

**Московская государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского  
Кафедра истории зарубежной музыки**

На правах рукописи

**Максимов Евгений Иванович**

**ИСТОРИЯ ФОРТЕПИАННЫХ ВАРИАЦИЙ КЛАССИКО-  
РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ**

**Диссертация на соискание  
ученой степени  
доктора искусствоведения**

**Научный консультант —  
доктор искусствоведения, профессор  
Кириллина Лариса Валентиновна**

**Москва, 2014**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	5
Характеристика исследования .....	9
Обзор литературы по истории и теории жанра вариаций .....	14
<b>Список сокращений</b> .....	23
<b>Глава I: Жанр фортепианных вариаций и музыка Нового времени</b> .....	24
§ 1. Фортепиано и пианист в музыке классико-романтической эпохи .....	27
§ 2. Терминология, связанная с вариациями .....	35
§ 3. «Своё» и «чужое» в поэтике вариаций .....	41
§ 4. Феномен коллективных вариаций в XIX веке .....	49
§ 5. Историческая судьба жанра фортепианных вариаций .....	56
<b>Глава II: Становление жанра фортепианных вариаций: Гайдн и Моцарт</b> .....	63
<i><b>Раздел 1: Вариации Й. Гайдна</b></i> .....	63
§ 1. Вариации в сонатных циклах Гайдна .....	67
§ 2. Классификация и эволюция вариационных циклов Гайдна .....	71
<i><b>Раздел 2: Вариации В. А. Моцарта</b></i> .....	81
§ 3. Вариационные части сонатных циклов Моцарта .....	84
§ 4. Самостоятельные вариационные циклы до начала 1780-х гг. «Французские» вариации Моцарта .....	91
§ 5. Вариации 1783–1791 годов .....	100
§ 6. Особенности драматургии вариаций Моцарта .....	115
<b>Глава III: Вариации Бетховена и их эволюция</b> .....	122
<i><b>Раздел 1: От первых опытов до «новой манеры»</b></i> .....	126
§ 1. Вариации боннского периода .....	126
§ 2. Венские вариации 1790-х годов .....	135
<i><b>Раздел 2: «Новая манера» Бетховена: прорыв в жанре вариаций</b></i> .....	172
§ 3. Вариации первой половины 1800-х годов. Опусы 34 и 35 .....	172
§ 4. Вариации второй половины 1800-х годов. 32 вариации с-moll .....	190
<i><b>Раздел 3: Вариации позднего периода: взгляд в будущее</b></i> .....	203
§ 5. Бетховенские обработки позднего периода .....	203
§ 6. Вариации в поздних сонатах .....	219
§ 7. Вариации Бетховена и его современников на вальс Диабелли .....	224
<i><b>Раздел 4: Вариации Бетховена в целом</b></i> .....	241

§ 8. Особенности драматургии вариаций Бетховена .....	241
<b>Глава IV: Классические и романтические тенденции в вариациях первой половины XIX века .....</b>	<b>251</b>
<i><b>Раздел 1: Вариации конца XVIII — первой трети XIX веков .....</b></i>	<i><b>251</b></i>
§ 1. Вариации И. Б. Крамера .....	252
§ 2. Вариации И. Н. Гуммеля .....	258
§ 3. Вариации Ф. Риса .....	272
§ 4. Вариации К. М. Вебера .....	283
§ 5. Вариации Ф. Шуберта .....	289
<i><b>Раздел 2: Жанр вариаций в России до середины XIX века .....</b></i>	<i><b>299</b></i>
§ 6. Вариации западноевропейских композиторов, связанных с Россией: И. В. Геслер, Д. Штейбельт, Дж. Фильд .....	299
§ 7. Обзор вариаций композиторов доглинкинского периода. М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский и их современники .....	311
<i><b>Раздел 3: Обзор концертно-виртуозных вариаций первой половины XIX века .....</b></i>	<i><b>327</b></i>
§ 8. «Блестящие» и «бравурные» вариации в зеркале музыкальной критики: С. Тальберг, Ф. Калькбреннер, Г. Герц, К. Черни .....	327
§ 9. Вариации для фортепиано с оркестром: И. Мошелес. Ф. Шопен. А. Гензельт .....	337
§ 10. Коллективные вариации “Hexameron” .....	350
<i><b>Раздел 4: Новый подъем жанра вариаций: Шуман и Мендельсон-Бартольди .....</b></i>	<i><b>358</b></i>
§ 11. Р. Шуман и фортепианные вариации .....	358
§ 12. Вариации Ф. Мендельсона-Бартольди .....	395
<b>Глава V: Развитие жанра вариаций во второй половине XIX века .....</b>	<b>402</b>
<i><b>Раздел 1: Эволюция вариаций Ф. Листа .....</b></i>	<i><b>402</b></i>
§ 1. От ранних опытов до бравурных концертных вариаций .....	404
§ 2. Философские поиски в зрелых вариационных циклах .....	411
<i><b>Раздел 2: Вариации И. Брамса .....</b></i>	<i><b>420</b></i>
§ 3. Формирование собственной концепции вариационного цикла .....	422
§ 4. Традиция homage в вариациях Брамса .....	429
§ 5. Принципы драматургии и эволюция вариаций Брамса .....	442
<i><b>Раздел 3: Вариации зарубежных композиторов конца XIX — начала XX вв. .....</b></i>	<i><b>446</b></i>
§ 6. Развитие жанра вариаций во Франции: Ж. Бизе, С. Хеллер, К. Сен-Санс, С. Франк, Г. Форе и П. Дюка .....	447
§ 7. Вариации в Австрии и Германии. М. Рeger .....	467
§ 8. Вариации представителей национальных школ Европы на рубеже XIX — XX	

веков: А. Дворжак, Э. Григ, Я. Витол, К. Шимановский .....	474
<b>Раздел 4: Вариации русских композиторов конца XIX — начала XX веков .....</b>	<b>486</b>
§ 9. Вариации 1870-х годов: А. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, С. И. Танеев ...	486
§ 10. «Парафразы» русских композиторов .....	502
§ 11. Вариации на рубеже XIX–XX веков: А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, А. К. Глазунов, А. К. Лядов, С. М. Ляпунов .....	510
<b>Заключение .....</b>	<b>526</b>
<b>Библиография .....</b>	<b>532</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Варьирование — один из основных принципов композиции в музыке в самом широком понимании этого слова, включая и фольклорную, и письменно-авторскую, и импровизационную традицию. Главная особенность этого принципа, отвечающая психологическим и когнитивным потребностям человека, заключается в сочетании повторности и изменчивости, узнаваемости и привнесения нового, стабильности и движения от простого к сложному. Иногда логику вариационного цикла (форму высшего порядка) можно уподобить кольцу, иногда — спирали, иногда — целенаправленному подъёму к высшей цели, иногда — калейдоскопу. Предпочтение той или иной формы цикла зависит от картины мира, преобладающей в ту или иную эпоху и свойственную той или иной культуре.

Вариационность является самым старым принципом тематического развития в авторской музыке, который существовал уже в эпоху раннего Ренессанса, но форма и жанр темы с вариациями в современном понимании сложились к XVI — началу XVII веков. Вариации получили особое распространение и достигли художественного совершенства в авторской европейской музыке Нового времени.

Истоки вариационной формы восходят к простым куплетным песням, в которых мелодия видоизменялась при повторениях куплетов. В инструментальной музыке важнейшую роль сыграли старинные танцевальные сюиты, в которых можно наблюдать следование за танцем (например, сарабандой) варьированного повторения — дубля (Double) с добавлением мелких украшений. Иногда соседствующие контрастные по метру танцы (аллеманда и куранта) писались почти на одну и ту же тему, уподобляясь ее вариациям.

В концертной практике XVIII и первой половины XIX вв. вариации были излюбленной формой клавишной импровизации. В это время получило широкое распространение варьирование на заданную тему. В форме вариаций импровизировали Моцарт, Бетховен, Лист и другие композиторы. Их импровизации нередко служили основой записанных впоследствии сочинений. Вариации являются тем жанром, в котором традиции импровизации не были утрачены.

Вариации являются единственной в европейской традиции незамкнутой формой, которая всегда связана с развитием. Завершение вариационного цикла не бывает окончательным, так как к нему потенциально могут быть присоединены дополнительные финальные разделы, а сам финал не является предопределённым.

Вариации сочинялись для всех музыкальных инструментов и различных исполнительских составов (включая певческие голоса). Внутри этой

жанровой сферы возникли устойчивые разновидности (например, вариации на неизменный бас); в определенные периоды популярными становились конкретные авторские или народные темы, которые варьировались множеством композиторов и превращались в своего рода символы своей эпохи. Словом, вариации являются чрезвычайно обширной сферой композиторского творчества, в которой проблемы теории и истории музыки пересекаются с проблемами развития исполнительского искусства: на вариациях всегда оттачивали технику игры, изобретая новые приёмы, но этот же жанр становился пробным камнем для виртуозов, ставивших технику на службу художественной выразительности.

В одном-единственном исследовании исторического плана невозможно охватить все разнообразные аспекты вариаций, даже если выбрать какой-то определенный период — именно потому, что «философия» вариаций тесно связана с картиной мира и эстетикой определённой эпохи. Даже если взять период XVIII — XIX веков, выбранный нами, поскольку музыка этого времени является неотъемлемой частью современного концертного репертуара и интересует всех исполнителей, здесь потребуются исследовательское самоограничение. Так, например, вариации, в которых используются певческие голоса, тесно связаны со спецификой вокальных жанров и соответствующих текстов, а оркестровые вариации не образуют самостоятельного феномена, внутри которого можно было бы проследить чёткие линии развития. Если вариации внутри симфонического цикла присутствуют уже в классическую эпоху (чаще в медленных частях, нежели в финалах), то самостоятельные симфонические вариации — явление скорее позднеромантическое, причем достаточно редкое и индивидуальное.

Поэтому мы остановились на **феномене фортепианных вариаций классико-романтической эпохи**, считая эту тему чрезвычайно важной для понимания проблематики всей музыкальной культуры того времени. Через призму жанра вариаций выявляются многие ключевые особенности как развития музыкального мышления в целом, так и его отдельных сторон, включая такие специфические вопросы, как соотношение фактуры и формы, инструмента и типа виртуозности, вкусов публики и новаторства великих композиторов.

Таким образом, необходимость изучения фортепианных вариаций 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 исполнением. Они являются самым востребованным жанром своего времени. Не случайно вариации изда-

вались и исполнялись в больших количествах. Композиторы охотно принимались за сочинение произведений этого жанра и старались трактовать его по-разному. Поэтому именно вариации целесообразно рассматривать отдельно.

Объединение в рамках настоящего исследования двух во многом разных эпох, классической и романтической, связано с несколькими причинами. Во-первых, невзирая на все идейно-эстетические различия между классиками и романтиками, композиторская школа и исполнительская традиция первой половины XIX века сохраняли определенную преемственность, в том числе персональную, и на этом основании некоторых крупных музыкантов (например, И. Н. Гуммеля) можно причислить как к поздним классикам, так и к ранним романтикам. С другой стороны, многие композиторы второй половины XIX века, в том числе великие (Лист и Брамс) подчеркивали свою связь с классическим наследием (апеллируя, прежде всего, к Бетховену). В интересующей нас сфере творчества, фортепианных вариациях, эта преемственность ощущалась особенно сильно, образуя фактически непрерывную линию.

Это стало возможным благодаря особой роли фортепиано, — инструмента, который с конца XVIII века и на протяжении всего XIX-го являлся универсальным средством выражения любых музыкальных идей. В классико-романтическую эпоху в Европе не было, пожалуй, ни одного сколько-нибудь зажиточного дома, в котором не стояло бы фортепиано того или иного вида, от самых камерных разновидностей («столовая» форма, популярная в конце XVIII века, а позднее — пианино и кабинетные рояли) до мощных инструментов концертного плана.

Жанр вариаций позволял соединить в области фортепианной музыки самые разные пласты культуры. Он открывал широкие возможности для взаимодействия с другими музыкальными жанрами (оперой, симфонией, концертом, сонатой, фантазией, песенно-танцевальными жанрами), различными стилями и национальными школами. И потому к жанру фортепианных вариаций обращались практически все великие композиторы XVIII – XIX веков, создавшие в этой области ряд шедевров.

С середины XVIII века вариации становятся одним из наиболее распространенных жанров инструментальной музыки, поначалу чисто салонной. Самой большой популярности жанр достиг в первой трети XIX века, когда вариации начали исполняться выдающимися виртуозами в публичных концертах. Эта популярность вариаций сохранялась почти до начала XX века, а в наши дни явно пошла на убыль. Современные исполнители все реже включают вариации в свой концертный репертуар, обращаясь исключительно к отдельным шедеврам. Существует несколько причин ослабления внимания к вариациям. Одной причиной стали серьезные задачи, которые этот жанр вы-

двигает перед исполнителями. Прежде всего это сложность построения формы, требующая от исполнителя аналитического мышления и индивидуального представления. Другой причиной является незнание современными слушателями контекста темы вариационного цикла, например, сюжета оперы, что позволяло бы с интересом следить за развитием и переосмыслением основного музыкального образа. Возможно, музыковедение должно бы тут прийти на помощь исполнителям, ведь история многих вариационных циклов чрезвычайно интересна и позволяет глубже понять и культуру эпохи, и творчество конкретного автора.

Поэтому одна из практических задач нашего исследования — углубить систематизацию и актуализировать огромный пласт музыкальной культуры прошлых столетий, а также определить общие принципы исполнения в связи с эстетикой эпохи и особенностями стиля каждого композитора. Очевидно, что вариации имеют свои специфические трудности, для преодоления которых недостаточно системы чисто исполнительских средств и высокого пианистического мастерства. Нужен осмысленный подход, основанный на взаимосвязи разных аспектов: исторического, аналитического и исполнительского.

При всей внешней простоте принципа вариаций (тема и ряд ее видоизменений) в основе этого жанра всегда лежат мировоззренческие и эстетические категории, имеющие универсальное значение.

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 вариациям 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 произведениях конкретного композитора и в отдельных его произведениях. Иногда тема при варьировании бережно видоизменяется и любовно украшается, иногда же словно бы оспаривается и подвергается трансформациям, меняющим ее сущность. В связи с этим возникает проблема соотношения «своего» и «чужого». В вариационном цикле может происходить диалог двух разных эпох и творческих личностей, взаимодействие прошлого и настоящего. Наиболее ярко это проявляется при обращении композитора к теме своего предшественника

или при обращении многих композиторов к одной теме, когда соревновательный момент неизбежен.

Вариации на народные темы, завоевавшие особую популярность в XIX веке, когда фольклор сделался объектом пристального внимания и даже преклонения со стороны всех деятелей культуры, также имеют свои проблемные аспекты. Какие темы выбираются для варьирования, как обходится композитор с «родным» или «экзотическим» материалом, как он трактует исходный музыкальный образ — всё это заслуживает пристального изучения, однако вряд ли может быть понято вне контекста всех остальных компонентов вариационного творчества.

Вся эта сложная и многообразная проблематика вызывает необходимость исследования вариационного цикла как целостной композиции в ее историческом развитии, а также требует классификации типов вариаций и выявления их взаимосвязи. Важность решения поставленной здесь задачи обусловлена потребностями исполнительской практики и развитием современного музыкознания.

### **Характеристика 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 важно для более глубокого понимания и осмысления вариационных циклов великих композиторов. Таким образом, в современном музыкознании возникает необходимость углубления существующей систематизации и последовательного изучения исторического фона для создания *целостной картины* с целью выработки концептуальных положений анализа и интерпретации вариационных циклов. Хотя многие лакуны в истории музыки уже заполнены, именно в отношении вариаций этого пока не делалось. Существуют отечественные и зарубежные исследования, касающиеся истории, типологии и поэтики классической и романтической симфонии и симфонической поэмы, квартета, сонаты, сольного концерта, фортепианной и вокальной миниатюры. Однако целостного исследования вариаций пока еще нет. В этом и состоит **актуальность исследования**.

**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, включающее в себя такие важные аспекты как форма и жанр вариаций и метод развития. **Предметом исследования** является историческое развитие жанра фортепианных вариаций классико-романтической эпохи, охватывающие промежутки времени примерно с середины XVIII до начала XX столетий. С одной стороны, начало этого периода определяется творчеством Й. Гайдна, у которого собственно формируется жанр именно фортепианных вариаций, в отличие от клавирных, которые можно было исполнять на клавикорде и клавесине. Примерно та же тенденция наблюдается в творчестве Моцарта. С другой стороны, с наступлением XX века наблюдаются две противоположные тенденции: одна — к уходу вариаций преимущественно в область симфонической музыки, а другая — к преобладанию в них утилитарно-педагогической направленности. Фортепиано же в XX веке перестает быть абсолютным законодателем музыкальных вкусов для всех слоев музыкальной культуры, и хотя значительные вариационные циклы иногда появляются, они не играют той роли в культуре, какую играли в XIX веке вариации Бетховена, Шумана или Брамса.

В диссертации учитываются практически в полном объеме вариации выдающихся западноевропейских и русских композиторов указанного временного периода, а также выборочно — вариации менее известных авторов. Такой подход видится новым для музыковедения, поскольку в зарубежных исследованиях вариации русских композиторов обычно либо игнорируются, либо рассматриваются совершенно отдельно, вне общей истории жанра.

Ради полноты картины исследуются не только самостоятельные вариационные циклы, но и части циклических произведений, написанные в вариационной форме, поскольку, во-первых, эти части важны для понимания вариаций данного композитора в целом, а во-вторых, они вполне могли звучать как самостоятельные пьесы (в педагогической практике это наблюдается и ныне).

Особо следует уточнить понятие «фортепианные вариации», под которым обычно принято подразумевать исключительно произведения для фортепиано *solo*. Между тем это понятие в классико-романтическую эпоху, особенно в конце XVIII — начале XIX веков, имело более широкий смысл и

включало в себя также камерно-ансамблевые сочинения с участием фортепиано. Следует отметить, что роль этого инструмента в ансамблях считалась главенствующей, прежде всего в эпоху венского классицизма, когда широко распространилось музыкальное любительство, и партию фортепиано чаще всего исполнял наиболее умелый участник ансамбля (иногда — сам композитор). В частности, Э. Т. А. Гофман в 1813 году писал, что «трио, квартеты, квинтеты и т. д., в которых [к фортепиано] присоединяются привычные струнные инструменты, относятся к области фортепианного творчества» [AmZ XV, 142–143]. На титульных листах изданий камерных сочинений того времени фортепиано фигурировало на первом месте (например, «Вариации для фортепиано и скрипки», «Вариации для фортепиано, скрипки и виолончели» и т. д.). Иногда фортепианная партия бывала настолько самостоятельной, что сопровождающие инструменты получали обозначение *ad libitum*, а их состав можно было менять (например, использовать флейту вместо скрипки). К фортепианным сочинениям следует относить 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 существовало, свидетельствуют лишь выписанные в фортепианной партии эпизоды *tutti*. Поскольку подобные пьесы создавались главным образом для демонстрации виртуозности солиста, оркестр играл в них вспомогательную роль.

Фортепианные вариации в настоящем исследовании рассматриваются с точки зрения *драматургии*. Понятие драматургии, почерпнутое музыковедением из теории театра, неотъемлемо от самого способа мышления композиторов классико-романтической эпохи. Это мышление было сильнейшим образом ориентировано именно на театр с его образами-персонажами, их взаимоотношениями и конфликтами, а также с активной событийностью, которая в музыке могла представлять в виде вереницы контрастных эпизодов. В этом смысле вариационный цикл строится на взаимодействии образов, выстроенных согласно определенной логике развития. В результате сочетания контрастности вариаций и их внутреннего единства образуется целостная композиция. Как именно это происходит в каждом из конкретных случаев, тщательно рассматривается в работе с привлечением всех возможных аналитических методов, включая анализ интонационных связей, гармонических, темпоритмических и прочих преобразований.

Исследование связано с широким кругом **источников**. Прежде всего это 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-Бартольди, Ф. Листа, И. Брамса, Ж. Бизе, Э. Грига, А. Дворжака, С. Франка, К. Сен-Санса, Г. Форе, К. Шимановского,

П. Дюка, М. Регера, 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 других. Значительное внимание уделяется также вариациям русских композиторов — доглинкинского периода, М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского и их современников, А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, С. И. Танеева, А. К. Лядова, А. К. Глазунова, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, С. И. Ляпунова. Кроме того, необходимым источником являются коллективные вариации XIX века: 50 вариаций на вальс Диабелли (“Vaterländischer Künstlerverein”), “Rule, Britannia”, Большие 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 в тематических каталогах произведений композиторов, а также в каталогах музыкальных издательств того времени.

**Целью исследования** является создание целостной картины развития жанра фортепианных вариаций второй половины XVIII — начала XX вв. Цель исследования формирует основные его **задачи**:

1. Выявление эстетической специфики и особенностей музыкальной драматургии фортепианных вариаций рассматриваемого периода с точки зрения закономерностей исторического развития жанра.
2. Анализ вариационных циклов наиболее выдающихся композиторов в контексте эволюции жанра и авторского стиля.
3. Сравнительный анализ вариационных циклов великих композиторов и их современников, написанных на одни и те же темы.
4. Сопоставление заимствованных тем вариаций с источниками и выявление индивидуального авторского подхода уже на стадии выбора и изложения темы.
5. Обоснование связи исполнительских принципов вариаций с общей 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 развитием эстетических представлений о вариационном цикле. Для исследования вариаций разных композиторов на одни и те же темы применяется *метод сравнительного анализа*, с помощью кото-

рого выявляется разное отношение авторов к избранной теме и соответственно разный подход к ее варьированию. На этой основе обнаруживаются общие закономерности жанра вариаций.

Материал и методы исследования обуславливают **научную новизну** диссертации, которая представляет собой **первое** в мировом музыковедении монографическое исследование истории, поэтики и композиционных особенностей фортепианных вариаций от первых ярких образцов до великих достижений. Вариации рассматриваются в ней с точки зрения исторического процесса развития жанра с учетом меняющихся эстетических и критических взглядов на вариационный цикл. Исследуются также вариационные циклы неизвестных или мало известных в настоящее время композиторов (многие впервые в отечественном музыковедении), которые дают ключ к историко-теоретическому анализу и исполнению 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.

На защиту выносятся следующие **положения**:

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** диссертации связана с логикой построения основных ее частей. Исследование состоит из пяти глав. В свою очередь некоторые главы состоят из нескольких разделов, каждый из которых ограничен определенной

эпохой или творчеством композитора, выстроен в хронологической последовательности и разделен на параграфы. В первой главе вариации рассматриваются в контексте исторического развития жанра и исполнительского искусства, а также с точки зрения классификации тем. Во второй главе исследуются вариации Гайдна и Моцарта. Третья глава посвящена вариациям Бетховена и их эволюции. Четвертая глава представляет собой анализ классических и романтических тенденций в вариациях первой половины XIX века; особое внимание уделяется вариациям Шумана. Пятая глава связана с вариациями зарубежных и русских композиторов второй половины XIX века, в частности, — Листа и Брамса.

### **Обзор литературы по истории и теории жанра вариаций**

Вариации, как самый распространенный жанр инструментальной музыки, были широко представлены на страницах периодических изданий конца XVIII — середины XIX вв. в виде многочисленных рецензий, кратких заметок, корреспонденций из различных городов Европы и объявлений о выходе в свет и продаже. Наиболее значительную роль сыграла лейпцигская «Всеобщая музыкальная газета» (*Allgemeine musikalische Zeitung*), единственное периодическое издание того времени, в котором были подробно и последовательно освещены почти все значительные сочинения, написанные в жанре вариаций (главным образом — фортепианные), а также представлена широкая панорама вариаций самых разных уровней — от легких пьес для учащихся до грандиозных «музыкальных поэм». Только в лейпцигской газете содержатся подробные рецензии на вариации Л. Бетховена, а также на наиболее значительные вариационные циклы Й. Гайдна, И. Н. Гуммеля, Ф. Шопена, некоторые сочинения в этом жанре К. Вебера, Ф. Шуберта и Р. Шумана. Большое внимание уделяется также вариациям пианистов виртуозных направлений (Д. Штейбельта, И. Б. Крамера, Ф. Риса, Ф. Калькбреннера, А. Герца, К. Черни, Ф. Хюнтена и др.).

Другой тип литературы — исследования XX и начала XXI веков.

Теоретические проблемы вариационного цикла были основательно разработаны в трудах Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, И. В. Способина, В. В. Протопопова, В. Н. Холоповой, Т. С. Кюрегян, Е. А. Ручьевской и других исследователей. В целом сложилась следующая классификация вариаций в классико-романтическую эпоху: 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» [16, 19]. Как отмечает Т. Ю. Чернова, «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*» [137, 3]. Понятие драматургии связано с понятием драмы, которое не всегда просто соотносить с сугубо инструментальной музыкой. Драма в самом широком смысле слова является целостной моделью произведения, построенного на принципе образных контрастов и их логического развития, а драматургия представляет собой систему структурных принципов этой модели. Соотношение драмы и драматургии подобно соотношению вариаций и вариационности [там же, 36].

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 важное понятие — «целое». «Целое есть то, что имеет начало, середину и конец» [9, 1075]. В основе любой драмы лежит ясная фабула, сущность которой заключается в том, что «при последовательном развитии событий могут происходить по вероятности или по необходимости переходы от несчастья к счастью и от счастья к несчастью» [там же, 1076]. Таким образом, фабула «должна быть воспроизведением единого и притом цельного действия, ибо она есть подражание действию. А части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-либо части изменялось и потрясалось целое» [там же, 1076–1077].

Наиболее естественным образом понятие драматургии связывается с ведущей музыкальной формой классико-романтической эпохи — сонатной. В вариациях, строящихся на развитии одной темы, казалось бы, композиция должна была бы носить неконфликтный характер. Однако мышление музыкантов того времени привнесло драматические принципы и в форму вариаций. В вариациях своеобразно воплощаются характерные особенности драмы — сюжетность, конфликтность и разделение на эпизоды. Вариационный цикл должен образовывать композиционное целое, основанное на последова-

тельном развертывании 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)» [11, 189]. Таким образом, драматургия вариационного цикла развивается от повторности ко все большему удалению от темы.

Драматургия вариационного цикла обусловлена взаимосвязью темы и произведения в целом. Е. И. Чигарева выделяет два принципа такой взаимосвязи: «концентрического расширения» и «процессуального становления» [138, 53–54]. В первом случае тема выступает как «конспект дальнейшего развития», во втором — импульсом к развертыванию всего произведения. По мнению Е. И. Чигаревой, в вариациях решающим является метод процессуального становления [там же, 57].

Таким образом, процессуальность развития вариационного цикла обычно представлена как последовательный отход от темы. Однако немаловажную роль в масштабных вариационных циклах играет и метод концентрического расширения (в частности, у Бетховена, Шуберта и других композиторов), что будет показано в настоящем исследовании.

Поскольку логика развертывания вариационного цикла далеко не всегда сводится к последовательному удалению от темы, то контрастность имеет многообразные формы проявления. Пауль Мис вводит специальный термин: «спиральное варьирование» (“Spiralvariation”) [263, 103]. Он означает периодическое возвращение к материалу темы или одному из ее элементов (образу, фактуре и т. д.), но каждый раз на новом уровне. Возникает контраст между «рефреном» и «эпизодическими» вариациями (группами вариаций).

Йозеф Мюллер-Блаттау применяет выражение “*Gestaltung und Umgestaltung*”, определяющее конструктивную функцию вариационного цикла. Исследователь рассматривает вариационный цикл как бесконечную серию, развертывающуюся в виде спирали все меньшими кругами. Тема (субстанция) подвергается глубоким преобразованиям, связанным с переосмыслением ее сущности. В этом смысле вариации являются не формой, а средством для «формирования и преобразования» — “*Formen und Unformen*”, или “*Gestaltung und Umgestaltung*” [276, 179].

Е. А. Ручьевская выделяет две тенденции в классических вариациях: «центробежную» и «центростремительную». Первая заключается в «*нарастании самостоятельной ценности вариаций*», вторая — не только в объединении вариаций в блоки, но и в «*неравномерности распределения самих средств развития*» [113, 239].

В эстетическом плане исследует драматургию вариаций Б. А. Кац. По его словам, «не подлежит сомнению, что внутренний мир музыкального сочинения [...] представляет из себя "модель мира", творимую сознанием композитора и обусловленную социально-историческими, культурно-психологическими, стилистическими и индивидуально-психологическими мотивами» [37, 164].

Таким образом, композиционная сложность построения вариационного цикла требует поиска ясных критериев его анализа и разработки более четкой терминологии. Настоящее исследование направлено на систематизацию неоднородных по масштабу, значимости и предназначению произведений и выявление общих закономерностей.

По проблемам истории жанра и формы вариаций существует очень мало исследований. Значимый вклад в эту область внес *Курт фон Фишер*. Наибольшее внимание в его работах уделяется вариациям XVIII — начала XIX вв. (от К. Ф. Э. Баха до раннего Бетховена) [191, 195, 198]. Романтические вариации представлены *Мартином Фридландом* сквозь призму стиля эпохи и композиторского стиля [200]. Вариационную технику и процесс ее развития на протяжении XVI — XIX вв. исследовал калифорнийский музыковед *Р. Нельсон* [281]. Серьезный вклад внесли и отечественные музыковеды. В 1979 г. появилось исследование *В. В. Протопопова*, в котором отражено историческое развитие вариаций с XVI в. до Бетховена с точки зрения структуры [107]. Наиболее подробный анализ исследователь дает вариационным циклам венских классиков. Фундаментальным исследованием по структуре вариационного цикла является диссертация *Б. А. Каца* (1975) [37]. Автор выявляет синтетический характер вариационной формы и выстраивает систему взаимодействия различных уровней структуры вариационного цикла.

Вариации **Й. Гайдна** до недавнего времени были за пределами пристального внимания исследователей. Лишь в последней четверти XX века они получили отражение в трудах американского музыковеда *Элен Р. Сисмен*, защитившей диссертацию по вариациям Гайдна в Принстонском университете. Ряд работ Э. Сисмен посвящен отдельным проблемам, связанным с вариационными циклами композитора. В частности, в статье, вышедшей в 1982 году, рассматривается проблема расширения финалов вариационных циклов Гайдна [320]. Исследования Э. Сисмен обобщены в книге «Гайдн и классические вариации» [319], в которой рассматриваются разные типы ва-

риаций венского классика и его современников, а также вариации Моцарта и Бетховена в связи с произведениями Гайдна. *А. Питер Браун* исследует вариации Гайдна в контексте фортепианного творчества композитора [163].

Анализ вариаций **В. А. Моцарта** впервые был сделан в середине XIX века *Отто Яном* [217], который также составил хронологический указатель опубликованных вариаций композитора. С начала XX века наблюдается усиление интереса к фортепианным вариациям Моцарта. В статье *Отто Клаувеля* о вариациях Бетховена [226] они были рассмотрены как важный этап в развитии формы вариаций. Анализ наиболее значительных вариационных циклов Моцарта содержится в фундаментальном труде *Германа Аберта*, выпущенном в свет в 1919–1921 годах [1]. В статье *Герберта Веченца*, опубликованной в 1924 году, вариации Моцарта рассматриваются в контексте основных принципов вариационной техники [332]. Статья содержит подробный анализ мелодии, гармонии и структуры Вариаций на тему Глюка KV 455 в связи с концепцией произведения. Этот анализ дополняется вышедшей в 1937 году статьей *Пауля Миса*, посвященной вопросам формообразования [265]. В ней рассматриваются проблемы динамики развития и образования формы «второго плана» в вариациях Моцарта.

Новый этап изучения вариационных циклов Моцарта наступает в связи с исследованиями *Курта фон Фишера*, основанными на изучении автографов и ранних публикаций вариаций композитора. Фишер подготовил к изданию фортепианные вариации в «Новом собрании сочинений» Моцарта (NMA IX/26) и написал предисловие [197]. На сегодня это наиболее достоверный уртекст вариаций великого венского классика. Фишер также написал несколько работ по проблемам вариационных циклов композитора. В частности, в статье о фортепианных вариациях Моцарта рассматриваются расхождения в первых публикациях [193]. Фишер выдвинул предположение о сомнительном авторстве Моцарта в отношении Вариаций на тему Сарти KV 466, которое он обосновал на основании изучения автографа, ранних публикаций и копий [194]. *Ева* и *Пауль Бадура-Скода*, полемизируя с К. Фишером, напротив, отстаивали подлинность происхождения этого произведения [148].

Вариации **Л. ван Бетховена** вызывали большой интерес современников еще при жизни композитора. Уже с 1799 года в лейпцигской *AmZ* начинают регулярно появляться отзывы о его произведениях этого жанра, показывающие сложное и противоречивое отношение немецкой музыкальной критики конца XVIII — начала XIX века к творчеству Бетховена (см. об этом: [76]). Однако негативное отношение к ранним вариационным циклам композитора постепенно менялось, и значительная часть отзывов о произведениях Бетховена носила одобрительный характер. Особого внимания заслуживает большая рецензия на Вариации ор. 35, содержащая подробный анализ

произведения. Важную информацию для изучения вариаций Бетховена дают также редкие высказывания самого композитора в его письмах.

В начале XX века первой работой, специально посвященной вариациям Бетховена, явилась уже упомянутая статья *О. Клаувеля*, написанная в 1901 году [226]. В ней, в частности, была предложена структура 32 вариаций, которая послужила отправной точкой для дальнейших исследований. В 1927 году на Международном музыкально-историческом конгрессе в Вене *Йозеф Мюллер-Блаттау* в своем докладе «Бетховен и вариации» сделал анализ наиболее значительных вариационных циклов композитора [273]. В 1933 году вышла его основательная статья о вариациях Бетховена [274]. Характеристика всех произведений Бетховена в жанре вариаций содержится в первом томе книги *Юргена Уде*, вышедшей в 1980 году [331]. В середине XX века стали появляться работы по отдельным проблемам, связанным с вариациями Бетховена. В частности, в 1956 году вышла статья *Людвига Миша*, посвященная роли полифонии в вариационных циклах разных периодов творчества композитора [268]. В начале 1970-х гг. анализ фортепианных вариаций Бетховена был сделан в сборнике статей английских музыковедов *Гарольда Траскотта* (вариации раннего и зрелого периодов), *Нигеля Форчуна* (камерных вариационных произведений) и *Филиппа Барфорда* (произведения позднего периода) [152]. В 1987 году *Карл Дальхауз* в своей книге исследовал некоторые вариационные циклы Бетховена с точки зрения мотивного развития [178].

Гораздо больше исследований посвящено отдельным вариационным циклам композитора. Анализ некоторых вариаций боннского периода сделан в 1925 г. *Людвигом Шидермайром* [306]. *В. Пасхалов* проанализировал русскую тематику в произведениях Бетховена на примере Вариаций на тему из балета Враницкого WoO 71 [98]. В 1961 г. в *Neue Zeitschrift für Musik* была опубликована статья *Германа Келлера* о 24 вариациях на ариетту Ригини WoO 65 [222]. *Н. Л. Фишман* сделал анализ вариаций Бетховена, написанных до 1802 г., в контексте эволюции жанра [42, 55–60]. В 1978 году венгерские музыковеды *Андраш Батта* и *Шандор Ковач* исследовали ранние вариации Бетховена с точки зрения формообразования [149].

На протяжении XX века наблюдается все возрастающий интерес к вариациям в «новой манере» и особенно к Пятнадцати вариациям op. 35. Этот вариационный цикл рассматривается главным образом с точки зрения сопоставления с симфоническими произведениями композитора, связанными с этой же темой. Этот аспект, в частности, впервые затрагивается в 1910 году *Гуго Риманом* [299], а затем в середине века — в статье *П. Миса*, напечатанной в 1954 году [264], и в исследовании *Анны Губер* [214]. Наиболее значительной работой, посвященной вариациям op. 34 и op. 35, является вышедшее в 1962 году исследование *Н. Л. Фишмана*, основанное на изучении эскизов

этих произведений [42, 55–90]. В 1973 году швейцарский музыковед *Штефан Кунце* исследовал Вариации ор. 35 в контексте «новой манеры» Бетховена [233]. В новом аспекте Пятнадцать вариаций представляет в 1981 году *Элвуд Дерр*, который показывает тематическое родство этого произведения с Рондо Es-dur К. Ф. Э. Баха [179].

Неослабевающий интерес у исследователей творчества Бетховена вызывают 32 вариации WoO 80. В 1937 году *П. Мис* анализирует это произведение с точки зрения образования формы «второго плана» [263]. С разных сторон рассматриваются с-moll'ные вариации в отечественном музыковедении. Проблемам исполнения посвящена статья *А. Б. Гольденвейзера* [35, 231–239]. *Б. Л. Яворский* [35, 91–95] и *Л. А. Мазель* характеризуют сочинение с точки зрения структуры [54]. В историческом аспекте 32 вариации впервые рассматриваются в статье *Л. В. Кириллиной*, где показана образная и тематическая связи с операми П. фон Винтера [40].

«Варьированные темы» ор. 105 и ор. 107 привлекли к себе внимание сравнительно недавно. В 1950-е г. появились статьи английских исследователей *Сесил Б. Олдман* [287] и *Д. В. Мак-Ардля* [248] об истории создания этих произведений и отношениях между Бетховеном и эдинбургским издателем Дж. Томсоном. Наиболее ценный вклад в исследование «Варьированных тем» вносит основательная статья *Людвига Миша* [267].

Наибольшее количество исследований посвящено последнему фортепианному вариационному циклу Бетховена — Тридцати трем вариациям ор. 120. В историческом контексте Вариации на вальс Диабелли впервые были рассмотрены еще в 1823–1824 гг. в рецензиях *Wiener Zeitung*. В 1900 г. была издана статья *Доналда Тови*, в которой автор проанализировал мотивное строение вальса Диабелли и проследил развитие каждого элемента в Вариациях Бетховена [327, 124–134]. Подробный разбор гармонии и структуры каждой вариации был осуществлен в 1950-х гг. *Эриком Бломом* [157]. С середины XX века возрастает интерес к поискам закономерностей построения Вариаций ор. 120. В частности, свой вариант структуры предложил *Карл Гейрингер* [204], с которым вступил в полемику *Дэвид Портер* [292]. Оригинальная концепция была предложена в 1971 году французским музыковедом *Мишелем Бутором*, который выдвинул идею симметричности структуры Вариаций ор. 120, сопоставив их с «Гольдберг-вариациями» И. С. Баха [170]. Поиски аналогий между этими двумя произведениями продолжает *Мартин Ценк*, который устанавливает также существенные различия их драматургии [341]. В 1982 г. появилось исследование с точки зрения структуры, сделанное *Арнольдом Мюнстером* [278]. Крупнейшим исследователем 33 вариаций является американский музыковед *Вильям Киндермен*, защитивший в 1980 г. диссертацию в Калифорнийском университете. В 1987 г. вышло в свет его

обширное исследование [223], в котором по эскизам Бетховена восстановлена точная хронология создания произведения и сделан анализ его стиля.

Исследование бетховенских вариаций ор. 120 дополняется сопоставлением с коллективными вариациями на тему Диабелли. Произведение интересно прежде всего как яркое свидетельство эпохи, своего рода исторический документ, в сжатом виде отражающий общую картину музыкальной культуры начала XIX века и развития венской фортепианной школы. Однако этот цикл вариаций, показывающий многообразие подходов к одной теме, гораздо меньше изучен и до настоящего времени остается как бы на втором плане. Между тем исследование этого произведения дает возможность определить значение Тридцати трех вариаций Бетховена в контексте эпохи.

Вопрос о сопоставлении двух крупнейших циклов первой трети XIX века на тему Диабелли — 33 вариаций Бетховена и коллективного сочинения его современников — был отчасти затронут в начале XX века в статье *Генриха Рича* [302] и получил продолжение в 1959 году в небольшой статье *Гарольда Траскотта* [328], а затем в 1983 году — в предисловии *Гюнтера Броше* к новому изданию 50 вариаций [162]. Подробный сравнительный анализ двух грандиозных сочинений сделал в 1985 году *М. Ценк* [341].

Что касается фортепианных вариаций **Ф. Шуберта**, то в отношении них существует очень мало исследований, которые обычно касаются лишь отдельных сочинений. В частности, *Г. Кельтш* рассматривает Десять вариаций F-dur в связи с бетховенским циклом ор. 34 [231]. *Отто Эрх Дойч* исследовал источники вариаций Шуберта на народные темы [181]. В исследовании вариаций композитора внес вклад и английский музыковед *Морис Браун*, который, в частности занимался изучением автографа четырехручных Вариаций ор. 10 [164].

Важным материалом для изучения вариаций **Р. Шумана** являются дневники и письма композитора, в которых выявляется его отношение к собственным вариациям, а также приводятся собственноручно переписанные им рецензии на свои ранние сочинения. Наиболее полным исследованием, специально посвященным вариациям Шумана, является монография *Вернера Шварца*, вышедшая в 1932 году и представляющая вариационные циклы композитора в контексте исторического развития вариационной формы XIX в. [316]. В книге также рассматривается отношение Шумана к жанру вариаций, прослеживается эволюция его вариационных сочинений с точки зрения драматургии и структуры цикла. Анализ основных вариационных произведений композитора содержится в книге *Д. В. Житомирского* [30]. В 1981 году появляется статья *Клаудии Беккер* [150] с новым подходом к Экспромтам ор. 5. Ее основная идея заключается в том, что участие Шумана в сочинении темы было гораздо больше, чем это видно из заглавия произведения.

Ценные сведения о вариациях первой половины XIX века содержат статьи Р. Шумана, написанные, главным образом, для лейпцигского *Neue Zeitschrift für Musik* [143, 313]. Важно заметить, что именно рецензия на вариационное сочинение (op. 2 Шопена) явилась началом критической деятельности Шумана. В его статьях отражена широкая панорама вариационных произведений его современников разного уровня. Шуман дает высокую оценку вариациям Л. Бетховена и Ф. Шуберта. В ранних рецензиях большее внимание уделяется вариациям Ф. Шопена, а в последних письмах — вариациям И. Брамса. В статьях и письмах Шумана нередко упоминаются вариации знаменитых пианистов-виртуозов, имена которых известны и сейчас (А. Гензельта, И. Мошелеса, С. Тальберга, Ф. Калькбреннера, А. Герца, И. П. Пиксиса, К. Черни и Й. Гелинка). Среди имен авторов вариаций фигурируют авторитетные композиторы и известные музыкальные деятели своего времени (Л. Бергер, Ф. Д. Вебер). Имена большинства авторов вариаций в настоящее время практически неизвестны.

Вариации **Ф. Листа** в настоящее время еще мало исследованы. Основные сведения содержатся в книге *Хамфри Сёрла* [317], который является составителем каталога произведений композитора. Анализ ранних вариаций был сделан венгерским исследователем *Р. Кокаи* [230]. Основные вариационные циклы композитора рассматриваются в фундаментальном исследовании *Я. Мильштейна* [85].

Наиболее существенную информацию для изучения вариаций **Й. Брамса** дает его переписка с Й. Йоахимом, содержащая подробный разбор некоторых вариаций композитора [220, Bd. V–VI]. Впервые подробный анализ всех вариаций Брамса сделал *Виктор Люитлен* [245]. В статье *Е. М. Царевой* [129] наиболее значительные вариационные циклы композитора рассматриваются в связи с эволюцией его стиля. Основные сведения об этих сочинениях можно найти в книге *Карла Гейрингера*, впервые изданной в 1934 году [24]. Существуют также работы, посвященные отдельным вариационным циклам Брамса. Так, две статьи *Д. Ф. Тови* содержат анализ Вариаций op. 24 и op. 35 [327, 167–185]. Детальный анализ структуры Вариаций на тему Генделя предложил в 1828 году *Ганс Мейер*, который впервые сделал вывод о ее симметричности [261].

В заключение автор диссертации выражает глубокую благодарность научному консультанту — доктору искусствоведения, профессору Л. В. Кириллиной, кафедре истории зарубежной музыки и ее заведующему, доктору искусствоведения, профессору М. А. Сапонову и доктору искусствоведения, профессору Е. М. Царевой за ценные советы и замечания, высказанные в процессе работы.

**Список сокращений**

AmA	<i>Allgemeiner musikalischer Anzeiger.</i> — Wien.
AmZ	<i>Allgemeine musikalische Zeitung.</i> — Leipzig.
BAmZ	<i>Berliner Allgemeine musikalische Zeitung.</i>
D	<i>Deutsch, O. E.</i> Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge.
Hob.	<i>Hoboken A. von.</i> Joseph Haydn: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis.
KV	<i>Köchel L. R.</i> Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtliche Tonwerke W. A. Mozarts.
MJb	<i>Mozart-Jahrbuch</i>
NMA	Neue Mozart Ausgabe. — Kassel.
NZfM	<i>Neue Zeitschrift für Musik.</i> — Leipzig.
WZ	<i>Wiener Zeitung.</i>
WAmZ	<i>Wiener Allgemeine musikalische Zeitung.</i>
WoO	Werke ohne Opuszahle im Beethoven-Verzeichnis von Kinsky–Halm.
ZTM	<i>Zeitung für Theater und Musik.</i> — Berlin.

## ЖАНР ФОРТЕПИАННЫХ ВАРИАЦИЙ И МУЗЫКА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Жанр фортепианных вариаций занимает важное место в музыкальном искусстве XVIII — XIX веков и достигает в это время наивысшего расцвета. От клавирных вариаций предыдущей эпохи новый облик жанра отличается особой поэтикой, тесно связанной с диалектическим мышлением, свойственным эпохе Просвещения, как в философском, так и в художественном аспекте.

Если в эпоху барокко главным эстетическим принципом вариаций можно было считать непреложное господство основной мысли (особенно в остинатных формах), то в классико-романтическую эпоху, при сохранении этого принципа, на поверхность выходит другой принцип: взаимодействие общего и индивидуального. Это взаимодействие присутствует уже в выборе тем для вариаций, которые со второй половины XVIII века тяготеют к яркой характерности, но ещё более свойственно музыкальному развитию целого, которое подчиняется законам драматургии (иногда даже конфликтного типа).

Соотношение категорий общего и индивидуального на протяжении классико-романтической эпохи ощутимо менялось.

В музыке классической эпохи общее выступает как единство в многообразии. Для мировоззрения общества этого времени характерно гармоничное отношение к миру и убежденность в разумности бытия. Существует некий набор эстетических ценностей, в том числе и музыкальных. Вряд ли какой композитор второй половины XVIII века взялся бы писать вариации на очень старинные темы или, наоборот, на слишком экстравагантные. Трагическая проблематика фортепианным вариациям классической эпохи также не свойственна (за редкими исключениями в творчестве Гайдна и Бетховена). Вместе с тем в XVIII веке усиливается интерес к человеческой личности, в том числе — личности не выдающегося героя, а обычного человека. Происходит осознание личности как индивида, в котором заключен целый мир (таковы, например, герои опер Моцарта, включая слуг и второстепенных персонажей). Отсутствие сильных страстей и драматических конфликтов вовсе не означает здесь отсутствия разнообразных изменчивых настроений с тонкими нюансами.

В классических вариациях тема выступает в роли порождающей субстанции, иногда резко очерченной, а иногда почти нейтральной. Она является тем общим, из которого в процессе развития, как правило, выделяются инди-

видуальные признаки, а в конце происходит возврат к первоначальному состоянию или напоминание о нём (типичен приём, когда в конце классических вариаций тема возвращается с измененным метром — изменения не прошли бесследно, но сущность образа не была разрушена). Таким образом, классический вариационный цикл обладает закругленностью и цельностью, которых требовало мирозерцание той эпохи. В масштабных вариационных циклах XIX века возвращение к первоначальному образу часто невозможно из-за напряженности развития и существенной трансформации первоначального образа. Событийность приобретает здесь необратимый характер.

Жанр вариаций вызывает аналогии с жанрами других видов искусства. В частности, Отто Ян указывает на родство с арабеской в архитектуре и в изобразительном искусстве. Орнаменты, «привязанные к совершенно определенным, четко ограниченным, замкнутым пространствам, обнаруживают такую богатую, фантастическую игру многообразных переплетений растительных и животных форм, что это роскошное богатство скрывает под видимостью произвола лаконичную строгость основной формы» [217, 9]. В вариациях под многообразием скрыта мотивно-гармоническая основа темы. И как раз в этом жанре яснее всего видны различия между разными стилями в музыке XVIII века: барокко, склонному к очень щедрому и порой чрезвычайно хитроумному полифоническому варьированию («Гольдберг-вариации» И. С. Баха), рококо, где орнамент приобретает самоценность, но не возводится в систему, и классическим стилем, в котором структура формы остается неизменной, а варьирование фактуры носит последовательный и рационалистический характер (так называемые орнаментальные вариации с постоянным дроблением длительностей в пассажах).

В эпоху романтизма раскрываются возможности свободного творчества, появляется стремление к отображению всех сторон внутреннего мира человека и различных его эмоциональных состояний, включая потаённые и экстремальные. Человеческая индивидуальность выходит на первый план. Изменяется также отношение личности к окружающему миру. Усиливаются противоречия личности художника с внешним миром, возникает ее разобщенность с другими, нарастает трагическое ощущение одиночества. В связи с этим появляется стремление к уходу от «рокового познания» действительности и поискам покоя в себе самом. В то же время личность продолжает ощущать себя как «микрокосм» в «макркосме» (социальном, историческом, экзистенциальном).

В творчестве романтиков проявляется обновленная личность, обладающая внутренней духовной силой и гармоничным внутренним миром, который она пытается отстоять и утвердить в борьбе с миром внешним, далеко не столь идеальным. Композиторы-классики, писавшие вариации на народные

или сугубо популярные темы, вовсе не ощущали эстетического конфликта между этим материалом и собственными духовными запросами. Для романтиков уже важно разграничение высокого и обыденного, оригинального и банального. Возникает представление о подлинном и неподлинном искусстве. Разворачивается острая борьба идей шумановского Давидсбунда с музыкальным филистерством. Этот процесс ярко проявляется в жанре вариаций (в том числе у самого Шумана, который, как мы знаем, считал «Карнавал» своего рода вариациями на четыре ноты-символа). В романтическую эпоху судьба жанра вариаций распадается как минимум на два русла. С одной стороны, создаются шаблонные, однотипные произведения, не отличающиеся высоким художественным вкусом, «филистерски» сухие ремесленные «изделия», с другой — им противостоят оригинальные, одухотворенные, масштабные, целостные, мастерски выстроенные композиции гениальных композиторов. «Уже не жанр определял отдельные сочинения, а напротив, они — жанр» [232, VIII].

Композиторское творчество в жанре фортепианных вариаций теснейшим образом связано с бурным развитием производства инструментов и фортепианного искусства. Рассматривать вариации только с точки зрения истории жанра или с точки зрения теории музыки было бы неверно без учета того, для каких инструментов и каких исполнительских условий создавались те или иные сочинения. Об этом подробнее — в параграфе 1.

## § 1. Фортепиано и пианист в музыке классико-романтической эпохи

«Молоточковое фортепиано», изобретенное в 1709 году Б. Кристофори и усовершенствованное в Германии Г. Зильберманом, начало во второй половине XVIII века решительно вытеснять своих предшественников — клавикорд и клавесин. Перелом обозначился уже к 1760-м годам, а в 1780-е концертирующие виртуозы, включая Моцарта, выступали только в качестве пианистов. Фабриканты музыкальных инструментов также постепенно переключились с клавесинов на фортепиано, так что к началу XIX века производство клавесинов и клавикордов в Западной Европе фактически прекратилось. Старые инструменты продолжали функционировать в быту, в обиходе дилетантов и начинающих музыкантов, но новых уже не строили из-за отсутствия достаточного спроса.

Все же процесс развития и распространения фортепиано был непростым и продолжительным: он занял почти полвека. Это было связано с приверженностью старым традициям, отрицательным отношением к фортепиано некоторых крупных музыкантов, непрочностью и недостаточно хорошим качеством инструментов, а также высокой ценой на лучшие фортепиано, что делало их недоступными для многих любителей. Кроме того, старинные клавишные инструменты обладали своеобразными звуковыми свойствами, позволявшими достигать особых эффектов при исполнении. В частности, на клавесине звучание можно было при нажатии одной клавиши легко дублировать в октаву благодаря механизму копуляции или резко менять тембровую окраску, переключая педали и переходя с одного мануала на другой. Клавикорд же, как отмечает Д. Г. Тюрк, «имеет перед большинством всех прочих клавишных инструментов еще особое преимущество, что на нем можно исполнять вибрацию [Vebung], попеременно производить все свойственные инструменту градации сильного и слабого звука и, следовательно, играть с намного большим выражением, чем, например, на клавесине» [330, 5]. Тот же Тюрк рекомендовал начинать обучение именно на клавикорде, более податливым и отзывчивым, чем фортепиано.

Таким образом, довольно долго фортепиано, клавесин и клавикорд существовали как равноправные инструменты. Но к 90-м гг. XIX века старинные клавишные окончательно уступили первенство новому инструменту. Как отметил Д. Г. Тюрк, «этот инструмент стал по праву пользоваться успехом у музыкантов» [330, 2]. Это произошло потому, что фортепиано предложило новые выразительные возможности, которыми не обладали старинные клавишные инструменты и которые открывали широкий простор для развития

исполнительского искусства. Как известно, клавесин не позволял применять в исполнении динамические нюансы и не слишком отчетливо звучал в больших залах при исполнении соло, хотя хорошо сочетался с оркестром в континуо. Клавикорд, наоборот, был инструментом, способным к чрезвычайно тонкой и детализированной нюансировке, но очень тихим и камерным. Влияние клавесина и клавикорда ещё долгое время сказывалось на фортепианном письме венских классиков, но вся музыка, создававшаяся после 1760-х годов, была ориентирована уже на молоточковые инструменты.

К концу XVIII — началу XIX вв. фортепиано стало самым распространенным инструментом, который находил широкое применение как в концертах, так и в домашнем музицировании и обучении. В быту нередко использовалась компактная «столовая» разновидность (прямоугольный корпус с прямыми струнами), для концертного же исполнительства предназначалась крыловидная форма — та, что свойственна теперь роялям. Поскольку музицирование в классическую эпоху охватило самые широкие круги образованных людей, от весьма небогатых (школьные учителя, сельские священники, рядовые бюргеры) до представителей высших сословий, инструментов требовалось много.

Наибольшей известностью в начале XIX века пользовались фабрики супругов Н. и И. А. Штрейхеров в Вене, Т. Бродвуда в Лондоне и С. Эрара в Париже. Эрар, начинавший карьеру в Париже как поставщик королевского двора, во время революционных потрясений вынужден был бежать в Англию, где познакомился с новыми технологиями семейной фирмы Бродвудов, что сказалось на его продукции после возвращения во Францию в эпоху Наполеона. Инструмент Эрара обладал возможностью двойной репетиции, что уже само по себе давало ему большие преимущества. Французское фортепиано позволяло извлекать красивый звук, но при условии высокого пальцевого контроля и чуткого туше. В 1803 году Эраром был подарен Бетховену рояль, который стоял у Бетховена до 1825 года, когда он отдал его своему брату Иоганну (в настоящее время инструмент находится в Музее истории искусств в Вене).

В Австрии изготавливались также фортепиано К. Граф, особенностью которых было то, что в некоторых из них на каждый молоточек приходилось по четыре струны. Тем не менее, звук был несколько тусклым, особенно в верхнем регистре (рояль Графа находится сейчас в боннском доме Бетховена).

Особенно ярким было различие венских и английских инструментов. Наиболее характерными инструментами «венского» типа были фортепиано аугсбургского мастера И. А. Штейна и его преемника Штрейхера; инструменты других венских мастеров были лишь подражанием, хотя тоже ценились знатоками. Оба типа фортепиано были связаны одной традицией. В 1792

г. И. А. Штейн умер, оставив свою фабрику дочери Нанетте — впоследствии супруге фабриканта И. А. Штрейхера, — которая также была фортепианным мастером и пианисткой. Ее именем и была названа фирма «Нанетта Штрейхер». В 1794 г. фабрика Штейна переехала в Вену, которая была в то время крупнейшим музыкальным центром, и где пианизм как искусство развивался особенно стремительно.

Фортепиано с «венским» типом механики высоко ценил Бетховен, оказывая еще в боннский период явное предпочтение инструментам Штейна, а впоследствии — в Вене — Штрейхера. Преимущество последнего типа фортепиано заключалось в том, что клавиши давали возможность поверхностного, легкого, чуткого туше и певучего, ясного, хотя и хрупкого тембра. Выражая критическое отношение к этим инструментам, Бетховен в то же время поощрял стремление фортепианного фабриканта создать инструмент нового типа: «Пусть Вас это не удерживает от изготовления всех Ваших фортепиано подобным же образом: ведь немного же, конечно, найдется людей, которым свойственны такие же причуды, как мне» [101, 101]. Штрейхер прислушался к критике, и в 1809 году его фабрика выпустила инструмент новой, усиленной, конструкции, с расширенным диапазоном, который Бетховен высоко оценил. Как свидетельствует И. Ф. Рейхардт, «по совету и желанию Бетховена Штрейхер стал придавать своим инструментам больше сопротивляемости и эластичности, дабы виртуоз, играющий с энергией и глубиной, мог иметь в своем распоряжении более протяженный и связный звук» [цит. по: 127, 193].

В Вене, помимо супругов Штрейхер, работали такие мастера, как А. Вальтер (на фортепиано его работы обычно выступал Моцарт, ныне этот инструмент хранится в Зальцбурге, в Моцартеуме), братья Шанц, и др. Всем венским инструментам была свойственна легкость звукоизвлечения и красивый, но не очень сильный звук. Точность, четкость и прозрачность звука давала возможность добиваться предельной ясности в пассажах и применять более быстрые темпы. Тяжелая и глубокая механика английских фортепиано, придававшая звуку глубину и наполненность, позволяла использовать эффекты динамических контрастов и богатство красок звучания.

В 1818 году Т. Бродвуд изобрел инструмент с расширенным диапазоном и с более тяжелой, глубокой и вязкой клавиатурой. Этот инструмент обладал способностью к более интенсивной передаче контрастов и нюансов. Бродвуд послал рояль своей фирмы Бетховену, который откликнулся восторженным письмом.

И. Н. Гуммель в своем «Обстоятельном теоретическом и практическом руководстве по фортепианной игре» (1828) дает подробную сравнительную характеристику венского и английского типов механики и в соответствии с их особенностями рассматривает проблему звукоизвлечения: «Нельзя отри-

цать, что каждая из этих механик имеет свои преимущества. На венской могут играть самые нежные руки. Она позволяет исполнителю воспроизводить всевозможные нюансы, звучит отчетливо и без задержек, имеет округлый флейтоподобный звук, который хорошо выделяется на фоне аккомпанирующего оркестра, особенно в больших помещениях. Она не требует слишком сильного напряжения при исполнении в быстром темпе. Эти инструменты также прочны и стоят чуть ли не вдвое дешевле английских. Но с ними надо обращаться соответственно их свойствам. Они не позволяют ни резкого удара и стука по клавишам всей тяжестью руки, ни медлительного туше. Сила звука должна проявляться только благодаря упругости пальцев. Например, полные аккорды в большинстве случаев быстро раскладываются и производят эффект гораздо больший, чем если бы звуки извлекались одновременно, да еще с силой. [...]

Английской механике также надо отдать должное за ее прочность и полноту звука. Эти инструменты, однако, не приемлют такой степени техники, как венские, из-за того, что их клавиши гораздо тяжелее на ощупь; да и опускаются они намного глубже, и потому молоточки при репетиции не могут так быстро функционировать. Кто не привык к таким инструментам, того пусть ни в коем случае не шокирует глубина клавиш и тяжелое туше; лишь бы не загнать темп и сыграть все быстрые куски и пассажи со вполне привычной легкостью. Даже мощные и быстрые места нужно играть, как на немецких инструментах, с помощью силы пальцев, а не тяжести руки. Ибо сильным ударом не достигнешь более мощного звука, который можно извлечь естественной упругостью пальцев, т. к. эта механика не слишком подходит для такого множества звуковых градаций, как наша. Правда, на первый взгляд, чувствуешь себя немного неуютно, потому что мы, особенно в пассажах на *forte*, нажимаем клавиши до самого дна, что здесь следует делать более поверхностно, так как в противном случае играешь с величайшим усилием и вдвое усложняешь технику. Напротив, певучая музыка приобретает на этих инструментах, благодаря полноте звука, своеобразную прелесть и гармоническое благозвучие» [215, 454–455].

Таким образом, стремясь дать объективную оценку обоим типам инструментов, Гуммель в целом выявляет преимущества венских фортепиано. Во-первых, они отличаются прочностью и относительной дешевизной. Во-вторых, венская механика, по его мнению, дает больше возможностей динамических градаций. В-третьих, звук венских фортепиано хорошо выделяется на фоне большого состава оркестра, в отличие от английских, которым «часто приписывают густой, полный звук, которым они мало выделяются на фоне звуков большей части инструментов оркестра» [ibidem, 455].

Причина различия конструкций венских и английских инструментов заключалась в требованиях, которые музыканты того времени предъявляли к фортепиано, и в условиях, в которых исполнялась музыка. В Вене фортепианные фабриканты приспособлялись к господствующим художественным вкусам. Публичная концертная жизнь в австрийской столице не была достаточно развита, так как не было залов, предназначенных специально для концертов, и не было профессиональных организаторов выступлений. Музыка исполнялась преимущественно в небольших помещениях аристократических салонов или в относительно небольших залах гостиниц и павильонов. Для таких концертов не требовалось инструментов с мощным звуком. Венские фортепиано были предназначены скорее для домашнего музицирования и обучения, чем для больших концертных выступлений. Сборные концерты-академии давались в театральных залах, но пианисты обычно не играли там соло без оркестра, или же выступали в жанре свободной импровизации. Упор в программах таких концертов делался на крупные симфонические сочинения и на вокальные номера.

Лондонские фабриканты (братья Бродвуд, а позднее также Клементи) производили инструменты в расчете на большие залы. Уже в XVIII веке в Англии вошли в моду платные публичные концерты, и появились люди, которые их успешно организовывали (И. К. Бах, К. Ф. Абель, И. П. Саломон). Расцвету лондонского фортепианного исполнительства способствовали также выступавшие или жившие в Англии композиторы-виртуозы: Я. Л. Дусик, М. Клементи, И. Б. Крамер. Некоторые из них сами занимались производством фортепиано, специально работая над усилением громкости, расширением диапазона клавиатуры и совершенствованием механики. Поэтому английские инструменты отличались более ярким и насыщенным звуком. Однако в континентальной Европе они были мало распространены из-за трудностей торговых связей, особенно в годы наполеоновских войн, когда действовала так называемая континентальная блокада.

Вследствие различия двух типов фортепиано в западноевропейском исполнительском искусстве выделились две школы: лондонская и венская. Первая была представлена М. Клементи, И. Б. Крамером и Я. Л. Дусиком. У Клементи блестящая манера игры сочеталась с ясностью звука и спокойствием, благодаря чему он стал величайшим исполнителем своего времени. С годами его все больше начинала привлекать идея фортепианного *cantabile*.

Благодаря звуковым качествам английских инструментов произошло возникновение более спокойного, мелодического стиля исполнения, свойственного Крамеру и Дусику и являвшемуся антиподом бриллиантной манеры игры. Основными исполнительскими принципами Крамера была, во-первых, «эффектная, выдержанная, ровная игра всеми пальцами при лежащей или по-

степенно движущейся руке»; во-вторых, — умение «петь» на фортепиано, т. е. «связно выделять» любой голос при легкости сопровождающих голосов [AmZ IX, 353]. В исполнении знаменитого пианиста современники отмечали «правильность игры и фразы, тонкость нюансов, хороший вкус и высокое благородство» [260, 83]. Игра Дусика особенно славилась своим *cantabile*.

Лондонской школе противостояла венская манера игры, связанная с инструментами с немецко-австрийским типом механики. Она была представлена исполнительским искусством Моцарта, получившем развитие у его ученика Гуммеля. Яркими представителями венской школы были Мошелес и Калькбреннер. С одной стороны, игра пианистов этого направления была лишена многих качеств, свойственных лондонской школе. Так, например, игра Гуммеля не отличалась особой глубиной звука и певучестью. Его исполнение было основано на ясности и отчетливости туше, а *legato* для него являлось средством фразировки, а не ведения звука. С другой стороны, Гуммель и Калькбреннер владели мастерством тонкой пальцевой техники и были признанными виртуозами своего времени. Тем не менее, они высказывались против поверхностного исполнения и стремления к внешним эффектам, считая основным критерием хорошего исполнения выразительность. К. Монтаг, редактор журнала *Neue Zeitschrift für Musik*, назвал Гуммеля первым, кто воплотил в фортепианной музыке ясность формы, гармоническое и мелодическое богатство и «сумел развернуть в такое богатство блестящих пассажей, такую новизну в украшениях и властвовать над инструментом с такой смелостью, которая приводит в изумление» [NZfM VII, 165].

Поскольку развитие музыкального искусства во многом зависит от деятельности не только композиторов, но и исполнителей, то важно рассмотреть основные тенденции в исполнительском искусстве конца XVIII — XIX вв.

К концу XVIII века искусство импровизации, хотя и продолжает развиваться, но все же утрачивает былое значение. Для этой эпохи остается характерным сочетание композитора и исполнителя в одном лице, но усиливается интерес именно к исполнительскому мастерству. В исполнительской деятельности многих музыкантов начинает преобладать виртуозное начало, которое оказывает существенное влияние на их творчество. Появляется множество виртуозов салонного направления, создающих и исполняющих блестящие, но бессодержательные пьесы. Но среди виртуозов того времени были и серьезные музыканты, для которых виртуозность являлась средством решения подлинно художественных задач.

Облик исполнительского искусства конца XVIII — первой половины XIX века наиболее ярко раскрывается в “Pianoforte-Schule” К. Черни, который выделяет шесть основных исполнительских стилей этого времени.

Во-первых, манера Клементи, которая «отличается правильной позицией рук, отчетливым прикосновением и звуком, ясным, свободным исполнением и четкой декламацией, а также беглостью пальцев». Во-вторых, стиль Крамера и Дусика, для которого характерно «чудесное *santabile*, стремление избежать грубых эффектов, поразительные достижения в скачках и пассажах как компенсация беглости пальцев в их произведениях и прекрасное *legato*, комбинированное с использованием педали». В-третьих, стиль Моцарта, которому свойственна «исключительно ясная, бриллиантная игра, представленная скорее *staccato*, чем *legato*; одухотворенное и оживленное исполнение. Педаль используется редко». В-четвертых, стиль Бетховена, в котором «преобладает характерная и страстная энергия, непременно с очарованием связанного *santabile*. Выразительность часто становится излишней, особенно в отношении юмористических причуд. Пикантная, бриллиантная манера редко здесь используется. Но тем чаще применяются универсальные эффекты, отчасти связанные с полнозвучным *legato*, отчасти — с использованием педали» [177, 72]. В-пятых, «новая бриллиантная школа», основанная Гуммелем, Мейербером, Калькбреннером и Мошелесом и выделенная Черни в самостоятельное направление. «Ее особенностями являются: полное владение всеми трудностями, максимально возможная беглость, легкость и изящество в различных упражнениях, совершенная отчетливость и четкая, ясная для каждого декламация, связанная с изящным и тонким вкусом» [*ibidem*, 59].

Что же означает само понятие «бриллиантная манера игры»? Особенности этого стиля исполнения, по мнению Черни, заключаются, во-первых, «в особенно ясном и подчеркнутом, как и крепком прикосновении к клавише, в результате чего звук становится отчетливым. Отсюда каждое *staccato* и каждый выделенный звук становится "блестящим", в противовес строгому *legato*, причисляемому к противоположному стилю». Во-вторых, — «в применении беглости вплоть до скорейших темпов, которыми должен владеть исполнитель и с которыми всегда должна быть связана наибольшая отчетливость. Так называемая "мазня" ни в коем случае не является "бриллиантной"». В-третьих, — «в абсолютной чистоте, в том числе и в труднейших местах. Правда играть чисто — необходимое условие каждого стиля. Однако при "блестящей" манере достичь этого намного труднее, так как сам способ извлечения звука, особенно при скачках и прочих трудностях, требует значительно большей беглости и так как любая фальшивая нота при этом стиле в десять раз больше режет слух». В-четвертых, — «в повышенном состоянии духа и большой уверенности, которыми обладают исполнители "блестящего" стиля, чтобы суметь все исполнить в этой манере, особенно в большом помещении. Поэтому для такого исполнения требуется также особая сила и

гибкость нервов, недостаток которых не могут восполнить одни лишь упражнения» [177, 59].

Таким образом, Черни определяет основные принципы «бриллиантной школы»: четкость туше, беглость, абсолютная чистота и уверенность. Его классификация показывает, что в исполнительской культуре XIX века на первый план выступает виртуозное начало как характерный признак эпохи. В то же время проявляется стремление к тонко дифференцированному туше, к игре *legato*, а также возрастает интерес к педализации. Нелишне, однако, заметить, что на старых венских фортепиано эффект правой педали достигался нажатием коленного рычага, что было не очень удобно и приводило к очень скупому использованию этого приёма. Педальный же механизм позволил добиваться новых колористических эффектов.

Наконец, еще один стиль представлен поколением, заявившим о себе в конце 1820-х годов: Тальбергом, Листом, Шопеном и их современниками. По словам Черни, эта манера «чрезвычайно выделяется и будет выделяться изобретением новых пассажей и трудностей и, кроме того, — исключительным применением всех вспомогательных механических средств, которые только предлагает усовершенствованное фортепиано» [177, 72].

Таким образом, стимулом для бурного развития исполнительства послужила музыка венских классиков и в первую очередь Бетховена, и деятельность многочисленных концертирующих виртуозов. Россия также не осталась в стороне от этого общеевропейского процесса, поскольку едва ли не все знаменитые виртуозы конца XVIII — начала XIX вв. выступали или подолгу работали в Москве и Петербурге. Некоторые из них остались в России до конца своих дней, повлияв на становление русской фортепианной школы и создав ряд вариаций на русские темы (И. В. Гесслер, Дж. Фильд).

С конца XVIII века наблюдается оживление концертной жизни и тенденция к формированию устойчивого фортепианного репертуара, востребованного как при обучении, так и при выступлениях разного рода, от салонных до концертных.

Одним из наиболее распространенных жанров эпохи стали вариации. К вариациям обращались практически все композиторы и исполнители этого времени. Потребность в этом жанре была обусловлена, во-первых, тем, что произведения основывались, как правило, на популярной и узнаваемой теме. При выступлении пианиста перед малознакомой (и особенно иностранной) публикой это было важно для привлечения внимания. Во-вторых, применение большого разнообразия виртуозных эффектов давало возможность исполнителю в полной мере показать свое мастерство. Вариации сыграли большую роль в расширении фортепианного репертуара и в универсализации самого языка фортепианной музыки.

## § 2. Терминология, связанная с вариациями

Вариации — очень широкое понятие, включающее в себя разные терминологические аспекты, среди которых важнейшими являются «форма», «жанр» и «метод развития».

С точки зрения формы, под вариациями принято понимать изложение относительно законченной заимствованной или собственной темы и видоизмененных ее повторений (как правило, не менее двух). Форма вариаций тесно связана с другими музыкальными формами. На первичном уровне, это форма собственно темы, обычно достаточно простая (период, песенная двух- или трехчастная форма). На более общем уровне, это форма вариационного цикла, которая вследствие внутренней группировки вариаций способна приобретать различные «формы высшего порядка». И на уровне цикла можно говорить о роли вариаций в музыкальной драматургии более крупного целого (сонатно-симфонических или сюитных циклов). Встречаются, как известно, и рассредоточенные вариации внутри других музыкальных форм (в частности, рондо), когда варьируется каждое новое проведение рефрена, однако об этих случаях мы здесь говорить не будем, поскольку каждый из них очень индивидуален.

Вариационная форма генетически связана с народными песенными жанрами и потому часто строится как вереница «куплетов», в которых меняется воображаемый текст. Родство это ярче всего проявляется в вариациях на выдержанную мелодию в басу или в сопрано (последний тип получил в отечественной теории музыки название «глинкинских вариаций», однако иногда встречался и раньше<sup>1</sup>). В наиболее масштабных вариационных циклах обычно образуется форма «второго плана» — трехчастная, рондо, концентрическая, иногда даже сонатная (последний термин следует применять условно, с оговорками, поскольку интенсивного модуляционного развития, свойственного сонатной форме, в вариациях обычно не бывает). Вместе с дополнительными разделами вариации могут образовывать циклическую форму с ярко выраженной трехчастностью (например, интродукция, вариации и рондо). Вариации и их группы могут выстраиваться в виде подобия сонатного цикла (например, сонатное Allegro, Adagio и финал).

Основными параметрами анализа вариационной формы являются мелодия, гармония, ритм, фактура, структура и драматургия цикла. Этот анализ равно необходим как музыковедам, так и исполнителям.

<sup>1</sup> В музыке XVI — XVIII в. был распространен также приём перемещения неизменной мелодии из голоса в голос. Нередко такие вариации писались для клавишных инструментов, но один из самых известных примеров — вариации в медленной части Квартета ор. 76 № 3 Гайдна, написанные на мелодию его собственной гимнической песни в честь императора Франца.

Вариационный метод развития является более широким понятием, чем вариационная форма. Вариационность способна проникать в любые формы, содержащие повторность. Сходное понятие — вариантность — используется, как правило, тогда, когда речь идёт об измененных повторениях либо сравнительно небольших элементов (например, мотивов), либо целых разделов произведения (в частности, в музыке XVIII века были возможны варианты частей сюит без украшений и с украшениями). Вариационность же подразумевает внесение однотипных изменений, касающихся законченных тем или достаточно крупных разделов формы.

Понятие «жанр вариаций» тесно связано с понятием «вариационная форма», но не тождественно ему, хотя для теории музыки первой половины XIX века было характерно рассмотрение формы в единстве с жанром (например, в «Учении о музыкальной композиции» А. Б. Маркса). Прежде чем определить, что следует называть «жанром вариаций», необходимо обратиться к самой категории «музыкальный жанр».

Любой жанр музыки связан с конкретной исторической эпохой, с ее идеями и традициями. По словам В. А. Цуккермана, «музыкальные жанры не существуют вне времени, вне истории. Любой жанр возникает в определенную эпоху. Он формируется под влиянием вкусов, сложившихся у людей данной эпохи и страны, он воплощает черты этой эпохи, жизненного уклада и поведения людей. Каждая историческая эпоха выдвигает в музыке свое идейно-художественное содержание, свой круг образов. Наиболее типичные образы многократно воспроизводятся в музыке; постепенно складываются, кристаллизуются характерные, легко узнаваемые их признаки — так создается жанр, а совокупность жанров рисует музыкальный облик эпохи» [131, 26]. Эту идею кратко формулирует Е. В. Назайкинский, по словам которого, «жанры — это реальная связь музыки с жизнью» [91, 80].

Разные исследователи по-разному определяют понятие «жанр музыки», в зависимости от того, какой фактор выносится на первый план. Так, Т. В. Попова понимает жанр как «особый вид художественного творчества, определенным образом связанный с породившей его исторической действительностью, с жизнью и бытом» [106, 4]. Исследовательница принимает за основу два критерия жанра: условия бытования музыки и особенности исполнения.

В. А. Цуккерман считает главным признаком жанра «типизированное содержание» [131, 25]. По его мнению, «жанр есть вид музыкального произведения, которому присущи определенные черты содержания, который связан с определенным жизненным предназначением и типом исполнения» [там же, 60–61]. Таким образом, исходя из этой концепции, содержательная сторона является главным критерием отличия жанров.

Иной подход предлагает А. Н. Сохор, считая жанр не только эстетической, но и социальной категорией [118, 34]. На первый план исследователь выдвигает «жизненное предназначение музыки и обстановку ее исполнения и восприятия» [119, 233]. По определению А. Н. Сохора, «жанр в музыке — это вид музыкального произведения, определяемый прежде всего той обстановкой, требованиям которой объективно соответствует произведение, а также каким-либо из дополнительных признаков (форма, исполнительские средства, «поэтика», практическая функция) или их сочетанием» [118, 28].

Наиболее полное определение жанра дает Л. А. Мазель: «Музыкальные жанры — это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с различными социальными (в частности, социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями музыки, в связи с определенными типами ее содержания, ее жизненными назначениями, условиями ее исполнения и восприятия» [54, 18–19].

Своеобразную концепцию жанра предлагает О. В. Соколов. По его определению, «жанром называется вид музыкального произведения, возникающий в соответствии с определенной функцией (жизненной или художественной)» [117, 23]. Исследователь разделяет музыкальные жанры в связи со взаимодействием с жанрами других видов искусства. Согласно его классификации, вариации можно отнести к роду «чистой» музыки, группе «собственных» жанров, подгруппе «сложных» жанров.

Развивая теорию жанра и обобщая предыдущие исследования, Е. В. Назайкинский опирается на критерии жизненного предназначения, условий и средств исполнения и характера содержания и форм его воплощения [91, 94].

В зарубежном музыковедении теория жанра наиболее подробно была разработана Г. Бесселером [156]. Рассматривая формы бытования и жизненное предназначение музыки, немецкий музыковед выдвинул разделение всех жанров на «преподносимые» (*Darbietungsmusik*) и «обиходные» (*Umgangsmusik*).

Все же общепринятой классификации жанров еще не сложилось, что в значительной мере связано с их эволюцией. Это объясняется и тем, что границы между жанрами в достаточной степени условны. Определенное произведение в целом может содержать признаки нескольких жанров. Отдельные части циклического сочинения могут иметь разную жанровую основу. Проблемы эволюции жанра вариаций и его взаимодействия с другими жанрами еще недостаточно разработаны, хотя отдельные явления и аспекты рассмотрены целым рядом отечественных и зарубежных ученых.

Для конкретизации понятия жанра фортепианных вариаций следует выделить основные его аспекты. На основании классификаций музыкальных жанров, представленных в работах В. А. Цуккермана, Н. А. Сохора,

Л. А. Мазеля, Е. М. Царевой, О. В. Соколова, Е. А. Ручьевской, В. Н. Холоповой, Е. В. Назайкинского и других исследователей, при различных подходах к выявлению сущности жанра, можно выделить некоторые общие аспекты:

1. Жизненное предназначение.
2. Место и условия исполнения и бытования.
3. Способ исполнения.
4. Характер содержания и его воплощение.
5. Возможность взаимодействия с различными музыкальными жанрами.

Рассмотрим эти аспекты применительно к фортепианным вариациям. Во второй половине XVIII — начале XIX века важную роль играли салонные и бытовые вариации. Они выполняли две основные функции: развлекательную и инструктивно-педагогическую. Целью сочинения было популяризация вокальных и инструментальных сочинений современников, демонстрация искусства варьирования темы. Вариации исполнялись преимущественно для небольшого круга просвещенных любителей музыки. Иногда вариации служили своего рода «сувениром» и приближались по своему социальному значению к альбомным пьесам. Небольшие вариационные циклы служили также важнейшим материалом для обучения игре на клавире как профессиональных музыкантов, так и любителей. В дальнейшем инструктивная роль вариаций еще более усилилась; они прочно вошли в педагогический репертуар, и в этом смысле сблизились с жанром упражнений и этюдов.

Во второй половине XVIII века вариации исполнялись большей частью в камерной обстановке, преимущественно в аристократических салонах. В начале XIX века вариации получили большое распространение в качестве жанра домашнего музицирования. Особой популярностью пользовались произведения в четыре руки. Широкое распространение фортепиано и развитие концертной жизни способствовали в XIX веке перемещению жанра вариаций на большую сцену. Состав аудитории значительно расширился и стал более многочисленным — а следовательно, возросли и требования к жанру вариаций, который заметно усложнился и укрупнился по масштабам.

Эволюция жанра фортепианных вариаций неотъемлемо связана с развитием инструмента и исполнительского искусства (об этом уже отчасти говорилось выше). Вариации второй половины XVIII века нередко имели на титульных листах подзаголовки: «для клавесина или фортепиано». Иногда такие обозначения печатались по инициативе издателей, заинтересованных в более широком сбыте нот. Это свидетельствует о том, что «молоточковое фортепиано» вплоть до XIX века сосуществовало в любительском обиходе с клавикордом и клавесином, и переходный период к «чистому» пианизму был

довольно длительным. Даже если композитор писал именно для фортепиано, он должен был учитывать, что далеко не каждый рядовой музыкант располагает новейшим инструментом, и потому фактура многих классических сонат и вариаций учитывает эти обстоятельства. Гайдн и Моцарт обычно избегают использования экстремально крайних регистров, стараются не злоупотреблять «крупной» техникой (длительное изложение октавами либо аккордами) и предполагают экономное использование педалей, — особенно правой педали, которая на некоторых фортепиано XVIII века приводилась в движение коленным рычагом, а не нажималась ногой исполнителя. Всё это требуется учитывать при рассмотрении вариаций классической эпохи; с наступлением XIX века многие из перечисленных особенностей ушли в прошлое, и фортепианная техника во многом унифицировалась. Этому способствовало и появление довольно большого количества дидактических пособий — школ фортепианной игры, публиковавшихся в разных странах самыми известными пианистами и педагогами (М. Клементи, И. Б. Крамером, И. Н. Гуммелем, К. Черни, и др.). Возникли весьма высокие стандарты виртуозного исполнительства, которым должны были соответствовать произведения, выносимые на концертную эстраду.

Жанр вариаций открывает большие возможности для взаимодействия с другими жанрами музыки. Это, опять-таки, происходит как на уровне соотношения вариаций внутри цикла («характерные» вариации, резко меняющие жанр темы), так и на уровне целого. Поскольку сами вариации нередко рождались в процессе импровизации, то весьма естественным выглядело соединение вариаций с импровизационным жанром в рамках крупного одночастного произведения. В начале XIX века наибольшей популярностью пользовались «фантазии и вариации». Вариационный метод становился основным в фантазии, а собственно вариации приобретали большую свободу и разнообразие. Романтический феномен «свободных вариаций», в которых было уже не обязательно точно сохранять форму темы, во многом был обязан этой практике.

Обращение авторов вариаций к темам, заимствованным из произведений других композиторов, также способствовало связи вариаций с разнообразными музыкальными жанрами. Вариационный цикл испытывает на себе взаимодействие оперной и симфонической драматургии. На рубеже XVIII – XIX веков наиболее распространенными были темы, заимствованные из опер и балетов. В первой трети XIX века, — очевидно, под воздействием национально-патриотического подъёма, связанного с эпохой наполеоновских войн, — доминировали темы, связанные с массово-бытовыми жанрами (песня, танец, марш). Позднее наряду с этими типами тем стали все больше применяться темы из крупных концертных сочинений (симфоний, квартетов и даже

вариаций и т. д.). Фортепиано в этих случаях брало на себя функции оркестра или ансамбля инструментов, что, опять же, требовало особых приемов письма и исполнительства. Интересно, что фортепианные вариации XIX века обогащались также техническими приемами, почерпнутыми из практики исполнительства на совсем других инструментах — прежде всего, скрипки (под влиянием Н. Паганини) и органа (это заметно у композиторов-органистов: Ф. Листа, С. Франка, И. Брамса и др.).

Понятие «жанр» может применяться как в более широком, так и в более узком смыслах. Внутри жанра вариаций встречаются более конкретные и узкие жанровые обозначения: например, «фортепианные вариации» как общая жанровая группа. Внутри нее, в свою очередь, возможны уточнения: например, «большие» (по масштабу и протяженности), «легкие» (по степени трудности), «концертные» (по роли солирующего инструмента в ансамбле), «серьезные», «блестящие» или «бравурные» (по содержанию стиля) и т. д. Такие обозначения появлялись на титульных листах произведений, ясно обозначая их предназначение, степень сложности и желательное место исполнения.

В целом же можно подчеркнуть синтезирующую природу жанра фортепианных вариаций, проявляющуюся на многих уровнях. Универсальность фортепиано позволяла аккумулировать приемы, заимствованные из техники игры на других инструментах (скрипки, органа, арфы) или из вокальных жанров (бельканто, хорал, речитатив). Темы, заимствованные из других музыкальных жанров, создавали связи между фортепианной музыкой и, как уже отмечалось, сценической и симфонической. Синтезировались и различные национальные традиции и школы, и стили разных эпох. Такая «всеядность» могла обернуться эклектикой, подвергавшейся справедливой критике, но в творчестве выдающихся композиторов приводила к созданию художественных концепций, не имевших аналогий в других жанрах.

### § 3. «Своё» и «чужое» в поэтике вариаций

При исследовании соотношения индивидуального и общего в вариациях одним из важных аспектов становится проблема «своего» и «чужого», которая в этом жанре играет очень важную роль. «Чужое» в данном случае не наделяется негативной коннотацией; это нечто готовое, заимствованное, взятое за отправную точку для собственных мыслей. На самом деле, «чужое» в вариациях классико-романтической эпохи — это нередко «общее», объективно существующее, заданное заранее.

Проблема «своего» и «чужого» свойственна не только вариациям; ее выдвигают и другие жанры. Но именно в связи с вариациями в ней проявляются специфические черты. Во-первых, большая часть вариаций основана на заимствованных темах, что приводит к возникновению творческого диалога внутри жанра. Такой диалог своеобразно проявляется в коллективных вариациях, что будет рассматриваться отдельно. Во-вторых, история вариаций гораздо длиннее и обширнее, чем, например, история сонаты. Тема с вариациями в современном понимании (как авторская композиция с индивидуальным замыслом) возникла уже примерно в XVI веке, когда слово «соната» уже существовало, но соната как жанр или форма — ещё нет. В творчестве И. С. Баха и Г. Ф. Генделя присутствовали как вариации (партиты), так и сонаты, но если их вариационные циклы вполне можно сравнивать с циклами венских классиков и романтиков, то сонаты эпохи барокко представляют собой совершенно другое явление, совсем не тождественное классико-романтическому циклу. Быстрое и даже опережающее развитие жанра вариаций особенно отчетливо проявляется в России, где сонаты, написанные до 1830-х гг. не дают возможности сравнения их с западноевропейскими произведениями в этом жанре, в то время как вариации по художественному уровню и сложности не уступают западным образцам.

Поскольку основой любого вариационного цикла является тема, то большое значение имеет ее происхождение. По этому признаку возникают разные классификации тем. Согласно типологии В. А. Цуккермана, темы вариаций можно разделить на два типа: характерный и обобщенный [132, 10]. Темы характерного типа делятся на оригинальные, народные и заимствованные авторские [там же, 12]. Несколько иначе выглядит классификация Е. В. Назайкинского, который относит к характерному типу темы, заимствованные из произведений других авторов и народной музыки, а к обобщенному — преимущественно оригинальные темы [90, 54–55]. В предыдущие эпохи это деление выглядело иначе: так, в эпоху барокко существовала большая группа тем, имевших народное происхождение, но трактовавшихся как общеприня-

тые и вполне нейтральные в стилевом отношении темы для вариаций (фолия, пассамеццо, чакона с поступенно нисходящим басом)<sup>2</sup>.

Вариации на оригинальные темы среди вариационных циклов, написанных с середины XVIII до начала XX вв., составляют лишь небольшую часть, значительно уступая по своему количеству вариациям на заимствованные темы. При общем сравнении вариаций этих двух типов, написанных на рубеже XVIII и XIX веков (без учета легких пьес педагогического репертуара), выявляется различие подходов. Это обусловлено прежде всего их разным социальным предназначением и различными требованиями к их сочинению. Вариации на заимствованные темы первоначально чаще всего представляли собой записанные импровизации на заданную тему. В их основе лежали преимущественно фрагменты из популярных опер, а позднее — также народные мелодии. Хорошо известные публике темы ассоциировались с определенными образами и были связаны со знанием контекста: текста песен, арий и оперных ансамблей, сценических ситуаций и даже облика конкретных артистов, игравших на сцене. Перед композитором не стояло каких-либо сложных задач. Конкретный образ, заложенный в теме, служил ориентиром для сочинения вариационного цикла. Правда, в наиболее значительных произведениях этого типа композиторы использовали возможность ярких противопоставлений контрастных образов.

В вариациях же на оригинальные темы требовался иной подход. Возможны были два пути сочинения: создавать либо миниатюры инструктивного типа («лёгкие вариации»), либо — более крупные произведения, основанные на переосмыслении салонного жанра вариаций. Но в обоих случаях требовалась фантазия, творческая зрелость и оригинальность мышления. Именно в вариациях на оригинальные темы с особой остротой возникла проблема единства цикла. Ведь, чем значительнее дарование композитора, тем смелее он подходил к развитию собственной темы, иногда сильно отдаляясь от ее первоначального звучания.

Импульс для всего дальнейшего развития должен был быть заложен в краткой теме. Сочинить такую тему было непросто. Она должна была сочетать в себе простоту, свежесть, яркость и привлекательность. Именно эти качества позволяли слушателю лучше ее запомнить и захотеть слушать снова и снова в разных обликах. Кроме того, тема должна была обладать потенциальной способностью к различным преобразованиям — ритмическим, ладо-гармоническим, полифоническим. В то же время чрезмерно сложная тема

---

<sup>2</sup> В XVII веке были распространены и совершенно неиндивидуальные «сольмизационные» темы, основанные на звуках гексахорда или других подобных фигурах. Правда, такие темы чаще использовались в полифонических произведениях — каприччио, фантазиях, ричеркарах, но развитие могло носить и вариативный характер. См. подробнее: 109, с. 80–100.

могла препятствовать развитию, выходя самодостаточной. Так, необычная модуляция в отдельно взятой пьесе могла звучать очень свежо, но, будучи повторенной десятком раз, рисковала наскучить и вызвать раздражение. Иногда композиторы предусматривали фугато или даже фугу в качестве вариации, но не всякая тема допускала такие преобразования.

Если цикл вариаций на заданную тему мог сочинить любой профессиональный исполнитель и даже одаренный дилетант, то вариации на собственные темы оставались уделом собственно композиторов. В таких произведениях недостаточно было демонстрировать виртуозные эффекты. Важной задачей было построение определенной логики развития цикла. Естественно, что в принципе такой вариационный цикл не мог выполнять сугубо развлекательной функции. От слушателя требовалось особое внимание и даже сопереживание. Не случайно вариации на оригинальные темы нашли наиболее широкое применение в сонатно-симфонических циклах, выполняя в них важную драматургическую функцию. В самостоятельных сочинениях предпринимались поиски в направлении усиления единства вариационного цикла уже начиная с Гайдна.

Таким образом, сложность построения вариационного цикла на собственную тему объясняет сравнительно небольшое число самостоятельных произведений этого типа, а среди них — малое количество выдающихся сочинений в фортепианной литературе. Однако эти немногочисленные шедевры внесли весомый вклад в развитие жанра вариаций.

Оригинальные темы вариаций по происхождению делятся на два вида:

а) Темы, заимствованные автором из собственных сочинений (в том числе фортепианные обработки тем из собственных произведений для других инструментов);

б) Темы, написанные автором специально для варьирования.

Различие в происхождении не сильно влияет на музыкальное решение цикла, однако важно учитывать его при детальном разборе произведения. В первом случае нелишним оказывается знание предшествующего контекста, а во втором внимание следует уделять цельности авторского замысла, начиная с сочинения темы и кончая смысловым итогом её развития.

Применение вариаций на оригинальные темы широко и разнообразно. Они существуют не только как жанр, но и как форма, которая используется в других жанрах. Сфера применения вариаций на заимствованные темы более ограничена. Они чаще всего встречаются в виде самостоятельных произведений и гораздо реже в качестве частей крупных циклических произведений (Бетховен, финал Трио op. 11 для фортепиано, кларнета и виолончели: тема вариаций заимствована из зингшпиля И. Вейгля).

В вариационных циклах конца XVIII — начала XIX века наблюдается тенденция к более частому применению в качестве тем песен народов разных стран. Это связано в первую очередь с воздействием эстетических принципов литературы позднего Просвещения, в которой проявился интерес к народным песням и к народному искусству вообще. В 1760–1762 гг. шотландский поэт Дж. Макферсон собрал в Северной Шотландии народные песни и предания и издал их под именем мифического барда Оссиана. Позднее публикацию «Песен Оссиана» разоблачили как литературную мистификацию, но она сыграла огромную историческую роль. Эти песни переводились на все европейские языки. Суровые образы поэзии Оссиана привлекали композиторов Западной Европы. В 1778–1779 гг. в Лейпциге вышел первый поэтический сборник народных песен “*Volkslieder nebst untermischten Stücken...*”, составленный немецким просветителем Иоганном Готфридом Гердером (1744–1803). Гердер не только издал народные песни в виде текстов, но и обосновал саму идею народности музыки. С фольклором тесно связано и творчество Р. Бёрнса, который собрал и подготовил к изданию большое количество текстов шотландских песен; после его смерти эту миссию взял на себя издатель Дж. Томсон.

Повышение интереса к народной песне в странах Западной Европы связано также и с изменением исторической обстановки и активизацией общественно-политической жизни в результате ряда революций. Пробуждение национального самосознания начинается в XVII веке в Нидерландах в эпоху борьбы гезов за свободу против испанского могущества. Эта тенденция проявилась в популярной песне о герое нидерландского народа «Вильгельм из Нассау», опубликованной в 1607 году, которая была старейшим гимном Голландии и исполнялась на всех патриотических торжествах. По словам Леопольда Моцарта, эта мелодия «в Голландии напеваается, наигрывается и на-свистывается сплошь всеми» [271, Bd. I; 219]. Автор мелодии неизвестен, а слова приписывают вождю гезов Марниксу ван Альдегонде. По словам Г. Аберта, ее «энергичный, монументальный характер является истинным отражением той славной эпохи» [146, 72]. Мелодия песни «Вильгельм из Нассау» была широко известна и в Германии, где ее пели с различными текстами. В Англии, как отмечает Г. Аберт, «ярко выраженное национальное самосознание, которое в течение XVIII века вследствие значительного политического и экономического подъема развивается у британского народа, отразилось вновь в двух песнях — *Rule Britannia* и *God save the King*, — возникших почти в одно время. С тех пор они с триумфом шествовали по всему миру» [ibidem, 71]. Песня “*God Save the King*” была создана в начале 1743 года Г. Кэри по случаю выступления войск короля Георга II. Песня “*Rule, Britannia*” была сочинена в 1740 году одним из известных английских композиторов XVIII века Томасом Августином Арном в качестве финала музыки к

маске «Альфред» на тексты шотландских поэтов Дж. Томпсона и Д. Маллета. Обе песни вскоре получили широкое распространение и в континентальной Европе и часто использовались в качестве тем вариационных циклов.

Процесс развития национального самосознания особенно активизируется в эпоху наполеоновских войн. Под влиянием этих настроений композиторы с конца XVIII века все чаще обращаются к популярным песням военно-патриотического характера, в особенности — к национальным гимнам. Наиболее широкое распространение получили, в частности, мелодии английского гимна “God save the King”, сочиненного Г. Кэри, и близкого ему по содержанию австрийского гимна “Gott erhalte Franz den Kaiser”, сочиненного Й. Гайдном. Эти гимны воспринимались как народные песни, хотя были авторскими. Тенденция распространения гимнов сохранилась и в начале XIX века. Большую популярность получили французские романсы из сборника голландской королевы Гортензии, особенно “La Sentinelle” (№ 3) и баллада на слова графа де ла Гара “Partant pour la Syrie” (“La beau Dunois”) (№ 1). Первый из них получил распространение среди французских войск во время войны с Испанией 1810 года, а также пользовался большой известностью и в Германии. Вторым в течение короткого периода времени (во время Второй империи) был национальным гимном Франции вместо «Марсельезы». Вновь интерес к национальным гимнам пробуждается у композиторов в начале 1830-х гг.

В первой половине XIX в. наблюдается проявление особого интереса к русским народным песням. Это в значительной мере объясняется тем, что многие авторитетные западноевропейские композиторы были так или иначе связаны с Россией. Для некоторых (например, для уже упоминавшихся И. В. Геслера и Дж. Фильда) она стала второй родиной. Другие подолгу работали в России или совершали гастрольные поездки. Например, И. Г. Пальшау жил в Петербурге с 1777 года до самой смерти в 1813 году. Л. Бергер проживал в Петербурге с 1804 по 1812 гг., а К. Майер — в 1819 по 1845 гг. Д. Штейбельт с 1810 по 1823 гг. являлся капельмейстером придворной Французской оперы в Петербурге. И. Н. Гуммель в начале 1822 г. выступал с авторскими концертами в Москве и Петербурге. А. Гензельт жил в российской столице с 1839 года. Третьи (например, И. Б. Крамер, К. М. фон Вебер) интересовались русским фольклором. Широкое применение нашла, в частности, русская плясовая «Камаринская» в различных вариантах, хорошо известных в европейской музыке XVIII века. Вариации на «Камаринскую» нередко применялись как самостоятельные сочинения, так и в качестве финалов сонатных циклов. Огромную популярность получила в Западной Европе украинская песня «Ехал козак за Дунай», что было связано с пребыванием в Германии и Австрии русских солдат и казаков, участвовавших в военных дейст-

виях против войск Наполеона. Поэт Х. А. Тидге создал ее немецкий вариант “Schöne Minka, ich muss scheiden”, и на эту тему в Германии и Австрии публиковалось множество вариаций. Можно сказать, что именно благодаря вариациям на народные темы русская музыка получила в начале XIX века довольно широкую известность в Западной Европе.

Исследование вариаций на народные темы предполагает сопоставление мелодий песен с источниками, а также с изложениями темы в различных музыкально-фольклорных сборниках и вариациях разных авторов, раскрытие критического отношения автора к источнику. Интерес для сравнения может представлять гармонизация, трактовка тональности (а иногда и специфического лада, образно-жанровый облик, использование заложенных в теме имитационных возможностей, взаимосвязь между мелодией и фактурой сопровождения, исполнительские обозначения (темп, динамика, артикуляция).

В вариациях венских классиков наблюдается тенденция к постепенному усилению роли фольклорных источников. Гайдна и Моцарта интересовали прежде всего чисто музыкальные свойства народной песни. Так, Гайдн, часто обращаясь в своем творчестве к фольклору, вариации на народные темы писал лишь в последние годы жизни. Его цикл «Шесть тем с вариациями» для голоса и фортепианного трио (в том числе “The Blue Bells of Scotland”) содержит, в сущности, вариации на неизменную мелодию. В отличие от Гайдна и Моцарта, которые не проявляли чисто этнографического интереса к фольклору и не ставили задачи раскрытия в вариационном цикле национальных особенностей темы, Бетховен при бережном отношении к оригиналу песни стремится передать в вариациях ее содержание и придерживается ее образно-эмоциональной сферы, а также частично использует приемы развития, характерные для народной музыки. В то же время для вариационной разработки народной мелодии Бетховен опирается на собственные оригинальные методы, характерные для его вариационных произведений в целом. У Шуберта, как и у Бетховена, наблюдается объективное отношение к народным мелодиям, которые он варьирует с помощью собственных гармонических и фактурных приемов.

В XIX веке в Европе происходит становление целого ряда композиторских школ, связанных с национальной культурой той или иной страны. Самые крупные композиторы, даже если они по разным причинам были вынуждены жить вдали от родины, не могли остаться равнодушными к запросам своих соотечественников.

Шопен в вариациях на народные темы не ставил перед собой задачи выявления национального характера народных песен, но в то же время чутко воспринимал польский фольклор, которым он напитал свой слух в детские и юношеские годы. Сугубо польский колорит больше ощущается в его мазур-

ках и полонезах, однако некоторые «большие» мазурки содержат и элементы варьирования.

Лист в своем творчестве уделял большое внимание венгерскому фольклору, а также народным темам других стран (например, испанским). Он импровизировал на народные темы, обрабатывал их. Композитор использовал приемы народной музыки, стремясь глубоко проникнуть в мир ее образов. С жанром фортепианных вариаций эти обработки не связаны, хотя композитор часто применял вариационную форму и вариационный метод развития (в том числе в «Венгерских рапсодиях»). При варьировании Лист стремился к отражению интонационного, ритмического и гармонического своеобразия народных мелодий наиболее знакомого ему стиля вербункош, характерного для венгерских городских музыкантов.

Вариации на темы, заимствованные из произведений других авторов, составляют самую большую часть вариационных циклов второй половины XVIII и особенно первой половины XIX вв. Многие из них рождались, вероятно, как импровизации, и лишь затем обретали вид законченного произведения. Как отмечает В. Цуккерман, «привлекательная мелодия [...] служила, очевидно, для композиторской фантазии хорошим импульсом, как бы побуждая к разукрашиванию, к таким ее видоизменениям, сквозь которые достаточно ясно проглядывали черты любимейшей многим людям темы» [132, 12]. При этом задача импровизатора, по мнению К. Черни, состояла в том, чтобы в вариациях «блестящее и оживленное постоянно чередовалось с нежным и серьезным» [цит. по: 243, 34].

Среди вариаций на заимствованные темы преобладают сочинения, написанные на темы из популярных сценических произведений современников, которые ставились на сценах крупнейших оперных театров Европы: опер (чаще всего комических), зингшпилей, музыки к спектаклям, балетов. Некоторые темы были настолько популярны, что варьировались многими композиторами (например, “*Nel cor più non mi sento*” из оперы Дж. Паизиелло «Мельничиха», “*Une fièvre brûlante*” из оперы А. Э. М. Гретри «Ричард Львиное Сердце», “*Ein Mädchen oder Weibchen*” из оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» и многие другие). Специфика оперной темы вариационного цикла заключается в том, что она предполагает знание сюжета оперы в целом, а также конкретной драматургической ситуации. Слушатель нашего времени, незнакомый с этими подробностями, может не понять и не почувствовать многих тонкостей в музыкальном переосмыслении заданной темы.

Наивысшего расцвета вариации на оперные темы достигли в последней четверти XVIII века в творчестве Моцарта и раннего Бетховена. Оба композитора не просто цитируют оперный фрагмент и затем его варьировать, но сразу переосмысливают его в образном и структурном плане, придают более ди-

намичную форму, вводят контрасты и на этой основе выстраивают драматургию вариационного цикла. В то же время Моцарт и Бетховен учитывают специфику тем комических опер. В их вариациях большое развитие получают юмористические черты, часто усиленные до гротеска и пародии (в последующих главах диссертации это будет показано на конкретных примерах).

В первой половине XIX века среди вариаций на оперные темы выделяется особый вид — концертные вариации. К нему обращаются практически все пианисты-виртуозы этого времени. С середины 1810-х гг. среди концертных сочинений появляется особая жанровая разновидность — вариации для фортепиано с оркестром, — приобретающая ближе к середине века все большую популярность. Однако постепенно концертные вариации превращаются в определенный стереотип, в котором утрачиваются яркие индивидуальные черты стиля композиторов.

В качестве тем вариаций использовались и фрагменты инструментальных камерных сочинений. Они, как правило, имели ярко выраженный жанровый характер (обычно танцевальный). Наивысшего расцвета варьирование инструментально-жанровых тем достигает в Тридцати трех вариациях Бетховена на вальс Диабелли оп. 120, которые показывают неисчерпаемые возможности варьирования простой темы. Жанр вариаций утрачивает в таком произведении черты развлекательности; бетховенские вариации оп. 120 — одно из сложнейших произведений всей фортепианной литературы.

Вариации на инструментальные темы получают развитие во второй половине XIX века. В темах вариаций жанровость выступает чаще в обобщенном виде или вовсе отсутствует. В это время усиливается интерес к музыке великих композиторов прошлого, причем нередко — к их вариационным шедеврам. Новый подход к вариациям, который прежде всего проявляется у Брамса, способствует поднятию жанра вариаций на более высокий уровень после упадка 1830–40-х гг. и осмыслению старых традиций с помощью индивидуальных приемов.

В то же время еще в конце XVIII века в русле развития жанра вариаций возникает тенденция обращения крупных композиторов к темам великих предшественников, чтобы отдать дань уважения их музыке (*hommage*). Во второй половине XIX века она становится доминирующей и связана со стремлением композиторов к развитию стилевых особенностей, характерных для автора темы. Такой цикл нередко перестает быть развлекательным сочинением и требует от композитора постановки более серьезных задач. Новаторство в сфере жанра вариаций сочетается с обращением к старым традициям. Традиция *hommage* не потеряла своего значения до настоящего времени, в том числе в вариационном жанре (например, в симфонических вариациях Э. Денисова на тему Гайдна «Смерть — это долгий сон»).

#### § 4. Феномен коллективных вариаций в XIX веке

Проблема общего и индивидуального нашла свое отражение в коллективных вариациях — особом феномене, характерном именно для XIX века. В 1820-е и 30-е гг. в крупнейших музыкальных центрах Западной Европы распространилась практика создания совместных сочинений.

Возможно, одним из первых заметных начинаний такого рода стал опубликованный в 1808 году в Вене сборник композиций 63 разных авторов, как любителей, так и профессионалов, положивших на музыку одно и то же стихотворение Джузеппе Карпани — *In questa tomba oscura* («В этой тёмной гробнице»). Среди авторов сборника были такие композиторы, как Ф. Паэр, А. Сальери, И. Вейгль, Л. Керубини и Бетховен (его ариетта WoO 133 завершала собрание). Однако это были своего рода вариации на текст, а не на музыкальную тему, и они очень различались по форме, масштабам и характеру.

Начало традиции коллективных вариаций положил Антон Диабелли, издатель и автор ряда модных в начале XIX века произведений, который обратился к композиторам и исполнителям-виртуозам Австрийской империи с предложением написать вариации на тему его собственного вальса. В начале 1823 года были завершены Тридцать три вариации op. 120 Бетховена, а в 1824 году в Вене были выпущены в свет «Пятьдесят вариаций» на вальс Диабелли, сочиненные австрийским «Отечественным союзом музыкантов» (*Vaterländischer Künstlerverein*).

В создании сборника вариаций на тему своего вальса Диабелли был заинтересован не только как композитор, но прежде всего как издатель, поскольку в этом необычном произведении должны были, наряду с Бетховеном, выступить имена известных композиторов разных стилей и поколений. Не все композиторы откликнулись на предложение Диабелли, но к 1824 г., благодаря авторитету Ф. Калькбреннера, их число возросло до 50. Среди авторов были представлены известные композиторы и исполнители-виртуозы разных поколений: Ф. Лист, Ф. Шуберт, И. Н. Гуммель, К. Черни, Ф. Калькбреннер, И. Мошелес и другие.

«Пятьдесят вариаций» современников Бетховена вышли в свет как первая работа издательской фирмы «А. Диабелли и Компания», ранее существовавшей под именем «Каппи и Диабелли». *Wiener Zeitung* от 9 июля 1824 года назвала это произведение «единственным в своем роде». Его уникальность заключалась, по мнению критика, в том, что «все отечественные ныне живущие известные музыкальные художники и пианисты-виртуозы объединились в количестве *пятидесяти*, чтобы каждому на *одну и ту же* заданную тему сочинить по вариации, в которой обнаруживается ум, вкус, индивидуальность и взгляд на искусство, так же как присущая каждому манера обра-

щения с фортепиано в интереснейшем и поучительнейшем виде» [цит. по: 302, 29]. Целью создания сочинения явилось наиболее полно запечатлеть эпоху: «Как [...] это интересно, когда все остальные художники, в настоящее время процветающие на *австрийской* классической почве, развивают на *том же самом* мотиве свой талант и, следовательно, стремятся сделать это значительное произведение не только для награды, но и в то же время для *энциклопедии* всех имен нашей выдающейся в истории искусства эпохи, частично уже известных с давних пор, частично еще многообещающих своими вкладами» [ibidem].

Эту мысль продолжает в своей рецензии А. Б. Маркс. По его словам, «50 композиторов продолжают работу и вносят много интересного, даже превосходного. Особая прелесть этого второго произведения — в объединении стольких соревнующихся, которые сами того не желая характеризуют себя каждый в своем вкладе. Основательный Асмайер начинает фигурационным письмом в выдержанном стиле; за Боклетом следует веселый, пламенный Чапек; без особого усилия, как бы *à son aise* галантный Шарль Черни; дальше Дрекслер пишет *Quasi-Ouverture*; Гелинек варьирует себя самого — нет; некий юный виртуоз показывает свою лучшую технику, Калькбреннер и Гуммель, грациозный Мошелес, — каждый сдает свою карту: на одной вместо вальса — fuga (как у Бетховена), и каждый может существовать наряду с другими» [цит. по: 232, 417–418].

В сборнике вариаций представлены имена пятидесяти авторов, расположенные в алфавитном порядке:

*Таблица 1.1. Список авторов 50 вариаций на вальс Диабелли*

Название	Автор	Годы жизни	Дата создания	Тональность
Тема: Вальс	А. Диабелли	1781–1858	начало 1819?	C-dur
Вар. 1	И. Асмайер	1790–1862	1823–1824?	C-dur
Вар. 2	К. М. фон Боклет	1801–1881	до мая 1821?	C-dur
Вар. 3	Л. Э. Чапек	1792–1840	до мая 1821?	C-dur
Вар. 4	К. Черни	1791–1857	7.05.1819	C-dur
Вар. 5	Й. Черни	1785–1842		C-dur
Вар. 6:	Граф М. фон Дитрихштейн	1775–1864		C-dur
Вар. 7: <i>quasi Overture</i>	Й. Дрекслер	1782–1852		C-dur
Вар. 8: <i>Capriccio</i>	Э. А. Фёрстер	1748–1823	1821?	C-dur
Вар. 9	Я. Фрейштедтлер	1768–1841	1821?	C-dur
Вар. 10	И. Б. Генсбахер	1778–1844	1821–1823?	C-dur
Вар. 11	Й. Гелинек	1758–1825	1821–1823?	C-dur
Вар. 12	А. Хальм	1789–1872	1821?	C-dur
Вар. 13	И. Гофман	1788–?	1821?	C-dur

Вар. 14	И. Горжалка	1798–1860	1821?	As-dur
Вар. 15	Й. Гугльман	до 1800–?		As-dur
Вар. 16	И. Н. Гуммель	1778–1837		C-dur
Вар. 17	А. Хюттенбреннер	1794–1868	1821	C-dur
Вар. 18	Ф. Калькбреннер	1788–1849		C-dur
Вар. 19	Ф. А. Канне	1778–1833	1821–1823?	C-dur
Вар. 20	Й. Кержковский	?	1821–1823?	F-dur
Вар. 21	К. Крейцер	1780–1849	1821–1823?	C-dur
Вар. 22	Барон Э. фон Ланнуа	1787–1853	1823–1824?	C-dur
Вар. 23	М. Й. Лейдесдорф	1788?–1840	1821–1823?	C-dur
Вар. 24	Ф. Лист	1811–1886	1822?	c-moll
Вар. 25	Й. Майзедер	1789–1836	1821–1823?	C-dur
Вар. 26	И. Мошелес	1794–1870	1821–1823?	C-dur
Вар. 27	И. Ф. Э. фон Мозель	1772–1844		C-dur
Вар. 28 / 28a	В. А. Моцарт-сын	1791–1844	1821–1823?	C-dur
Вар. 29	Й. Панни	1794–1838	1823?	a-moll
Вар. 30	И. Пайер	1787–1845	1823?	C-dur
Вар. 31	И. П. Пиксис	1788–1874		C-dur
Вар. 32	В. Плахи		1823?	C-dur
Вар. 33 / 33a	Г. Ригер	1764–1855	1823?	C-dur
Вар. 34	Ф. Я. Риотте	1776–1856		f-moll
Вар. 35	Ф. Розер	1779–1830	16.12.1823	As-dur
Вар. 36	И. Б. Шенк	1753–1836	21.05.1823	C-dur
Вар. 37	Ф. Шоберлехнер	1797–1843		C-dur
Вар. 38	Ф. Шуберт	1797–1828	Март 1821	c-moll
Вар. 39: <i>Imitatio quasi Canon a 3 voci</i>	С. Зехтер	1788–1867	30.06.1823	C-dur
Вар. 40: <i>Fuga</i>	:S[erenissimus] R[udolphus] D[ux], эрцгерцог Австрии Рудольф	1788–1831		C-dur
Вар. 41	аббат М. Штадлер	1748–1833		C-dur
Вар. 42	Й. фон Шалай	1806–?	1819?	C-dur
Вар. 43, <i>Polonaise</i>	В. Я. Томашек	1774–1850	1823–1824?	C-dur
Вар. 44	М. Умлаут	1781–1842	1823–1824?	C-dur
Вар. 45	Ф. Д. Вебер	1766–1842		C-dur
Вар. 46	Ф. Вебер	1805–1876		C-dur
Вар. 47	К. А. фон Винклер	1787–1845	1823–1824?	C-dur
Вар. 48	Ф. Вайс	1786–1830	1823–1824?	C-dur
Вар. 49	И. Н. А. Виттечек	1770–1839	16.01.1824	C-dur
Вар. 50	И. Г. Воржишек	1791–1825		C-dur
Кода	К. Черни	1791–1857		C-dur

Как видно из *таблицы 1.1*, в сборник включены вариации *Франца Шуберта* и 11-летнего *Ференца Листа*, который был самым молодым участником. Среди авторов 50 вариаций — музыканты и известные музыкальные деятели старшего поколения, пользовавшиеся большим авторитетом среди своих современников. В их числе — *Эмануэль Алойс Фёрстер*, один из наиболее уважаемых педагогов по генерал-басу, авторитетный композитор, ока-

завший большое влияние на Бетховена. Заслуживают упоминания *Максимилиан Штадлер*, друг Моцарта и мастер в области полифонии, и *Симон Зехтер*, крупнейший педагог-теоретик XIX века, автор многочисленных фуг. Из композиторов старшего поколения в коллективных вариациях выделяется аббат *Йозеф Гелинек*, автор более 100 модных вариационных циклов, один из наиболее плодовитых композиторов своего времени. В создании вариаций принял участие *Фридрих Дионис Вебер*, ученик Г. Й. Фоглера, один из основателей «Общества содействия развитию музыки в Чехии, автор вариаций в бравурном стиле.

В цикл входят вариации авторитетных композиторов и выдающихся исполнителей, известных и в настоящее время, — таких как *Вацлав Ян Томашек*, один из самых известных виртуозов Праги, и *Иоганн Непомук Гуммель*, в фортепианном творчестве которого жанр вариаций занимает значительное место. Здесь представлены и виртуозы более молодого поколения, в частности — *Фридрих Калькбреннер*, который считался одним из лучших пианистов-виртуозов Европы. Он написал свою вариацию во время приезда в Вену из Лондона. Вариации для коллективного сборника написали ученики Бетховена *Игнац Мошелес*, автор модных салонно-виртуозных вариаций, и *Карл Черни*, который, кроме своей вариации, написал большую коду ко всему произведению.

К созданию коллективных вариаций были приглашены исполнители, пользовавшиеся популярностью в начале XIX века, произведения которых, однако, в настоящее время забыты. В их числе *Иоганн Петер Пиксис*, принимавший в Париже участие в другом коллективном цикле вариаций — «Гексамероне» — и сочинивший ряд фортепианных вариационных циклов в блестящем стиле на оперные темы. В создании вариаций принял участие моравский пианист *Иоганн Горжалка*, ученик И. Мошелеса, автор вариаций на темы из известных опер. Немалой популярностью в Вене и Праге пользовался ученик К. Черни, пианист-виртуоз *Йозеф фон Шалай*, один из самых молодых авторов коллективного сборника.

В сборник вариаций входит имя сына *В. А. Моцарта* — Франца Ксавера, известного под именем *Вольфганг Амадей*, популярного в свое время автора вариаций. К 1820-м годам Моцарт-сын почти прекратил композиторское творчество, но на предложение Диабелли всё-таки откликнулся. Свой вклад в коллективные вариации внесли известные дирижеры: *Иоганн Баптист Генсбахер*, *Михаэль Умлауф*, *Иоганн Гуго Воржшишек*, *Иеронимус Пайер*.

В сборнике представлены и известные исполнители на струнных инструментах: популярный скрипач-виртуоз *Йозеф Майзедер*, автор большого количества скрипичных вариаций, переложенных Карлом Черни для фортепиано; скрипач и композитор *Йозеф Панны*, ученик Й. Э. Эйблера; вы-

дающийся альтист *Франц Вайс*, участник квартета, организованного графом Разумовским в его дворце в Вене. Среди исполнителей выделялся *Карл Мария фон Боклет*, скрипач и пианист, которому Бетховен в разное время написал 3 рекомендательных письма.

В списке композиторов фигурируют и известные музыкальные издатели первой трети XIX в. Это *Максимилиан Йозеф Лейдесдорф*, один из основателей фирмы “Sauer” (1822), автор ряда вариационных циклов на оперные темы (в основном итальянские), и фортепианный педагог, один из учителей Карла Бетховена *Йозеф Черни*, чье имя носила фирма “Cappi” в 1828–1834 гг.

Диабелли пригласил к сотрудничеству и известных фортепианных педагогов. *Готфрид Ригер*, автограф которого подписан как «Капельмейстер из Брно», сочинил для коллективного сборника две вариации. В списке авторов значатся венский пианист и педагог *Антон Хальм*, преподававший в Вене богемский композитор, автор многочисленных фортепианных сочинений *Леопольд Эвстахиус Чанек*, венгерский пианист и педагог *Карл Ангелус фон Винклер*. В создании 50 вариаций принял участие *Йоганн Непомук Август Виттечек*, педагог и основатель Общества развития церковной музыки в Богемии.

В списке авторов коллективных вариаций выделяются популярные театральные композиторы: *Йоганн Баптист Шенк*, *Филипп Якоб Риотте*, *Конрадин Крейцер*, *Йозеф Дрекслер* и *Франц Розер*. Среди пятидесяти авторов вариаций следует также упомянуть композитора, поэта и журналиста *Фридриха Аугуста Канне*, редактора *WAmZ*.

В создание сборника вариаций внесли свой вклад церковные музыканты *Йоахим Гофман*, *Франц Вебер* и *Игнац Асмайер*, ученик А. Сальери, церковный органист и дирижер оркестра «Общества любителей музыки» в Вене.

В сочинении Вариаций приняли участие композиторы, имена которых известны нам лишь по биографиям Бетховена и Шуберта, но творчество их забыто. Это *Ансельм Хюттенбреннер*, на тему которого написаны Вариации a-moll D 576 Шуберта, и *Франц Шоберлехнер*, которому посвящен Второй фортепианный концерт Гуммеля op. 34 C-dur.

Участие в коллективном сборнике принял и *Франц Йозеф Фрейштетдлер*, вариационные циклы которого, судя по многочисленным откликам *AmZ*, пользовались большой известностью.

В состав сборника вошли не только профессиональные музыканты, но также и любители музыки. Диабелли привлек к участию таких высокопоставленных особ, как директор Хофтеатра с 1821 года *граф Мориц фон Дитрихштейн* и вице-директор двух придворных театров *Игнац фон Мозель*. Следует также упомянуть *барона Эдуарда фон Ланнуа*, чьи статьи появля-

лись в *WAmZ* в начале 1820-х гг., и который сам сочинял пользовавшиеся успехом вальсы.

В сборнике особо выделяется вариация члена императорской семьи *эрцгерцог Рудольфа фон Габсбург-Лотарингского*, ученика Бетховена. Она написана с размахом и блещет контрапунктическими приемами, выдающими влияние учителя.

В списке вариаций значится имя малоизвестного композитора *Венцеля Плахи*, автора большого количества вариационных циклов, написанных в блестящем стиле и изданных, в частности, фирмой Диабелли. Не сохранилось почти никаких сведений о *Йозефе Кержковском* и *Йозефе Гугльмане* (Хюгельмане?). Это доказывает то, что их мало знали даже современники.

В то же время в списке отсутствуют имена некоторых авторитетных в то время композиторов, по разным причинам не принявших участия в сочинении коллективных вариаций. Это *Антонио Сальери*, который умер в мае 1825 года, придворный капельмейстер *Йозеф Эдлер фон Эйблер*, придворный оперный дирижер *Йозеф Вейгель*, капельмейстер «Леопольдштадт-театра» *Венцель Мюллер*, капельмейстер придворной оперы *Адальберт Гировец* и дирижер театра “An der Wien” *Игнац фон Зейфрид*.

Таким образом, состав авторов коллективного сборника отличается неоднородностью — от выдающихся виртуозов до любителей музыки. В нем представлены как композиторы с богатым опытом сочинения фортепианных вариаций, но и авторы, которые ранее к этому жанру никогда не обращались. Далеко не всем вариациям свойственна яркая индивидуальность и оригинальность, хотя отдельные пьесы отличаются высокой художественной ценностью. Поэтому произведение не обладает цельностью ни в стилистическом, ни в драматургическом плане и приобретает ценность лишь в историческом контексте.

В 1831 году в лондонском альманахе “Apollo’s Gift, or the Musical Souvenir”, издаваемом М. Клементи и И. Б. Крамером, были напечатаны коллективные вариации на тему “Rule, Britannia”. В составе цикла было только четыре автора: *И. Мошелес*, *И. Б. Крамер*, *И. Н. Гуммель* и *Ф. Калькбреннер*. Почти все они (кроме Крамера) уже участвовали в Вариациях на вальс Диабелли. Известно также о намерении *М. Клементи* написать свою вариацию, которое, однако, не было осуществлено из-за болезни композитора. Как сказано в приложении к альманаху, «господин Крамер любезно согласился написать вместо нее другую» [310, 77]. В объявлении журнала *Harmonicon* за 1830 год названы только три имени авторов — Мошелеса, Крамера и Гуммеля. Калькбреннер здесь даже не упоминается [ibidem]. Р. Шуман в рецензии *NZfM* от 2 марта 1838 г. отмечает, что «Вариации *Мошелеса*, *Крамера*, *Гуммеля* и *Калькбреннера* на тему “Rule, Britannia” интересны в сравнении друг с

другом и показательны для их авторов. Но тема эта из-за троекратного повторения начала в основной тональности — крайне неблагоприятна для варьирования» [143, т. II-А, III]. Таким образом, Шуман объяснил причину редкого использования популярной песни в вариациях.

Развитие жанра фортепианных вариаций в 1830-х гг. было обобщено в коллективном сочинении «Гексамерон». В 1837 году в Париже вышли в свет Большие бравурные вариации для фортепиано с оркестром на тему Беллини. Коллективный цикл написан в духе своего времени, когда в большой моде были вариации, фантазии на оперные темы, парафразы и транскрипции. В отличие от 50 вариаций на вальс Диабелли, состав авторов здесь тщательно продуман: произведение объединяло стили разных пианистов-виртуозов — Ф. Листа, С. Тальберга, Г. Герца, И. П. Пиксиса, К. Черни и Ф. Шопена. Почти все они жили в то время в Париже. Именно с этим городом в той или иной степени связана деятельность практически всех выдающихся виртуозов 30–40-х годов XIX века. Центральной фигурой цикла стал Лист. Вариации в «Гексамероне» выстроены по принципу нарастания контрастности с синтезом тематических элементов вариаций разных композиторов в финале, написанном Листом. Примерно в 1841 году Лист сделал переложение для двух фортепиано, представляющее собой значительно переработанный и сокращенный вариант «Гексамерона». Оно было издано лишь в 1870 году.

Коллективные вариации создавались и в России. В 1879 году в Санкт-Петербурге вышли «Парафразы. 24 вариации и 14 пьес на неизменяемую известную тему» («Тати-тати») — коллективный цикл А. П. Бородина, Ц. А. Кюи, А. К. Лядова и Н. А. Римского-Корсакова (позднее — также с участием Ф. Листа и Н. Щербачева). Произведение стоит особняком от западноевропейской традиции коллективных вариаций. В этом цикле большое значение приобретает прием пародирования. Это относится не только к копированию отдельных приемов других авторов, но и к самому жанру. Произведение основано на примитивной теме, исполняемой двумя пальцами, которую, собственно, трудно назвать «темой». Композиторы демонстрируют высшее искусство варьирования, выводя на первый план индивидуальные приемы.

Возникновение коллективных вариаций связано, с одной стороны, со стремлением к созданию необычных и масштабных произведений, с другой, — с целью организовать «духовное братство», аналог шумановского Давидсбунда. Коллективные вариации сыграли важную роль в развитии жанра, поскольку идея «чужого» и «своего» приобрела в них неожиданный и очень своеобразный разворот. Далекое не все такие произведения можно рассматривать как единый опус, но каждое из них действительно представляет сводный портрет ведущих мастеров своей эпохи.

## § 5. Историческая судьба жанра фортепианных вариаций

Вариации как жанр инструментальной музыки окончательно складываются во второй половине XVIII века в творчестве венских классиков. Получив широкое развитие в творчестве Й. Гайдна и особенно В. А. Моцарта, жанр вариаций достиг своей вершины в творчестве Л. Бетховена. Новые существенные черты внесли в этот жанр Ф. Шуберт (главным образом в плане звукового и гармонического разнообразия), а также К. Вебер (в смысле расширения виртуозных возможностей). В первой трети XIX века вариации в значительной степени развиваются под усиливающимся воздействием виртуозных тенденций в исполнительстве. Вариации И. Н. Гуммеля повлияли на произведения композиторов-романтиков, в частности — Ф. Шопена. Вариации К. Черни сыграли в свое время важнейшую педагогическую роль. Не менее высоко ценились и вариации одного из выдающихся педагогов своего времени Ф. Калькбреннера. Огромной популярностью среди любителей музыки пользовались вариации Г. Герца, служившие незаменимыми упражнениями для развития пальцевой техники. Постепенно вариации стали одним из важнейших жанров салонной музыки, цель которого сводилась к показу виртуозного блеска. Появилось большое количество разновидностей вариационных пьес («большие», «легкие», «блестящие», «бравурные» и др.). Но в 1830-е годы жанр вариаций приходит к упадку, постепенно распадаясь на неравные по значению сферы.

К проблематике «своего» и «чужого» в XIX веке в жанр вариации вошла также куда более конфликтная проблематика «свободы» и «рутины». Принцип творческой свободы привел к глубокому преобразованию жанра вариаций и к его последующему отрыву от бытовой практики, сохранившей приверженность к старым традициям, воспринимавшимся в эпоху романтизма как «рутинные».

На протяжении XIX века все большее развитие получают свободные вариации, хотя роль строгих фигурационных вариаций остается довольно значительной. Уже в творчестве венских классиков (особенно Бетховена) наряду с фигурационными часто применялись жанрово-характерные вариации (преимущественно строгие). Обычным для Бетховена стало нарушение формы темы в последних вариациях цикла, вплоть до полного отказа от соблюдения ее структуры и смысла (финальная fuga на тему-контрданс в Вариациях op. 35). У композиторов-романтиков получили большое распространение свободные характерные вариации.

В целом свободные вариации, в отличие от строгих, в меньшей степени основаны на раскрытии потенциальных возможностей, заложенных в самой теме. Их эстетический принцип — диалог с темой, вплоть до ее отрицания

(как в «Симфонических этюдах» Шумана). Такие вариации характеризуются гораздо большим удалением от темы, чем в строгих вариациях. По существу, отдельные вариации нередко представляют собой самостоятельные пьесы, обладающие ярко выраженными характерными признаками какого-либо жанра. Расширение круга образов нередко связано с изобразительностью: слушателю словно бы предлагается представить себе ночной пейзаж (вариации в жанре ноктюрна), траурное шествие или пляску сказочных существ. Все большая индивидуализация отдельных вариаций приводит близко к превращению вариационного цикла в монотематическую сюиту. С другой стороны, у самых выдающихся композиторов наблюдается тенденция к сквозному развитию и динамизации цикла.

Для вариаций первой половины XIX века, написанных крупными композиторами, характерны две тенденции. С одной стороны, продолжают создаваться строгие вариации венского классического типа, предназначенные порой для концертного исполнения. Этот тип представлен в основном вариациями И. Б. Крамера и И. Н. Гуммеля, — композиторов переходной эпохи. С другой стороны, новые, романтические эстетические тенденции явились стимулом для развития свободных вариаций К. Вебера, Р. Шумана, Ф. Мендельсона и других композиторов первой половины XIX века. Ф. Шуберт обращался как к строгим, так и к свободным вариациям. Но после 1830-х годов свобода варьирования стала едва ли не первым признаком высоких художественных достоинств произведения.

Еще на рубеже XVIII–XIX веков обнаруживается в целом отрицательное отношение к традиционным вариациям со стороны музыкальной критики. Причина, как отмечает К. Дальхаус, заключалась в том, что «техника, заполнявшая более или менее виртуозными фигурациями строго выдержанную гармонико-мелодическую схему (которая ради различимости не должна была усложняться), имела тенденцию к тривиальности» [178, 196]. Этому учили любого начинающего музыканта, желающего стать профессиональным композитором или пианистом. Но лишь немногие могли подняться над рутинной и создать что-то своё. Постепенно вырабатывались определенные «штампы», связанные с требованиями моды. Виртуозы перенимали друг у друга интересные приёмы, а им подражали менее одаренные пианисты. Вариации, созданные для демонстрации беглости пальцев и для развлечения публики, не отличались высокими художественными достоинствами и даже не претендовали на это. Но их появлялось слишком много, что вызывало растущее раздражение у серьезных музыкантов и у взыскательных критиков.

В начале XIX века в эпоху Реставрации появилось огромное количество вариаций на популярные оперные темы, написанные виртуозами, среди которых было немало посредственных музыкантов. В 1823 г. критик Я. Коста

в веймарском *Journal für Literatur* свидетельствует о том, что вариации начала XIX в. едва ли заслуживают названия «музыкальная поэма». «Что же получается, если *тему* дают снова 20–30 раз подряд, каждый раз только приукрашенную другой звенящей фигурой? Нужно лишь иметь наготове запас таких фигур, и тогда все темы прошлого, настоящего и будущего времени равным образом уже сами варьируются. У пишущего, однако, выгода в том, что ему не нужно выписывать никаких изменений, но достаточно первых тактов, примерно как полосы-образца каемок или обоев» [цит. по: 232, 415]. В 1836 г. Шуман отмечает упадок жанра вариаций, уступающего место каприччио [143, т. 1; 327]. Редактор *Neue Zeitschrift für Musik* в резкой форме критикует вариационные произведения первой трети XIX века: «[...] Безусловно, ни в одном жанре нашего искусства не выпускалось большего количества хлама да и будет выпускаться. Трудно представить себе все убожество, расцветающее на этой почве, всю пошлость, потерявшую всякий стыд. Раньше все-таки попадались добрые, скучные немецкие темы, теперь же приходится проглатывать самые затасканные итальянские подряд в пяти-шести водянистых растворах. И лучше еще те, которые этим ограничиваются. Но стоит только пожаловать к нам из провинции всем этим мюллерам, майерам и как их там еще! Десять вариаций, двойные репризы! Но и это еще полбебды! Есть еще и минорная вариация и финал на 3/8 — ух! Ни слова не стоило бы терять и марш-марш прямо в печку!» [там же].

Еще в конце XVIII века возникла необходимость критического разбора современных вариаций. В 1799 году рецензент лейпцигской *Allgemeine musikalische Zeitung* отметил, что «нынче фабрикуется и, к сожалению, печатается невероятное множество всяких вариационных сочинений, авторы которых — а число их огромно — вовсе не обнаруживают какого бы то ни было понятия о том, в чем же, по сути, заключается хорошее варьирование» [цит. по: 101, 124]. Таким образом, была сформулирована цель рецензирования современных фортепианных вариаций — борьба с «производителями вариаций» и разъяснение сути «хорошего варьирования». Какой же смысл вкладывала критика в это понятие?

Лейпцигская газета критиковала вариации за недостаточную серьезность и использование одних и тех же фигураций и однообразных гармоний. В то же время непривычные и «жесткие» модуляции и «надуманные» гармонии критика также не принимала. Необходимым условием для сочинения вариаций было обладание глубокими знаниями в области композиции. Однако «ученость» считалась качеством «излишним».

«Хорошее» варьирование, с точки зрения лейпцигской критики, зависело от «правильного» выбора темы. Образцом в это время считались вариационные сочинения Йозефа Гайдна. Основными критериями для выбора тем,

подлежащих варьированию, были легкость их восприятия и пригодность для дальнейшего развития. Тема должна быть простой (вплоть до наивности), но не ординарной, краткой, но содержательной, благородной и значительной по характеру, но без претензий на новизну, характеристичной, певучей, красивой по ритму, нетрудной для исполнения.

Что касается обработки темы в вариациях, то, по мнению критики, требуется собственное понимание и искусное обращение с темой, привлекательная, простая, но содержательная ее разработка, знание и использование возможностей инструмента. Сами вариации должны быть непрерывными, едиными по стилю и выдержанными в характере темы. Тема не должна ускользать из поля зрения и приводить к возникновению совершенно другой мелодии. С другой стороны, следует избегать монотонности и писать вариации разнообразные по гармонии и фигурациям. Особое одобрение вызывали вариации, написанные в разных тональностях, а позднее — вариации, имеющие индивидуальный облик. Так, к середине 1810-х годов критика стала, например, поощрять сочетание вариаций блестящих и нежных, серьезных и легких, против чего впоследствии неоднократно высказывался Р. Шуман. Лейпцигская критика допускала присоединение к вариационному циклу дополнительных разделов (вступления, финала и т. п.), которые должны соответствовать характеру темы. По мнению критики, большой, серьезно разработанный вступительный раздел (интродукция или фантазия), производит значительный эффект.

С середины 1810 годов наблюдается стремление к поискам более четкой терминологии и систематизации вариаций. Под вариациями подразумевали инструментальное произведение, в основе которого лежит собственная или популярная тема и ее изменения с помощью определенных сложившихся фигур, целью сочинения которого является развитие мастерства композитора самыми разнообразными способами [AmZ XVII, 112]. По типу варьирования лейпцигская критика разделяла вариации на «фигурационные» и «тематические» [ibidem, 742]. По удалению от первоначального материала различали два типа обращения с темой: «варьировать *тему*» или «варьировать *на тему*» [AmZ XXII, 39].

Именно в это время лейпцигская критика отмечает тенденцию к упадку жанра вариаций, причину которого видит главным образом в сочинении произведений этого жанра на заказ. Наибольшее возмущение критики вызывали вариации на народную тему, разработанную в старинном стиле. Как правило, заказывались «вариации на народную песенку, которая [...] содержит во 2-й части фатальное движение рывками (Rosalie) — вещь, которая уже сама по себе при простой мелодии и гармонии действует нехорошо, а при многократном возвращении в самих вариациях — дурно» [AmZ XVI, 170]. Подражание

старинной манере заключалось в сочинении длинной серии вариаций с небольшим изменением в фигурах [ibidem, 170–171]. В результате критика приходит к неразрешимой проблеме: зачем писать такие вариации?

В конце 1810-х и в 1820-е годы для музыкальной критики характерно перемещение ориентира с вариаций Й. Гайдна на вариации И. С. Баха в качестве образца. Об этом свидетельствуют высказывания прежде всего лейпцигской, а также венской и берлинской критики. С точки зрения *AmZ*, в вариациях должна быть выражена определенная и ясная мысль — с одной стороны, оригинальность взглядов и ученость в письме — с другой. Вариации, написанные в неопределенном взволнованном настроении, вызывали непонимание. В вариациях требовали соединения воображения с основательным знанием гармонии, чувства — с выдержкой. В Вене ценились вариации, обладающие новизной идей, тщательностью разработки и искусностью модуляций. Именно эти свойства венская критика выделяла в вариациях Баха. Большое одобрение вызывали ум, вкус, фантазия и индивидуальность манеры.

Лейпцигская *AmZ* писала о недостатке в современных вариациях свободной фантазии и разнообразия чувств. Порицание вызывали произведения этого жанра, основанные на последовательном использовании все более мелких длительностей и напоминающие школьные упражнения. Особенно лейпцигский рецензент высмеивал прием перефразирования [*AmZ* XXII, 35–36].

В 1828 году критик лейпцигской газеты обобщил достижения классической эпохи в этом жанре и изложил свое представление о содержании вариационного цикла вообще. По словам рецензента, в этом жанре написано мало хороших сочинений. Причину он видит в том, что «не каждый крупный музыкант может с успехом работать в этой области, если не захочет удовлетвориться просто измененными фигурами старой формы, без внутреннего содержания и жизненной силы». Особая сложность создания «хороших» вариаций связана с необходимостью «своеобразного дарования и навыков». Крупнейшими мастерами в этой области рецензент признает Гайдна, Моцарта и Бетховена. Какой же смысл вкладывает лейпцигский критик в понятие «хорошие вариации»? Целью сочинения вариаций, по его мнению, является создание «одухотворенного целого» «из последовательных изменений данной темы». Чтобы привлекать внимание исполнителей и слушателей, произведение должно иметь индивидуальный характер. «Здесь каждое новое произведение должно обладать своеобразной выразительностью, своим особым характером, все голоса должны быть соразмерными и отвечающими их положению, и все эти приемы должны находиться в определенной связи друг с другом. Одно должно не только естественно и непринужденно вытекать из другого, но и пояснять и возвышать до полного удовлетворения в то блестя-

щем, то совершенно успокаивающем приятном окончании» [цит. по: 29, 619]. Такие качества уже были отмечены критикой в 1804 г. в отношении бетховенских вариаций op. 35.

Высшим достижением мастерства в вариациях вообще рецензент лейпцигской газеты считает «прозрачность, которая околдовывает нас всем богатством различных образов, не смешанных друг с другом, совершенно чистых и ясных, словно отражающихся в морской глади» [там же].

Таким образом, еще до появления критических отзывов Шумана сформировалось определенное представление о вариационном цикле.

Требования к вариациям в 1820-е и 1830-е годы значительно возросли. Стал важен не просто выбор темы, но и умение ее изложить. Больше всего ценились темы привлекательные, певучие, приятные для слуха, со спокойным развитием, красиво гармонизованные в виде непрерывного движения всех голосов, благородные и выразительные. Собственно вариации должны быть в высшей степени блестящими, разнообразными в мелодическом, гармоническом, ритмическом и полифоническом отношениях.

По мнению берлинских критиков, вариации по своей сути являются не плодом вдохновения композитора, а скорее забавой или игрой. Такой позиции придерживались А. Б. Маркс и Л. Рельштаб. Последний даже считал образцом бравурные вариации Черни и Герца. С точки зрения А. Б. Маркса, умение варьировать заключается в глубоком разделении темы на элементы и затем художественное формирование из них нового произведения в своеобразном стиле.

С точки зрения Г. Финка, вариации являются особым жанром, над которым может удачно работать не всякий крупный композитор. Для этого требуется своеобразное дарование, чтобы оживить привычные фигуры и пассажи. Хорошие вариации — одухотворенное целостное произведение, основанное на последовательных изменениях темы, обладающее вкусом, блеском, индивидуальной выразительностью и соразмерностью частей. Высшим достижением мастерства Финк считал прозрачность, проявляющуюся в богатстве и ясности образов. Целью варьирования, по мнению критика, является извлечение из темы чего-то принципиально нового, а не сочинение бессодержательных пассажей. От композитора требуется своеобразие, тщательность и использование возможностей инструмента. Особенно Финк ценил старинную манеру варьирования, смысл которой он видел в том, что тема должна ясно прослушиваться или полностью проводиться в одном из голосов. Наилучший результат дает сочетание старой манеры с преимуществами новой фортепианной школы в фактуре. Однако Финк осуждал необузданную игру фантазии в вариациях молодых композиторов, в частности, Шумана.

Новый подъем жанра связан с творчеством Р. Шумана и Ф. Мендельсона. Во второй половине XIX века наиболее существенный вклад в развитие жанра вносит И. Брамс. Появляются значительные и масштабные вариационные циклы, основанные на динамичном развитии и внутреннем единстве. Однако, судя по всему, этот подъем оказался финальной стадией в поступательном развитии жанра фортепианных вариаций, который в XX веке постепенно сошел на нет, будучи представлен лишь единичными выдающимися образцами (Вариации на тему Корелли» С. Рахманинова, Вариации ор. 27 А. Веберна, Вариации на один аккорд А. Шнитке и др.). По всей видимости, это было связано в том, что в XX веке профессии композитора и пианиста-виртуоза окончательно разделились, а интересы посетителей академических концертных залов переместились в сторону других жанров и форм. Известная стандартизация концертных программ также сыграла свою роль: мало кто из концертирующих пианистов берет на себя риск играть забытые, но интересные, произведения, или, наоборот, новые пьесы современных авторов.

Таким образом, выбранный нами для изучения отрезок второй половины XVIII — XIX веков представляется наиболее значимым и репрезентативным с точки зрения жанра фортепианных вариаций. В это время жанр проходит большую эволюцию, 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.

## СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ФОРТЕПИАННЫХ ВАРИАЦИЙ: ГАЙДН И МОЦАРТ

### *Раздел 1. Вариации Й. Гайдна*

Во второй половине XVIII века важную роль в развитии жанра вариаций сыграло творчество **Франца Йозефа Гайдна**.

Гайдн обращался к жанру и форме вариаций на протяжении всего творчества. Вариационную форму композитор применял практически во всех жанрах инструментальной музыки, кроме концерта. Большая часть вариаций представлена в его сонатно-симфонических циклах: симфониях, камерных ансамблях различных составов (струнных квартетах, баритоновых и клавирных трио, дуэтах для скрипки и альты, дивертисментах и др.) и в клавирных сонатах. Значительное место среди них занимают двойные вариации. Широкое применение находит в творчестве Гайдна вариационный метод развития, важнейшая часть его творческого мышления. Варьирование часто встречается в его сочинениях, написанных в других формах, в частности — сложной трехчастной и рондо (так называемых «рассредоточенных вариациях»).

Современники Гайдна считали его вариационные сочинения образцом. В частности, аббат Г. Й. Фоглер назвал его «первым, кто показал нам, как вообще применять вариации для всех инструментов» [333, 8]. Поэтому всем, кто «обладает умом и имеет способность к сочинению хорошей музыки», рецензент лейпцигской *AmZ* (вероятно, И. Н. Мёзер) советовал учиться у знаменитого мастера выбору темы, которые «а) просты и легко воспринимаются; б) ритмически красивы и в) не ординарны и пригодны для дальнейшего развития мелодии и гармонии» [цит. по: 101, 124]. В творчестве Гайдна сформировался классический вариационный цикл, который состоит из темы песенного или танцевального характера и ее варьированных повторений в измененной фактуре и неизменной форме. Этот общий принцип построения характерен для вариационной формы всех венских классиков.

Самостоятельные вариационные циклы в клавирном творчестве Гайдна встречаются сравнительно редко, значительно уступая по количеству вариационным частям его сонат. Среди них преобладают простые вариации, тогда как почти все двойные вариации входят в состав сонатных циклов (кроме *Andante f-moll Hob. XVII:6*). Всего у Гайдна насчитывается 12 самостоятельных вариационных циклов [*таблица 2.1*]:

Таблица 2.1. Клавирные вариации Гайдна

№ по Хобокену	Название	Тональность	Год создания	Аналогии с другими сочинениями
XVII:2	1) 20 вариаций	A-dur (также G-dur)	около 1765	
	2) Ариетта с вариациями	A-dur		
XVII:3	Ариетта с вариациями	Es-dur	1770–1774	Струнный квартет Es-dur op. 9/2, менуэт (источник темы)
XVII:5	Тема с вариациями	C-dur	ноябрь 1790	
XVII:6	Andante с вариациями	f-moll	1793	
XVII:7	Пять вариаций	D-dur	около 1765	Клавирное трио XV:42 (вариант)
	Allegro molto и вариации			
XVII:8	1) Variazioni per Cembalo	1) D-dur		Баритоновое трио A-dur XI:2, I часть (переложение)
	2) Variations per il Pianoforte	2) A-dur		
XVII:11 (=12?)	Andante с вариациями	B-dur	изд. июль 1807	
XVII:C1	Вариации на “Mahlborough”			
XVII:A1	Вариации (утрач.)	A-dur		
XVII:A2	Тема с вариациями	A-dur		
XVII:A3	Variazioni per Piano Forte	A-dur		
XXVIa:43	Вариации на тему “Gott erhalte Franz den Kaiser“	G-dur	1797	Струнный квартет op. 76 №3, II часть (переложение)

При исследовании вариационных циклов Гайдна возникает проблема авторства. Как установил А. П. Браун, большая их часть не относится к оригинальным сочинениям. Одни являются неавторскими переложениями ан-

самблевых произведений композитора. Так, вариационные циклы Hob. XVII:8 и 12 приписаны Гайдну ошибочно. Первый из них создан на основе первой части баритонового трио A-dur Hob. XI:2 (*Allegretto* с 8 вариациями). Они существуют в двух вариантах: как *Andantino* и восемь вариаций D-dur и как написанные позднее Пять вариаций A-dur. В первом варианте в конце добавлены три новые вариации и кода. *Andante* с четырьмя вариациями B-dur Hob. XVII:12 впервые было опубликовано Артариа в июле 1807 года. Другие сочинения, как два A-dur'ных вариационных цикла Hob. XVII:A2 и A3, а также Вариации на популярную песню “Mahlborough” Hob. XVII:C1, и вовсе не имеют никакого отношения к Гайдну. По стилю они значительно отличаются от вариаций композитора.

Авторским фортепианным переложением являются лишь Вариации на тему гимна “Gott erhalte Franz den Kaiser” (Hob. XXVIa:43), написанные в 1797 году. В их основе лежит II часть Квартета op. 76 № 3 (“Kaiserquartett”). Вариации были изданы в 1799 году у Артариа без упоминания имени автора переложения. Примерно с 1808 года это сочинение в каталогах Артариа фигурирует как Вариации № 10 Й. Гелинка, популярного автора большого количества произведений этого жанра. Под его именем Вариации издавались и в дальнейшем. Однако, как установил Ф. Эйбнер, переложение было сделано не Гелинком, а именно Гайдном. На основании изучения сохранившегося автографа 1-й вариации исследователь приходит к заключению, что Гайдн хотел ее «не просто переложить, но как бы вновь развить из нее идею» [185, 283].

Подлинность вариаций Hob.XVII:2, 3, 5 и 6 не подлежит сомнению, так как они содержатся в каталоге Гайдна. Кроме того, вариации Hob. XVII:5 и 6 упоминаются в документах композитора. Вариации Hob. XVII:7 изданы в двух вариантах: в виде самостоятельной пьесы для фортепиано соло или вместе с интродукцией *Allegro molto* как Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (Hob. XV:42). Согласно исследованию Питера Брауна, наиболее вероятной оригинальной версией Вариаций Hob. XVII:7 является клавирная партия Трио Hob. XV:42 (интродукция и вариации), в то время как принадлежность Гайдну партий скрипки и виолончели сомнительна [163; 92, 107].

Таким образом, оригинальных сочинений всего пять: Вариации A-dur Hob. XVII:2, Ариетта с вариациями Es-dur Hob. XVII:3, Шесть легких вариаций C-dur Hob. XVII:5, *Andante* с вариациями f-moll Hob. XVII:6 и, вероятно, Пять вариаций D-dur Hob. XVII:7.

В своем творчестве Гайдн постоянно обращался к народным темам. Они чаще всего фигурируют в его произведениях, не связанных с жанром вариаций. Композитор обрабатывал песни разных народов: австрийские, немецкие, венгерские, французские и др. Обращался Гайдн и к русским темам.

В частности, в 1772 году композитор использовал мелодию «Камаринской» в одной из 32 пьес для механического органа с часовым механизмом “Flötenuhr” (Ноб. XIX:4).

В последние годы жизни у Гайдна усиливается интерес к британскому фольклору. В период с 1791 по 1805 гг. композитор обработал большое количество шотландских, ирландских и валлийских песен, большинство из которых было сделано по заказу шотландского издателя Дж. Томсона. В феврале 1805 года Гайдн закончил «Шесть тем с вариациями» для голоса в сопровождении фортепианного трио. В этом цикле представлены очень популярные шотландские песни — такие как “The Blue Bells of Scotland”, которая вошла в цикл под № 1. В этой обработке Гайдн варьирует только инструментальное сопровождение, оставляя неизменной вокальную мелодию. Как отмечает К. Гейрингер, композитор «развивает новый тип обработки народной песни, в котором аккомпанемент изменяется от строфы к строфе» [203, 207].

Гайдн внес большой вклад в развитие формы двойных вариаций, итогом которого в этой сфере явилось *Andante f-moll* Ноб. XVII:6. Однако к концу XVIII века эта форма уже себя исчерпала и дальнейшего развития у венских классиков не получила. У Моцарта она не встречается. Бетховен единственный раз обратился к двойным вариациям, основанным на контрастных одноименных темах, лишь в *Allegretto* Фортепианного трио op. 70 № 2.

## § 1. Вариации в сонатных циклах Гайдна

Гайдн использовал широкие возможности вариационной формы. Уже на раннем этапе творчества композитор начал включать вариации в состав сонатно-симфонических циклов. Драматургия сонатного цикла в значительной мере повлияла на образный строй и жанровую основу тем вариаций Гайдна. С одной стороны, певучие темы с выразительной мелодической линией и прозрачной фактурой соответствуют темам медленных частей сонат. С другой стороны, легкие, быстрые темы «инструментального» характера, отличающиеся разнообразием ритма и артикуляции, а также изяществом орнаментики, напоминают темы финалов сонатных циклов. Все вариационные части сонатных циклов Гайдна написаны на собственные темы<sup>3</sup>. Они обычно содержат небольшое количество вариаций (от 1 до 6), как правило, не обозначенных композитором<sup>4</sup>.

Расположение вариационных частей в сонатных циклах Гайдна в разные годы меняется. В клавирных сонатах и трио, написанных до начала 1780-х гг., вариации являются чаще всего финалом трехчастного цикла. Эта тенденция характерна вообще для инструментальных сочинений того времени. У Гайдна наблюдаются три типа вариационных финалов: быстрые (*Presto* в сонатах D-dur Hob. XVI:24, G-dur Hob. XVI:27, Es-dur Hob. XVI:28, E-dur Hob. XVI:31, *Allegro* в Трио G-dur Hob. XV:5), умеренные (*Moderato* в Сонате C-dur Hob. XVI:15, менуэты в сонатах E-dur Hob. XVI:22, F-dur Hob. XVI:29, A-dur Hob. XVI:30 и D-dur Hob. XVI:33) и медленные (*Adagio* в трио C-dur Hob. XV:C1 и F-dur Hob. XV:26). Роль вариаций в сонатных циклах Гайдна особенно возрастает в середине 1770-х гг. Так, пять из шести сонат, помеченных “Anno 1776”, завершаются вариациями (Hob. XVI:27–31). В финалах последующих сонат Гайдн уже не обращается к форме простых вариаций. Последние части сонат конца 1770-х гг. представляют собой сочетание вариаций и рондо (D-dur Hob. XVI:33 и e-moll Hob. XVI:34).

Еще в раннем творчестве Гайдн начал применять вариации в качестве первой части сонатного цикла, чаще всего в ансамблях без участия фортепиано (трио для баритона, альты и виолончели, струнных квартетах и трио). Среди фортепианных сочинений первыми опытами такого рода явились два цикла — трехчастная Соната D-dur Hob. XVII:D1 и двухчастный четырех-

<sup>3</sup> Все вариации в составе сонатно-симфонических циклов Гайдна и Моцарта написаны на оригинальные темы, в то время как в сонатных циклах конца XVIII и начала XIX века нередко встречаются вариации на заимствованные популярные темы (обычно в качестве финалов). Например, финал Сонаты B-dur op. 12 № 1 М. Клементи написан на романс А. Л. Бадрона “Je suis Lindor” из музыки к комедии «Севильский цирюльник». В основе финала Сонаты F-dur op. 47 И. Б. Крамера лежит «Камаринская». Бетховен в финале Трио op. 11 обращается к теме из оперы Й. Вейгля «Морская любовь».

<sup>4</sup> Исключение составляют лишь финалы сонат Hob. XVI:15 C-dur, Hob. XVI:30 A-dur и Трио Hob. XV:2 F-dur, в которых проставлена нумерация вариаций.

ручный дивертисмент “Il maestro e lo scolare”<sup>5</sup> F-dur Hob. XVIIa:1 (1766–1767). Первая часть Дивертисмента представляет собой вариационный цикл, основанный на поочередном повторении в первой партии фраз второй партии по принципу «эха». Вариации пользовались большим успехом у современников Гайдна. Как отметил в 1783 году *Magazin der Musik* Крамера, они «приятны и занимательны для двух любителей, которые одновременно играют на одном инструменте» [цит. по: 163, 20]. Однако были и негативные отзывы. Например, у критика *Musikalische Bibliothek* за 1785 год «отвращение» вызвала «коллекция лучших, остроумнейших замечаний, сначала как бы произнесенных в басовом голосе учителем, а затем в верхнем — учеником» [ibid]. Этим произведением Гайдн положил начало традиции сочинения вариаций инструктивного характера в четыре руки, которая впоследствии была продолжена Моцартом и Бетховеном.

В дальнейшем тенденция, связанная с увеличением роли вариаций в сонатном цикле, в фортепианной музыке композитора заметно усиливается. В его поздних сонатах преобладают двойные вариации. С середины 1780-х гг. вариации нередко становятся первой частью двухчастных сонатного цикла и несут основную смысловую нагрузку. В таком качестве вариации одновременно выполняют функцию медленной части сонаты, о чем свидетельствует преобладание темпа *Andante*<sup>6</sup> и введение авторской ремарки *con espressione*. Вариации в клавирных трио Гайдна, в отличие от подобных частей сонат, имеют свои особенности. Во-первых, они встречаются преимущественно в минорных трио, тогда как в сонатах они все в мажоре. Во-вторых, вариациями открываются циклы с разным количеством частей (от двух до четырех)<sup>7</sup>.

В качестве средней медленной части вариации применяются преимущественно в симфониях и струнных квартетах Гайдна, в то время как в клавирных сочинениях в таком виде практически не встречаются (за исключением Клавирного трио B-dur Hob. XV:20). В Сонате cis-moll Hob. XVI:36 вариации являются средней быстрой частью (*Scherzando. Allegro con brio*) при умеренных крайних.

Новаторство Гайдна ярко проявляется в вариациях на две темы. К идее возникновения двойных вариаций композитора привела необходимость ладовых сопоставлений, которая у него нередко заложена в сложной трехчастной форме: крайние части являются вариациями, причем в репризе повторения также варьируются; средняя же часть, написанная в одноименном мино-

<sup>5</sup> Это название не принадлежит автору, но удачно передает смысл произведения.

<sup>6</sup> Например, в сонатах D-dur Hob. XVI:42 и C-dur Hob. XVI:48. Исключение составляет лишь первая часть Сонаты Hob. XVI:40 G-dur, имеющая обозначение *Allegretto innocente*.

<sup>7</sup> Трио c-moll Hob. XV:13 имеет две части, Трио D-dur Hob. XV:32 и Трио d-moll Hob. XV:23 — три части и Трио Hob. XV:19 g-moll — четыре.

ре, основана на материале крайних. Такое строение наблюдается, например, в финале Сонаты B-dur Hob. XVI:41. В сущности, двойные вариации Гайдна часто являются двойной или тройной трехчастной формой.

По утверждению Э. Т. А. Гофмана, Гайдн изобрел форму двойных вариаций, которую заимствовал Бетховен [AmZ XV, 150–151]. Двойные вариации композитора основаны на сопоставлении двух тем в одноименных тональностях, варьируемых поочередно. Главные особенности двойных вариаций Гайдна заключаются в частом несовпадении форм двух тем и разомкнутости минорной темы в мажорных циклах. Таким образом, возникают две противоположные тенденции: с одной стороны — к усилению контрастности, с другой — к объединению цикла.

В основе двойных вариаций Гайдна лежат две контрастные темы, символизирующие, по выражению В. А. Цуккермана, «свет и тени жизни» [132, 159]. На первый план в них выходит ладовый контраст тем, которые в то же время сближаются в мелодическом, ритмическом и фактурном плане. Для двойных вариаций характерны коды, которые в простых вариациях Гайдна, как правило, не встречаются. Тенденция к образно-жанровому противопоставлению тем сочетается со стремлением к сквозному развитию.

Вариации этого типа почти всегда завершаются в мажоре, независимо от того, начинаются ли они с изложения мажорной или минорной темы. Лишь финал Сонаты e-moll Hob. XVI:34 начинается и заканчивается в миноре. В первой части (Andante) Трио g-moll Hob. XV:19, в конце которой следуют подряд две мажорные вариации, нарушается последовательное чередование минора и мажора. По словам Э. Р. Сисмен, заключительное Presto «разрушает миноро-мажорную модель, непосредственно следуя за первой мажорной вариацией» [320, 471].

Минорная вариация у Гайдна всегда вводится контрастно, в то время как мажорная нередко подготавливается переходом. Интонационная близость двух тем обычно компенсируется регистровым контрастом (например, в первой части Сонаты C-dur Hob. XVI:48). Две малоконтрастные темы, как в финале Сонаты e-moll, не создают возможности динамичного развития и подвергаются лишь незначительным изменениям. Но в некоторых случаях Гайдн стремится подчеркнуть образный контраст двух тем. Например, в первой части Клавирного трио g-moll Hob. XV:19 композитор предписывает исполнение второй, лирической темы *cantabile*.

Иногда в процессе развития происходит сближение контрастных тем. Например, во II части Сонаты Hob. XVI:36 *cis-moll* изящная A-dur'ная и драматичная a-moll'ная темы представляют собой контраст двух образов, который подчеркнут во второй теме сменой динамики (*fortissimo* после *piano*) и артикуляции (более острое *staccato*). При варьировании активность второй

темы заметно снижается: она перемещается в более высокий регистр. В то же время первая тема при последнем проведении в коде, напротив, становится более активной, о чем свидетельствует обозначение *staccato*, которое встречалось во второй теме.

Таким образом, в этом цикле заложена идея трансформации темы.

Некоторые вариационные циклы Гайдна основаны на развитии и преобразовании основных мотивов первой темы. При этом образуется целая система лейтмотивов. В первой части Сонаты G-dur Ноб. XVI:40 происходит, по выражению Э. Р. Сисмен, «драма двух мотивов» [319, 189]. Два наиболее ярких элемента первой темы — мотив нисходящей секунды и повторяющиеся ноты — получают развитие во второй теме, в которой происходит их вычленение. При варьировании происходит слияние двух элементов и их активизация. В результате «мажорная тема изменилась от тихого протеста до неистового энтузиазма» [ibid].

Нередко в двойных вариациях возникает сквозное развитие. Например, в финале Сонаты Ноб. XVI:22 E-dur вторая тема не замкнута: ее вторая часть служит переходом к следующей вариации первой темы. Одним из средств объединения вариационного цикла у Гайдна является разработочность. Особый случай представляет собой II часть Сонаты g-moll Ноб. XVI:44. Вторая, мажорная тема здесь не варьируется, но имеет большую разработку, непосредственно приводящую к вариации первой темы. Так композитор стремится преодолеть ограничения формы строгих вариаций.

В 1790-е годы у Гайдна наблюдается тенденция к расширению последней вариации. Наиболее ярким примером является первая часть Трио g-moll Ноб. XV:19, где в финальной вариации (*Presto*) меняется метр, темп и структура.

## § 2. Классификация и эволюция вариационных циклов Гайдна

Клавирные вариации Гайдна по масштабу и назначению можно условно разделить на две группы. Первую образуют небольшие сочинения, написанные для учащихся и любителей музыки (вариации Ноб. XVII:7, 5). Вариации второй группы представляют собой виртуозные масштабные сочинения, предназначенные для профессиональных исполнителей (Ноб. XVII:2, 3, 6).

Вариации первой группы являются пьесами педагогического характера, в которых, как правило, нет внешних эффектов или виртуозного блеска. Наиболее ранним вариационным циклом Гайдна являются *Пять вариаций D-dur Ноб. XVII:7*. Их тема по жанру напоминает менуэт, что характерно для ранних вариаций композитора. Особенность произведения заключается в том, что он связан с традициями старинных вариаций, в частности, — чаконы. Об этом свидетельствуют характерные остановки в мелодии темы на второй доле такта и неизменность во всех вариациях партии левой руки. Мелодия темы варьируется в сторону упрощения мелодической линии и выявления наиболее важных интонаций.

Основной драматургический контраст произведения образует противопоставление двух крупных разделов: вступления *Allegro molto* и *Andante* с вариациями. Вступление, изданное отдельно от вариационного цикла, по характеру и фактуре напоминает начало финала Сонаты E-dur Ноб. XVI:13. Исполнение *Andante* вместе со вступительным разделом позволяет внести в произведение образный контраст. В самом вариационном цикле разнообразие возникает благодаря противопоставлению танцевальных вариаций (3-й и 4-й) моторным (2-й и 5-й). Близкие по характеру 3-я и 4-я вариации обнаруживают тембровый контраст между светлой звучностью в высоком регистре и более плотным средним регистром.

Таким образом, даже в непритязательном вариационном цикле обнаруживается развитие контрастных образных сфер.

*Тема с вариациями C-dur Ноб. XVII:5* создана по настоятельному требованию Артариа. Узнав о намерении Гайдна отправиться в Лондон, венский издатель 22 ноября 1790 года взял с композитора расписку, в которой Гайдн обещал вручить Артариа «6 новых вариаций для фортепиано» [209, 248]. Сочинение вышло в свет в феврале 1791 года.

В Вариациях C-dur выстраивается определенная динамика развития с устремленностью к концу. Относительная самостоятельность вариаций первой половины цикла компенсируется большей связанностью последних вариаций. Вначале следуют две неконтрастные вариации. Третья отличается как от темы, так и от соседних вариаций характером, ритмом, разнообразием фактуры и расширенным диапазоном. Кроме того, в ней содержатся регист-

ровые и фактурные контрасты. Последние три вариации (с 4-й по 6-ю), имеющие сходное с темой начало, объединяются в сложную трехчастную форму. В этом большом разделе заметно воздействие драматургии двойных вариаций, в сочинении которых Гайдн к этому времени приобрел большой опыт. 5-я вариация, написанная в одноименном миноре, имеет мелодическое сходство с темой. Однако уже со второго такта гармонический план изменяется. У Гайдна это единственный случай включения *Minore* в самостоятельный вариационный цикл среди простых вариаций. 5-я вариация соединяется с мажорной заключительной небольшим переходом, что характерно именно для двойных вариаций. Таким образом, в простых вариациях Гайдн использует синтез сложной трехчастной формы и двойных вариаций.

Вторая линия вариаций Гайдна представлена крупными виртуозными сочинениями. *Вариации Ноб. XVII:2*, написанные до 1765 года, существуют в нескольких вариантах, которые различаются между собой тональностью (*A-dur* и *G-dur*) и количеством вариаций (от 11 до 20). Основными версиями являются 20 вариаций *G-dur* и Ариетта с 12 вариациями *A-dur*. В последний вариант, изданный Артариа, входит вариация (№ 10), которая отсутствует во всех других изданиях. Поэтому общее количество вариаций — 21. Наиболее полные версии из 20 вариаций представлены в уртекстах Ф. Эйбнера<sup>8</sup> и С. Герлах<sup>9</sup>. Питер Браун, сопоставив разные варианты Ариетты, пришел к выводу, что оригинальным следует считать веймарское издание из 20 вариаций в тональности *A-dur*. Аутентичный текст воспроизведен в мюнхенском издании пьес Гайдна. В веймарском издании стоит заглавие: “Menuetto con *Variazioni*”, что указывает на жанр темы. В некоторых изданиях имеется темповое обозначение *Allegretto*.

Среди ранних сочинений композитора 20 вариаций занимают особое место. Это наиболее протяженный вариационный цикл Гайдна. Как показывает составленный композитором каталог его произведений, Гайдн относил 20 вариаций к жанру дивертисмента. С одной стороны, это указывает на развлекательный характер вариационного цикла, с другой стороны, — на то, что композитор причислял его к крупным сочинениям.

Хотя вариации в *A-dur*’ном цикле являются самостоятельными миниатюрами, расположение которых в разных изданиях меняется, тем не менее, в аутентичной версии из 20 вариаций наблюдается определенная логика структурирования. В вариационном цикле отчетливо выделяются два раздела. В первый раздел входят первые 8 вариаций, расположенных по принципу усложнения фортепианной техники. В нем образуется две группы по 4 вариации

<sup>8</sup> Haydn J. Klavierstücke. Nach Autographen Abschriften und Erstausgaben hrsg. und mit Fingersätzen versehen von F. Eibner und G. Jarecki. Wiener Urtext Edition, 1975.

<sup>9</sup> Haydn J. Klavierstücke. Klaviervariationen. Urtext, hrsg. Sonja Gerlach. Munich: Henle, 1981.

ции. Для второго раздела характерно усиление контрастности между вариациями. Он начинается с 9-й вариации проведением мелодии темы в среднем голосе в сопровождении фигураций правой руки.

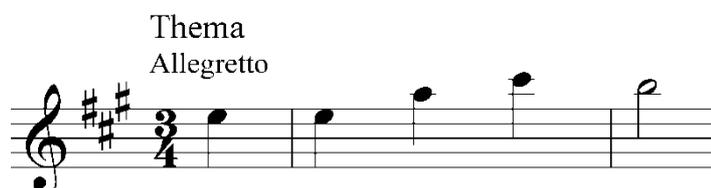
Таким образом, в 20 вариациях возникает двухчастная структура в сочетании с рондообразностью, которая будет характерна для некоторых крупных вариационных циклов Бетховена (в частности, для Пятнадцати вариаций op. 35).

В Вариациях A-dur наблюдается влияние вариаций на basso ostinato. Это проявляется в сохранении баса темы в большинстве вариаций, проведении мелодии темы в среднем голосе и объединении вариаций в группы.

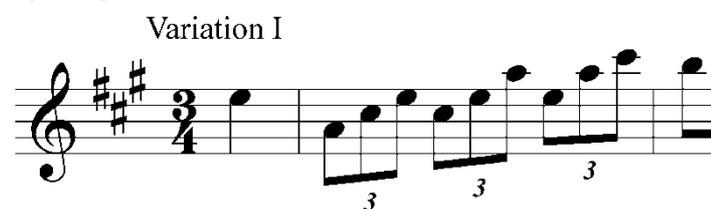
Гайдн объединяет вариации по принципу фактурного сходства. В 1-й вариации движение продолжается триольными фигурациями, переходящими из левой руки в правую. Таким же образом связываются 3-я и 4-я вариации (пассажи переходят из правой руки в левую).

В Вариациях A-dur обнаруживается интонационное единство. Первая фраза мелодии темы [пример 2.1] встречается в фигурациях 1-й и в 14-й вариациях [примеры 2.2, 2.3]. Выделение ее при исполнении более ясным туше подчеркивает интонационную цельность вариационного цикла.

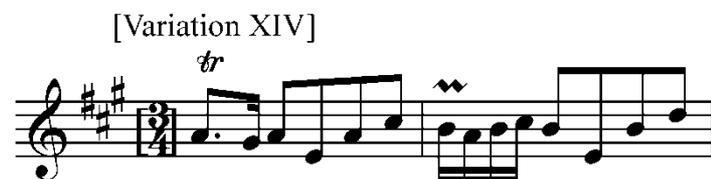
### Пример 2.1



### Пример 2.2



### Пример 2.3



В Вариациях A-dur проявляется стремление Гайдна придать отдельным пьесам индивидуальный жанровый облик. Например, в 8-й вариации менуэт переосмысливается в полонез. Юмористическая вариация построена на противопоставлении в партии правой руки двух контрастных элементов — фанфарного и танцевального:

*Пример 2.4*

Variation VIII



Напротив, 11-я вариация, выдержанная в хоральном складе, оттеняет своей сосредоточенной серьезностью общее светлое настроение произведения. Она контрастирует не только теме, но и соседним вариациям. В партии правой руки параллельными терциями проходит нисходящая хроматическая линия, в то время как в басу звучат остинатные октавы:

*Пример 2.5*

Variation XI



Это произведение является своего рода «энциклопедией» приемов клавирной техники Гайдна. При варьировании композитор использует гаммообразные пассажи, арпеджио, репетиции, октавы, перенос руки через руку и другие приемы. 20 вариаций иногда выходят за рамки возможностей клавирина. Об этом свидетельствует расширенный диапазон последней вариации, которая входит уже в раннюю версию сочинения. Вероятно, сочинение с самого начала было предназначено для молоточкового фортепиано.

В основе *Ариетты Es-dur Hob. XVII:3*<sup>10</sup> лежит первая часть менуэта<sup>11</sup> (Favorit-Menuett) из Струнного квартета op. 9 № 2 Гайдна. В отличие от оригинала, композитор в теме вариаций не выявляет жанровость, ставя вместо обозначения “Menuet” темповое указание Moderato. В тему вариационного цикла Гайдн переносит исполнительские штрихи из партии первой скрипки. Композитор добавляет паузы и украшения. Тема вариаций отличается более прозрачной фактурой, местами двухголосной. Певучесть темы предполагает насыщенный фортепианный звук.

Таким образом, менуэт переложен Гайдном с учетом специфики фортепианного звучания.

Как и в A-dur’ном цикле, в этом сочинении Гайдн также опирается на принципы вариаций на basso ostinato. Бас темы отличается самостоятельностью и представляет собой нисходящую линию по звукам Es-dur’ной гаммы в диапазоне двух октав.

В вариационном цикле получают развитие два основных элемента темы. Первый — начальная мелодическая фигура темы — сохраняется в неизменном или слегка измененном виде в большинстве вариаций и, в сущности, является лейтмотивом всего произведения:

*Пример 2.6*



В то же время этот мотив звучит каждый раз по-разному. Гайдн вносит в него разнообразие благодаря ритмическим, фактурным и тембровым изменениям. Во 2-й и 12-й вариациях композитор добавляет пунктир, а в 9-й и 11-й вариациях переносит первый мотив на октаву ниже.

Второй элемент — хроматический нисходящий ход среднего голоса в 7-м такте темы — придает вариационному циклу скрытую динамику, подобно мотиву нисходящей секунды *as–g* в интродукции бетховенских вариаций op. 35. Именно этот мотив становится источником ладового и динамического контраста, которая реализуется в дальнейшем развитии. Звук *ces*, который незаметно вводится в тему при плавном хроматическом движении, приобретает в вариациях самостоятельное значение. В 1-й вариации Гайдн выделяет интонацию *ces–b*. В 3-й вариации звук *ces* вводится без подготовки и отмечен акцентом (*forte*). В 7-й вариации Гайдн вносит драматизм благодаря выпisanному группетто, устремленного к звуку *ces*, отмеченного *fz*. Это место на-

<sup>10</sup> Вариационный цикл датируется промежутком времени между созданием Квартета (1769–1770) и каталогом Брейткопфа (1774).

<sup>11</sup> Гайдн в 8-й вариации использует также материал трио менуэта — триольное движение.

поминает начало Сонаты *cis-moll* Ноб. XVI:36, написанной в конце 1770-х гг. В 12-й вариации определенно возникает одноименный минор (*es-moll*) на весь такт. Авторские динамические контрасты в 3-й и 7-й вариациях дают ключ к пониманию динамики остальных вариаций.

Таким образом, это произведение по интенсивности мотивного развития предвосхищает 15 вариаций Бетховена.

Наивысшим достижением среди вариаций Гайдна является *Andante f-moll* Ноб. XVII:6, созданное в 1793 году между двумя лондонскими поездками композитора и предназначенное для известной венской пианистки, ученицы Моцарта Барбары фон Плойер. По словам Питера Брауна, это произведение «представляет в миниатюрном, но законченном виде его поздний фортепианный стиль» [157, 7]. По масштабу и значительности оно существенно отличается от других произведений композитора в этой форме. По предположению Х. Ч. Роббинса Ландона, возникновение *Andante* связано с печальным событием, а именно — смертью близкой приятельницы Гайдна Марианны фон Генцингер. Э. Р. Сисмен придерживается иной точки зрения, связывая необычность содержания произведения (особенно драматизм коды) не столько с событиями жизни Гайдна, сколько с первоначальным намерением композитора включить *Andante* в сонатный цикл. «Несмотря на то, что в этом правдоподобном объяснении есть своя привлекательность, доступные подробности истории создания пьесы делают его чисто гипотетическим и возвращают нас к нотному тексту» [320, 472].

Единственное самостоятельное сочинение композитора в форме двойных вариаций было подготовлено в вариационных частях его сонатных циклов. Сам Гайдн относил это произведение не к вариационному, а к сонатному жанру, о чем свидетельствует заглавие в автографе (1793), а также в четвертой лондонской записной книжке 1794–1795 гг. [209, 556]. Кроме того, копия сочинения, посвященная Барбаре фон Плойер, имеет заглавие “*Un piccolo Divertimento*”. Вероятно, *Andante* должно было стать по замыслу автора первой частью сонаты по аналогии с написанным в это же время Клавирным трио *d-moll* Ноб. XV:13. Таким образом, композитор не посчитал возможным озаглавить серьезную пьесу «вариациями». Ни для его современников, ни для более поздних композиторов не характерно обращение в подобных случаях к этому жанру.

Новаторство Гайдна было отмечено лейпцигской критикой 8 мая 1799 года в кратком отзыве. Сочинение охарактеризовано как «меланхолическое *Andante f-moll*, варьированное, как только может варьировать мастер, так что слушаешь его почти как свободную фантазию. Уже первое изложение темы нелегко; стало быть, можно заметить, что в дальнейшей разработке ее будет своя трудность, местами — особенно в отношении указаний для нового от-

тенка звука — более, нежели сразу обнаружат даже лучшие исполнители. Все же вновь достойный благодарности вклад!» [AmZ I, 512]. Этот отзыв свидетельствует о том, что вариации Гайдна не всегда вписывались в установленные рамки. Как мы видим, автор рецензии опровергает сразу два положения, выдвинутых ранее лейпцигской *AmZ*: о простоте и пригодности для развития тем гайдновских вариаций. Кроме того, критик замечает стремление Гайдна к большей свободе.

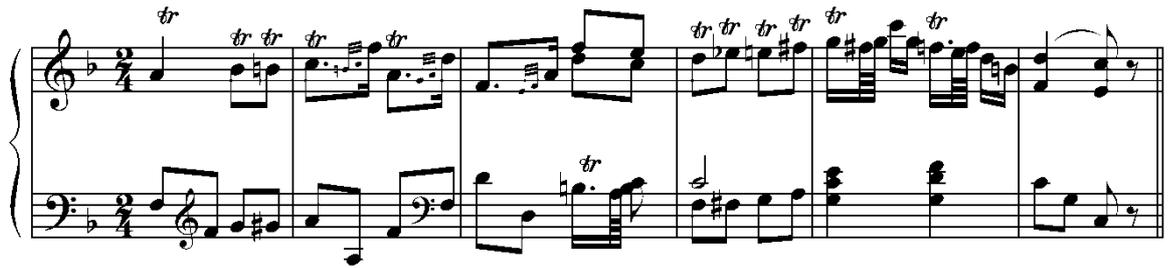
Образный контраст двух тем подчеркивается ладовыми, фактурными, мелодическими и ритмическими средствами. Обособленность каждого проведения темы и вариаций, разделенных паузами, компенсируется динамичным развитием обеих тем и большой кодой. Первая тема характеризуется суровым колоритом, сдержанностью, острым ритмом и нисходящими секундовыми интонациями. Строгий и печально-возвышенный характер, мрачная тональность *f-moll*, пунктирный ритм в мелодии и тяжелая поступь в басу первой темы приближают ее к траурному маршу. Такие черты довольно необычны для оригинальной темы вариаций в эпоху Гайдна<sup>12</sup>. Однако ее нежное и прозрачное звучание свидетельствует о том, что она является скорее выражением мысли о смерти и передачей внутреннего состояния, чем изображением картины скорби:

### Пример 2.7

Минорной теме противопоставлена изящная мажорная тема, которая отличается светлым, но более активным характером, более плавным ритмическим рисунком и восходящим хроматическим движением в мелодии. В 1-й вариации второй темы Гайдн использует прием изложения мелодического голоса в виде трелей, который будет характерен для поздних произведений Бетховена:

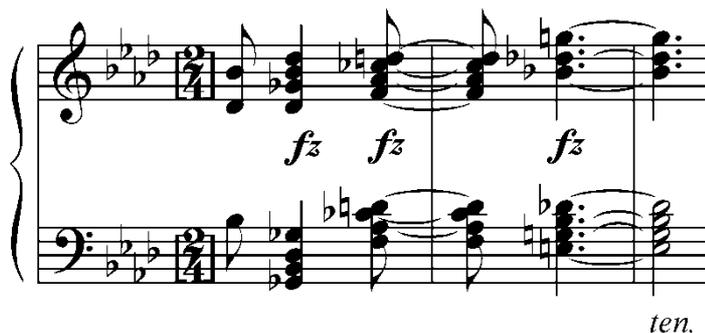
<sup>12</sup> Среди вариаций на заимствованные темы подобные примеры встречаются. В частности, Бетховен написал Вариации на тему траурного марша Дресслера WoO 63 (1782). Лишь в 1811 г. в *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена обратился к собственной траурной теме.

## Пример 2.8



В процессе развития главенствующее значение приобретает первая тема, в то время как вторая изменяется мало. Первоначально Гайдн собирался завершить цикл в мажоре после второй вариации, но позднее сочинил большую минорную коду, которая основана на материале первой темы и завершается просветлением в конце<sup>13</sup>. Кода содержит большую разработку, входящую в *da capo*, и виртуозную каденцию, что не свойственно вариациям Гайдна, но более характерно для вариаций Моцарта и Бетховена. В ней выявляются скрытые возможности темы, благодаря чему, как отмечает В. В. Протопопов, «цикл получает не простой созерцательный характер, но и устремленный к действительности» [107, 144]. По своему трагизму, рельефности контрастов, разработочности, сопоставлению неустойчивых гармоний (уменьшенных септаккордов) и насыщенности фактуры она предвосхищает стиль Бетховена:

## Пример 2.10



*Andante f-moll* явилось обобщением лучших достижений Гайдна в сфере вариаций и открыло новые возможности жанра. Этот вариационный цикл оказал воздействие на произведения не только Бетховена, но и последующих композиторов. Например, оно обнаруживается у Шумана в вариациях на тему Клары Вик из Сонаты *f-moll* op. 14.

<sup>13</sup> Для Гайдна более характерно завершение минорного цикла мажорной темой, что связано, как отмечает В. В. Протопопов, с «классической уравновешенностью жизнерадостного мироощущения» [107, 136].

Вариации Гайдна проходят значительный путь развития от ранних клавирных циклов, написанных около 1765 года (вариации D-dur Hob. XVII:7 и A-dur Hob. XVII:2), до фортепианного шедевра Andante f-moll Hob. XVII:6, созданного в 1793 году.

Несмотря на самостоятельность отдельных вариаций, у Гайдна проявляется тенденция к созданию целостного сочинения с контрастной драматургией, основанной на динамичном развитии и устремленности к концу цикла. Симфоничность мышления композитора основана на следующих принципах:

1. Интонационные связи на расстоянии. Одним из важных приемов варьирования у Гайдна является сохранение отдельных интонаций темы, которые приобретают значение лейтмотивов. В процессе развития они могут подвергаться разнообразным изменениям: ритмическим, регистровым и динамическим. В поздних вариациях Гайдна усиливается тенденция к трансформации основных мотивов темы.

2. Сквозное развитие. Этот прием происходит от двойных вариаций, в которых мажорные вариации, как правило, подготавливаются переходом. Все большее значение приобретает у Гайдна разработочный метод.

3. Объединение вариаций по фактурной общности. Нередко в двух соседних вариациях фигурации переходят из одной руки в другую. Этот прием получил большое распространение в вариационных циклах Моцарта и Бетховена.

4. Рондообразность. Некоторые из вариаций в цикле Гайдна приближаются к теме в мелодическом или фактурном плане. Такие «рефрены» образуют последовательную цепь изменений темы, развертывающуюся в виде «спирали». Это дает большой импульс к развитию. Форма второго плана нередко образуется в двойных вариациях композитора.

В творчестве Гайдна можно встретить два типа вариаций: вариации на basso ostinato и строгие фигурационные. В ранних произведениях композитор опирается на традиции старинных вариаций, что проявляется в сохранении линии баса, а иногда и всей фактуры левой руки и большом количестве вариаций. В более поздних вариациях композитор отходит от драматургии старинных вариаций и опирается на принципы строгих орнаментальных вариаций.

Ранние вариации Гайдна обычно представляют собой циклы самостоятельных и законченных миниатюр, основанные на строфическом (куплетном) принципе. Они не только сохраняют гармоническую основу и структуру темы, но и, как правило, отличаются тональным, темповым и метрическим единством. Жанр темы обычно менуэт. В то же время в них проявляется стремление Гайдна придать отдельным вариациям индивидуальный облик. Эта тенденция будет играть важную роль в вариациях XIX века.

Коды в простых вариациях Гайдна, как правило, не встречаются и более характерны для двойных вариаций.

В ранних вариационных циклах Гайдна наблюдается сохранение лада на протяжении всего произведения. В них отсутствует *Minore*, даже при большом количестве вариаций, хотя в вариациях современников оно, как правило, встречается (например, у К. Ф. Э. Баха и К. Г. Нефе). Однако уже с середины 1770-х гг. Гайдн начинает вводить *Minore* в центр вариационного цикла из 3–5 вариаций (сонаты Ноб. XVI:27, 28, 31). Минорная вариация характеризуется изменением гармонии и введением новых модуляций. Таким образом, в связи со сменой лада возникает новый гармонический план. В поздних циклах минорная вариация перемещается ближе к финалу. Противопоставление одноименных тональностей получает наибольшее развитие в двойных вариациях. У Гайдна наблюдается тенденция к перемещению этого конфликта из финала в первую часть сонатного цикла. Контраст двух тем компенсируется их мелодическим, ритмическим и нередко фактурным сходством. Среди самостоятельных произведений мы встречаем *Minore* лишь в Теме с вариациями *C-dur* Ноб. XVII:5.

Одним из важных приемов варьирования у Гайдна является сохранение отдельных интонаций темы, которые приобретают значение лейтмотивов. В процессе развития они могут подвергаться разнообразным изменениям: ритмическим, регистровым и динамическим. В поздних вариациях Гайдна усиливается тенденция к трансформации основных мотивов темы.

При исполнении вариаций Гайдна важно выделить в теме наиболее значимые интонации, которые подчеркиваются в дальнейшем развитии. Выявление связей на расстоянии позволяет создать целостное сочинение.

Темповые контрасты в вариационных циклах Гайдн применяет крайне редко. В то же время Нефе часто вводит в своих вариациях индивидуальные обозначения темпа. Лишь в первой части (*Andante*) Трио *g-moll* Ноб. XV:19 после одной вариации на каждую тему следует *Presto* — заключительный раздел типа коды.

Таким образом, в вариациях Гайдна проявляется тенденция к созданию целостного сочинения с контрастной драматургией, основанной на динамичном развитии и устремленности к концу цикла.

## *Раздел 2.*

### *Вариации В. А. Моцарта*

Вариационные циклы **Вольфганга Амадея Моцарта** были тесно связаны с традициями виртуозного исполнительства второй половины XVIII века и прежде всего с искусством клавирной импровизации, которое в это время находилось в самом расцвете. Хотя в своих письмах Моцарт упоминал свои вариации реже, чем концерты или сонаты, считая их, по свидетельству Ф. Рохлица, «безделицами» [AmZ I, 83], тем не менее, некоторые свои вариационные циклы он ценил очень высоко. По письмам Моцарта можно определить, что вариации были для него именно той формой импровизаций, в которой наиболее ярко раскрывалось его композиторское и исполнительское мастерство. Многие импровизации Моцарта в вариационной форме были позднее записаны автором и впоследствии опубликованы. В частности, в июне 1781 года Моцарт писал отцу, что «целый час играл вариации» на тему, данную архиепископом И. фон Коллоредо, чем заслужил «всеобщие аплодисменты» [87, 262]. Предположительно речь шла о Вариациях на тему Гретри KV 352 = 374c [271, Bd. VI; 70]. К произведениям такого типа принадлежат и циклы на тему Паизиелло KV 398 и на тему Глюка KV 455. Обе эти импровизации Моцарт впервые исполнил 23 марта 1783 года в венском Бургтеатре, о чем свидетельствует письмо Л. Моцарту от 29 марта того же года. В июне 1784 года Моцарт сообщил отцу о своей импровизации на тему Дж. Сартти: «Сартти правдивый, добрый человек! Я играл ему очень много, а под конец также вариации на его собственную арию, чем доставил ему большую радость» [ibidem, Bd. III; 318]. Таким образом, фортепианные вариации Моцарта чаще всего являются результатами его импровизаций. Это концертные произведения, в которых композитор использует разнообразные виды фортепианной техники. Особенно ярко это проявляется в виртуозных каденциях.

О важности вариационного метода для Моцарта свидетельствует частое его применение в произведениях, написанных в других формах. Композитор нередко использует форму рондо с варьируемыми проведением в средних частях циклических произведений (Rondeau en Polonaise из фортепианной сонаты KV 284=205b, Andante из фортепианного концерта KV 482 и др.).

В своем творчестве композитор постоянно обращался к этому жанру, но большая часть его вариаций была создана в Вене в период с 1781 по 1791 гг. Всего за 25 лет творческой деятельности Моцарт написал около 50 вариационных циклов, среди которых представлены как самостоятельные произведения, так и части сонатно-симфонических циклов. разных жанров: дивертисментов, серенад, струнных квартетов, фортепианных концертов, фортепи-

анных и скрипичных сонат. В то же время симфонических вариаций Моцарт не писал.

Значительное место жанр вариаций занимал в фортепианном творчестве Моцарта. Для фортепиано и фортепианных ансамблей предназначено примерно 2/3 всех вариаций композитора. Фортепианные вариации преобладают среди произведений этого жанра, написанных Моцартом в Вене. Всего насчитывается 17 самостоятельных вариационных циклов, из которых 14 предназначено для фортепиано в 2 руки, 1 — для фортепиано в 4 руки и 2 — для фортепиано и скрипки.

По традиции того времени Моцарт преимущественно обращался к темам, заимствованным из популярных опер и инструментально-жанровых сочинений современников, а также народных песен, что характерно для вариаций пианистов-виртуозов того времени. Выбор тем свидетельствует о том, что композитор сочинял вариации или по заказу, или для преподнесения кому-либо. В вариациях Моцарта преобладают темы из популярных театральных сочинений современников, шедших на сценах оперных театров Парижа и Вены. В заглавиях вариаций фигурируют популярные итальянские, французские или немецкие оперы: «Венецианская ярмарка» А. Сальери, «Самнитские браки» А. Э. М. Гретри, «Мнимые философы» Дж. Паизиелло, «Непредвиденная встреча, или Пилигримы из Мекки» К. В. Глюка, «Двое ссорятся — третий радуется» Дж. Сарти. Моцарт также обращался к темам из популярных музыкальных спектаклей: комедии «Севильский цирюльник» П. А. К. Бомарше с музыкой А. Л. Бодрона, комедии с песенками «Юлия» на текст Монвеля с музыкой Н. Дезеда, зингшпиля «Глупый садовник, или Два Антона» на текст Шиканедера с музыкой Б. Шака и Ф. К. Герля. Лишь два вариационных цикла Моцарта создано на темы из инструментальных сочинений современников — менуэты И. Х. Фишера и Ж. П. Дюпора. Обе темы заимствованы Моцартом из финалов циклических произведений — Концерта № 1 для гобоя Фишера и виолончельной сонаты ор. 4 № 6 Дюпора.

Вариационные циклы Моцарта на народные темы связаны с голландским и французским фольклором. После создания в 1766 году самых ранних сочинений в этом жанре — циклов на голландские песни KV 24 (Anh. 208) и 25 — композитор в дальнейшем обратился к народным темам лишь в 1778 году, написав два цикла фортепианных вариаций на французские темы KV 265 (300e) и 353 (300f), а в 1781 — еще два цикла для фортепиано и скрипки KV 359 (374a) и 360 (374b). В письме отцу от 24 ноября 1781 года Моцарт упоминает также вариации на известную русскую песню, которые, вероятно, собирался написать. Однако никаких сведений о них не сохранилось. Примечательно, что впоследствии В. А. Моцарт-сын написал Вариации на русскую тему.

Писал ли Моцарт самостоятельные вариационные циклы на собственные темы? На этот вопрос однозначного ответа нет. П. Мис выделяет два сочинения этого типа: Вариации на Allegretto B-dur KV 500 и Andante с вариациями G-dur KV 501 для фортепиано в 4 руки [265, 467]. По утверждению же К. Фишера, Моцарт вообще писал самостоятельные вариационные циклы только на заимствованные темы [193, 168]. Поэтому важно установить, какие сочинения композитора следует причислить к вариациям на оригинальные темы.

В 1786 году примерно в одно время Моцартом были созданы три вариационных цикла: Вариации на Allegretto KV 500, неоконченное сочинение — Вариации и кода для фортепиано в 4 руки KV 500a (357) — и четырехручное Andante с вариациями KV 501. В отношении происхождения темы Вариаций KV 500 никаких сведений не сохранилось, т. е. нет и достаточных оснований относить это произведение к вариациям на заимствованные темы. В основе четырехручных вариационных циклов KV 500a и 501 лежат оригинальные темы. В каталоге Л. Кёхеля подчеркивается «теснейшая взаимосвязь» обоих произведений. Предположительно, Andante KV 501 задумано как часть сонатного цикла, но документально это не подтверждается. В пользу такого предположения можно отнести лишь малое количество вариаций (пять), которое более характерно для частей сонатных циклов, чем для самостоятельных произведений Моцарта. Вариации KV 500a И. Андре соединил вместе с неоконченным Allegro G-dur KV 497a (которое он сам и завершил) и в 1796 году издал как двухчастную Сонату KV 357a.

В некоторые издания фортепианных вариаций Моцарта включены также вариационные циклы на Allegretto A-dur Anh. 137 и на Allegretto F-dur KV 54. Вариации Anh. 137 представляют собой обработку финала «Штадлеровского» кларнетного квинтета KV 581. Вариации KV 54 также первоначально входили в состав сонатного цикла. Они являются обработкой финала скрипичной сонаты F-dur KV 547; в издании К. А. Мартинсена они включены в Фортепианную сонату KV 547a в качестве финала. К. Фишер доказал, что изданные в 1795 году Артариа Вариации на собственную тему F-dur KV 54 не являются ни авторской обработкой скрипичной Сонаты KV 547, ни частью фортепианной Сонаты KV 547a = Anh. 135 [193, 168–169]. Авторство Моцарта полностью отвергает и К. Маргерре, который приходит к заключению, что «автор обработки без особого почтения вычеркнул непригодную для себя четвертую вариацию и заменил новой пьесой, которая, вероятно, исключает всякую мысль об авторстве Моцарта» [252, 232].

Таким образом, в качестве самостоятельных вариационных циклов Моцарта на собственные темы целесообразно рассматривать лишь два оригинальных и завершенных сочинения — вариации KV 500 и 501.

### § 3. Вариационные части сонатных циклов Моцарта

Фортепианные вариации Моцарта в значительной степени связаны с сонатно-симфоническими циклами (прежде всего с сонатами и концертами). Вариации входят в 2 фортепианные и 6 скрипичных сонат, 2 фортепианных трио и 4 фортепианных концерта. В отличие от Гайдна, Моцарт в сонатных циклах, как правило, ставит обозначение *Thema* и нумерацию вариаций. Однако в концертах такие обозначения отсутствуют. Вариации в сонатах и трио обычно представляют собой небольшие циклы с 5–6 вариациями (исключения составляют финал фортепианной Сонаты D-dur KV 284 = 205b, содержащий 12 вариаций, Andante фортепианного концерта KV 450, имеющее всего 2 вариации, и финал Концерта c-moll KV 491, состоящий из 8 вариаций). Вариации, входящие в состав сонатных циклов Моцарта, отражают эволюцию его самостоятельных вариационных циклов.

Чаще всего Моцарт применяет вариации в качестве финала крупного произведения: вначале в двухчастном цикле (скрипичные сонаты B-dur KV 31, A-dur KV 305 = 293d и G-dur KV 379 = 373a), а с середины 1770-х гг. — в трехчастном (фортепианная соната D-dur KV 284 = 205b, скрипичные сонаты Es-dur KV 481 и F-dur KV 547, фортепианное трио G-dur KV 496, фортепианные концерты G-dur KV 453 и c-moll KV 491). Реже встречаются вариации в качестве средней части, контрастирующей крайним (Скрипичная соната F-dur KV 377 = 374e, Фортепианное трио G-dur KV 564, фортепианные концерты B-dur KV 450 и B-dur KV 456). Наиболее серьезное значение придает Моцарт вариациям в Фортепианной сонате A-dur KV 331 = 300 i, где вариации представлены в качестве I части.

Первым сонатным циклом, в который Моцарт вводит вариации, является Скрипичная соната B-dur KV 31. Ее финал обнаруживает сходство с ранними фортепианными вариационными циклами на голландские темы KV 24 (Anh. 208) и 25, написанными в это же время. Оно проявляется в отсутствии минорной вариации<sup>14</sup> и коды, а также в сохранении мелодической линии, характера и темпа темы в финальной вариации. Как и в «голландских» циклах композитора, заключительная вариация выполняет функцию репризы, в которой проходит ритмически измененная мелодия темы в сопровождении «альбертиевых» басов. Однако, в отличие от самостоятельных вариационных циклов, в финале Сонаты KV 31 отсутствует медленная вариация. В 1-й и 2-й вариациях Моцарт впервые применяет прием перенесения фигураций из одной руки в другую, который впоследствии станет одним из наиболее характерных для композитора фактурных приемов варьирования. Для обозначения

<sup>14</sup> Между тем, по словам Г. Аберта, «уже в то время минорные вариации были обычным явлением у таких мастеров, как Эккардт и Хонауэр» [1, I/1; 122–123].

особого рода последовательного объединения вариаций П. Мис вводит термин «отражение» (“Spiegelung”), которое «состоит в том, чтобы перенести какой-то основной элемент варьирования из одного голоса в другой: на фортепиано, к примеру, из правой руки — в левую» [265, 478].

Наиболее полно принципы драматургии вариационного цикла воплотились в вариациях фортепианных сонат Моцарта (KV 284 = 205b и 331 = 300i). Каждый из этих вариационных циклов по-своему уникален. Первой вариационной частью фортепианной сонаты Моцарта становится финал Сонаты D-dur KV 205b (1775), который является завершением масштабного трехчастного сочинения и по разнообразию фактуры и контрастности не уступает самостоятельным вариационным циклам композитора. Кроме того, эта часть состоит из максимального числа вариаций — 12, — которое можно встретить у Моцарта и которое характерно главным образом для его самостоятельных циклов. Сам метод варьирования распространяется шире и применяется уже во второй части (Rondo en Polonaise), где каждое проведение темы варьируется. Таким образом, варьирование становится в этой сонате преобладающим методом развития.

Соната A-dur KV 300i начинается прямо с вариаций. Если в Сонате KV 205b вариации уравнивают сонатное Allegro, то здесь они целиком выполняют его функцию, так как ни в одной из последующих частей не применяется сонатная форма. В качестве первой части циклического произведения вариации ранее встречаются в камерной и симфонической музыке Моцарта: Струнном квартете C-dur KV 170 (1773) и Дивертисменте для духовых F-dur KV 253 (1776). Однако среди фортепианных сочинений Соната KV 300i является в этом отношении единственной.

В вариациях из сонат KV 205b и 300i формируются основные особенности вариационных циклов Моцарта. Они заключаются в том, что в теме вводятся динамические контрасты: каждая ее часть начинается *piano*, а заканчивается *forte*. Такая динамика создает стимул к дальнейшему развитию, внося эффект нарастания внутри каждой вариации и рельефно подчеркивая контраст между вариациями.

В финале D-dur'ной сонаты впервые в фортепианном вариационном цикле композитора вводится вариация в одноименном миноре (d-moll), расположенная в центре (вар. 7). Миноре вносит образный контраст и характеризуется интонационной напряженностью, связанной с активным использованием символики печали (нисходящих мотивов и хроматизмов).

В этой части Моцарт впервые вводит развернутую медленную предфинальную вариацию. Adagio встречается уже в ранних самостоятельных вариационных циклах композитора. Однако в данном случае Моцарт выписывает варьированные повторения каждой части. Adagio существует в двух ва-

риантах, причем в первое издание автор внес существенные усложнения по сравнению с рукописью. Такие изменения свидетельствуют о влиянии импровизационного начала. В сонатах A-dur и D-dur вариации Adagio выполняют функцию медленной части, которая отсутствует в обоих сонатных циклах.

В финальных вариациях обеих частей сонат Моцарт ускоряет темп и меняет размер. В заключительной вариации финала Сонаты KV 205b происходит радикальная смена метра с двухдольного на трехдольный, которую Моцарт начал применять с 1773 года (в частности, в Вариациях на тему Сальери KV 180 = 173c). Кода в вариационных частях сонат еще мало развита. В финале Сонаты D-dur KV 205b важную роль играет прием фактурного «отражения». Вариации 1–2 и 3–4 объединяются по принципу переноса фигураций из правой руки в левую. Этот прием часто встречается и внутри вариаций цикла.

В финале скрипичной сонаты A-dur KV 305 = 293d (1778) проявляются черты, свойственные «парижским» вариациям Моцарта, написанным на популярные темы в том же году (KV 354 = 299a, 265 = 300e, 353 = 300f и 264 = 315d). Сходство проявляется во введении минорной вариации, смене метра (с 2/4 на 3/8, по аналогии с KV 264 = 315d) и ускорении темпа последней вариации. Минорная вариация в финале Сонаты KV 305 = 293d расположена непосредственно перед заключительной (тогда как в самостоятельных произведениях этого времени — в третьей четверти цикла), одновременно принимая на себя функцию медленной вариации. В этом цикле Моцарт вводит импровизационный эпизод Adagio, который также компенсирует отсутствие медленной вариации.

С 1781 года начинается новый этап эволюции вариаций Моцарта. В них усиливается симфоническое мышление. В вариациях скрипичных сонат KV 379 = 373a и 377 = 374e (1781) Моцарт стремится к созданию лаконичного вариационного цикла с целеустремленным развитием. Первая половина такого цикла основана на объединении вариаций на основе последовательного ритмического уменьшения (диминуирования), а вторая половина — на усилении контрастности между вариациями. Ладовый контраст вносит предпоследняя вариация, как и в скрипичных вариациях KV 360 = 374b. Особенно остро воспринимается введение мажора в минорный цикл. А. Хойс отмечает, что 5-я, мажорная, вариация из второй части скрипичной Сонаты KV 374e «звучит во взаимосвязи с предыдущими в высшей степени суровыми вариациями [...] не только не просветленно, но откровенно холодно и резко из-за своего кажущегося спокойствия» [210, 181]. В финале Сонаты G-dur KV 373a последней вариацией является Adagio, как и в авторской версии Вариаций на романс “Je suis Lindor” KV 354 = 299a (1778). Вариационный цикл из скри-

пичной Сонаты KV 373а завершается финалом, включающим в себя *da capo* темы в ускоренном темпе и коду (тогда как в KV 299а Моцарт ограничивается простым *da capo*). В финале этой сонаты композитор впервые вводит обозначение “Coda”. Развернутая кода (18 тактов) компенсирует отсутствие быстрой финальной вариации.

В *Andante d-moll* из Скрипичной сонаты KV 374е, которое стоит особняком среди вариационных частей Моцарта, появляются новые черты, характерные для более поздних вариаций композитора. Начиная с этого времени, Моцарт в вариационных циклах все чаще обращается к минорному ладу (Скрипичные вариации KV 374b, средние части Скрипичной сонаты KV 374е и Фортепианного концерта KV 456, финалы Серенады *c-moll* для восьми духовых KV 388 = 384а, Струнного квартета *d-moll* KV 421 = 417b и Фортепианного концерта *c-moll* KV 491). Обнаруживается сходство драматургии с вариационными частями фортепианных концертов композитора. Моцарт вводит вариации в качестве средней части сонатного цикла, которая контрастирует крайним как по характеру, так и по ладу (как и в Концерте KV 456, здесь используется параллельный минор). Для вариаций, применяемых в качестве средней части сонатного цикла, характерно отсутствие ярко выраженной медленной вариации и быстрого финала (Соната KV 374е, Трио KV 564). Кроме того, принцип изложения темы, при котором мелодия при повторении переходит от фортепиано к скрипке, реализуется в фортепианных концертах в виде чередований *tutti-solo* (как в теме второй части Концерта KV 450). Позднее влияние этого принципа, характерного для концертов Моцарта и связанного с контрастным чередованием, непосредственно распространяется и на сонатные циклы композитора (например, в последней вариации финала Скрипичной сонаты *Es-dur* KV 481). Подробнее такое варьирование будет рассмотрено в связи с концертами Моцарта.

В *Andante* из Сонаты KV 374е Моцарт применяет жанровую трансформацию. Заключительная вариация имеет подзаголовок “*Siciliana*”, хотя ее образ близок теме. В целом эта часть по своему печально-взволнованному характеру и по тематизму предвосхищает вариационный финал Квартета *d-moll* KV 421 = 417b.

С середины 1780-х гг. в фортепианных вариациях Моцарта все чаще применяется сквозное развитие (начиная с Вариаций на тему Паизиелло KV 398 = 416е). Оно проявляется в явной целеустремленности к финалу при отсутствии медленной вариации и объединении заключительных. Финал скрипичной сонаты *Es-dur* KV 481 (1785) построен на последовательном ритмическом уменьшении вплоть до последней вариации. Предпоследняя вариация завершается остановкой на доминанте, непосредственно приводя к быстрому финалу. В финальной вариации первоначальный образ темы суще-

ственно меняется: на ее интонациях возникает новая тема, по жанру и тематизму сходная с рондо. Подобные финалы будут характерны для камерных вариационных циклов Бетховена.

В поздних вариациях Моцарта выявляется форма «второго плана». Например, в финале Фортепианного трио G-dur KV 496 (1786) образуются тематические связи на расстоянии. Моцарт периодически возвращается к мелодии темы (3-я и 6-я вариации), в результате чего возникает рондообразная структура. В коде вариационного цикла используется материал 4-й вариации.

В вариациях, являющихся средней частью циклического произведения, Моцарт проводит тему в разных вариантах. Например, в первых трех вариациях Allegretto из Трио KV 564 неизменная мелодия темы переходит от одного инструмента к другому (скрипка, виолончель, скрипка) на фоне фигураций фортепиано. Во второй части Концерта KV 456 2-я и 5-я вариации образуют не только тематическое, но и фактурное сходство.

Среди вариационных циклов Моцарта важное место занимают вариации в составе его фортепианных концертов. В произведениях этого жанра композитор активно использует вариационный метод развития. Однако вариационная форма появляется в концертах только с 1784 года, что, по предположению Э. Р. Сисмен, связано с влиянием Симфонии № 75 Й. Гайдна [319, 204–205]. Впервые она встречается в Andante Концерта B-dur KV 450. На влияние Гайдна указывает введение вариаций в качестве средней части, а также их количество (всего две), не совсем обычное для произведений Моцарта, но более характерное для вариаций в сонатных циклах его старшего современника.

Особенностями вариаций фортепианных концертов Моцарта являются поочередное варьирование солистом и оркестром каждой части темы. Смысл такого типа варьирования удачно передает термин «двухстепенные вариации», введенный В. В. Протопоповым [107, 167]. Они основаны на контрастном сопоставлении звучания фортепиано и оркестра и двух разных типов фактуры. Например, в финале Концерта D-dur KV 382 после оркестровой темы следует 1-я вариация солиста. В дальнейшем Моцарт дважды вводит между вариациями первую часть темы, исполняемую оркестром и являющуюся рефреном (после 1-й и после 3-й вариаций). В средней части Концерта KV 450 варьированные повторения солиста начинаются прямо в теме, что для более поздних концертов композитора не характерно. Обычно поочередное варьирование начинается со 2-й вариации. В концертах KV 456, 453 и 496 наблюдается усиление контрастности.

Иногда Моцарт отступает от структуры темы. Так, вариации последней части Концерта G-dur KV 453 завершаются большим финальным разделом, обозначенным как “Finale” (Presto) и основанным на новой теме. Как отмеча-

ет Э. Р. Сисмен, этот раздел по характеру напоминает финал оперы buffa [319, 221–222].

Финал Концерта с-moll KV 491 отличается целостностью структуры и динамичностью развития. В нем наблюдаются сходные черты с заключительной частью Серенады для духовых с-moll KV 388 = 384a. Оба вариационных цикла состоят из восьми вариаций (единственные у Моцарта), из которых две написаны в мажоре.

В целом финал Концерта с-moll выходит за рамки традиционных представлений о вариационных циклах конца XVIII века. Virtuозность здесь отступает на второй план. Сам образный строй темы не характерен для вариаций венских классиков и даже для композиторов более позднего времени. Она характеризуется суровостью и величественностью характера, четкостью маршевой поступи, простотой и строгостью мелодической линии и отсутствием изящных украшений:

*Пример 2.10*

Финал Концерта KV 491 образует трехчастную симметричную структуру, что показывает следующая таблица:

*Таблица 2.2. Строение финала Концерта KV 491*

Экспозиционный раздел			Разработочный раздел				Реприза		
Тема	Вар. 1	Вар. 2	Вар. 3	Вар. 4 (As-dur)	Вар. 5	Вар. 6 (C-dur)	Вар. 7	Вар. 8	Кода

Драматургия вариационного цикла основана на усилении контрастности и нарастании драматизма в процессе развития и целеустремленности к концу. Во 2-й и 3-й вариациях каждая часть поочередно варьируется фортепиано и оркестром. Особенностью среднего раздела является применение не только ладового, но и тонального контраста. В 4-й вариации, противопоставленной соседним вариациям, Моцарт вводит тональность *As-dur*. Насчет функции этой вариации единого мнения не существует. Так, В. А. Цуккерман считает ее эпизодом [132, 68], а В. В. Протопопов — трио с новой темой [107, 202–203]. Однако интонационное сходство с темой в первых двух тактах, сохранение ее структуры и тональной схемы (модуляция в тональность доминанты в конце первой части) дает основание считать *As-dur*'ный раздел именно вариацией. В заключительном разделе (вариации 7 и 8), благодаря сквозному развитию и отсутствию повторений, происходит концентрация энергии.

Единству финала Концерта KV 491 способствуют интонационные связи между вариациями и разработочность. В среднем разделе происходит трансформация основных элементов темы. Пунктирная фигура в начале 3-й вариации возникает из соединения первого мотива темы и повторяющихся звуков из 5-го такта. В начале второй части этой же вариации (тт. 9–10) происходит синтез нисходящей хроматической линии из 11–12 тт. темы и повторяющихся звуков при сохранении гармоний темы. Хроматический мотив получает полифоническое развитие в 5-й вариации. Наблюдаются также фактурные и интонационные связи на расстоянии. Заключительная, 8-я вариация с ее полутоновыми мотивами интонационно близка фортепианной партии 1-й вариации. Маршеобразная 3-я вариация тематически связана с 5-й (во втором проведении). Начало 6-й, *C-dur*'ной, вариации происходит от последнего такта 1-й. Она также связана с *As-dur*'ной вариацией (особенно выделяется синкопированный мотив 2-го такта).

#### § 4. Самостоятельные вариационные циклы до начала 1780-х гг. «Французские» вариации Моцарта

Первым вариационным сочинением Моцарта были, вероятно, *Вариации для фортепиано и скрипки A-dur KV 21a* (Anh. 206), написанные восьмилетним композитором в Лондоне и упоминаемые сестрой Моцарта Марией Анной в добавлении к письму Брейткопфу и Гертелю от 3 декабря 1801 года [43, 106]. Начало этого сочинения приводится в рукописном каталоге фирмы «Брейткопф и Гертель» [271, Bd. VI; 535–536]. Однако в каталоге Леопольда Моцарта, в котором указаны все детские произведения Вольфганга, эти вариации отсутствуют. По предположению Э. Реезера, они не были завершены [NMA VIII/23, XL].

Первыми сохранившимися вариационными циклами Моцарта являются *Восемь вариаций на голландскую песню Х. Э. Граафа* (“Laat ons Juichen, Batavieren!”) KV 24 = Anh. 208 и *Семь вариаций на голландскую народную песню «Вильгельм из Нассау»* (“Wilhelmus van Nassouwe”) KV 25. Оба произведения были написаны Моцартом в девятилетнем возрасте в Гааге по торжественному случаю — вступлению Вильгельма Оранского в сан правителя в марте 1766 года. Источником для темы Вариаций KV 25 послужил немецкий вариант в тональности G-dur [примеры 2.11, 2.12] из II тома сборника Эрка–Бёме “Deutscher Liederhort” [189, 106–107]. Моцарт переносит песню в тональность D-dur и добавляет в мелодии изящные украшения. Эта тема была использована Моцартом также в заключительной фуге созданного вскоре оркестрового сочинения “Galimathias musicum” KV 32. Голландская критика отнеслась к обоим произведениям благожелательно. Так, *Haagsche Courant* от 26 апреля 1766 года назвала цикл KV 24 «искусными вариациями прославленного юного композитора [...]» [1, т. I/1; 103].

##### Пример 2.11



## Пример 2.12

ТЕМА  
Allegro

b)

Вариации KV 25 содержат черты, характерные для вариационных циклов Моцарта. Композитор включает в них вариацию Adagio (вар. 5), которая контрастирует с окружающими быстрыми вариациями. В медленной вариации обозначена фермата, после которой следует небольшая каденция. Особенность строения Вариаций «Вильгельм из Нассау» заключается в том, что после Adagio следуют две вариации в первоначальном темпе, последняя из которых выполняет роль коды. Таким образом, Моцарт выстраивает пропорциональную форму с ярко выраженной трехчастностью.

В целом для ранних вариационных циклов Моцарта характерна близость финальной вариации к теме, структура и метр которой, как правило, сохраняется.

В вариациях первой половины 1770-х гг. формируются основные приемы варьирования, характерные для зрелых циклов Моцарта. В этих сочинениях фигурируют темы разного происхождения. В Вариациях KV 180 (173c) и 179 (189a) композитор впервые обращается к темам из оперы и из инструментального сочинения. Обе темы (менуэты) носят жанровый танцевальный характер.

*Вариации KV 180 = 173c* написаны на тему ариозо “*Mio caro Adone*” из финала II акта популярной оперы А. Сальери «Венецианская ярмарка», впервые поставленной в 1772 году, Моцарт, вероятно, слышал оперу в 1773 году в Вене. *Вариации KV 179 = 189a* основаны на теме финала Концерта № 1 для гобоя и струнных (Favourite Concerto) И. Х. Фишера. Этот вариационный цикл Моцарт исполнял в Аугсбурге, Мангейме и Париже в 1777–1778 гг.

В Вариациях на тему Сальери KV 173c Моцарт в первый раз применяет смену тактового размера финальной вариации. Ее темп ускоряется по сравнению с темой (в то время как для финалов более ранних сочинений Моцарта характерно возвращение к первоначальному темпу), образуя контраст по от-

ношению к предпоследней вариации *Adagio*. В этом цикле впервые в качестве коды вводится четырехтактное заключительное построение, состоящее из разложенных аккордов, исполняемых поочередно каждой рукой.

Вариации на менуэт Фишера KV 189a явились первым самостоятельным вариационным циклом Моцарта, где используется прием переноса фигураций из одной руки в другую. В этом сочинении образуются две пары вариаций, основанные на принципе «отражения»: в 3-й вариации фигурации проходят в правой руке триолями, а в 4-й шестнадцатыми; в 5-й и 6-й вариациях фигурации соответственно переходят в левую руку. В этом цикле Моцарт впервые применяет выписанные повторения в медленной 11-й вариации.

С 1778 года интерес Моцарта к жанру вариаций заметно усиливается. Это связано с его пребыванием в Париже, где в это время жанр темы с вариациями пользуется огромной популярностью. В период с 1778 по 1781 годы во всех самостоятельных вариационных циклах Моцарта фигурируют французские темы. За это время у Моцарта формируется собственное представление о драматургии вариационного цикла.

Из вариационных циклов этого времени Моцарт наиболее высоко ценил *Вариации на романс “Je suis Lindor” KV 354 = 299a*, о чем свидетельствует высказывание в одном из его писем: «Где бы я ни исполнял это на публике, всюду имел большой успех [...]» [87, 238]. Моцарт часто исполнял это произведение и, в частности, включил его в программу своей академии в театре Kärntnerthor 3 апреля 1781 года.

В основе Вариаций “Je suis Lindor” KV 299a лежит романс А. Л. Бодрона “Vous l’ordonnez, je me ferai connoître” из 6-й сцены I акта комедии П. А. К. Бомарше «Севильский цирюльник», поставленной в 1775 году в Париже. В качестве заглавия Моцарт взял начало второго куплета романса. Сам романс в конце XVIII века пользовался большой популярностью. В частности, он послужил темой для вариаций финала Сонаты B-dur op. 12 № 1 *М. Клементи* [пример 2.13], хотя происхождение темы композитором не обозначено. Моцарт, как и Клементи, излагает тему в двухчастной безрепризной форме, но расширяет ее вторую часть благодаря выписанному повторению последних четырех тактов. В обоих случаях темп обозначен как *Allegretto*. Вариационный цикл Клементи написан в тональности B-dur, сочинение Моцарта — в Es-dur. Мелодия темы у обоих композиторов в основном совпадает. Моцарт лишь добавляет украшения. Тема у Моцарта отличается большей плотностью фактуры и большим разнообразием и динамичностью ритма, чем у Клементи.

## Пример 2.13

[Клементи]  
Allegretto

## Пример 2.14

[Моцарт]  
Thema  
Allegretto

В обоих циклах наблюдается фактурное сходство отдельных вариаций. 1-я и 2-я вариации у Моцарта объединяются по принципу переноса пассажей из правой руки в левую. Во 2-й вариации мелодия темы почти точно излагается в правой руке на фоне фигураций левой. Клементи принцип «отражения» использует и внутри отдельных вариаций (вар. 3 и 7). В 5-й вариации Клементи использует оригинальный прием: тема звучит в нижнем голосе и сопровождается трелью, а во второй части вариации перемещается в верхний. Во второй части вариации она перемещается в верхний. Этот прием будет характерен для более поздних циклов Моцарта (KV 264, 455 и др.).

К. Черни в VII главе своей “Fantasie-Schule” op. 200 относит оба вариационных цикла “Je suis Lindor” к лучшим образцам жанра, наряду с крупными сочинениями Бетховена (op. 34, 35, WoO 80 и op. 120). Таким образом, автор трактата ставит финал Сонаты Клементи на тот же уровень, что и Вариации Моцарта, хотя этот вариационный цикл не вполне отвечает требованиям самого же Черни. В вариационном цикле Клементи нет ни минорной, ни медленной вариации, необходимых для развернутого сочинения. Его вариации напоминают этюды на разные виды техники и не имеют той художественной ценности, которой отличаются Вариации KV 354 Моцарта.

Вариации KV 354 являются первым циклом Моцарта, в котором композитор применяет принцип жанрового переосмысления темы. Композитор

вводит вариацию *Tempo di Menuetto*, которая в разных изданиях расположена по-разному. В первых изданиях (у Хейна в Париже в 1778 году и затем у Шмитта в Амстердаме) сохраняется авторское расположение, при котором менуэт является 8-й вариацией, а *Adagio* завершает цикл. В последующих изданиях, начиная с 1792 года (Андре), менуэт ставится в конец, подчеркивая характерную для более поздних вариаций композитора смену метра в финале. При этом отсутствует *da capo*. Констанца Моцарт в письме фирме Брейткопф и Гертель от 19 августа 1799 года выразила сожаление, что они напечатали Вариации во второй редакции, а не по оригинальному парижскому или амстердамскому изданию [271, Bd. IV; 266]. Как отмечает К. фон Фишер, «неизменная реприза темы, вероятно, противоречила разработочно-драматическому мышлению времени около 1800 года» [193, 173]. Однако завершение вариационного цикла во второй редакции менуэтом и каприсом не является для Моцарта характерным. Обычно композитор завершает цикл быстрым финалом, а импровизационные эпизоды вводит не в конце, а между вариациями.

В Вариациях “*Je suis Lindor*” Моцарта, с одной стороны, заметно влияние Клементи. С другой стороны, сочинение Моцарта отличается большей драматургической целостностью, динамичностью и разнообразием. Хотя Моцарт, как и Клементи, предназначал Вариации “*Je suis Lindor*” для своих учеников, они далеко вышли за рамки инструктивного назначения.

*Вариации KV 264 = 315d* написаны на тему песенки дровосека Мишо “*Lison dort*”, которой открывается II акт комедии «Юлия» на текст Монвеля с музыкой Н. Дездема. Новая постановка комедии состоялась в Париже 20 августа 1778 года. Вариации “*Lison dort*” Моцарт исполнял во время состязания с М. Клементи 24 декабря 1781 года.

В теме вариаций Моцарт вносит некоторые изменения по сравнению с оригиналом. Композитор транспонирует песню из *A-dur* в *C-dur*, укорачивает затакт, а размер  $2/2$  меняет на  $2/4$ , подчеркивая тяготение к *alla breve* оригинала группировками по 4 восьмых. В средней части темы применяется оstinатный ритм и доминантовая педаль, а в конце вводится ход на восходящую септиму, в то время как в оригинале наблюдается нисходящее движение мелодии. В результате тема у Моцарта становится более динамичной.

В Вариациях *KV 315d* складывается ясная структура моцартовского вариационного цикла как целостного произведения с определенными функциями основных разделов. Вариации первой половины построены по принципу переноса фигураций из одной руки в другую, в середине цикла расположена минорная вариация, а в конце *Adagio* и быстрый финал с кодой, в которую Моцарт впервые вводит большую каденцию. В крупном плане П. Мис выделяет два больших раздела, первый из которых охватывает четыре пер-

вые вариация, а второй — вариации с 5-й по 9-ю. При этом 4-я вариация является своего рода финалом [265, 488].

В 1778 году созданы два вариационных цикла на темы французских песен: *Двенадцать вариаций “Ah, vous dirai-je, Maman” C-dur KV 265 = 300e* и *Двенадцать вариаций “La belle Françoise” Es-dur KV 353 = 300f*. Песня “Ah, vous dirai-je, Maman” издавалась также отдельно под названием “Les Amours de Silvanre”. Она была известна в Париже с 1761 года и пользовалась огромной популярностью не только во Франции, но и в других странах Западной Европы. К этой теме обращались многие композиторы (в частности, Л. Бергер). Й. Мюллер-Блатгау подчеркивает ее сходство с мелодией немецкой рождественской песни [276, 180]. Песня “La belle Françoise” исполнялась во французских водевилях XVIII века.

Вновь к французским темам Моцарт обратился в Вене летом 1781 года. Композитор создал два вариационных цикла для фортепиано и скрипки на французские народные песни “*La Bergère Célimène*” и “*Hélas, j'ai perdu mon amant*” (KV 359 = 374a и 360 = 374b). Текст первой песни был известен еще в XVII веке. Ее мелодия была издана в пятом сборнике песен М. Альбанеза под заглавием “Brunette” в 1770 году. Вторая песня, как установил Ж. де Сен-Фуа, вышла в третьем сборнике Альбанеза в 1767 году со словами: “Au bord d'une fontaine” [305, Bd. III; 275]. Этот текст был известен во Франции еще с XVI века. Оба произведения были предназначены для ученицы Моцарта, [271, Bd. III; 134]. В августе 1788 года *Musikalische Real-Zeitung* дала циклу g-moll KV 360 двойственную оценку, отмечая в них достоинства и недостатки, свойственные вариациям композиторов этого времени вообще. Являясь хорошими упражнениями, Вариации в то же время, по мнению критика, однообразны из-за технических трудностей (в частности, перенесения пассажей из правой руки в левую). Рецензент призывает не просто писать орнаментальные вариации, а следовать образцам «обоих Бахов и других старых композиторов», сочиняя пьесы с «остроумными инверсиями и имитациями в связанном стиле» [цит. по: 266, 283].

Этим требованиям соответствует другой скрипичный цикл (KV 374a), в котором Моцарт соединяет традиции орнаментальных вариаций с полифоническими приемами. В начале 4-й вариации применяются имитации, а 8-я вариация напоминает фугетту. В теме восходящей мелодии противопоставляется нисходящий хроматический бас. Линия баса служит основой для возникновения новой мелодии в партии скрипки, в основе которой нисходящее движение. Эта мелодия проходит в 1-й, 4-й, 6-й и 9-й вариациях. С каждым проведением она все более усложняется. В 4-й вариации у скрипки звучит тема баса в виде мотивов «вздохов». Вариации KV 374a по тональности, методу варьирования, фактуре и самостоятельности линии баса предвосхищают

написанные позднее Вариации на тему из оперы Глюка «Пилигримы из Мексики» KV 455, новая постановка которой состоялась в Вене в 1780 году. Наблюдается сходство 1-й и 10-й вариации соответственно с 1-й и 8-й из цикла на тему Глюка. Минорные вариации обоих циклов сближаются применением в мелодии ломаного уменьшенного септаккорда.

Вариации KV 374b написаны на печальную тему в духе сицилианы. Г. Аберт охарактеризовал ее как «подлинно моцартовскую соль-минорную пьесу, полную сдержанной, мрачной страсти, заметно нарастающей к концу» [1, т. I/2; 409]. Вариационный цикл отличается напряженным развитием и постепенным нарастанием драматизма. Начиная со 2-й вариации, появляются резкие динамические контрасты. Некоторое просветление вносит лишь предпоследняя вариация, написанная в одноименном мажоре.

Серию «французских» вариаций Моцарта завершает цикл *на тему "Dieu d'amour"* из лирической драмы А. Э. М. Гретри «Самнитские браки» KV 352 = 374c (1781). Опера была впервые поставлена в Париже в июне 1776 года, где, возможно, ее впервые и услышал Моцарт. В основе Вариаций лежит хор из 7-й, заключительной сцены I акта. В теме сохраняется основной мелодический контур и двухчастная структура хора. Вместо тональности E-dur оригинала Моцарт выбирает более «светлую» тональность F-dur. Ритм у Моцарта становится более плавным. Часть пунктиров заменяется равномерным движением или заполняется изящными группетто. Существенным является изменение размера с 2/4 на C в результате увеличения длительностей оригинала вдвое. Вероятно, Моцарт предполагал более сдержанный темп, что связано с гармоническим, образным и драматургическим переосмыслением темы. У Моцарта обогащается гармонический язык, возрастает роль субдоминанты. Нижний голос темы вариаций отличается подвижностью и образует самостоятельную линию. Возникает большое количество проходящих гармоний, которые благодаря более сдержанному темпу приобретают функциональную значимость [примеры 2.16, 2.17].

Моцарт изменяет характер темы, внося драматическое начало благодаря динамическим контрастам, применению *crescendo*, акцентам и плотной фактуре в среднем регистре. В ней отсутствует указание *dolce*. Не встречается оно также ни в одной из вариаций. В результате тема становится более динамичной. В теме Вариаций KV 374c Моцарт выявляет контрасты, которые в опере либо отсутствуют, либо не выявлены, и подчеркивает их средствами динамики и фразировки. Источником контраста является восходящий мотив в начале. Первый звук сопровождается мощным аккордом, который выделен акцентом (*fp*). У Гретри акценты отсутствуют, но в начале второго предложения в клавире имеется обозначение *rinforzando* в подобном мотиве. В се-

редине темы из акцентированного мотива развивается динамический контраст.

**Пример 2.15**

Tempo di Marcia

1  
Dieu d'amour en ce jour. Viens avec Mars nous de - fen - dre;

2

*dolce*

**Пример 2.16**

Tema

*fp* *fp* *p*

Таким образом, Моцарт, сохраняя структуру оригинала и внося минимальные интонационные изменения, закладывает в теме основу для дальнейшего развития, связанную с выявлением контрастности и переосмыслением в образном плане.

Акцент на первом звуке восходящего мотива сохраняется в 1-й и 4-й вариациях. Во второй половине цикла из него образуется динамический контраст. В 6-й вариации частые смены *forte* и *piano* подчеркиваются регистровыми контрастами. В Adagio (вар. 7) возникает контраст между арпеджированным первым аккордом и последующей изящной мелодией.

Первый мотив темы Моцарт существенно переосмысливает уже в начале 1-й вариации [пример 2.18]. Здесь сконцентрированы два характерных элемента из темы, отсутствующие у Гретри: группетто, которое Моцарт выписывает, и хроматический восходящий ход a–b–h–c из 11 такта темы (пар-

тия левой руки). Этот мотив напоминает начало финальной вариации из первой части Сонаты А-dur KV 300i. В Вариациях KV 374с он содержит синкопу. Он играет роль своеобразного лейтмотива цикла и в дальнейшем неоднократно появляется в полном или частичном виде. Эта фигура лежит в основе наиболее значительных вариаций — Minore (вар. 5) и Adagio (вар. 7). В других вариациях выступает один из ее характерных элементов. Во второй вариации сохраняется ритмическая основа (с синкопой), а в 3-й и 8-й (заключительной) вариациях подчеркнут хроматический мотив. Хроматическое восходящее движение с синкопированным ритмом приобретает важную роль в конце 4-й вариации.

*Пример 2.17*



Таким образом, в Вариациях на тему Гретри складывается драматургия, основанная на внутренней динамике. Моцарт впервые в своих вариациях выявляет контраст прямо в теме. Контрастность становится основой развития вариационного цикла.

## § 5. Вариации 1783–1791 годов

Последующие вариационные циклы Моцарта (1783–1791) приобретают новые свойства. Их темы связаны преимущественно с театральной жизнью Вены (кроме темы Вариаций KV 573). Вариации этого времени характеризуются стремлением к непрерывности развития. Их драматургия основана на взаимодействии контрастных элементов.

*Шесть вариаций KV 398 = 416e* основаны на теме мужского хора 8-й сцены I акта “*Salve tu, Domine*” из оперы «Мнимые философы» Дж. Паизиелло. В Вене опера впервые была поставлена в немецком варианте 22 мая 1781 года.

В Вариациях KV 416e преобладает импровизационное начало. Моцарт значительно отклоняется от структуры темы. В последних трех вариациях (вар. 4–6) переосмысливается ее вторая половина. Причину таких изменений П. Мис видит в «отсутствии мотивного единства и структурной цельности темы» [265, 471]. Последние три вариации объединяются в крупный раздел, основанный на сквозном развитии. Он содержит три каденции: Adagio в 4-й вариации, эпизод *ad libitum* в 5-й вариации и *Cadenza* в 6-й. Каждая последующая из них характеризуется увеличением масштаба, ускорением темпа и динамизацией развития.

Вариации на тему Паизиелло отличаются большим разнообразием фактуры. Фактурные контрасты содержатся и внутри отдельных вариаций.

В качестве темы *Вариаций KV 455* Моцарт выбирает первую часть арии (песни) дервиша Календера “*Unser Dummer Pöbel meint*” из первого акта последней комической оперы К. В. Глюка «Непредвиденная встреча, или Пилигримы из Мекки», в которой Глюк обобщил свои лучшие достижения в этом жанре. Опера была создана в 1764 и впервые поставлена в Вене в 1776 году.

Обращение Моцарта к теме Глюка не было случайным. История создания Вариаций KV 455 связана с тем, что Моцарт хотел выразить Глюку благодарность за одобрительный отзыв по поводу венской постановки «Похищения из сераля». В письме от 7 августа 1782 года Моцарт сообщил отцу, что Глюк сделал ему в отношении его оперы «много комплиментов» [87, 338]. Обращение Моцарта именно к «Пилигримам» было закономерным, так как по сюжету и образному строю, связанному с противопоставлением сфер Востока и Запада, опера Глюка близка «Похищению из сераля». Смыслом создания Вариаций было стремление Моцарта превзойти своего старшего современника.

По мнению А. Б. Маркса, Вариации на тему Глюка развивают тенденции, заложенные в «Пилигримах». «Эти вариации принадлежат к его харак-

теристическим сочинениям, в которых Глюк дал ему не только тему, но и направление» [254, 275]. Однако это утверждение не вполне справедливо, так как уже при сравнении первых тактов арии Глюка и Вариаций Моцарта заметно различие подхода.

Для характеристики Календера Глюк использует распространенный в комической опере прием пародирования серьезной арии. Дервиш рассказывает о том, как выгодно притворяться святым, вызывая жалость у «глупой черни». В оркестровом вступлении арии несколько угловатая и отрывистая мелодия скрипок дублируется в басовом регистре виолончелями и контрабасами. Она сопровождается синкопированными аккордами духовых, поддерживаемых альтами. Такая оркестровка при неторопливом темпе *Andante* сразу создает эффект гротескности:

**Пример 2.18**

Andante

The musical score consists of seven staves. From top to bottom: Fagott (Fg.) in bass clef, Корнет в G (Cor. in G) in treble clef, Violin 1 (VI. 1) in treble clef, Violin 2 (VI. 2) in treble clef, Viola (Vla.) in alto clef, Cello in bass clef, and Bassoon (Basso) in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo marking is 'Andante'. The music shows a syncopated melody in the strings and woodwinds, with a prominent bass line.

У Моцарта отсутствует обозначение *staccato*, которое было в начале арии в партии скрипок. Тема утрачивает насмешливость и показную серьезность. Она приобретает танцевальный характер, звучит мягко и певуче. Моцарт предписывает более подвижный темп — *Allegretto* вместо *Andante*. Но главное изменение касается единицы счета: размер *C*, обозначенный в оригинале, Моцарт трактует как *alla breve*; единицей счета у него становится половинная нота. При таком размере более ясно прослушивается нисходящий ход баса. В теме Вариаций характер арии переосмысливается. Это связано прежде всего с требованиями жанра. Большинство вариаций в цикле Моцарта вы-

держано в юмористическом духе. Для них характерно непосредственное выражение эмоций, без какой-либо двусмысленности. Свойственный жанру комической оперы гротескный аспект перевоплощается у Моцарта в скерцозную, игровую сферу, характерную для жанра вариаций:

**Пример 2.19**

ТЕМА  
Allegretto

В дальнейшем развитии Глюк вводит динамические контрасты по принципу чередования *piano–forte*. Ария завершается в характере марша. В теме вариаций применяется противоположная динамика (*forte–piano*). В репризе темы Моцарт добавляет фактурный и регистровый контрасты. Возникает противопоставление между мощными октавами в характере tutti и изящным заключением. Таким образом, тема Вариаций Моцарта существенно отличается от оригинала.

В Вариациях на тему Глюка Моцарт использует практически все основные тематические элементы арии: унисоны первого двутакта, мелодию второго двутакта с аккордовым сопровождением и секвенции средней части. Каждый элемент у Моцарта связан с определенной образной сферой. Из унисонной темы выстраивается галерея серьезных образов; второй двутакт дает импульс для развития как лирической, так и комической сфер; из секвенций развивается драматическая линия. Моцарт сокращает арию с 55 до 24 тактов. Композитор, в частности, пропускает 6-тактный комический эпизод первой части арии с модуляцией в D-dur (такты 9–14), который в дальнейшем развитии у Глюка нигде не повторяется. Такое отношение к тексту Г. Аберт связывает с тем, что, «создавая свои циклы, Моцарт не обращает внимания на драматургическую ситуацию и рассматривает соответствующие пьесы исключительно как музыкальную основу для вариаций» [1, II/1; 229].

С точки зрения структуры, сокращение арии Глюка связано со стремлением Моцарта к классической ясности и симметричности формы. Моцарт выстраивает тему Вариаций в простой трехчастной репризной форме, характерной для большинства его самостоятельных вариационных циклов. Она приобретает пропорциональную форму с динамичным развитием (структура 8+16). Тема вариаций Моцарта напоминает законченную миниатюру, пред-

ставляющую популярную арию в сжатом, лаконичном виде. С точки зрения гармонии, пропуск эпизода обусловлен тем, что Моцарт счел излишней модуляцию в тональность доминанты, так как унисонный ход в первых двух тактах уже содержит потенциальную возможность для модуляции в D-dur. Она реализуется, в частности, в 1-й вариации и в драматургически значимых вариациях — Adagio (вар. 9) и финале Allegro (вар. 10).

По предположению А. Б. Маркса, мелодия первого дуетакта заимствована из народной песни [254, 275]. Моцарт перемещает ее в более низкий регистр и излагает в виде унисонов без аккордового сопровождения, которое, однако, используется композитором в дальнейшем. В Вариациях на тему Глюка бас темы выступает как самостоятельный элемент и приобретает важное драматургическое значение. В. В. Протопопов называет его «лейтмотивом» цикла [107, 195]. В сочинении Моцарта обнаруживается влияние традиций старинных вариаций на *basso ostinato*. Г. Веченц связывает Вариации на тему Глюка с практикой сочинения чаконь. В частности, на влияние этого жанра указывает прибавление новой мелодии в одном из верхних голосов в 3-й и 5-й вариациях [332; 224, 226], возникающей из аккордового сопровождения первых двух тактов арии. Сама же унисонная тема строится на характерном для старинных вариаций нисходящем движении басовой линии (g–fis–e–d), которое встречается и в других голосах. В последующем развитии появляется ее вариант — нисходящее хроматическое движение. Как отмечает Г. Веченц, «импульс к новообразованиям Моцарт черпает не только из темы. В ходе развития от вариации к вариации возникают звенья, которые в дальнейшем течении цикла в подходящем месте продолжают вновь и приводятся в действие» [ibidem, 221–222]. Впервые хроматическая линия баса проводится в 4-й вариации (такты 9–12 и 17–20). В *Minore* (вар. 5) она проявляется наиболее отчетливо (g–fis–f–e–es–d) и подчеркивает настроение печали. В конце 6-й вариации эта линия проходит в верхнем голосе. Важную роль играет хроматический бас также в виртуозной 8-й вариации. В 6-й вариации нисходящая хроматическая линия проходит в мелодии. Буффонная мелодия перевоплощается в печальную тему.

Второй элемент — мелодия третьего и четвертого тактов — в арии Глюка являются непосредственным продолжением унисонной темы. Моцарт разделяет оба элемента, делая во втором такте остановку на половинной ноте. У Моцарта мелодия второго дуетакта контрастирует первым двум тактам по фактуре. Она отличается большим изяществом и закругленностью благодаря применению короткой лиги в 3-м такте и форшлагу в 4-м. Этот элемент развивается в разных аспектах. С одной стороны, он дает импульс для развития лирической сферы, с другой стороны из него развиваются комические образы. Лирический аспект особенно ярко выявляется во 2-й, 9-й и 10-й ва-

риациях, а также при повторении темы в коде, где появляется мягко звучащее отклонение в *e-moll*. Юмористические образы развиваются в 6-й, 7-й и финальной вариациях, а также в коде. Моцарт подчеркивает скрытый динамизм второго двутакта темы благодаря восходящей линии баса *e-fis-g*, которая отсутствует у Глюка. Важно отметить, что при возвращении темы в коде этот ход подчеркнут лигой. Восходящий мотив наиболее ярко выделен в 4-й вариации, где он проходит в левой руке в виде октав *forte* на фоне пассажей правой руки. В 3-м и 4-м тактах *Minore* возникает скрытая восходящая линия баса *a-b-c-d*, которая противопоставлена нисходящему хроматическому басу первых двух тактов. Начало 3-го такта минорной вариации является переломным моментом. Сложность психологического состояния подчеркивается *crescendo*, приводящим к *piano*.

Иногда разные сферы вступают между собой в конфликт. Например, в 4-й вариации происходит одновременное столкновение героических октав левой руки с «торопливыми» пассажами правой. Каждый раз тема в басу звучит все более напряженно, приводя в новые тональности (*C-dur*, *e-moll*, *D-dur*).

Третьим основным элементом арии являются секвенции. В средней части темы Моцарт использует гармоническую основу секвенций арии, но вносит мелодическое и ритмическое разнообразие. Из них развивается драматическая линия вариаций. Главная их особенность — это динамические контрасты. У Глюка секвенции повторяются дважды с одинаковыми словами, но с динамическим усилением [пример 2.20]. Динамические противопоставления *piano-forte* усиливают остроту слов о «жалкой судьбе». У Моцарта динамические контрасты строятся по обратному принципу, т. е. *forte-piano* (противопоставление *tutti-группа*). Кроме того, Моцарт вносит в секвенции мелодическое и ритмическое разнообразие [пример 2.21].

### Пример 2.20

Kalender

Bass

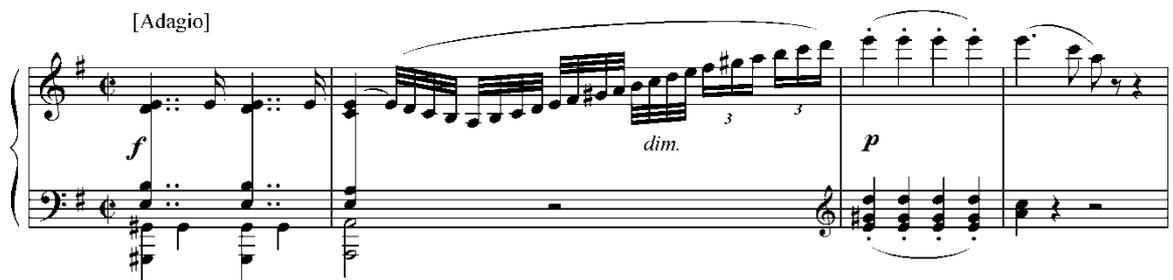
Weil un-ser Los so arm-lich scheint, hat man-cher Dumm-kopf laut ge-weint.

## Пример 2.21



В 1-й вариации секвенции строятся на *crescendo* от *piano* к *forte*. Во 2-й вариации сохраняется первоначальная динамика. В процессе развития у Моцарта на первый план выходят регистровые контрасты. В средней части *Minore* композитор вообще отказывается от секвенций, заменяя их остиганными повторениями темы в разных регистрах в партии левой руки. В *Adagio* и финальной вариации выступает сочетание динамических и регистровых контрастов. В средней части 9-й, медленной вариации противопоставления становятся особенно резкими. Здесь Моцарт единственный раз использует мелодическую линию секвенций, которая проходит в партии Календера и которая не получила отражения в теме вариаций. Она основана на настойчивых повторах одного и того же звука в пунктирном ритме. У Моцарта этот элемент предстает в трагическом облике (своеобразный мотив «судьбы»). Торжественный тон дервиша, высмеивающего доверчивых простаков, перевоплощается здесь в драматический речитатив. Тяжеловесным аккордам в басу противопоставляется прозрачное звучание верхнего регистра.

## Пример 2.22



Моцарт выстраивает тему вариаций в простой трехчастной репризной форме<sup>15</sup>, которая характерна для большинства его самостоятельных вариационных циклов. Динамическая реприза и строгая логика контрастирования способствуют целеустремленности развития. Первая часть темы содержит

<sup>15</sup> Г. Аберт ошибочно причисляет тему Вариаций KV 455 к двухчастным темам вариационных циклов Моцарта [1, II/1; 229].

фактурный контраст, но в пределах одной звучности. В последующем развитии смены фактуры сопровождаются динамическими противопоставлениями. В средней части темы следуют чередования *forte–piano* по одному такту, а в репризе — по два такта. В репризе развитие динамизируется благодаря добавлению темброво-регистрового контраста. Унисоны первых двух тактов становятся более мощными. Они проходят на *forte* и напоминают *tutti*. Мелодия заключительного двутакта звучит в более высоком регистре, причем с немного измененной гармонизацией.

Тенденция устремленности к концу проявляется и в вариационном цикле в целом. П. Мис делает вывод, что «заложенное в теме структурные особенности усиливаются в ходе произведения через динамические, гармонические и другие эффекты вплоть до вариации *Adagio*» [265, 482].

Вариации KV 455 выстраиваются в целостное произведение, в котором отдельные вариации связаны между собой. Первые две объединяются фигурациями, которые переходят из правой руки в левую. 3-я вариация своим триольным движением вносит сдерживающее начало. Начиная с 4-й, Моцарт почти во всех вариациях применяет выписанные повторения в варьированном виде, что усиливает динамику развития. Являясь важным средством объединения и одновременно контраста, этот прием создает дополнительные возможности для варьирования внутри отдельной вариации. Контрастные между собой 4-ю, 5-ю и 6-ю вариации объединяет хроматическая нисходящая линия. Смысловым центром этой группы вариаций является *Minore* (вар. 5). В конце 6-й вариации усиливается роль полифонии и увеличивается количество голосов, что предвосхищает следующую, 7-ю вариацию. Особенность ее полифонии в том, что каждый из четырех голосов обладает индивидуальной характерностью. Здесь происходит столкновение серьезных и комических образов. Вариация напоминает разговор нескольких персонажей, спорящих между собой и перебивающих друг друга. Virtuозная 8-я вариация, расширенная по масштабу, переходит в каденцию, которая непосредственно приводит к *Adagio*. Таким образом, 8-я и 9-я вариации образуют контрастно-составную форму, которую Моцарт часто применял во второй половине своих вариационных циклов. Развернутый финал объединяет 10-ю вариацию, которая непосредственно переходит в виртуозную каденцию, а затем в разработочный раздел, построенный на материале последней вариации. В нем применяются тональности, родственные одноименному минору (*Es-dur*, *c-moll*). Разработка приводит к коде, содержащей повторение первой части темы, небольшой разработочный раздел и заключение.

В целом Вариации Моцарта на тему Глюка выделяются тем, что на основе незатейливой буффонной песни Моцарт создает крупное концертное произведение. Несмотря на импровизационную природу, сочинение подчи-

нено строгой логике и отличается целеустремленностью. В нем прослеживается определенная динамика развития, основанная на контрастности. Моцарт четко дифференцирует основные тематические элементы арии Глюка, делает их более рельефными, выявляет и углубляет заложенные в них контрасты. Принципы строгих фигурационных вариаций Моцарт соединяет с традициями старинных вариаций на *basso ostinato*. Фигурационная техника в вариациях сочетается с полифоническим мышлением. Вариационный цикл выстраивается в целостное произведение, в котором отдельные вариации связаны между собой. В то же время Моцарт расширяет образно-жанровую сферу. Иногда проявляется тенденция к психологизации. В этом смысле Вариации Моцарта напоминают портретные зарисовки. Часто в пределах одной вариации можно найти яркие образные характеристики. В Вариациях KV 455 заметно воздействие принципов симфонического развития, что в первую очередь проявляется в усилении роли разработочности и укрупнении разделов. Вариации на тему Глюка вместе с другими крупными вариационными циклами Моцарта опередили свое время и в значительной мере подготовили появление вариаций Бетховена, порывающих с салонными традициями этого жанра.

В то же время сам выбор великим композитором темы другого великого композитора ставит моцартовские вариации в контекст еще одной важной традиции — *hommage*, которая особенно интенсивно развивается в фортепианной музыке XIX–XX веков. Традиция обращения крупного композитора к теме великого предшественника как дань почтения его музыке не потеряла своего значения до настоящего времени.

В основе *Вариаций KV 460 = 454a* лежит ария Миньоны “*Come un'agnello*” из 7-й сцены I акта оперы Дж. Сарти «Двое ссорятся — третий радуется». Первая постановка оперы в Вене состоялась 28 мая 1784 года. Моцарт любил эту арию и использовал ее также в финале II акта оперы «Дон Жуан».

В отношении подлинности Вариаций KV 454a, которые включены в большинство изданий вариаций Моцарта, существуют сомнения. Впервые предположение о спорном авторстве выдвигает К. фон Фишер [194, МЛб 1958; 28–29]. Оно основано на изучении указателей произведений Моцарта, ранних публикаций и копий, а также сопоставлении с оригиналом (арией из оперы Сарти), автографом и финалом II акта «Дон Жуана». К. Фишер приходит к выводу, что автором Вариаций KV 454a, возможно, является не Моцарт, а сам Сарти [ibidem]. П. и Е. Бадуря-Скода опровергают все положения статьи К. Фишера и доказывают подлинность Вариаций на основании изучения стилистических приемов. С их точки зрения, если даже произведение и

не принадлежит Моцарту, то это «сознательный плагиат» [148, 127–139]. Таким образом, по этому вопросу развернулась оживленная дискуссия. Однако проблема пока остается открытой.

Вариации на тему Сарти композитор в собственноручный каталог не внес, в отличие от других своих вариационных циклов этого времени. В письме И. А. Андре от 12 октября 1800 года Констанца Моцарт упоминает о фрагменте вариаций [271, Vd. IV; 376]. Сомнения в подлинности усиливает письмо сестры Моцарта фирме «Брейткопф и Гертель» от 30 апреля 1807 года, в котором Мария Анна считает Вариации на тему Сарти «слишком простыми для его сочинения зрелых лет» [ibidem, 450]. Сохранившийся автограф, содержащий тему и две вариации, представляет собой, вероятно, набросок к импровизации Моцарта. Он имеет крайне мало сходства с изданными Восемью вариациями на тему Сарти. Маловероятно, чтобы Моцарт внес в свою импровизацию такие радикальные изменения. К примеру, при сравнении эскиза импровизации Вариаций на тему Глюка KV 455 сходство с окончательным вариантом очевидно.

Расхождение текста автографа и Вариаций KV 454a является наиболее серьезным аргументом против авторства Моцарта [примеры 2.23, 2.24]. При сопоставлении наброска Моцарта к Вариациям на тему Сарти и полного варианта сразу бросается в глаза различие формы темы. В обоих случаях тема основана на материале первой части арии. Более протяженная тема в автографе (24 такта) написана в простой трехчастной форме с варьированной репризой, характерной для поздних вариационных циклов Моцарта. Во втором варианте применяется двухчастная репризная форма. Тема отличается большей краткостью (16 тактов). В автографе Моцарт, как и в Вариациях KV 455, свободно формирует тему из нескольких вокальных фрагментов арии. В тему KV 460 включен оркестровый фрагмент арии. Средняя часть темы в автографе в тональности доминанты (E-dur) соответствует тактам 45–49 арии. В изданном цикле KV 454a этот материал отсутствует. Но главное отличие касается фактуры. В теме Восемь вариаций почти точно воспроизводится фактура оригинала. Партия правой руки изложена октавами (в оригинале вокальная мелодия дублируется скрипками) на фоне однообразного сопровождения триолой левой руки, а в середине применяется движение параллельными терциями. Такое изложение темам вариаций Моцарта не свойственно. Фактура темы в эскизе более прозрачная, а мелодия темы отличается разнообразием и большей гибкостью ритма. Моцарт переосмысливает характер арии, которая имеет обозначение *Vivace*. Лирическая трактовка темы требует более сдержанного темпа. Характер темы во втором варианте более оживленный. Если тема автографа Моцарта ориентирована прежде всего на вокальную партию арии, то тема KV 454a — на оркестровую. Как отмечает К. Фишер, в послед-

нем случае «изложение проще и, можно сказать, схематичнее» [194, МЛБ 1958; 22].

**Пример 2.23**

Thema

**Пример 2.24**

[KV460]

ТЕМА

Таким образом, в теме неоконченного автографа материала оригинала представлен в переосмысленном виде с выбранными наиболее яркими в мелодическом отношении фрагментами арии. Такой подход характерен для поздних вариационных циклов Моцарта.

1786 год отмечен созданием самостоятельных вариационных циклов на оригинальные темы — Allegretto KV 500 и четырехручное Andante KV 501. К этому времени у Моцарта уже полностью сформировались принципы драматургии вариационного цикла.

*Вариации на Allegretto B-dur KV 500* основаны на танцевальной теме в духе гавота. К. фон Фишер указывает также на ее родство с контрдансом [NMA IX/26; XI]. В минорной вариации радостная, «порхающая» тема Allegretto становится напряженной и драматичной, а ее восходящему движению противопоставляются настойчиво повторяющиеся нисходящие фразы. Моцарт тщательно выписывает динамические противопоставления *piano-forte* и исполнительские штрихи *legato* и *staccato*. Важно отметить, что уже в самом начале минорной вариации совершенно меняется гармонический план темы [примеры 2.26, 2.27].

**Пример 2.25**

THEMA  
Allegretto

*p* *cresc.* *f*

**Пример 2.26**

VAR. VII  
Minore

*p* *f* *p* *f* *p*

1.

Целостность цикла KV 500 создается благодаря применению сквозного развития и интонационному единству. Импульсом к развитию в вариациях становятся скрытые лейтмотивы, которые возникают не только в теме, но и в дальнейших вариациях. Например, в 1-й вариации из появляется нисходящий хроматический ход, приобретающий в процессе развития большое значение.

*Andante для фортепиано в 4 руки G-dur KV 501* продолжает идущую от Гайдна традицию четырехручных вариаций, написанных с педагогической целью. О. Клауверль выделяет это сочинение среди вариационных циклов та-

кого рода, находя в нем «ту восхитительную прелесть, которая неотделима от гения Моцарта» [226, 61]. Еще более непосредственно приближается к Гайдну неоконченное *Andante* G-dur KV 500a (KV 357), в теме которого применяется поочередное исполнение коротких фраз по типу “Il maestro e lo scolare”.

*Andante* KV 501 основано на темповом и метрическом единстве. Этот прием более характерен для ранних циклов Моцарта, состоящих из небольшого количества вариаций. В то же время в цикле KV 501 ярко проявляется принцип ритмического уменьшения (диминуирования), который встречается в вариационных частях сонат, в частности, — в *Andante* скрипичной сонаты F-dur KV 377. Тема и первые три вариации объединяются на основе постепенного уменьшения самой мелкой единицы движения от восьмой до тридцать второй, что создает впечатление ускорения темпа.

Драматургия *Andante* KV 501 построена по принципу нарастания контрастности. В первых трех вариациях Моцарт ограничивается динамическими контрастами между ними (*piano–forte–piano*). Последние две вариации характеризуются образно-жанровым противопоставлением. Одновременно усиливаются контрасты внутри вариаций: в *Minore* — динамический, а в финале — сочетание динамического, фактурного, ритмического и образного контрастов.

В минорной вариации KV 501 происходит перевоплощение темы в образном и интонационном плане. Спокойная, светлая тема приобретает в *Minore* сосредоточенный и печальный характер, который подчеркивается нисходящими хроматическими интонациями: Особую напряженность создает интервал уменьшенной терции с применением II низкой ступени, возникающий в результате опевания тоники [примеры 2.27 и 2.28]. Заключительная вариация цикла характеризуется маршевым ритмом и динамикой *fortissimo*. Повторения основаны на тембровой контрастности (противопоставления типа *tutti* — группа), что свидетельствует о влиянии концертов Моцарта.

### Пример 2.27

Andante (*Thema*)

## Пример 2.28

Var. IV (Minore)

Характерными структурными особенностями обоих вариационных циклов является отсутствие развернутой медленной вариации (Allegretto KV 500 содержит лишь краткую вариацию Adagio, а в Andante KV 501 ее функцию выполняет Minore), введение большой финальной вариации с выписанными повторениями и da capo в конце цикла (в KV 501 — частичное), создающее ощущение уравновешенности формы.

В последние годы жизни Моцарт обращается к жанру вариаций значительно реже. *Вариации D-dur KV 573* написаны в 1789 году для конкретного случая. Во время поездки в Берлин Моцарт познакомился с директором камерной музыки при дворе Вильгельма Фридриха II, виолончелистом *Ж. П. Дюпором*. Рассчитывая получить место при дворе, Моцарт написал в Потсдаме Вариации на одну из любимых пьес короля, а именно — менуэт из Шестой сонаты op. 4 для виолончели и баса Дюпора. Вариационный цикл отличаются изяществом, юмористическим блеском, непосредственностью и легкостью для восприятия. Скрытая в фигурациях мелодия тема при варьировании ясно прослушивается в нисходящих ходах шестнадцатых:

## Пример 2.29

VAR. I

Совсем иным настроением проникнут последний цикл Моцарта — *Восемь вариаций F-dur KV 613* (1791). В нем усиливаются черты гротеска и появляются структурные особенности, не характерны для более ранних сочинений композитора. Вариации основаны на песне “*Ein Weib ist das herrlichste*

*Ding*” из второй части («Тайные дела») зингшпиля Б. Шака и частично Ф. К. Герля «Глупый садовник, или Два Антона» на текст Э. Шиканедера. Зингшпиль, поставленный в Вене 12 июля 1789 года, пользовался такой большой популярностью, что к нему впоследствии было написано шесть продолжений. Моцарту зингшпиль очень нравился: композитор упоминал о нем в письме жене в Баден от 12 июня 1790 года [271, Bd. IV; 110]. Л. Кёхель указывает, что «фарс содержит народно-венские мелодические типы, которые не могли не наложить отпечаток на “Волшебную флейту”» [228, 776].

Тема Вариаций отличается по форме от всех ранее написанных тем вариационных циклов композитора. Как отмечает П. Мис, она «благодаря 44 тактам и необычному строению является одной из самых объемных и самых своеобразных тем вариаций Моцарта» [265, 469]. Тема включает не только саму песню садовника Антона, но и инструментальное вступление к ней.

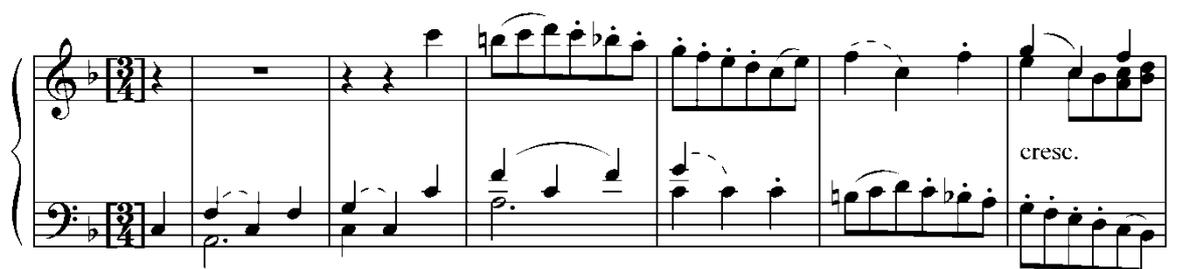
Моцарт полностью сохраняет форму оригинала и оставляет неизменными его тональность и фактуру. Вступление композитор переносит на октаву вниз. Все длительности Моцарт увеличивает вдвое (вместо размера 3/8 — 3/4). Незначительные расхождения в мелодии связаны, по предположению Л. Кёхеля, с тем, что Моцарт записывал песню по памяти [228, 776].

Своеобразное строение темы наложило свой отпечаток на форму всего цикла. Вариации имеют рондообразную структуру, которая впоследствии найдет широкое применение в вариационных циклах 1810-х гг. (И. Н. Гуммель, Я. Л. Дусик и др.). Теме предшествует восьмитактное вступление, которое мало изменяется и играет важную роль в объединении цикла. В 1-й вариации вступление сохраняется практически неизменным, а со 2-й по 5-ю вариации оно подвергается лишь незначительным преобразованиям. Его темп, тональность и метр сохраняются на протяжении всего цикла. Развитие происходит в направлении усиления контрастности как внутри вступительного раздела, так и по отношению к основной теме. В процессе развития вступление превращается в самостоятельную тему. В 3-й, 4-й и 6-й вариациях внутри рефрена возникает регистровый контраст, а в 7-й вариации — фактурный. Рефрен 7-й вариации отличается наиболее динамичным развитием благодаря ярко выраженным двум контрастным элементам. Внутри 6-й вариации образуется ладовый контраст, так как вариация на основную тему идет в миноре. Внутри 7-й вариации возникает контраст темпов. Вступительная часть, проведенная в оживленном темпе темы, отделен фермой от собственно вариации, написанной в темпе *Adagio*. В заключительной, 8-й вариации тема вступления отсутствует, а в коде композитор синтезирует обе темы.

Два тематических элемента Вариаций KV 613 находятся во взаимодействии между собой, которое в процессе развития усиливается. Вступление, построенное на движении восьмыми, дает импульс для непрерывного движе-

ния в первых двух вариациях. В 1-й вариации временами (особенно в кадансах) возникают последовательности нисходящих восьмых, характерные для рефрена. Форшлагги в рефрене 2-й вариации берут свое начало от украшений основной части 1-й вариации. В вступлении ко 2-й вариации впервые появляется триольное движение, которое переходит в основную часть 3-й вариации. В 1-й и 3-й вариациях временами появляется движение шестнадцатыми. Оно продолжается во вступлении к 4-й вариации, который в свою очередь дает импульс для непрерывного движения шестнадцатыми в основной части 4-й и 5-й вариаций. Имитации во вступлении к 5-й вариации вносят идею переноса темы в нижний голос, которая реализуется в основной части вариации. Во вступлении к 6-й вариации сохраняется импульс движения шестнадцатыми из предыдущих вариаций на фоне доминантовой педали, которая была использована в средней части 5-й вариации. Однако здесь шестнадцатые прерываются, и возникает иной ритм, основанный на синкопах. Синкопы характерны и для основной части 6-й вариации, но проходят в миноре и становятся более плавными. Вступление к 7-й вариации является итогом предыдущих вариаций. В нем выражена идея перехода от шестнадцатых к восьмым, от моторного движения к кантлене. В коде разрабатываются оба тематических элемента, которые то противопоставляются друг другу, то сближаются по характеру. В центре коды образуется небольшое фугато, в котором две темы проходят в одновременном соединении [пример 2.30]. Как отмечает Б. А. Кац, «начав с утверждения единства компонентов темы, Моцарт приходит к тому же утверждению, но уже в ином качестве» [37, 94].

*Пример 2.30*



Таким образом, Вариации KV 613 отличаются целостностью благодаря применению тематических, ритмических, фактурных и структурных средств. В последнем вариационном цикле Моцарта возникает сложный процесс взаимодействия музыкальных образов, основанный на их столкновении, сближении и перевоплощении.

## § 6. Особенности драматургии вариаций Моцарта

В целом в вариационных циклах Моцарта наблюдаются две противоположные тенденции: к усилению образно-жанровых контрастов, — с одной стороны, и к целостности, — с другой.

Вариационные циклы композитора основаны на контрастной драматургии. Наиболее важную роль в вариациях Моцарта играют три индивидуализированные вариации, в которых происходит наиболее заметное перевоплощение темы, — *Minore*, *Adagio* и финал.

В своих вариационных циклах Моцарт использует выразительные возможности минорного лада. Вариацию в одноименном миноре композитор вводит примерно с середины 1770-х годов. Она, как правило, представляет собой законченную миниатюру, которая часто делит цикл на две примерно равные части. В. А. Цуккерман в целом определяет ее жанр как «кантилену с тонкой детализацией» [132, 60]. Для минорных вариаций Моцарта характерно использование символики печали: хроматического нисходящего или восходящего движения, интонаций «вздохов», уменьшенных интервалов (терции, кварты, септимы) и т. д. Они обычно характеризуются усилением роли полифонии и отступлением от тонального и гармонического плана темы. Минорная вариация у Моцарта является контрастом как теме, так и соседним вариациям, а нередко и сама содержит противопоставление контрастных элементов. Моцарт не только вводит минорную вариацию в мажорный вариационный цикл, но также применяет ладовые сопоставления в пределах одной вариации. Например, в 6-й вариации из цикла на тему “*Ein Weib ist das herrlichste Ding*” KV 613 после вступительного раздела следует ее основная часть в одноименном миноре.

Особую остроту приобретает вариация *Maggiore* в минорных вариационных циклах Моцарта, которые появляются начиная с 1781 года. Особенность мажорной вариации в том, что она не вносит никакого просветления, и такие циклы, как правило, завершаются в миноре.

Что касается структуры вариационного цикла Моцарта, то для нее характерны две особенности: обособление двух последних вариаций (развернутого *Adagio* и расширенного финала) и увеличение размеров коды, нередко включающей в себя каденцию. С 1770-х годов в вариациях Моцарта складывается определенная драматургия с четко обозначенными функциями двух последних вариаций. Динамика развития его вариационного цикла связана с ярко выраженным контрастом предфинальной вариации (*Adagio* или *Molto adagio*) и быстрого финала (чаще всего *Allegro* или *Presto*), отличающихся наибольшей самостоятельностью и законченностью. Такое противопоставление свидетельствует о сходстве с сонатно-симфоническим циклом Моцарта:

вариации Adagio близки по содержанию и приемам развития медленным частям сонатных циклов, а финалы вариаций по жанру напоминают финальные рондо циклических произведений.

Для Adagio вариационного цикла Моцарта характерен, как отмечает В. В. Протопопов, «образ спокойствия, душевного отдохновения» [107, 165]. Развернутая вариация Adagio отличается пышно орнаментированной мелодией и интенсивным развитием, которое свойственно многим медленным частям фортепианных сонат и концертов Моцарта. Особенно важную роль играет Adagio в вариационных частях фортепианных сонат композитора, выполняя функцию медленной части. Нередко композитор снабжает медленные вариации ремарками, касающимися характера выразительности (*sempre con espressione, cantabile* и др.) и характерными для средних частей его сонатных циклов. Медленные вариации часто содержат выписанные повторения в варьированном виде (вариации KV 179 = 189a, 354 = 299a, 264 = 315d, 455 и 573). Такое варьирование каждой части внешне напоминает вариации из фортепианных концертов композитора, но при этом контраста не возникает, как в концертах.

Финал вариационного цикла, включающий в себя последнюю вариацию и коду, как правило, контрастирует не только медленной, но и всем предшествующим вариациям. Контраст усиливается не только значительным ускорением темпа (по сравнению с первоначальным), но и сменой метра, основанной обычно на противопоставлении двух- и трехдольного размеров, а иногда и жанра темы. Эта особенность финала станет характерной и для вариаций Бетховена. Наиболее развернутые финалы вариационных циклов Моцарта содержат разработочный раздел, построенный на материале последней вариации.

Постепенно в вариациях композитора (начиная уже с цикла на тему Сальери KV 180 = 173c) формируется кода, хотя само это обозначение у него встречается лишь в одном произведении — Девяти вариациях на менуэт Дюпора, KV 573. Наиболее развитые коды Моцарта (например, в Восьми вариациях на тему Паизиелло KV 398 = 416e) состоят из двух разделов: виртуозной каденции и неполного проведения темы в первоначальном виде, после чего следует небольшое заключение. В некоторых кодах (например, в Вариациях на Менуэт Дюпора KV 573) добавляется разработочный раздел. Наибольшим развитием отличается кода Вариаций на тему Глюка KV 455, состоящая из каденции, разработочной части, основанной на вычленении мотива последней вариации, и неполной репризы темы.

Особенностью финалов вариационных циклов Моцарта является наличие виртуозной каденции, которая может находиться в последней вариации или в коде. Композитор обычно обозначал такие эпизоды как “Cadenza” (ва-

риации KV 398 = 416e, 264 = 315d, 455), либо обходился вовсе без обозначений (вариации KV 460 = 454a и 573). Такая каденция обычно приводит к репризе темы.

Вариации Моцарта напоминают своего рода портретные зарисовки. Контраст между отдельными вариациями и образное переосмысление темы у Моцарта сочетается со стремлением композитора к закругленности вариационной формы.

Начиная с конца 1770-х гг., Моцарт в некоторых вариационных циклах, по традиции барокко, использует прием *da capo* (полного или частичного). Повторение темы в конце образует «арку». Этот прием будет встречаться и у Бетховена. Иногда тема повторяется в более подвижном темпе. В некоторых циклах Моцарта, особенно ранних, функцию *da capo* выполняет последняя вариация. Вариационные циклы Моцарта нередко завершаются неполной репризой темы в первоначальном темпе (вариации KV 398 = 416e, 264 = 315d, 455, 573). Частичное *da capo* может быть включено и в код. Смысл применения *da capo* в вариациях Моцарта объясняет В. В. Протопопов. «Подобные приемы имеют целью округлить форму цикла, придать ему законченность, затормозить движение после того размаха, который бывает взят в финальной вариации *Allegro*» [107, 189]. Таким образом, возвращение к началу темы после расширенной последней вариации позволяет избежать разомкнутости вариационного цикла.

Однако Моцарт не ограничивается только приемом *da capo* для создания единого сочинения. Как отмечает О. Клаувель, «Моцарт не только с успехом добивается создания благотворной формальной округленности вариационной формы, но и, очевидно, он почувствовал, быть может, неосознанно, необходимость более тесного внутреннего объединения отдельных вариаций» [226, 60]. Таким образом, у композитора возникла потребность к непрерывности развития и внутренней связи между вариациями по фактурному или интонационному принципу.

Сохранение единого темпа и метра на протяжении вариационного цикла у Моцарта встречается редко и характерно скорее для его ранних произведений. Одним из средств объединения является последовательное уменьшение длительностей. Этот принцип редко охватывает весь вариационный цикл и более характерен для его первой половины.

Моцарт в вариационных циклах нередко прибегает к сквозному развитию. Соседние вариации у него часто объединяются в группы, связанные сходством фактуры или непрерывностью движения. В одних случаях такое объединение возникает на основе перенесения пассажей из правой руки в левую (например, KV 264 = 315d, вар. 1–2 и 6–7) или с сохранением фактуры левой руки (например, KV 352 = 374c, вар. 2–3). Прием фактурного «отраже-

ния» появляется уже в первых вариационных циклах Моцарта. Эти приемы впоследствии станут характерными для зрелых вариаций Бетховена (в частности, для 15 вариаций op. 35 и 32 вариаций WoO 80).

В других случаях Моцарт стремится к непрерывному следованию вариаций, например, в Вариациях на тему Паизиелло KV 398, где три последние вариации (вар. 4–6) следуют без перерыва и связаны каденциями. В поздних вариационных циклах контрастные вариации иногда объединяются между собой благодаря разомкнутости (окончанию на доминанте) и введению импровизационных эпизодов (каденций). Оригинальный прием объединения находит Моцарт в последнем вариационном цикле на тему “Ein Weib ist der herrlichste Ding” KV 613, в котором предшествующее теме восьмитактное вступление становится рефреном. Начиная с Вариаций KV 354 = 299a, Моцарт вводит импровизационные эпизоды между вариациями (в этом цикле он имеет обозначение *à la Caprice*).

Важным средством объединения и одновременно контраста в вариациях Моцарта являются выписанные повторения, которые создают дополнительные возможности для варьирования внутри вариации. Они применяются чаще всего в медленных вариациях и реже в финалах. Наиболее динамичными являются варьированные повторения в частях фортепианных концертов Моцарта, при которых фортепианному тембру противопоставляется звучание оркестра.

Нередко у Моцарта можно встретить скрытые тематические связи внутри вариационного цикла. Как отмечает Г. Веченц, «импульс к новообразованиям Моцарт черпает не только из темы. В ходе развития от вариации к вариации возникают звенья, которые в дальнейшем течении цикла в подходящем месте продолжают вновь и приводятся в действие» [332, 221–222].

Иногда объединение возникает в результате концентрического расширения. Например, в Вариациях KV 455 симметричное строение темы проецируется на произведение в целом.

Динамичное развитие, основанное на контрастах, с последовательным нарастанием напряжения становится у Моцарта средством для достижения высокой степени целостности вариационного цикла. В этом отношении особенно следует выделить финал Концерта c-moll KV 491, который по своему драматизму и напряженности развития предвосхищает 32 вариации c-moll Бетховена.

Одной из важнейших особенностей вариаций Моцарта является разнообразие фактуры. У него складывается вариационный цикл с определенной последовательностью фактурных смен. Сопоставления разных типов фактуры в обобщенном виде показаны в *таблице 2.3*. Следует заметить, что после-

довательность вариаций в таблице до некоторой степени условна и отражает лишь общие тенденции контрастов фактуры в вариациях Моцарта:

*Таблица 2.3. Вариационный цикл Моцарта с точки зрения фактуры*

<b>Расположение вариаций</b>	<b>Характеристика фактуры</b>
Вариации первой половины цикла	1) Сочетание фигураций в правой руке с измененным басом темы в левой.
	2) Сочетание измененной мелодии темы в правой руке с фигурациями в левой.
	3) Прозрачная фактура, иногда применение украшений.
	4) Более насыщенная фактура, использование октавной и аккордовой техники.
Minore	5) Увеличение числа голосов и иногда применение полифонии.
Вариации между Minore и Adagio	6) Проведение темы или ее части в левой руке в сопровождении трели в правой с последующей перестановкой.
	7) Три уровня фактуры. «Переключки» тематических фраз в верхнем и нижнем регистрах на фоне сопровождения в среднем.
Adagio	8) Пышно орнаментированная вариация с разнообразием фактуры.
Финальная вариация	9) Применение разнообразных виртуозных приемов.

Главная ценность вариаций Моцарта заключается в фигурациях, которые приобретают мелодическое значение. Фигурации композитора отличаются, с одной стороны, изяществом и прозрачностью, с другой стороны — выразительностью и теплотой.

У Моцарта намечается тенденция к постепенному преобразованию вариаций в пьесу концертного плана, построенную по принципу трехчастного сонатного цикла.

В целом форма строгих вариаций уже не удовлетворяла Моцарта, и в некоторых вариационных циклах наблюдается стремление выйти за ее рамки. Таким образом, задолго до появления вариаций Бетховена, написанных в «новой манере», Моцарт подготовил идею жанровой трансформации темы.

Вариации Моцарта были созданы примерно в тот же период времени, что и произведения Гайдна, но существенно от них отличаются. Если у Гайдна преобладают вариации педагогического плана, то у Моцарта — концертные, а их сфера применения более широка и разнообразна.

По сравнению с Гайдном, у Моцарта возрастает число самостоятельных произведений в вариационной форме. Однако только два из них Моцарт написал на собственные темы. В отличие от Гайдна, Моцарт не писал двойных вариаций и реже применял сочетание вариаций с рондо или сложной трехчастной формой.

В вариационных частях фортепианных сонатных циклов Моцарт, по сравнению с Гайдном, увеличивает количество вариаций. Первый постоянно применяет вариации в качестве финала сонатного цикла, тогда как последний постепенно отказывается от этой формы в финалах. У Гайдна в позднем творчестве усиливается тенденция к введению вариаций в сонатный цикл в качестве первой части. У Моцарта же такое применение встречается реже.

У Гайдна основные принципы драматургии вариаций сформировались в сонатно-симфонических циклах и распространились на самостоятельные сочинения. Для Моцарта же чаще всего характерен обратный процесс.

Вариации Гайдна и Моцарта явились важным этапом в развитии этого жанра. В них наблюдаются как общие принципы, характерные для эпохи, так и индивидуальные черты.

По масштабу и назначению вариации Гайдна и Моцарта делятся на два типа: педагогические и концертные. К первому типу принадлежат небольшие сочинения, написанные для учащихся. Ко второму типу относятся более крупные произведения, предназначенные исключительно для профессиональных исполнителей. В них получает большое развитие виртуозное начало.

Значительная часть вариаций Гайдна и Моцарта входит в состав крупных циклических произведений. Оба композитора вводят их практически во все жанры инструментальной музыки (причем Моцарт не включает вариации лишь в симфонии, а Гайдн — в фортепианные концерты). В вариационных частях сонат Гайдн и Моцарт разрабатывали только оригинальные темы, что для инструментальной музыки второй половины XVIII века не было само собой разумеющимся, так как существовала практика включения в сонаты вариаций на заимствованные темы (например, у М. Клементи, И. Б. Крамера и даже у Бетховена).

В вариациях Гайдна и Моцарта проявляется симфоничность мышления. Это связано с усилением разработочности, объединением вариаций по фак-

турной общности, сквозным развитием, образованием формы «второго плана», интонационными связями между вариациями. Принципы драматургии вариационного цикла Гайдна и Моцарта получили развитие в вариациях Бетховена.

Индивидуальной чертой Гайдна является то, что основной областью новаторства являются двойные вариации. Композитор разграничивает сферы применения ладового контраста. Так, в простых вариациях до 1790-х гг. он вообще отсутствует, и его действие распространяется исключительно на двойные вариации Гайдна.

Особенность вариаций Моцарта в том, что в них наблюдается воздействие оперной драматургии. Его вариационные циклы представляют собой портретные зарисовки с сопоставлением реальных образов. В них ярко проявляется влияние итальянской комедии дель арте с ее быстрыми перевоплощениями и оперы *buffa* с ее меткими индивидуальными характеристиками персонажей. Это видно не только в вариациях на оперные темы, но также и в вариациях на оригинальные темы.

Характерная черта вариаций Моцарта — самостоятельность и большая протяженность двух последних вариаций (*Adagio* и финала), раскрывающих основной контраст вариационного цикла. Эта черта станет общей для последующих композиторов.

Вариации Гайдна и Моцарта находятся у истоков фортепианного исполнительства. Они не потеряли своего значения до сих пор и являются не только учебным материалом, но прежде всего яркими художественными произведениями, которые содержат немало исполнительских трудностей. Изучение вариаций Гайдна и Моцарта позволяет найти подход к осмысленному исполнению бетховенских произведений в этом жанре.

### Глава III.

#### ВАРИАЦИИ БЕТХОВЕНА И ИХ ЭВОЛЮЦИЯ

Вариации являются одним из важнейших жанров в творчестве *Людвига ван Бетховена*, который обращался к нему на протяжении всей своей композиторской деятельности. Как отмечает А. Альшванг, «пристрастие к вариациям стоит в прямой связи со свойственным бетховенской творческой мысли стремлением возможно полнее и разностороннее развить взятую тему, разработать ее, видоизменить, извлечь из нее максимум заложенных в ней возможностей» [8, 31]. Вариации Бетховена проходят большой путь развития от ранних пьес салонно-развлекательного характера до грандиозных Вариаций на вальс Дябелли op. 120 и углубленно-философских вариационных частей поздних сонатно-симфонических циклов.

Варьирование широко применяется Бетховеном в разных жанрах. Этот метод прежде всего характерен для медленных частей сонат, написанных в сложной трехчастной форме. Нередко у Бетховена сочетаются вариации и рондо, что проявляется как в самостоятельных произведениях (например, Рондо G-dur op. 129), так и в финалах сонат, написанных в этой форме.

В фортепианном творчестве Бетховена вариации были ведущим жанром наряду с сонатой. Подобно сонатам, они являлись своеобразной творческой «лабораторией» композитора.

Вариации были одной из основных форм его импровизаций, в них, вероятно, воплотились его поиски в этой области. Г. Лёв приходит к выводу, что «Бетховен именно в первые венские годы вводит в основу вариационных циклов свои импровизации» [243, 128]. По свидетельству К. Черни, Бетховен импровизировал в стиле финалов Фантазии op. 80 или Девятой симфонии.

Бетховену принадлежат 46 фортепианных вариационных циклов, 20 из которых написаны для фортепиано solo. Большая их часть создана с 1783 по 1802 гг. — наиболее активный период его исполнительской деятельности.

Происхождение тем вариаций Бетховена разнообразно. Композитор обращался к заимствованным популярным темам, песням разных стран и оригинальным темам. При этом вариационные циклы, написанные Бетховеном в Вене до 1802 года, преимущественно основаны на темах из популярных опер, что является характерной особенностью его эпохи.

На темы из сочинений других авторов Бетховен создал 16 самостоятельных вариационных циклов (для фортепиано и фортепианных ансамблей) и 1 цикл в составе крупного произведения (Фортепианного трио op. 11). 14 из них написаны на темы из опер и вокальных сочинений других жанров, а 3 — на темы из инструментальных сочинений современников. Почти все они соз-

даны в ранний период творчества. Среди них преобладают циклы на темы из популярных опер, которые шли на сценах венских театров. Среди них «Мельничиха» Дж. Паизиелло, «Ричард Львиное Сердце» А. Э. М. Гретри, «Фальстаф» А. Сальери, «Солиман II» Ф. Кс. Зюсмайра, «Любовь моряка» Й. Вейгля. Чаще всего композитор обращался к оперным шедеврам Моцарта («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Волшебная флейта»). Все четыре цикла на его темы предназначены для камерных ансамблей (три из них — с участием фортепиано).

Таким образом, в его вариациях раннего периода представлены популярные и достаточно простые для восприятия темы, которые часто встречаются и в вариационных циклах его современников.

Бетховен в своем творчестве постоянно обращался к популярным песням разных народов. 20 вариационных циклов композитор создал на народные песенные и танцевальные темы, которые имеют как западноевропейское происхождение (британские, ирландские, тирольские, австрийская, швейцарская песни), так российское (русская и украинские песни).

Вариации Бетховена на собственные темы по количеству составляют примерно половину всех его вариационных циклов. Из 24 циклов всего 8 являются самостоятельными произведениями. Как показывает хронологическая таблица, вариации на оригинальные темы охватывают все периоды творчества Бетховена:

*Таблица 3.1. Вариации Бетховена на оригинальные темы*

№	Название	Дата создания
1	<i>Menuetto (Sostenuto)</i> A-dur из Сонатины для фортепиано D-dur WoO 47 № 3 (II часть)	1783
2	<i>Andante con Variazioni</i> B-dur из Квартета для фортепиано, скрипки, альты и виолончели Es-dur WoO 36 № 1 (финал)	1785
3	<i>Tema andante con Variazioni</i> из Трио для фортепиано, флейты и фагота G-dur WoO 37 (финал)	1790
4	<i>Andante cantabile con variazioni</i> из Трио для фортепиано, скрипки и виолончели c-moll op. 1 № 3 (II часть)	1793–1794
5	Тема с вариациями D-dur WoO 44b для мандолины и фортепиано	1796
6	<i>Tema con Variazioni (Andante con moto)</i> A-dur из Сонаты для фортепиано и скрипки D-dur op. 12 № 1 (II часть)	1797–1798
7	<i>Andante</i> C-dur из Сонаты G-dur для фортепиано op. 14 № 2 (II часть)	1798–1799
8	Песня “Ich denke dein” (на слова Гете) и шесть вариаций для фортепиано в 4 руки D-dur WoO 74	1799, 1803

9	Четырнадцать вариаций для фортепиано, скрипки и виолончели Es-dur op. 44	около 1800
10	Шесть легких вариаций для фортепиано G-dur WoO 77	1800
11	<i>Andante con Variazioni</i> из Сонаты для фортепиано As-dur op. 26 (I часть)	1800–1801
12	<i>Allegretto con Variazioni</i> из Сонаты для фортепиано и скрипки A-dur op. 30 № 1 (финал)	1801–1802
13	Шесть вариаций для фортепиано F-dur op. 34	1802
14	Пятнадцать вариаций с фугой для фортепиано Es-dur op. 35	1802
15	<i>Andante con Variazioni</i> F-dur из Сонаты для фортепиано и скрипки A-dur op. 47 (II часть)	1802–1803
16	<i>Andante con moto</i> Des-dur из Сонаты для фортепиано f-moll op. 57 (II часть)	1804–1805
17	Тридцать две вариации для фортепиано c-moll WoO 80	1806
18	<i>Allegretto</i> C-dur из Трио для фортепиано, скрипки и виолончели Es-dur op. 70 № 2 (II часть)	1808
19	<i>Allegretto ma non troppo</i> C-dur из Фантазии для фортепиано, хора и оркестра c-moll op. 80 (финал)	1808
20	Шесть вариаций для фортепиано D-dur op. 76	1809
21	<i>Andante cantabile ma pero con moto semplice</i> D-dur из Трио для фортепиано, скрипки и виолончели B-dur op. 97 (III часть)	1811
22	<i>Poco allegretto</i> из Сонаты для фортепиано и скрипки G-dur op. 96 (финал)	1812
23	<i>Andante molto cantabile ed espressivo</i> из Сонаты для фортепиано E-dur op. 109 (финал)	1820
24	<i>Arietta (Adagio molto, semplice e cantabile)</i> C-dur из Сонаты для фортепиано c-moll op. 111 (финал)	1821–1822

Большинство бетховенских вариаций на оригинальные темы входит в состав циклических произведений. Впервые в сонатном цикле вариационная форма встречается в средней части (*Menuetto, Sostenuto* A-dur) одного из произведений боннского периода — Сонатине D-dur WoO 47 № 3 (1783). Все же для крупных сочинений, написанных в Бонне, более характерно применение вариаций в качестве финала трехчастного цикла. Вариациями завершаются Квартет для фортепиано, скрипки, альты и виолончели Es-dur WoO 36 и Трио для фортепиано, флейты и фагота G-dur WoO 37. Вариационный финал имеет также флейтовая соната B-dur, приписанная Бетховену<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Supplement zur Gesamtausgabe, hrsg. von W. Hess. — Bd. IX. — Wiesbaden, 1964.

Для его произведений 1790-х гг. характерно применение вариаций в качестве средней части (*Andante cantabile con Variazioni* из Трио op. 1 № 3, *Tema con Variazioni* из скрипичной сонаты op. 12 № 1, *Andante* из фортепианной сонаты op. 14 № 2, *Andante cantabile* из струнного квартета op. 18 № 5). Кроме того, Бетховен вводит вариации не только в сонатные, но и в сюитные циклы (серенады opp. 8 и 25, Септет op. 20).

В Сонате *As-dur* op. 26 Бетховен впервые и единственный раз в своем творчестве использует вариации в качестве первой части циклического произведения. В дальнейших бетховенских сонатных циклах среднего периода вариации встречаются в качестве одной из средних частей (в скрипичной сонате op. 47, фортепианной сонате op. 57, фортепианных трио op. 70 № 2 и op. 97).

В сонатно-симфонических циклах позднего периода драматургическая функция вариаций усиливается. Изменение их роли в сонатном цикле заметно даже по внешним признакам: по своему объему и продолжительности звучания они занимают большую его часть. В последних сонатах Бетховен применяет вариации в качестве медленного финала, в то время как для подобных сонатных частей раннего и среднего периодов более характерен умеренно-быстрый темп. Большую роль играют вариации и в поздних струнных квартетах композитора.

*Раздел 1.**От первых опытов до «новой манеры»***§ 1. Вариации боннского периода**

Бетховен начинает писать вариации уже в боннские годы. Его первый вариационный цикл — Менуэт из Сонатины D-dur WoO 43 — по стилю и структуре близок Моцарту. Даже в таком небольшом цикле Бетховен стремится к единству, применяя в начальных вариациях характерные для венских классиков приемы, — фактурное «отражение» и ритмическое уменьшение. Композитор вводит в свой первый вариационный цикл, как и в финал Фортепианного квартета WoO 36, предпоследнюю минорную вариацию, которая производит контраст. Завершает менуэт небольшая кода из 8 тактов.

В финале Трио для фортепиано, флейты и фагота G-dur WoO 37 наблюдаются две основные тенденции, характерные для драматургии вариаций более позднего периода: к усилению интенсивности развития в минорной вариации и возвращению к материалу темы в конце вариационного цикла. В финале Трио WoO 37 минорная вариация перемещается в центр цикла, выделяясь сменой размера с 2/4 на 6/8 и введением динамических контрастов. Стремясь к законченности вариационного цикла, композитор завершает его полной репризой темы в варьированном виде и ускоренном темпе (первоначальному Andante противопоставляется темп Allegro).

Таким образом, в финале Трио WoO 37 образуется симметричная структура: минорная вариация занимает центральное положение, а тема и ее измененное повторение в конце образуют «арку» [таблица 3.2]. Подобный принцип строения Бетховен впоследствии использует в первой части Фортепианной сонаты op. 26.

*Таблица 3.2. Структура финала Трио G-dur WoO 37*

Thema andante	Вар. 1–3	Вар. 4 (минор)	Вар. 5–7	Thema allegro
---------------	----------	-------------------	----------	---------------

Как отмечает Р. Флоцингер, для вариаций боннского периода характерна значительная роль баса, что связано с процессом исторического развития вариационной формы [199, 163]. К. Фишер на примере вариационных циклов К. Ф. Э. Баха показывает, что в результате французского влияния «переход от типа темы с главенством баса к определенному типу с главенством мелодии вообще характерен для немецких вариаций второй половины 18-го века» [ibidem].

Все самостоятельные вариационные циклы боннского периода написаны на заимствованные темы. Первое напечатанное произведение композитора — *Девять вариаций на Марш Э. Дресслера WoO 63* — показывает высокий уровень исполнительского мастерства 11-летнего Бетховена. “Magazin der Musik”, отмечая виртуозность и мощь его игры, дает одобрительный отзыв об этом сочинении [цит. по: 336, 510].

В вариационном цикле WoO 63 заметно влияние стиля К. Ф. Э. Баха и К. Г. Нефе. К. фон Фишер указывает на непосредственное фактурное сходство 5-й вариации Бетховена с № 1 из Вариаций на известное ариозо А-dur Нефе, изданных в 1774 году в Лейпциге [191, 230].

В то же время в Вариациях на марш Дресслера проявляются новаторские черты. В них наблюдается стремление к углублению содержания. Вариации на марш Дресслера отличаются огромной внутренней энергией и, в то же время, сдержанностью в проявлении чувств. Композитор обращается в них к траурной теме, которая является контрастом изящным темам, характерных для вариаций его современников. Автор предписывает указание *maestoso*. В целом произведение предвосхищает Тридцать две вариации с-moll не только по тональности, но и по напряженности развития. Бетховен написал всего два минорных самостоятельных вариационных цикла для фортепиано solo, и оба в тональности с-moll. Эта тональность встречается и в вариационных частях фортепианных концертов Моцарта (Andante Концерта KV 482 и финал Концерта KV 491). С-moll воспринимался Бетховеном прежде всего как наиболее драматичная тональность и уже в ранних произведениях (Трио op. 1 № 3, Сонатах op. 10 № 1 и op. 13) был для него связан с интенсивной динамикой развития и резкими контрастами. Эта тональность имеет большое значение и в ранних вариациях композитора. Большим внутренним напряжением и волей отличается, например, 7-я вариация цикла на тему Хайбеля (WoO 68). Ее драматизм усиливается большим *crescendo* от *piano* до *fortissimo* в первых четырех тактах. «Тихая» кульминация в коде того же цикла, за которой следует большой динамический взлет, предвосхищает коду Тридцати двух вариаций.

В Вариациях на марш Дресслера возникает иное соотношение минора и мажора, чем в минорных вариационных циклах Моцарта. После мажорной вариации Моцарт всегда возвращается к минорному ладу, в котором и завершает произведение. В цикле WoO 63 в мажоре написана финальная вариация — виртуозное, жизнерадостное Allegro C-dur, которое является наивысшей точкой развития. У Бетховена это уникальный случай: все более поздние минорные вариационные циклы заканчиваются в миноре. Печальная, величественная тема совершенно меняет свой характер. Таким образом, у

Бетховена уже зарождается идея трансформации темы, которая впоследствии наиболее ярко проявится в «Симфонических этюдах» Р. Шумана.

Приблизительно в 1790 году был создан самый ранний бетховенский цикл на народную тему — *Шесть легких вариаций для арфы или фортепиано F-dur WoO 64*. В основе этого непритязательного сочинения, написанного с педагогической целью, лежит мелодия швейцарской народной песни, опубликованной И. Гердером (“Es hätt e Vuur e Töchterli...”). В теме Вариаций Бетховен расширяет диапазон народной мелодии и делает ее более динамичной. Так, второе ее предложение проходит на октаву выше и модулирует в тональность доминанты.

Среди ранних вариаций Бетховена особое место, благодаря разнообразию фактуры и контрастности образов, занимают *Двадцать четыре вариации WoO 65*, которые были созданы в 1790 году и год спустя опубликованы — однако не в издательстве И. М. Гётца в Мангейме, как ошибочно считалось ранее [336, 513], а в издательстве Б. Шотта в Майнце. Экземпляр подлинного первого издания был обнаружен лишь в 1984 году З. Бранденбургом и М. Штэлином [161, 43—66].

Вариации основаны на ариетте В. Ригини “*Venni amore*”, которая завершает цикл «12 итальянских ариетт», изданный в 1788 году в Майнце. Впоследствии Ригини сам написал 5 вариаций на тему “*Venni amore*” для голоса. По предположению Г. Кинского, Бетховен познакомился с Ариеттой во время приезда Ригини в Бонн в 1788 году [336, 512].

В 1802 году, спустя более десяти лет после первого издания, в венском издательстве И. Трэга вышла вторая редакция 24 вариаций Бетховена — самая распространенная в настоящее время версия произведения. К этому времени фортепианный стиль Бетховена уже проходит значительную эволюцию. Его основой становится мужественный пианизм концертного плана в сочетании с выразительной тонкостью деталей и вниманием к звуковой «светоте-ни», достигаемой при помощи комплекса разных средств: фактуры, акцентуации, педализации. Поэтому по стилю Вариации WoO 65 в окончательной редакции сильно отличаются не только от детских Вариаций на марш Дресслера WoO 63, но и от написанных в 1791 году циклы на темы К. Диттерсдорфа WoO 66 и графа Ф. Вальдштейна WoO 67.

В Вариациях на тему Ригини Бетховен, с одной стороны, продолжает и развивает традиции вариационных циклов Моцарта, с другой, — вводит приемы, характерные для своих более зрелых сочинений. Непосредственная связь с Моцартом выражается в наличии перед финалом развернутой медленной вариации с варьированными повторениями, что для Бетховена не характерно. Подобную вариацию содержит лишь Es-dur’ный цикл op. 35.

С. М. Уайтинг определяет Вариации WoO 65 как “*hommage à Mozart*”, связывая их с Вариациями на тему Глюка KV 455. Влияние сочинения Моцарта проявляется в интонационном, фактурном, гармоническом и структурном плане. В частности указывается на родство основного мотива в кодах обоих произведений [151, Vd. II; 454–455].

Все же в целом варьирование в этом цикле основано на иных принципах, чем у великого предшественника. Как отмечает О. Клаувель, «еще преобладавший у Моцарта принцип приукрашивания мелодии темы здесь полностью отступает на задний план перед *мотивной переработкой* темы» [226, 61–62]. Кроме того, большое количество вариаций не характерно для Моцарта, у которого их число не превышает 12.

Вариации WoO 65 являются предвестником более поздних вариационных циклов Бетховена. Г. Келлер называет их «очаровательным, одухотворенным, непризнанным произведением» [222, 230], а Г. Траскотт — «самым ранним бетховенским шедевром» [152, 72]. Самостоятельность басовой линии, вычлененной из темы Ригини, приводит, в сущности, к образованию двойных вариаций, что сближает сочинение с будущими Пятнадцатью вариациями op. 35. На это указывает, в частности, Э. Бюккен [166, 109]. По своей целостности и интенсивности развития произведение приближается к Тридцати двум вариациям, хотя и несколько уступает им в отношении ровности и зрелости стиля. По разнообразию же подходов к теме и яркости контрастов ранний цикл предвосхищает Вариации на вальс Диабелли op. 120. В обоих случаях принцип «перевоплощений» темы несет в себе нечто театральное.

Все же Вариации на ариетту Ригини остаются единственными в своем роде и не имеет аналогов ни в творчестве самого Бетховена, ни среди произведений его современников.

Своеобразие 24 вариаций наиболее ярко выявляется при сравнении с оригиналом и с произведениями современников на эту же тему. Бетховен оставляет практически без изменений мелодическую линию ариетты Ригини [примеры 3.1, 3.2]. В первой части темы Бетховен использует только фортепианное сопровождение оригинала, а во второй добавляет к нему вокальную партию. У Бетховена повторяются обе части темы. Как заметил Г. Келлер, «повторение каждой половины противоречит тексту, но Бетховена текст не интересовал» [222, 231]. Кстати, вероятно, именно у Бетховена в название темы вкралась ошибка: “*Vieni*” вместо правильного “*Venni*”, которое значилось в издании ариетты Ригини. Текст действительно не отличается глубиной или оригинальностью и соответствует галантной поэтике того времени:

Venni, Amore, nel tuo regno, ma compagno del timor, m'avean detto, che lo sdegno s'incontrava ed il rigor.	Я прихожу, Любовь, в твоё царство, но мне сопутствует страх: мне говорили, что тут нередки гнев и суровость.
Dolce sguardo, dolce riso, nobil cor, gentil virtù, bella mano, bel seno, bel riso fan bramar' la servitù!	Нежный взгляд, нежный смех, благородное сердце, любезная добродетель, прекрасная рука, грудь, облик – всё заставляет служить им!
Gran sospiri, gran tormento costa, è vero, il tuo gioir! ma poi vale quest' momento mille giorni di martir!	Множество вздохов, тяжкие мучения, — это достойная цена за наслаждение! Мгновение счастья перевешивает тысячу дней терзаний.

Бетховен меняет обозначение *Allegro moderato* оригинала на *Allegretto*, которое подчеркивает шуточный, танцевальный характер темы и позволяет насладиться всеми оттенками музыкальной мысли.

### Пример 3.1

РИГИНИ  
*Allegro moderato*

### Пример 3.2

ТЕМА  
*Allegretto*

Иной подход к оригиналу наблюдается в Семи вариациях на Ариетту Ригини Ф. Й. Кирмайра из цикла «Шесть варьированных тем» (часть I № 2) (1793), изданного в 1793 году в Берлине. Кирмайр придает теме маршевый характер, в то время как Бетховен подчеркивает скерцозность [пример 3.3]. Прямо в теме композитор вводит динамические контрасты и уплотняет фактуру. Однако в самих вариациях противопоставления сглаживаются. Напротив, контрасты у Бетховена выявляются и усиливаются в процессе развития.

## Пример 3.3

КИРМАЙР  
Allegro moderato

The musical score consists of two systems. The first system (measures 1-8) is in 2/4 time, D major. The right hand has a melody with dynamics *f* and *p*. The left hand has a bass line with a steady accompaniment. The second system (measures 9-16) starts with a measure rest. The right hand has a melody with dynamics *sempre forte* and *dolce*. The left hand has a bass line with a steady accompaniment.

Драматургия бетховенского цикла на тему Ригини представляет собой, по словам Г. Келлера, «не просто развитие от простого к сложному, но пеструю смену, какую могли внести каприз и задор композитора» [222, 231].

24 вариации отличаются разнообразием фактуры и контрастностью образов. Варьирование темы происходит в направлении постепенного усиления контрастности. Основные типы контрастов в сжатом виде заложены во 2-й и 14-й вариациях и раскрываются в процессе дальнейшего развития. 1-я и 2-я вариации контрастируют между собой по характеру туше: в 1-й вариации композитор вводит указание *sempre dolce*, во 2-й — *sempre staccato*. Во 2-й вариации появляются резкие смены *piano* и *forte*. Начиная с 5-й вариации, следует чередование контрастных по динамике вариаций: нечетные вариации на *forte*, четные — на *piano*. Такая последовательность соблюдается до 16-й вариации. В Вариациях WoO 65 Бетховен расширяет минорную сферу. Расположенные строго в центре две минорные вариации (12-я и 13-я) противопоставляются между собой по характеру. Затем чередование эпизодов Allegretto и Adagio в 14-й вариации вносит темповый контраст, который подчеркивается радикальной сменой метра (2/4 и 3/8). Подобный прием встречается в 21-й вариации на вальс Диабелли. Однако противопоставление в позднем цикле усилено сменами динамики. Наибольший темповый контраст в Двадцати четырех вариациях составляют две последние вариации: Adagio sostenuto и Allegro.

В Двадцати четырех вариациях на ариетту Ригини WoO 65 встречаются оригинальные приемы. Наиболее интересен в этом отношении последний раздел коды (Presto assai), где происходит повторение одного и того же обо-

рота при постепенном ослаблении звучности и замедлении темпа. Замедление осуществляется за счет все большего увеличения длительностей. Таким образом, прием выписанного *ritardando*, примененный в финале Сонаты op. 106, был впервые использован композитором еще в 1790 году. Эффект этого раздела многие исследователи (Г. Келлер, Ю. Уде, Г. Траскотт и др.) связывают с завершением «Бабочек» Шумана.

Еще в начале 1790-х гг. Бетховен впервые обратился к сочинению вариаций в четыре руки. Вообще произведения этого типа композитор писал редко и только в определенных случаях. Первым таким опытом явились *Вариации на тему графа Ф. Вальдштейна WoO 67*, который в Бонне покровительствовал молодому композитору и сумел оценить его дарование. По утверждению Ф. Г. Вегелера именно «благодаря ему в юном артисте развился талант к импровизационному варьированию и разработке темы» [цит. по: 23, 38].

Вариации на тему графа Вальдштейна продолжают традицию четырехручных вариаций Гайдна и Моцарта, написанных прежде всего с педагогической целью. По словам Л. Шидермайра, бетховенское сочинение «стоит на вершине времени в использовании возможностей звука и индивидуализации обоих исполнителей» [306, 658].

Позднее Бетховен переработал Вариации. 18 июня 1794 года композитор обратился к боннскому издателю П. Зимроку с просьбой задержать издание Вариаций из-за существенных изменений: «[...] я внес в них различного рода улучшения и уж во всяком случае хотел бы видеть свои изданные вещи настолько совершенными, насколько возможно» [101, 89]. Переработке подверглась главным образом 8-я вариация, в которой Бетховен добавил каденцию при переходе к финальному Allegro.

Как отмечает С. М. Уайтинг, Вариации WoO 67 представляют вариационный жанр на уровне тональной и мотивной драматургии, которая была бы достойна сонаты» [151, Bd. II; 463]. Противопоставление в теме одноименных тональностей (C-dur — c-moll) дает импульс к дальнейшему развитию. Контраст усиливается вплоть до 6-й вариации. Он подчеркивается динамическими, фактурными и интонационными средствами. В минорной вариации галантная тема преобразуется в траурный марш.

Особенностью финала Вариаций WoO 67 является то, что он не обозначен номером. Впоследствии композитор часто завершал вариационный цикл необозначенным финалом. Бетховен впервые здесь использует рондообразную форму. Как отмечает В. В. Протопопов, эта вариация «могла служить Бетховену отправным пунктом в дальнейшем развертывании свободного финала вариаций» [107, 228].

Ряд вариационных сочинений боннского периода завершается *Тринадцатью вариациями на тему К. Диттерсдорфа WoO 66*. Летом 1792 года, за несколько месяцев до отъезда в Вену, Бетховен послал их вместе с Рондо для фортепиано и скрипки WoO 41 Элеоноре Брейнинг в качестве «скромного воздаяния за Вашу добрую обо мне память» [101, 77]. Вероятно, именно эти вариации Гайдн в ноябре 1793 года отослал курфюрсту М. Францу вместе с другими произведениями молодого композитора. В письме курфюрсту Гайдн возлагал на своего ученика большие надежды, предполагая, что «со временем Бетховен займет место одного из крупнейших композиторов Европы» [209, 297].

В Тринадцати вариациях Бетховен впервые обращается к оперной теме. Двухактная опера Диттерсдорфа на либретто Г. Штефани «Красная Шапочка» шла в Бонне в 1792 году с большим успехом. Ее содержание заключается в том, что старый ревнивый муж так оберегает молодую жену, что она умирает от тоски, пока ее не исцеляет с помощью магнетизма красавец-доктор. Бетховен выбирает в качестве темы ариетту «*Es war einmal ein alter Mann*». В теме применяются характерные для комической оперы приемы: многочисленные повторения одной и той же фразы, фермата, обрывающая мелодию на полуслове. Эти эффекты Бетховен усиливает в процессе развития.

В 12-й вариации на основе варьирования четырехкратно повторяющегося мотива Бетховен выстраивает кульминацию. Огромное развитие достигается за счет сочетания *crescendo* от *pp* до *ff* с укорочением длительностей:

#### Пример 3.4

[Var. XII]

Фермата в Вариациях Бетховена имеет иное значение, чем в Вариациях KV 613 Моцарта. П. Мис указывает, что со 2-й вариации «Бетховен применяет варьирование после ферматы и ставит его в самый резкий контраст по отношению к предыдущему, что усиливается введением других размеров и

темпов (вар. 5, 9)». Моцарт же стремится к ясности и сохранению структуры темы [265, 470].

В Вариациях WoO 66 очевидно стремление Бетховена придать каждой вариации свой облик. В этом смысле Тринадцать вариаций среди ранних произведений композитора являются единственными в своем роде. Бетховен выходит за рамки единого темпа. Начиная с 3-й вариации, композитор предписывает ремарки, касающиеся характера исполнения: *commodetto*, *risoluto*, *espressivo*, *con spirito*, *con grazia*. Поэтому неизбежны и смены темпов. Темповые изменения есть и внутри самих вариаций, где встречаются эпизоды импровизационного характера — лирические отступления, прерывающие ход развития. Так, пятитактный переход к репризе в 5-й вариации представляет собой ариозо и обозначен как *Andante con moto*, в 9-й вариации — это *Andantino*. В обоих случаях темповый контраст подчеркивается сменой метра и фактуры. В этом произведении Бетховен находит оригинальный прием — введение небольшого эпизода между двумя последними вариациями. Это *Capriccio (Andante)*, основанное на первом мотиве темы и выполняющее двойную функцию: коды и перехода к 13-й вариации. Оно построено на постепенном ослаблении звучности и снабжено указанием *perdendosi*. По своему характеру *Capriccio* близко последним тактам коды Вариаций на тему Ригини и завершается фермой на *pianissimo*. После этого неожиданно начинается заключительная вариация *Marcia vivace*. Подобный прием впервые встречается при переходе к заключительной 8-й вариации цикла на тему графа Вальдштейна WoO 67, где Бетховен вводит *Capriccio*, приводящее к остановке на доминанте к *c-moll*. Затем следует виртуозная каденция, связывающая *Capriccio* с финальной вариацией. Эффекты такого рода Бетховен использовал и в более зрелых произведениях: например, в Вариациях ор. 120 после фуги появляется эпизод *poco adagio*, приводящий к последней вариации.

Таким образом, в Тринадцати вариациях намечается переход от строгих фигурационных вариаций к характерным. Бетховен здесь стремится показать многообразие сторон одной темы, открывая возможности жанровых ее изменений.

## § 2. Венские вариации 1790-х годов

Вариационные циклы Бетховена в 1790-е годы созданы преимущественно на заимствованные авторские темы. Среди них особое место занимают вариации на темы Г. Генделя и В. А. Моцарта, связанные с традицией *hommage*, которая на рубеже XVIII–XIX вв. еще не получила широкого распространения. Бетховен в этих сочинениях приносит дань уважения великим предшественникам, творчеству которых он дает наивысшую оценку.

Особенность вариаций на темы Генделя и Моцарта заключается в том, что все они предназначены для камерных ансамблей (преимущественно с участием фортепиано). Отсутствие вариационных циклов на темы Моцарта для фортепиано соло В. Протопопов связывает с тем, что «Бетховен не хотел сопоставлений с вариационными циклами самого Моцарта» [107, 223]. Однако эти произведения первоначально не всегда были задуманы для камерного состава. Исследования Й. Мюллера-Блаттау показывают, что, например, Вариации на тему из оперы «Свадьбы Фигаро» WoO 40, изданные для фортепиано и скрипки, возникли на основе импровизации как чисто фортепианное произведение [275, 434]. Некоторые вариации для фортепиано соло связаны с Моцартом косвенно. Например, в Вариациях WoO 68 Бетховен использовал тему Я. Хайбеля, мужа свояченицы Моцарта, а в Вариациях WoO 76 — Ф. Кс. Зюсмайра, ученика великого венского классика.

Единственным вариационным циклом Бетховена на тему Генделя были *Двенадцать вариаций для фортепиано и виолончели G-dur WoO 45*. Впоследствии в марте 1820 года Бетховен намеревался также сочинить вариации на тему траурного марша из оратории Генделя «Саул», но не осуществил своего замысла. Вариации WoO 45 были написаны предположительно в 1796 году и изданы у Артариа в 1797 году. В основе этого сочинения — тема хора из оратории «Иуда Маккавей». Выбор темы, не характерный для вариаций этого времени, Н. Форчун связывает главным образом с влиянием барона Г. ван Свитена, горячего поклонника музыки Баха и Генделя [152, 212]. Сам Бетховен в течение всей жизни с большим почтением относился к творчеству Генделя, в котором его привлекало прежде всего сочетание монументальности и экономии средств выразительности.

Тема Вариаций WoO 45 представляет собой сокращенное изложение хора из оратории Генделя с сохранением его тональности, трехчастной структуры и фактуры. Отражая в теме основные моменты развития хора Генделя, Бетховен стремится сделать форму более динамичной. В частности, в ней отсутствует повторение первой части темы (соло валторн у Генделя). Реприза темы напоминает оркестровое *tutti*. Бетховен несколько изменяет характер темы: сохраняя лиги Генделя, он добавляет обозначение *staccato* на

аккордах четвертями, которые при темпе Allegretto (в то время как у Генделя — Allegro) придают теме танцевальность и некоторую скерцозность.

**Пример 3.5**

The musical score for Example 3.5 consists of two systems. The first system shows the Violin (Vc.) part in the bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *p*. The second system shows the Piano accompaniment, with the right hand in the treble clef and the left hand in the bass clef. The piano part is marked *p* and *Allegretto*. The right hand plays a rhythmic accompaniment of chords, while the left hand plays a bass line with some melodic movement.

В Вариациях на тему Генделя Бетховен придерживается композиционных принципов Моцарта. Первые три вариации основаны на последовательном ритмическом уменьшении (диминуировании), характерном для первой половины вариационных циклов великого предшественника. Далее следует вариация в одноименном миноре (вар. 4). Последние две вариации наиболее контрастны. Перед финалом (11-я вариация) Бетховен вводит *Adagio*, что в его вариационных циклах бывает довольно редко. В танцевальном финале ускоряется темп и меняется метр. Бетховен применяет размер 3/8, характерный для многих финалов вариаций Моцарта.

В то же время бетховенские Вариации обладают собственными чертами. Как и в других своих сочинениях этого жанра, композитор добавляет во вторую половину цикла еще одну минорную вариацию (вар. 8). Благодаря расположению минорных вариаций образуется симметричная трехчастная структура, отражающая в целом трехчастную форму темы. Первая часть темы соответствует первому, экспозиционному разделу цикла. Средняя ее часть, написанная в параллельном миноре (e-moll) и модулирующая в D-dur, соответствует второму, разработочному разделу вариационного цикла, обрамленному минорными вариациями. Динамическая реприза темы предвосхищает заключительный раздел цикла, в котором развивается заложенный в теме контраст [таблица 3.3].

**Таблица 3.3.** Структура Вариаций на тему Генделя WoO 45

тема	вар. 1	Вар. 2	вар. 3	вар. 4 (g)	вар. 5	вар. 6	вар. 7	вар. 8 (g)	вар. 9	вар. 10	вар. 11	вар. 12
I (экспозиция)				II (разработка)				III (реприза)				

Финальная вариация содержит развернутую коду, в которой Бетховен использует прием, характерный для его ранних вариаций — энгармоническую модуляцию в предельно далекую тритоновую тональность (cis-moll).

Динамика развития вариационного цикла WoO 45 связана с усилением контрастности между вариациями. В то же время внутри отдельных вариаций Бетховен сохраняет фактурное единство.

Таким образом, Бетховен на основе темы Генделя создает вариационный цикл по моцартовской схеме, но активно разрабатывает собственные приемы варьирования. С Генделем Бетховен сближает полифоничность фактуры, ясность музыкального языка, структурирование произведения крупным планом, рельефность образов.

Первое сочинение Бетховена, изданное в Вене, связано с именем Моцарта. *Скрипичные вариации на тему из оперы «Свадьба Фигаро» WoO 40* вышли в свет 31 июля 1793 г. в издательстве Артариа и были посвящены Элеоноре Брейнинг в знак примирения после «злосчастной ссоры», которая произошла незадолго до отъезда Бетховена из Бонна [101, 85]. Д. Джонсон на основании изучения эскизов пришел к выводу, что значительная часть произведения была создана еще в Бонне [151, Vd. II; 405].

В начале августа 1793 года Бетховен заявил в письме Н. Цмескалю: «Вчера вечером я получил свои вариации. Откровенно говоря, они мне стали совершенно чуждыми, и я этому рад: это служит мне подтверждением, что мои композиции не являются совсем уж ординарными» [101, 81]. К такому выводу композитор приходит при взгляде на свое сочинение как бы со стороны через некоторое время после его создания. Письмо показывает, что Бетховен признает оригинальность своих ранних вариаций и как бы переосмысливает свое отношение к жанру. Одним из наиболее своеобразных приемов этого произведения является сочетание в коде мелодии темы с трелью в партии правой руки, причем тема дублируется в партии скрипки. Смысл такого, казалось бы, необоснованно усложненного изложения темы Бетховен раскрывает в письме к Элеоноре Брейнинг от 2 ноября 1793 года. Советуя выпускать ноты, которые уже есть в партии скрипки, композитор пишет: «Никогда бы ничего подобного не стал я писать. Но мне уже не раз здесь в В[ене] доводилось примечать, что когда я — обычно в вечерние часы — тут или там импровизировал, то объявлялось некое лицо, которое на следующий день записывало многие мои приемы и кичливо выдавало их потом за свои. Так вот, предвидя, что эдакие пьесы могут вскоре появиться на свет, я и решил предупредить их. Многие из них — мои смертельные враги, и я хотел таким манером отомстить им, так как знал наперед, что тут или там им предложат сыграть в[ариации], и тогда господам этим не избежать конфуза» [там же, 86]. Однако композитор использует намеренное усложнение фактуры не

только для того, чтобы ввести в заблуждение своих соперников. Дублирование темы создает особый тембр, и пропуск ее в одном из голосов может снизить эффект. Вариации WoO 40 — первое произведение Бетховена, где появляется прием сочетания в одной руке трели и движущегося голоса, характерный для его произведений зрелого периода (финал Сонаты op. 53, Andante Концерта op. 58, I часть и финал Сонаты op. 106 и т. д.).

Таким образом, вариационные циклы Бетховена не оставались в стороне от виртуозных тенденций своего времени. Однако композитор протестовал против заимствования чужих приемов варьирования и превращения оригинальности в шаблон, что было распространенным явлением в вариационных произведениях этого времени и особенно характерно для Й. Гелинка.

В основе Вариаций WoO 40 лежит первая часть каватины Фигаро “*Se vuol ballare*”. Вокальная партия точно воспроизводится в верхнем голосе фортепианной партии и почти везде дублируется скрипкой. Бетховен сохраняет и фактуру каватины. Комический характер темы подчеркивается обозначением *pizzicato* у скрипки.

В цикле WoO 40, с одной стороны, ощущается влияние Моцарта, особенно в вариациях лирического характера. Например, в 1-й вариации Бетховен использует изящные группетто. С другой стороны, вариации более активного характера, особенно полифонические, по стилю близки более зрелым сочинениям композитора. Так, пассажи 4-й вариации предвосхищают тему фуги из Сонаты op. 106, а имитации 11-й вариации, создающие ощущение двухдольности, — “*canon all' Ottave*” (вар. 7) из Пятнадцати вариаций op. 35 и каноническую имитацию из 19-й вариации цикла op. 120.

По структуре Вариации на тему Моцарта имеют сходство с Вариациями на тему Ригини WoO 65. В центре обоих циклов расположены минорные вариации, в которых происходит значительное переосмысление темы. Но в Вариациях WoO 40 они связаны между собой и напоминают вариации на *basso ostinato*. В 6-й вариации на фоне мерных аккордов фортепиано звучит выразительная мелодия скрипки, а в 7-й, написанной в духе пассакалии, у рояля появляется первоначальная тема, которая совершенно меняет свой характер благодаря минорному ладу и хоральной фактуре:

## Пример 3.6

Var. VII

Vn. *p*

*p espressivo*

*sempre sostenuto*

Вариации WoO 40, подобно Вариациям WoO 65, отличаются темповым и метрическим единством, которое, однако, компенсируется контрастностью, проявляющейся как внутри отдельных вариаций, так и между ними. Произведение напоминает ряд сменяющихся картин. С самого начала композитор устанавливает чередование вариаций по принципу *piano–forte*. Контрасты подчеркиваются указаниями *sempre dolce* и *sempre piano e legato*.

В 1796–1797 гг. Бетховен написал Вариации для двух гобоев и английского рожка на тему “*Là ci darem la mano*” из оперы «Дон Жуан» WoO 28<sup>17</sup>. Изданы они были лишь в 1914 году<sup>18</sup>. Особенность Вариаций заключается в том, что в них усиливается роль полифонии, что характерно и для фортепианных вариаций Бетховена, написанных в это время. Так, в 4-й вариации композитор применяет имитации, а в коде вводит фугато.

В дальнейших «моцартовских» вариационных циклах Бетховена все больше проявляется тенденция к переосмыслению тем. В виолончельных вариациях ор. 66 и WoO 46 композитор обращается к темам из «*Волшебной флейты*». Вариации ор. 66 основаны на арии Папагено “*Ein Mädchen oder Weibchen*” из 5-й картины II акта. С этой популярной темой связаны, в частности, Восемь вариаций Ф. Й. Кирмайра из цикла «Шесть варьированных тем», I/1 (1793), Шесть вариаций Й. Гелинка (1803) и Тема с вариациями И. Б. Крамера (1805).

Различие драматургии четырех вариационных циклов на одну и ту же тему отчетливо видно при их сравнении. Вариации Кирмайра и Крамера являются небольшими произведениями инструктивного характера, простыми для восприятия, выдержанными в стиле Моцарта. У Гелинка они представляют собой эффектное виртуозное сочинение с применением разнообразных видов фортепианной техники. Вариации ор. 66 Бетховена — крупное нова-

<sup>17</sup> А. В. Тайер относит время их возникновения к 1795 году, т. е. к более раннему времени [324, II; 43–44].

<sup>18</sup> *Supplemente zur Gesamtausgabe*, Bd. VII, № 2. В Полном собрании сочинений Вариации отсутствуют.

торское сочинение с большой динамикой развития, построенное на контрастах.

Структура и протяженность темы в четырех вариационных циклах различна. Наиболее кратко она изложена у Кирмайра и Крамера [примеры 3.8 и 3.10], которые используют только первый раздел арии. Первый ограничивается периодом в 8 тактов (повторяемым дважды), а второй сохраняет форму оригинала, т. е. периода с заключением (12 тактов). Бетховен и Гелинек [примеры 3.7 и 3.9] используют оба раздела арии и выстраивают тему в простой двухчастной форме с квадратным строением (16 тактов). Гелинек в конце темы повторяет последние четыре такта ее первой части (схема темы — ABCB), а также вводит повторения каждой части. В теме Вариаций Бетховена отсутствует какая-либо репризность. Различие структуры сказывается на драматургии вариационных циклов.

Все четыре автора вводят в теме разные темповые обозначения, но в пределах среднего темпа (у Моцарта указание темпа отсутствует). Гелинек предписывает темп *Andante*, Кирмайр — *Andantino molto*, Крамер ставит указание *Tempo moderato*, а Бетховен — *Allegretto*. Что касается изложения материала первого раздела арии, то Кирмайр, Крамер и Гелинек придерживаются фактуры оркестрового вступления. Темы циклов Крамера и Гелинка отличаются прозрачностью изложения, в то время как у Бетховена фактура темы более насыщенная и охватывает большой диапазон. Кирмайр переносит тему в более низкий регистр. У Бетховена в начале темы образуется фактурный контраст: тяжеловесным октавам четвертями первых двух тактов в левой руке противопоставлены восьмые *staccato* последующих двух тактов. Более ярко контраст выявится в 4-й и 5-й вариациях. Тема Крамера наиболее близка арии Моцарта по характеру.

*Пример 3.7*

The image shows a musical score for Example 3.7, titled "Тема" (Theme). It is written in 2/4 time and marked "Allegretto" and "p" (piano). The score is presented in three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes, ending with a quarter rest. The grand staff below shows a piano accompaniment. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes and quarter notes, while the left hand (bass clef) plays a bass line consisting of quarter notes and eighth notes. The piece concludes with a final cadence in both hands.

## Пример 3.8

Andantino molto

Кирмайр

## Пример 3.9

Andante

Гелинек

## Пример 3.10

ТЕМА

Tempo moderato

Крамер

По-разному воплощается в вариационных циклах материал второго раздела арии — Allegro, — в котором Моцарт меняет размер с 2/4 на 6/8. Бетховен и Гелинек используют его во второй части темы в измененном виде, приближая по характеру и фактуре к материалу первого раздела арии. Оба композитора сохраняют в теме единый размер и темп, однако именно изложение второй части темы в обоих вариационных циклах показывает, насколько различен подход к варьированию у Бетховена и Гелинка. У последнего отсутствует важный тематический элемент второго раздела арии — вос-

ходящий ход (с–d–e–f–g–a–b) с фермой на доминантсептаккорде, который у Моцарта и у Бетховена является кульминационным. Гелинек уже в 13-м такте вновь возвращается к материалу начала. Бетховен во второй части темы вносит ритмическое разнообразие. Изменение характера подчеркивается обозначением *pianissimo*. Гелинек же излагает все равными длительностями:

**Пример 3.11**

Бетховен

Vc. *pp*

*pp*

13

Vc. *cresc.* *sf* *p*

*tr* *tr* *tr*

13 *cresc.* *sf* *p*

*tr*

**Пример 3.12**

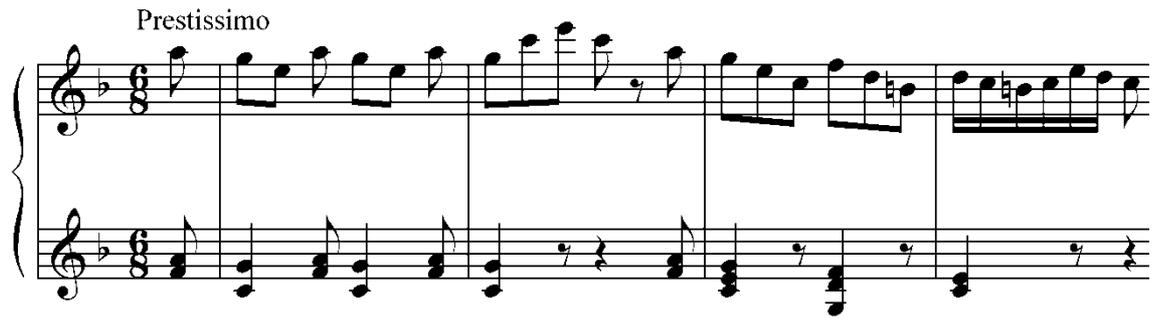
Гелинек

Vc.

*pp*

Материал второго раздела арии у Гелинека находит применение в коде, которая написана в размере 6/8 в варианте, близком к моцартовскому, но в стремительном движении (*Prestissimo*):

## Пример 3.13



В Вариациях Бетховена образуется наиболее динамичная форма темы, в которой присутствуют все основные тематические элементы оригинала.

В процессе варьирования у Крамера, Кирмайра и Гелинка характер темы мало изменяется. У Крамера мелодия 7-й, минорной вариации отличается от нее лишь по тембру. У Бетховена же тема значительно трансформируется, достигая в минорных вариациях (10-й и 11-й) подлинного драматизма.

В 1802 году в *Вариациях WoO 46* Бетховен вновь обращается к «Волшебной флейте», используя в качестве темы дуэт Памины и Папагено из 4-й картины I акта *“Bei Männern, welche Liebe fühlen”*. К этому времени у Бетховена уже сформировалось представление о «новой манере» сочинения вариационного цикла. Вместо двух тактов оркестрового вступления к дуэту, состоящего из нескольких прозрачных аккордов на *piano*, Бетховен прямо на сильную долю (у Моцарта — затакт) вводит Es-dur'ный аккорд с фермой. Этому аккорду на *forte* контрастирует тема, следующая далее на *piano*. Ф. Й. Кирмайр в Вариациях на эту же тему из цикла «Шесть варьированных тем» (часть II № 4) сохраняет вступление Моцарта, но вносит в него динамический контраст.

Тема вариаций Бетховена изложена в виде дуэта верхнего голоса фортепианной партии и виолончели. В партии виолончели в самом начале появляется новая мелодия, сопровождающая тему и основанная на ее интонациях. Далее обе мелодии меняются местами (т. 5 и далее). Таким образом, здесь возникают две самостоятельные темы, которые сразу вступают друг с другом во взаимодействие.

В теме Вариаций Бетховена бас изложен октавами [пример 3.14]. При этом отсутствуют знаки *staccato*, которые есть у Моцарта. У Кирмайра мелодия темы сопровождается певучими аккордами левой руки, в которой, в отличие от Моцарта и Бетховена, почти отсутствуют паузы [пример 3.15]. Кирмайр выявляет прежде всего кантиленное начало. Тема у Бетховена приобретает значительность, что подчеркивается сменой указания *Andantino* на *Andante*. Кирмайр, напротив, немного ускоряет темп до *Moderato* и меняет размер на 3/8.

## Пример 3.14

Example 3.14 shows a musical score for a vocal line (Vc.) and piano accompaniment. The tempo is marked "Andante". The vocal line begins with a "Tema" label and a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a bass line with a forte (*f*) dynamic and a treble line with a piano (*p*) dynamic. The score is in a key with two flats and a 3/8 time signature.

## Пример 3.15

Example 3.15 shows a musical score for a keyboard part (Кирмайр) in a 3/8 time signature. The tempo is marked "Moderato". The score features a forte (*f*) dynamic in the first measure and a piano (*p*) dynamic in the second measure. The key signature has two flats.

В 9-м такте темы Бетховена вводятся имитации. Развитие отличается динамизмом и доходит до *forte*. Вместо *pianissimo* оригинала Бетховен ставит обозначение *crescendo*. М. Зихардт, сравнивая изложение темы с дуэтом Моцарта, отмечает роль квартовой интонации у Бетховена и приходит к выводу об «аналитической трактовке мелодической интонации» [151, Vd. II; 418].

В бетховенских циклах на темы Моцарта связь с вариационными циклами великого предшественника выражается в размещении медленной вариации перед финалом. Однако в ор. 66 их две, причем обе написаны в миноре, что Моцарту не свойственно. В WoO 46 финальная вариация близка рондо по жанру, что проявляется в характере темы. В ор. 66 форма рондо сочетается с варьированием.

Важное место занимают среди вариаций 1790-х годов произведения на темы из сценических произведений современников. Бетховен дважды обращается к популярным темам из оперы Дж. Паузиелло «Мельничиха». Интерес композитора к этому сочинению подтверждается тем, что для него не характерно многократное заимствование тем из одной и той же оперы, за исключением «Волшебной флейты». В «Мельничихе» внимание Бетховена привлекли темы, близкие по стилю народным песням: квинтет “*Quant' e più bello*” и дуэтино Мельничихи и Барона “*Nel cor più non mi sento*”. Обе отли-

чаются доступностью и непосредственностью. Эти темы легли в основу вариаций многих известных композиторов; в частности, первую использовал И. Б. Крамер, а вторую — Й. Гелинек (Вариации № 33, 1810) и И. Б. Ванхаль.

*Вариации WoO 69* в объявлении И. Трэга в *Wiener Zeitung* от 30 декабря 1895 года были названы «легкими, плавными и совсем наивными»<sup>19</sup> [цит. по: 323, 17]. В этом произведении Бетховен сохраняет форму темы квинтета, но добавляет выписанное повторение второй части. В основе мелодии темы вариаций лежит оркестровая, а не вокальная партия квинтета. Композитор упрощает мелодию, убирая комические элементы (*staccato*, синкопы, *sforzando*). Ритм у Бетховена становится более плавным. Темп ускоряется с *Andante* до *Allegretto*, но в сопровождении вместо шестнадцатых восьмые.

Бетховен оставляет неизменными основные гармонические функции оригинала. При этом в теме вариаций роль доминанты становится более активной. В конце первой части темы (тт. 7–8) более четко обозначена модуляция в *E-dur*, а в середине (тт. 9–12) используется органнй пункт на доминанте.

В процессе развития Бетховен вводит некоторые элементы квинтета, отсутствующие в теме вариаций. Например, обозначения *sforzandi* 2-го и 4-го тактов квинтета Бетховен использует во 2-й вариации. Синкопированный мотив 13–14 тактов оркестрового вступления появляется в 13-м такте этой же вариации в партии левой руки. Вновь этот мотив появляется в измененном виде в коде вариационного цикла.

В финальной вариации цикла *WoO 69*, обозначенной как *Tempo di Menuetto*, Бетховен впервые применяет радикальную смену метра. Изменение двухдольного размера на трехдольный связано с изменением не только темпа, но и жанра. Смену метра в финале Бетховен применял почти во всех последующих вариационных циклах на оперные темы (кроме *WoO 46*).

*Вариации на тему Паузиелло WoO 70* Бетховен посвятил, по свидетельству Ф. Вегелера, «очень дорогой его сердцу даме» [цит. по: 23, 95], имя которой не установлено. В теме Вариаций *WoO 70* композитор сохраняет вокальную мелодию, но добавляет в нее изящные украшения. Не изменяется и фактура сопровождения, основанного на триольном движении. Некоторые оркестровые тематические элементы дуэтино используются Бетховеном в дальнейшем. Например, короткие синкопированные фигуры тридцатьвторых, сопровождающие мелодию, превращаются в 5-й вариации в хроматические последовательности. Перенесение их в более высокий регистр усиливает комический эффект.

<sup>19</sup> А. В. Тайер ошибочно приписывает это объявление Вариациям *WoO 70* [336, 518].

## Пример 3.16

Andantino

Nel cor piu non mi sen - to bril - lar la gio - ven - tu

## Пример 3.17

Var.V

Нисходящие секстовые мотивы в партии оркестра (т. 15) получают развитие во 2-й вариации. Этот элемент применяется в обращении в коде, где Бетховен добавляет *sforzandi*.

Двенадцать вариаций на «Menuett à la Viganò» WoO 68, созданные в 1795 году, явились первым сочинением Бетховена в этом жанре, основанным на теме из балета, а именно — из «Расстроенной свадьбы» Я. Хайбеля, который был поставлен в Вене в том же году. На известный «Menuett à la Viganò» написаны вариации многих композиторов, в частности, Й. Гелинека (Восемь вариаций C-dur). Однако обращение Бетховена к этой теме, вероятно, имело более глубокий смысл, так как известный хореограф С. Вигано впоследствии стал автором постановки бетховенского балета «Творения Прометей».

С этого времени между Бетховеном и Гелинком развивается соперничество в жанре вариаций. В вариациях двух композиторов обнаруживается разное отношение к теме. У Бетховена тема является своеобразной пародией на менуэт. Благодаря смещению *sforzando* и аккордов на 2-ю долю, композитор подчеркивает синкопы. Создается ощущение трехдольности, к которой Бетховен в конце концов приходит в 12-й, финальной вариации. Гротескный характер усиливается обозначениями *staccato* на восьмых. Гелинек, в отличие от Бетховена, смягчает синкопы и добавляет паузы. Благодаря указанию *alla breve* и нисходящим пассажам виртуозное начало в его теме выходит на первый план. Подобные пассажи Бетховен применяет во 2-й вариации.

## Пример 3.18

Allegretto

Бетховен

## Пример 3.19

Гелинек

В дальнейшем развитии Бетховен гармонически обогащает непритязательную тему. Например, в 4-й, минорной вариации Бетховен многократно применяет отклонение в тональность II низкой ступени, подчеркивая звук *ges* в тональности *c-moll*.

В Вариациях Бетховена проявляется тенденция к полифонизации фактуры, в том числе и в виртуозных вариациях. В финальной, 12-й вариации композитор применяет имитации октавами. Этот же прием использует Гелинек во 2-й и 6-й вариациях.

## Пример 3.20

[Var. XII]  
[Allegro]

Бетховен

## Пример 3.21

Var. VI. Imitazione

Гелинек

Если у Гелинка канон превращается в этюд, то у Бетховена на первый план выходит мотивное развитие и отсутствует стремление к нагромождению пассажей. Кроме того, у Бетховена усиливается гротескное начало, выявленное уже в теме. Цикл получает логичное завершение.

Соперничество Бетховена и Гелинка достигает своей кульминации в конце 1790-х гг., особенно в вариациях на тему трио “*Prio ch'io l'impegno*” из оперы Й. Вейгля «Любовь моряка». Бетховен вводит вариации на тему Вейгля в *Трио для фортепиано, кларнета и виолончели op. 11* (1797) в качестве финала, что является единственным случаем включения вариаций на заимствованную тему в состав крупного циклического произведения композитора. Обращение Бетховена к этой теме было, по свидетельству К. Черни, связано с желанием кларнетиста, для которого композитор написал Трио. Примерно в это же время, вероятно, были написаны и Двенадцать вариаций аббата Гелинка на эту же тему, который обращался к темам Вейгля неоднократно (в частности, в Пасторальных вариациях на тему из оперы «Швейцарское семейство»).

Тема Вейгля пользовалась огромной популярностью. По существу она является «уличной» песней (Hassenhauer). Изложение темы у Бетховена и Гелинка близко оригиналу, однако у Бетховена обнаруживаются некоторые существенные отличия [примеры 3.22 и 3.23]. Гелинк сохраняет оригинальную тональность Es-dur, в то время как Бетховен транспонирует тему в B-dur в соответствии с общей тональностью Трио. Бетховен усложняет фактуру сопровождения, добавляя двойные ноты, и делает ее разнообразной. В середине темы композитор добавляет в басу восходящие ходы по трезвучиям. Как и в изложении темы Хайбеля в Вариациях WoO 68, Бетховен здесь подчеркивает синкопы. Существенным является обозначение *staccato* на восьмых. Оставляя без изменения указание темпа Вейгля (*Allegretto*), Бетховен обозначает тактовый размер как C вместо оригинального *alla breve*. В то же время Гелинк сохраняет размер, но уточняет темп как *Andante quasi Allegretto*.

### Пример 3.22

Andante quasi Allegretto

Гелинк

## Пример 3.23

The image shows a musical score for two instruments: Violoncello (Vc) and Beethoven (Бетховен). Both parts are in 3/4 time and marked 'Allegretto'. The Vc part starts with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Beethoven part starts with a fortissimo (*sf*) dynamic and features a rhythmic pattern of quarter notes. The Vc part has a series of eighth notes, while the Beethoven part has a series of quarter notes.

Вариации Гелинка являются своеобразной пародией на классический вариационный цикл и, в частности, на бетховенский. Уже в теме применяется двойственное обозначение темпа, которое нередко встречается в сочинениях Бетховена. В Вариациях на тему Вейгля Гелинек, подражая Бетховену, вводит две вариации в одноименном миноре (6-я и 9-я), между которыми расположены две мажорные. Для Гелинка это необычный прием, так как в его циклах *Minore* часто отсутствует. Минорные вариации в цикле Гелинка носят активный характер и отличаются большой энергией. 6-я вариация по характеру и фактуре напоминает 7-ю вариацию из бетховенского цикла на тему Враницкого WoO 71. 9-я вариация (*Imitazione*) является пародией на канон. Минорные вариации полифонического склада в классическом вариационном цикле, как правило, связаны с определенным настроением и отличаются серьезностью характера. Вариация Гелинка написана в скерцозном духе, что показывает обозначение *staccato*. Две минорные вариации в бетховенском цикле (4-я и 7-я) характеризуются мрачным настроением и интенсивным развитием. Они резко отличаются от темы, в то время как у Гелинка минорные вариации противопоставлены теме лишь внешне. Предпоследняя вариация Гелинка — *Adagio*. Она написана в жанре марша, что для медленных вариаций не характерно. В финале Гелинек переходит на трехдольный метр. Акценты на сильных долях и синкопы при темпе *Prestissimo* придают вариации гротескный характер.

Драматургия бетховенского цикла построена на контрастах как между вариациями, так и внутри отдельных вариаций. В 8-й вариации Бетховен применяет своеобразный прием — одновременное сочетание двух контрастных элементов. Певучей теме виолончели, а затем скрипки, противопоставляются отрывистые четверти, проходящие в басу у рояля:

## Пример 3.24

Var. VIII  
Maggiore

Vc

*p dolce*

Maggiore

*p*

*sempre f*

В *Вариациях WoO 72* Бетховен обращается к романсу “*Une fièvre brûlante*” из комической оперы Гретри «*Ричард Львиное Сердце*», поставленной в Вене в январе 1788 года. Тема романса Ричарда является лейтмотивом оперы и проводится в ней неоднократно. Источником темы вариаций стал дуэт Блонделя и Ричарда из 4-й сцены II акта. Эта тема пользовалась огромной популярностью и послужила основой для сочинений других композиторов, в частности — Фантазии и шести вариаций op. 77 Д. Штейбельта. Она лежит также в основе Семи вариаций C-dur, изданных Брейткопфом и Гертелем под именем Моцарта (KV Anh. 285) и помещенных во II томе собрания его сочинений. Рецензент *Allgemeine musikalische Zeitung* признал, что Вариации на тему Гретри «г-ну Б[етховену] удалось лучше, чем Моцарту, который в ранней юности таким же образом обработал эту же самую тему» [AmZ I, 366]. Однако еще П. Мис пришел к выводу, что «как в компоновке, так и в деталях (речитативное развертывание, смены темпов) содержатся такие соотношения, которые у Моцарта обнаружить невозможно» [265, 495]. Таким образом, Вариации принадлежат современнику Моцарта, по предположению К. Фишера, — Антону Эберлю [193, 170].

Бетховен сохраняет мелодическую линию и фактуру романса, однако делает более подвижным сопровождение, особенно при выдержанных звуках в мелодии. Темп немного ускоряется (с *Andante* до *Allegretto*). Наиболее существенное изменение касается формы. Стремясь преодолеть некоторую статичность романса, Бетховен отказывается от оркестрового вступления, а также сокращает репризу первого куплета (исполняемого сначала Блонделем, а затем Ричардом). Таким образом, вместо трехчастной формы возникает двухчастная репризная. Гретри после каждого периода делает остановку на доминанте. Бетховен же никаких остановок не делает. Тема вариаций

KV Anh. 285, напротив, полностью сохраняет форму оригинала и включает в себя оркестровое вступление. Все изменения в теме Бетховена свидетельствуют о том, что композитор стремился к созданию динамичной темы как основы целостного цикла. Бетховена не интересовали ни текст, ни драматургия оригинала. В этом отношении подход Бетховена в Вариациях WoO 72 ближе к традиции Моцарта, чем у автора Вариаций Anh. 285.

Перед авторами вариаций на тему “Une fièvre brûlante” стояла задача выявления контрастов, отсутствующих в теме. Во 2-й вариации из цикла Anh. 285 вносится фактурный и динамический контраст. Почти неизменное начало темы дополняется совершенно новым материалом — унисонами на *fortissimo*. Возникает противопоставление по моцартовскому принципу группа — tutti:

**Пример 3.25**



Тот же принцип, но в обратной последовательности применяет и Бетховен в 6-й вариации. После мощных аккордов в пунктирном ритме следуют на *piano* пассажи ломаными терциями с поочередной сменой рук. Как отмечают А. Батта и З. Ковач, здесь Бетховен опирается на фактурные приемы вариаций К. Г. Нефе (в частности, Вариаций на известное ариозо A-dur), но значительно усиливает контраст [149, 137].

**Пример 3.26**

Гармоническая простота темы компенсируется введением в вариациях новых тональностей. Например, в цикле KV Anh. 285 в средней части 3-й ва-

риации появляется тональность g-moll, а в 4-ю вариацию введено *Agioso Es-dur*. Бетховен в 6-й вариации использует отклонение в e-moll, а кода начинается в тональности As-dur. В обоих циклах в середине находится минорная вариация. В KV Anh. 285 4-я, минорная вариация представляет собой фантазию, в которой чередуются фрагменты темы и речитатив, причем размер меняется внутри вариации:

*Пример 3.27*



Вариации KV Anh. 285 обнаруживают стремление к непрерывности развития и устремленности к финалу. Однако бетховенский цикл в целом отличается большим единством стиля и яркой образностью.

В вариациях середины 1790-х годов Бетховен проявил интерес к русскому фольклору, хотя и в опосредованном виде. В 1796 году композитор написал *Двенадцать вариаций на тему русского танца из балета П. Враницкого «Лесная девушка» WoO 71*. Они были изданы у Артариа и посвящены графине А. М. Броун. Балет «Лесная девушка», созданный капельмейстером придворной Венской оперы Паулем Враницким совместно с Йозефом Кинским, был с большим успехом впервые поставлен в Вене в сентябре 1796 года. Наиболее популярным номером этого балета стал «Русский танец», который *Wiener Zeitung* назвала «необычайно приятным» [цит. по: 336, 521]. Бетховен сразу же на него откликнулся.

Русский танец, который лежит в основе Вариаций Бетховена, представляет собой один из вариантов «Камаринской». В балете Враницкого он имеет обозначение «Russe par Jarnovich». Оно свидетельствует о том, что Враницкий заимствовал его у известного хорватского скрипача-виртуоза Ивана Мане Ярновича, автора одной из первых симфонических обработок «Камаринской». Как свидетельствует К. Ф. Польш, Ярнович часто завершал свои концерты вариациями на русские темы [291, Vd. II; 141]. В частности, в его Седьмом концерте для скрипки с оркестром входит «Русское рондо». Собственно мелодия «Камаринской», использованная Враницким, является темой финального рондо Четырнадцатого скрипичного концерта Ярновича [*пример*

3.30]. Это произведение было написано, вероятно, после возвращения Ярно-вича из Петербурга, где композитор служил при императорском дворе в 1783–1786 гг., и впервые издано в Париже в 1789–1790 гг.

**Пример 3.28**



Однако наиболее ранним источником темы вариаций Бетховена является созданная в 1772 году пьеса С-dur Й. Гайдна (Ноб. XIX:4), предназначенная для механического органа с часами (Flötenuhr), которая дошла до нас лишь на валике [пример 3.29]. Таким образом, пьеса была написана еще до поездки Ярновича в Россию. По предположению Э. Ф. Шмида, этот вариант мелодии «Камаринской» Гайдн мог узнать от братьев Враницких [311, 211].

**Пример 3.29**



При сравнении разных вариантов «Камаринской», выясняется, что обработка Враницкого [пример 3.30] имеет больше сходства с пьесой Гайдна, чем с финалом Концерта Ярновича. Варианты мелодии «Камаринской» у Гайдна и Враницкого настолько близки, что, по предположению Б. Штейнпресса, они могли быть заимствованы из одного источника [142, 64]. Однако пьеса Гайдна отличается большим гармоническим разнообразием, чем обработка Враницкого.

## Пример 3.30

Moderato  
Russe par Jarnovich

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

## Пример 3.31

Thema  
Allegretto. La prima parte senza replica

*dolce*

*tr*

*tr*

Мелодия Ярновича имеет своеобразные черты, которые отсутствуют во всех других вариантах. Она начинается с квинтового тона. У Гайдна и Враницкого этот звук попадает на сильную долю лишь в 6-м такте, где подчеркивается доминантовая гармония, и затем с доминантового звука начинается второе предложение. Но основное различие касается структуры. Тема Ярновича строится по трехтактам на основе вариантного метода развития, в то время как Гайдн и Враницкий придерживаются пятитактной структуры. Фрагментация мелодии у Гайдна и Ярновича в основном совпадает. Враницкий выделяет лигами нисходящие квартовые мотивы e–h, что приводит к образованию синкопированного ритма. В теме Вариаций Бетховена эти лиги, однако, не применяются.

Тема вариаций Бетховена имеет существенные отличия от “Russe par Jarnovich” из балета Враницкого и от пьесы Гайдна, хотя в ней сохраняется гармоническая основа этих источников. Гайдн и Враницкий сглаживают затактное начало мелодии: в первом случае вводится аккорд сопровождения на сильной доле, во втором — вступительный унисон. Бетховен убирает начальный аккорд на сильной доле и тем самым возвращает мелодии затактовую структуру, характерную для многих народных вариантов «Камаринской» и для мелодии Ярновича. В теме вариаций сохраняется двухдольный метр «Русского танца», но вдвое сокращаются длительности<sup>20</sup>. Темп Moderato Бетховен меняет на Allegretto и добавляет ремарку *dolce*, подчеркивающую лирико-песенное начало. Танцевальность в теме Вариаций отходит на второй план. Бетховен выстраивает ее в простой двухчастной форме с асимметричным строением (10+9). В репризе темы в коде композитор, однако, приходит к классической квадратности.

В какой мере развил Бетховен интонации русской народной песни? В. Пасхалов пришел к определенному выводу, что «внутренняя сущность этой мелодии или не интересовала Бетховена, или не была им угадана. Залихватская плясовая песня с ее резко акцентированным двухдольным метром превращена им в откровенный немецкий вальс с размером в 6/8» [35, 125]. По мнению В. А. Цуккермана, «характерно русские черты темы очень мало отразились в вариациях» Бетховена [133, 130].

Н. Л. Фишман, опровергая утверждение В. Пасхалова, отмечает, что «известны варианты этой народной мелодии, исполняемые в умеренном темпе, широко и певуче» [35, 317]. В качестве примера Фишман указывает на сходство темы вариаций с припевом хороводной песни «Во лузях» из сборника А. К. Лядова [там же].

<sup>20</sup> Поскольку автограф пьесы Гайдна не сохранился, и она дошла до нас лишь на валике, то неизвестно какие длительности предполагал сам композитор. Э. Шмид расшифровывает произведение в размере 2/4 по аналогии с темой бетховенских вариаций, а С. Герлах [Joseph Haydns Werke, Reihe XXI] — вдвое медленнее.

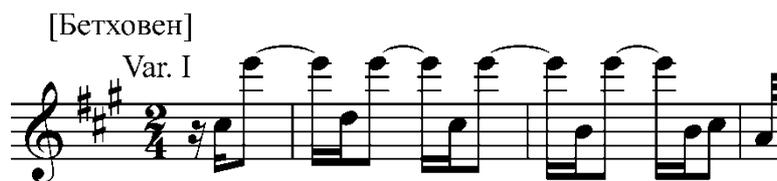
Что касается перевоплощения «Камаринской» в «немецкий вальс» в 12-й вариации, то трактовка Пасхалова является спорной. Размер 6/8 и длинные фразировочные лиги отчетливо указывает на двухдольность. Прозрачная фактура, эффектные пассажи, а также указание *Allegro* требуют применения темпа более подвижного, чем это характерно для вальса. Обозначения *staccato* на аккордах и октавах свидетельствуют о том, что Бетховен предполагал легкость и подвижность исполнения финала. Финальный раздел приближается скорее к характеру контрданса.

Таким образом, трактовка «Камаринской» в духе плясовой вовсе не является единственной, и в данном случае Бетховен выбрал иной подход, своеобразно раскрывающий сущность «Камаринской». К тому же Бетховен варьировал не саму мелодию народной песни, а лишь фрагмент из балета П. Враницкого. Поэтому Бетховена вряд ли можно упрекнуть в непонимании характера известной русской песни.

Более того, В. А. Цуккерман указывает на развитие интонаций «Камаринской» в 6-й вариации и репризе темы в коде, а также на сходство с русской мелодикой в начале 3-й вариации. Кроме того, В. А. Цуккерман находит общие черты бетховенских вариаций с обработкой М. И. Глинки (скачки 1-й вариации и нисходящая хроматическая линия в 9-й).

При сравнении начала 1-й вариации Бетховена и 4-й вариации «Камаринской» Дж. Фильда также обнаруживается сходство:

*Пример 3.32*



*Пример 3.33*



В вариациях западноевропейских композиторов конца XVIII — начала XIX вв. «Камаринская» получает широкое распространение. Вариации на разнообразные ее виды встречаются не только в виде самостоятельных сочинений, но и в качестве финалов сонатных циклов. В ином духе, чем у Бетховена, представлена «Камаринская», например, в финале Сонаты ор. 47 И. Б. Крамера, изданной в 1807 году [пример 3.34]. Тема вариаций представляет собой изящный танец. В ней проявляется юмористическое начало. В от-

личие от темы Вариаций Бетховена она имеет симметричную структуру. Как и у Ярновича, она отчетливо разделяется на трехтакты. Во второй части тема имеет отклонение в тональность доминанты, в то время как у Бетховена тема диатонична.

**Пример 3.34**

Air Russe  
Allegretto

The musical score is for 'Air Russe' by Beethoven, marked 'Allegretto' and 'p'. It is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the right and left hands with a piano dynamic marking. The second system continues the piece with a repeat sign at the beginning of the first staff.

Двенадцать вариаций Бетховена занимают особое место среди ранних вариационных циклов композитора. В них проявляется исключительное разнообразие и изобретательность Бетховена. Как отмечает О. Клаувель, композитору удалось «преодолеть в вариациях гармоническое однообразие темы, все время колеблющейся между тоникой и доминантой» [226, 63]. Каждая вариация обладает индивидуальным характером, причем уже 1-я вариация контрастирует теме. Эта тенденция характерна для бетховенских вариационных циклов 1795–1799 годов.

Драматургия Вариаций на тему Враницкого связана с развитием и взаимодействием основных тематических элементов. Большое значение приобретает линия баса темы. Ее начало основано на секундовой интонации с последующим нисходящим ходом на кварту (a–gis–a–e). Этот мотив развивается в 1-й, 3-й, 4-й и 5-й вариациях. При этом наблюдается тенденция к его последовательному перемещению во все более низкие регистры. В 5-й вариации он изложен октавами в глубоком басу. В 3-й вариации этот мотив представлен в уменьшении. В начале 11-й вариации он проходит в обращении, образуя восходящую кварту. В процессе развития появляются различные модификации мотива баса — хроматический спуск, нисходящее поступенное движение, восходящее арпеджио.

Мелодия темы содержит два элемента: нисходящую линию d–cis–h–a и повторяющийся синкопированный звук  $e_2$ . В 1-й вариации оба голоса дифференцируются. Доминантовый звук переносится на октаву выше. Синкопированный ритм создает атмосферу плясовой. В 4-й вариации мелодия переносится в более низкий регистр и приобретает нарочитую тяжеловесность. Далее появляются различные ее изменения, хотя она остается легко узнаваемой. В 6-й вариации в верхнем регистре звучит вариант мелодии, а в 9-й вариации она проходит в обращении. В финале меняется ее ритм.

Синкопированный ритм повторяющегося доминантового звука в мелодии создает стимул для дальнейшего развития. В 1-й вариации основной мелодический голос становится синкопированным и отходит на второй план. Во 2-й вариации на основе синтеза линий верхнего и нижнего голосов (сочетание поступенного движения и кварто-квинтовых интонаций) в правой руке возникает новая мелодия. В 4-й вариации мелодическая и басовая линии проходят в тесном расположении в партии левой руки и отделяются от сопровождающего голоса, который получает большую свободу. В начале 11-й вариации оба элемента синтезируются в партии левой руки.

Двенадцать вариаций содержат обширную коду, включающую в себя две большие разработки сонатного типа. Она тематически связана с последней вариацией. В результате образуется большой раздел, который как бы противостоит предыдущим одиннадцати вариациям. Как отмечает М. Витман, произведение «приближается к типу двухчастной формы (с последовательностью частей «медленно–быстро»), каким он вошел в моду клавирной музыке примерно в 1790-е годы и многочисленные примеры которого можно наблюдать в позднем творчестве Гайдна» [151, Vd. II; 487].

Вместе с тем в структуре Двенадцати вариаций на тему Враницкого наблюдается рондообразность. Три минорные вариации равномерно распределены по всему циклу таким образом, что каждая из них чередуется с тремя мажорными. Кроме того, Бетховен регулярно возвращается к теме или близкому к ней варианту (вариации 4, 6, 9, 11, 12, реприза в коде). В финальной вариации Бетховен форму рондо не применяет, хотя эта особенность характерна для многих его ранних вариационных циклов. 12-я вариация напоминает рондо лишь по характеру.

Вариации на тему Враницкого отличаются яркими образными контрастами. Юмористические вариации (1-я, 2-я, 4-я, 9-я и 12-я) противопоставлены серьезным. Характер плясовой ярко выражен в 1-й, 2-й и 9-й вариациях. В 4-й вариации [пример 3.35] плясовая представлена в гротескном виде: неожиданные смены динамики и «спотыкающиеся» пассажи, сопровождающие нарочито тяжеловесную мелодию, создают эффект неожиданности:

## Пример 3.35

Фантастические картины предстают в 5-й вариации с ее динамическими «наплывами» в фигурациях правой руки на фоне глубоких басов левой. Колористические эффекты применяются в 1-й вариации. Красочно и свежо звучат имитации в высоком регистре в первом разделе коды. Большое разнообразие вносят регистровые контрасты между вариациями. Например, глубокие басы 5-й вариации сменяются прозрачным верхним регистром 6-й. Динамику развития усиливают драматическая 7-я и виртуозная 10-я вариации.

В Вариациях на тему Враницкого проявляется полифоническое мышление Бетховена. Композитор использует двойной контрапункт, обращения, имитации, подголоски. Для салонной музыки, тем более посвященной даме (графине А. М. фон Броун), такая разработка темы довольно необычна.

Двенадцать вариаций представляют собой целостную композицию, основанную на последовательном развитии и строгой логике контрастирования. Применение народно-жанровых элементов сочетается с приемами симфонизма. Большую роль играет интонационное развитие, которое выражается в применении лейтмотивов, разработочного метода и усилении роли полифонии.

Таким образом, в Вариациях на тему русского танца уже проявляются поиски Бетховена в области симфонизации жанра вариаций, позднее в полной мере воплощенные в вариационных циклах ор. 34 и 35, 32 вариациях и других значительных произведениях композитора в этом жанре.

1799 год отмечен появлением сразу трех вариационных циклов Бетховена, написанных на темы из популярных опер А. Сальери, П. Винтера и Ф. Кс. Зюсмайра (WoO 73, 75 и 76). Вариации WoO 73 и 76 явились для Бетховена новым этапом в развитии вариационной формы. Как отмечает Отто Клаувель, в них впервые проводится «последовательно разработанный принцип четко распланированного *модуса развития*, проходящего через все вариации» [226, 64]. Его суть заключается в том, что подъемы в развитии уравновешиваются спадами.

В январе 1799 года в Вене была поставлена опера *А. Сальери «Фальстаф»*. Уже через два месяца были изданы Десять вариаций Бетховена на тему “*La stessa, la stessima*” (WoO 73).

Тема Сальери пользовалась в Вене большой популярностью. Она связана с сюжетом, характерным для комической оперы: Фальстаф посылает два одинаковых письма с разными именами г-же Форд и г-же Слендер, которые раскрывают эту хитрость. Комический эффект темы усиливается ее ассиметричной структурой. Укороченную вторую часть Бетховен предписывает играть без повторения. Такое соотношение неравных частей сохраняется и в вариациях.

Переосмысление темы Сальери приводит в этом цикле к возникновению в 10-й вариации новой темы. В ней появляется затакт и восходящий ход на кварту. Обозначение *alla Austriaca* свидетельствует о переосмыслении итальянской темы на австрийский манер. Появление такого указания связано с общей тенденцией к созданию характерных вариаций, которая наблюдалась в начале XIX века. Такие обозначения применяли и другие композиторы, в частности, *Й. Ванхаль* — в «Теме с семью вариациями» (1805).

В вариациях на тему Сальери наблюдаются тематические связи с произведениями других жанров. Например, начало 8-й вариации напоминает начало II части ранее написанной Сонаты ор. 10 № 1. 10-я вариация становится прообразом темы первой части Сонаты ор. 26.

Бетховен в этом цикле значительно увеличивает масштаб финальной вариации, которая становится самостоятельной пьесой. Это связано с тенденцией к превращению вариационного цикла в крупное произведение. Длительно развертывающийся финал как итог развития компенсирует резкие смены динамики, фактуры и регистров во второй половине цикла.

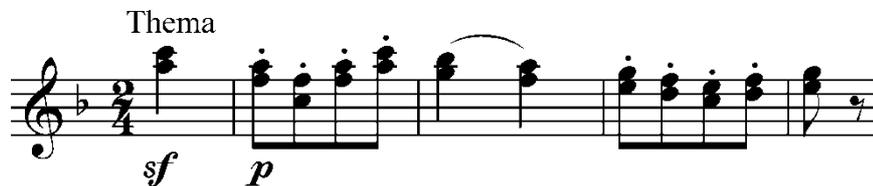
В *Вариациях WoO 75* Бетховен обращается к квартету “*Kind willst du ruhig schlafen*” из II акта оперы П. Винтера «Прерванное жертвоприношение». На темы из популярных опер Винтера было написано большое количество вариаций, среди которых наибольшей известностью на рубеже XVIII и XIX веков пользовались вариации *Йозефа Вёльфля*.

Тему — квартет “*Kind willst du ruhig schlafen*” — рецензент AmZ рассматривал как «очень приятную и в высшей степени удачно выбранную для вариаций», а также как «не слишком трудную» [ibidem, 824]. Бетховен сохраняет тональность, темп, фактуру и динамику, а также гармонии оригинала, но значительно сокращает квартет Винтера (со 132 тактов до 50), убирая все повторы. Еще больше сокращена тема в Шести вариациях Ф. Й. Кирмайра (до 28 тактов). В обоих случаях образуется простая двухчастная форма. Это одна из наиболее протяженных тем вариаций Бетховена. В вариационном цикле композитор использует не только тематический материал кварте-

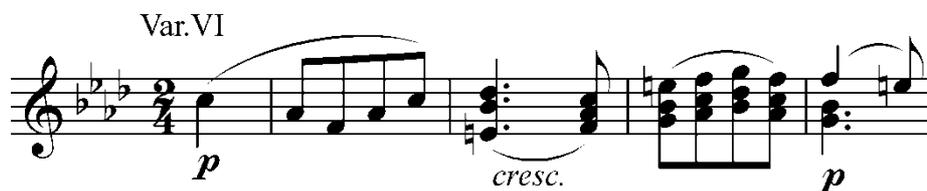
та, но и следующей далее арии Мурнея (№ 19). Во 2-й вариации используются восходящие пассажи, напоминающие сопровождение к арии.

Вариации WoO 75 отличаются целостностью и динамичностью благодаря напряженному интонационному развитию. Мелодия первого четырехтакта темы играет роль лейтмотива. В 6-й, минорной вариации Бетховен переосмысливает первый мотив, в котором появляется восходящая секунда *с-des*. VI ступень в миноре создает напряжение и требует разрешения. Видоизмененный мотив получает развитие в коде, причем акцент перемещается на VI ступень. Этот звук выделен *sforzando* и предвосхищает звук *as* в теме Тридцати двух вариаций.

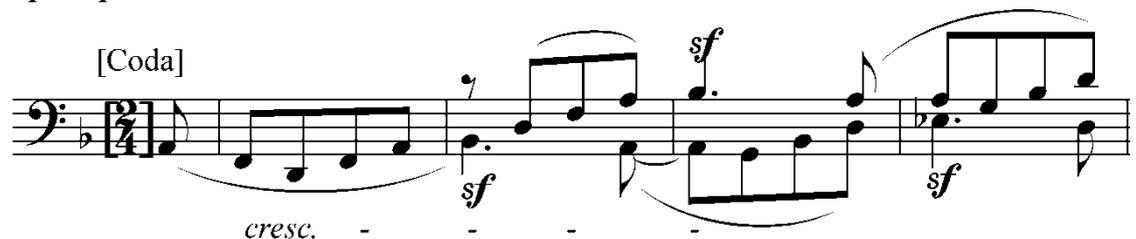
Пример 3.36



Пример 3.37



Пример 3.38



В *Восьми Вариациях WoO 76* фигурирует тема из популярной оперы Ф. Кс. Зюсмайра «Солиман II», написанной на турецкий сюжет. В бетховенском сочинении усиливается связь с традициями вариаций Моцарта. Это особенно заметно при сопоставлении с циклом “Ein Weib ist das herrlichste Ding” KV 613. Два произведения объединяют не только внешние признаки, такие как тональность и количество вариаций. Оба являются обобщениями: у Бетховена это последний цикл на оперную тему для фортепиано соло, у Моцарта — последнее произведение для фортепиано, итог его фортепианного

творчества. На моцартовских принципах построена и драматургия Вариаций Бетховена. Первая половина цикла WoO 76 (по 4-ю вариацию) объединяется на основе ритмического уменьшения (в KV 613 это вариации 1–5). Далее следует минорная вариация. Перед финалом Бетховен, подобно Моцарту, вводит *Adagio*, которое близко великому венскому классику и по стилю. В финалах обоих вариационных циклов происходит ускорение темпа и смена трехдольного метра на двухдольный. Значительная трансформация темы в процессе развития связана с изменением ритма. Вместо движения равномерными длительностями, характерного для обеих тем, в финалах появляется синкопированный ритм; Бетховен, к тому же, подчеркивает его резкими акцентами. В финальных вариациях обоих циклов применяются полифонические приемы. Моцарт вводит миниатюрное фугато, построенное на основной теме (тт. 64–70), и в коде — фугато на две темы. У Бетховена финал начинается сразу с большого фугато. Финалы содержат разработочный раздел, приводящий к коде. Оба композитора применяют терцовые сопоставления тональностей. Так, первое фугато у Моцарта проводится в тональности *Des-dur*. У Бетховена тема в разработочном разделе финала проходит в тональности *D-dur*. При этом наблюдается сходство фактуры обоих фрагментов, в которых тема звучит в партии левой руки на фоне мерного сопровождения правой:

Пример 3.39

[KV613]

*p*

Пример 3.40

[WoO76]

*pp*

*sf*

Однако в использовании терцовых тональных соотношений Бетховен в Вариациях на тему Зюсмайра идет еще дальше и расширяет их возможности. Терцовый тональный план используется во второй половине вариационного цикла. Так, 5-я вариация написана в параллельном миноре (d-moll), а 6-я — в тональности субдоминанты (B-dur). В разработке финала Бетховен сопоставляет тональности F-dur, As-dur, H-dur и D-dur, расположенные по малым терциям в восходящем направлении.

Таким образом, Вариации на тему Зюсмайра, с одной стороны, становятся своего рода “посвящением” Моцарту, с другой — в них уже формируются основные приемы, характерные для вариаций в «новой манере».

Особое место среди ранних вариационных циклов Бетховена занимают *Интродукция и вариации на песню “Ich bin der Schneider Kakadu” из зингшпиля В. Мюллера «Сестры из Праги»* для фортепианного трио op. 121a. Точное время создания этого произведения неизвестно. Как видно из письма Г. Гертелю от 19 июля 1816 г., композитор относил его к своим ранним сочинениям: «Эти вариации принадлежат к числу моих ранних, но не к числу моих худших произведений» [102, 373]. В то же время в письмах за 1816–1818 гг. Бетховен неоднократно упоминает «новое трио». Как утверждает Н. Форчун, речь идет именно о Вариациях op. 121a, поскольку приблизительно в 1816 г. композитор переработал вариации и написал к ним интродукцию и коду [152, 207]. Действительно, интродукция по стилю заметно отличается от вариаций и предвосхищает его поздние сочинения. Сами же вариации написаны значительно раньше, а именно — вскоре после постановки зингшпиля Мюллера в венском Леопольдштатттеатре, т. е. после 1794 года.

В 1830 г. венский *Allgemeine musikalischer Anzeiger* отмечал, что «старая песня портного Криспинуса [...] варьируется в той манере, с таким умом и смелой фантазией, как может варьировать только мастер». По мнению критика, произведение представляет собой нечто большее, чем «пустая забава» [цит. по: 232, 419]. Главная особенность Вариаций op. 121a — введение интродукции и значительное расширение 10-й, заключительной вариации, в которой соединяются черты жанров рондо и фуги. В автографе произведение называется «Вариации со вступлением и дополнением», а в 1824 г. оно было издано под заглавием «Интродукция, вариации и рондо». В это время сочинения, в которых вариации являются как бы частью циклической структуры, были широко распространены.

В целом Вариации op. 121a отличается внутренним единством. Интродукция, написанная в одноименном миноре (g-moll), имеет тональные и тематические связи с последующими вариациями. Тональность g-moll встречается в вариациях дважды: в *Adagio espressivo* (вар. 9) и в финальной фуге. Тема интродукции в первоначальном виде больше не появляется, но в 9-й ва-

риации она проходит в обращении у струнных. Тема интродукции, содержащая интонации секунды и уменьшенной кварты и изложенная унисонами, близка скорбным темам И. С. Баха [пример 3.41]. В 9-й вариации кварты становятся восходящими и имеют последующее нисходящее заполнение [пример 3.42]. Такой вариант мотива предвосхищает тему фуги из Сонаты ор. 110.

**Пример 3.41**

Introduzione  
Adagio assai

Vn  
*fp*

Vc  
*fp*

Adagio assai  
*fp*

**Пример 3.42**

[Var. IX]

Vn  
*p*

Vc  
*p*

Тема вариаций начинает формироваться еще в 18-м такте интродукции, где в противоположность нисходящему мотиву первой темы, появляется восходящее движение. В интонационном отношении тема вариаций близка собственным темам Бетховена, например, теме вариаций из Трио для фортепиано, флейты и фагота WoO 37 (1790).

В 1790-е гг. Бетховен активно работает также над варьированием оригинальных тем. Бетховен вводит вариации в качестве медленной части сонатного цикла: вначале четырехчастного (Трио ор. 1 № 3), затем трехчастного (сонаты ор. 12 № 1 и ор. 14 № 2). Эти части отличаются краткостью и содержат всего 4–5 вариаций.

Вторая часть Трио ор. 1 № 3 имеет указание *cantabile*, не характерное для вариационных циклов этого времени вообще. Оно свидетельствует о поисках нового направления в развитии жанра вариаций. Особенность этого вариационного цикла заключается в том, что на небольшом протяжении сконцентрировано интенсивное гармоническое, полифоническое и ритмическое развитие. В нем проявляется воздействие драматургии вариационного цикла Моцарта. Первые три вариации образуют единую линию развития, основанную на последовательном ритмическом уменьшении и прерываемую минорной вариацией. Бетховен усиливает драматургическую роль коды, которая является итогом вариационного цикла, синтезируя в себе наиболее важные черты предыдущего развития. Она непосредственно вытекает из заключительной вариации, завершающейся прерванным кадансом (на с-moll'ной гармонии). В коде сочетается мелодическая направленность и ритм темы с усложненными гармониями заключительных тактов минорной вариации (вар. 4) [пример 3.43]. Бетховен вводит в коде динамические контрасты. Таким образом, в медленной части Трио ор. 1 № 3 Бетховен переосмысливает принцип *da capo*.

*Пример 3.43*

Coda  
Tempo I

Еще большей интенсивностью отличается *Andante con moto* из скрипичной сонаты ор. 12 № 1. Динамика дальнейшего развития заложена прямо в первой фразе темы, охватывающей диапазон септимы и являющейся своего рода лейтмотивом. Уже в теме выписаны варьированные повторения каждой ее части, при которых мелодия темы проходит вначале в фортепианной партии, а затем передается скрипке. В последних двух вариациях (3-й и 4-й) уси-

ливается разработочность. Предпоследняя вариация в одноименном миноре насыщена огромной внутренней энергией и по стилю предвосхищают зрелые сочинения Бетховена. Вся вариация основана на развитии первой фразы темы. Композитор применяет в ней резкие динамические контрасты. В расширении заключительной вариации формируется тема финального рондо Сонаты. Появляется его тональность D-dur и подчеркивается интервал септимы. В этом разделе Бетховен выявляет интонационное родство тем Andante и финала Сонаты [примеры 3.44, 3.45]. Начало рондо создает впечатление финальной вариации. Таким образом, здесь Бетховен стремится не к завершенности вариационного цикла, а как бы выносит развитие за его пределы.

*Пример 3.44*



*Пример 3.45*



Иначе выстраивается драматургия Andante из фортепианной сонаты ор. 14 № 2. В нем наблюдаются две особенности, которые в разной степени будут реализованы в вариационных частях фортепианных сонат более позднего времени (орр. 57, 109 и 111). Это тональное единство и принцип последовательного ритмического уменьшения. Кроме того, в начале вариационных частей всех этих фортепианных сонат отсутствует обозначение “Thema con Variazioni”, характерное вообще для большинства подобных частей сонатных циклов Бетховена. Это связано с определенной тенденцией к усилению взаимодействия вариаций с другими частями сонатного цикла. В Andante Сонаты ор. 14 № 2 Бетховен отступает от строгой структуры вариационного цикла и вводит переход между двумя заключительными вариациями.

1790-е годы отмечены появлением бетховенских самостоятельных циклов на оригинальные темы. Как отмечает Н. Фишман, «к созданию самостоятельного вариационного цикла на собственную тему Бетховен приступил лишь после проведения огромной подготовительной работы по сочинению вариаций на темы других авторов» [42, 60]. К этому следует добавить, что

немалую роль сыграло и сочинение частей сонатных циклов в вариационной форме. Все же среди вариационных циклов раннего периода творчества композитора вариации на собственные темы составляют лишь небольшую часть и не содержат смелых экспериментов, которые часто встречаются в циклах, написанных на заимствованные темы.

Первым самостоятельным вариационным циклом на оригинальную тему явилась непритязательная *Тема с вариациями для мандолины и клавесина D-dur WoO 44b* (1796), посвященная графине Клари, известной пражской певице-любительнице. По стилю и фактуре сочинение приближается к фортепианным вариационным циклам 1790-х годов, особенно к Вариациям на мэнует Хайбеля WoO 68. Сама же идея написать вариации на собственную тему возникла у Бетховена, вероятно, еще раньше — в 1792 году. К этому времени относятся эскизы написанных позднее Трио-вариаций Es-dur op. 44 [284, 7].

Два следующих самостоятельных вариационных цикла — *Шесть вариаций для фортепиано в 4 руки WoO 74* и *Четырнадцать вариаций для фортепиано, скрипки и виолончели Es-dur op. 44* — подготавливают вариации в «новой манере». Оба произведения Г. Риман по тематическим и гармоническим признакам относит к «сфере влияния "прометеевской" музыки» [299, 125]. Четырехручные вариации WoO 74 написаны на текст собственной песни на слова стихотворения И. В. Гёте “Ich denke dein”. Особенность этого произведения в том, что Бетховен принимался за него дважды: 4 вариации (1-я, 2-я, 5-я и 6-я) были внесены композитором в альбом Терезы и Жозефины Брунsvик в 1799 году в качестве «преподношения на добрую память» [101, 183], а остальные две (3-я и 4-я) сочинены позднее — в 1803 году. Две новые вариации стилистически несколько отличаются от ранее написанных и вносят некоторое разнообразие: в 3-й вариации применены сопоставления разных регистров, а 4-я построена на имитациях и напоминает фугато. В 3-й вариации Бетховен развивает гайдновский прием поочередной игры, который основан, однако, не на буквальном повторении, а на «диалоге» двух исполнителей. По стилю Вариации WoO 74 близки Моцарту. Произведение было закончено примерно в то же время, что и op. 44. Однако, как показывает письмо Ф. Гофмейстеру от сентября 1803 г., четырехручные вариации Бетховен ценил больше, чем Трио op. 44 [там же].

В Трио op. 44 Бетховен впервые среди циклов на оригинальные темы вводит медленные вариации, причем они связаны с расширением минорной сферы. Произведение содержит три медленные вариации: в середине цикла Largo и Un poco Adagio (вар. 7 и 8) и перед финалом Adagio (вар. 13). В них происходит существенная образная трансформация темы. Мрачное Largo с певучими, сдержанно-выразительными фразами, поочередно исполняемыми виолончелью и скрипкой, и хоральной фактурой сопровождения [пример

3.46], представляет глубокий внутренний контраст простой и отрывистой теме, изложенной унисонами [пример 3.47]:

**Пример 3.46**

THEMA  
Andante

**Пример 3.47**

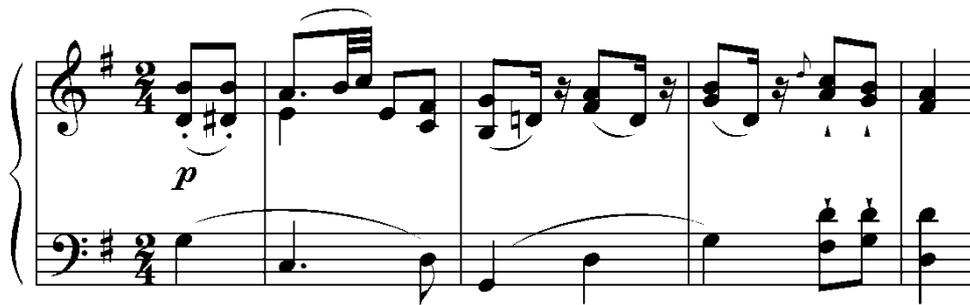
Largo

Первым вариационным циклом для фортепиано solo на собственную тему стали *Шесть легких вариаций G-dur WoO 77*, написанные в 1800 году. Бетховен в это время был уже автором примерно 20 фортепианных вариационных циклов на заимствованные темы, среди которых такие трудные и новаторские сочинения как 24 вариации на ариетту Ригини WoO 65 и 12 вариаций на тему Враницкого WoO 71. Вариации WoO 77 представляют собой небольшой по размеру цикл камерного характера, в котором Бетховен отказался от каких-либо смелых приемов, характерных для более ранних циклов. Легкие вариации отличаются единством метра и традиционным тональным планом. В то же время благодаря самостоятельности баса Р. Флоцингер относит этот вариационный цикл к «непосредственным предшественникам op. 34 и op. 35» [199, 164].

Легкие вариации G-dur по стилю, тематическому развитию и фактуре близки Теме с вариациями C-dur Ноб. XVII:5 Гайдна. Оба сочинения сходны по количеству вариаций и расположению минорной вариации ближе к концу цикла. И в том, и в другом произведении Minore имеет мелодическое родство с темой, что происходит вследствие воздействия драматургии двойных вариаций Гайдна [примеры 3.48, 3.49]. Однако у Бетховена минорная вариация больше контрастирует теме, отличаясь от нее в ритмическом, регистровом и фактурном плане. Кроме того, большая ее часть изложена унисонами в более низком регистре, что придает теме суровость и сосредоточенность. В предпоследнем такте Minore подчеркивается интонация уменьшенной септимы. Указание *poco sostenuto* усиливает образный контраст с темой. Но если у Гайдна основной контраст цикла связан с 3-й, мажорной, вариацией, то у Бетховена он переносится в минорную.

**Пример 3.48**

Thema **Andante, quasi Allegretto**



**Пример 3.49**

Var. IV **Minore**

*Poco sostenuto*

The musical score for Example 3.49 is Variation IV in G minor and 2/4 time. It consists of two staves. The right hand features a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand provides a simple accompaniment of quarter notes: G3, B2, D3, E3. The piece is marked with a piano (*p*) dynamic and the tempo marking *Poco sostenuto*.

В Легких вариациях G-dur возникают мотивные связи. Принцип интонационного единства будет играть исключительно важную роль в более поздних крупных вариационных циклах Бетховена. Большое значение приобретает нисходящая интонация квинты в басу темы. В 1-й вариации композитор подчеркивает эти интонации лигами. Вновь они появляются в коде

произведения. Таким образом, Бетховен развивает гайдновский прием варьирования.

В своих ранних вариациях Бетховен выступил как новатор. Они казались его современникам непривычными, что показывают рецензии на ранние сочинения композитора. В 1799–1800 гг. они были восприняты лейпцигской *Allgemeine musikalische Zeitung* с некоторой враждебностью, которая обнаруживалась в это время и по отношению к его сочинениям других жанров. Наиболее резким тоном отличаются отзывы 1799 года. Стиль ранних произведений Бетховена был охарактеризован как «сплошная ученость при отсутствии хорошего метода» [AmZ I, 571]. Самым первым откликом на сочинения Бетховена явилась рецензия от 6 марта 1799 года на венское издание Двенадцати вариаций для фортепиано и виолончели на тему Моцарта op. 66 и Восьми вариаций для фортепиано на тему Гретри WoO 72. Критик, высоко оценив исполнительское мастерство Бетховена, в то же время поставил под сомнение его композиторские качества: «То, что господин ван Бетховен является весьма искусным пианистом, достаточно общеизвестно. И, если б даже не было известно, это можно было бы предположить по его "Вариациям". Но обладает ли он такими же счастливыми качествами как композитор — вот вопрос, на который гораздо труднее ответить утвердительно, ежели судить по лежащим перед нами пробам его пера» [цит. по: 101, 123–124]. Шокированный «жесткостями» и «вульгарностью» модулирующей этих произведений, рецензент призывает Бетховена к подражанию Й. Гайдну. Однако сопоставление с темами Гайдна не выглядит убедительным, так как к 1799 г. Бетховен еще не написал ни одного самостоятельного вариационного цикла на собственную тему. Поэтому рецензент мог сравнивать лишь заимствованные темы Бетховена с оригинальными темами Гайдна.

Примерно в том же раздраженном тоне выдержана и краткая заметка без подписи от 19 июня того же года, посвященная Вариациям на тему Сальери WoO 73. Рецензент приходит к выводу, что «г-н в[ан] Б[етховен] может фантазировать, но в настоящем варьировании он ничего не смыслит». Особенно поразили критика «жесткие тирады в непрерывных полутонах» [AmZ I; 607].

С 1800 года тон отзывов на вариации Бетховена становится более сдержанным и беспристрастным. В рецензии от 12 марта 1800 года критик называет Восемь вариаций на тему Зюсмайра WoO 76 «легкими и приятными» и даже отмечает «изыщную имитацию», однако не скрывает своего разочарования, ожидая от композитора чего-то большего [цит. по: 101, 127]. В 1802 году рецензент, отмечая в Семи вариациях для фортепиано и виолончели на тему из «Волшебной флейты» WoO 46 собственную манеру Бетховена,

тем не менее приходит к выводу, что они «не относятся к тем замечательным [произведениям], которыми мы обязаны этому мастеру» [AmZ V, 189].

Таким образом, в ранних вариациях Бетховена намечены дальнейшие пути развития жанра. Многие вариационные циклы являются предшественниками более зрелых сочинений композитора.

Важной особенностью ранних вариаций Бетховена является то, что он полностью переосмысливает темы, заимствованные от других композиторов, и варьирует их с помощью собственных, оригинальных приемов. Поиски новых возможностей варьирования, которые проявились в ранних вариациях Бетховена, были в полной мере воплощены в вариационных циклах зрелого периода.

Связанный с требованиями и различными условностями концертной и издательской жизни, Бетховен нередко должен был сочинять салонные вариации, предназначенные для развлечения любителей музыки. Однако оригинальность композитора проявляется и в этих произведениях. Опираясь на традиции Гайдна и Моцарта, Бетховен значительно продвигается по пути создания характерного облика вариаций, превосходя в этом отношении своих современников.

## Раздел 2.

### «Новая манера» Бетховена: прорыв в жанре вариаций

#### § 3. Вариации первой половины 1800-х годов. Опусы 34 и 35

С начала 1800-х годов наблюдается изменение отношения Бетховена к жанру вариаций. Прежде всего это выражается в том, что в произведениях среднего периода фигурируют исключительно оригинальные темы. Кроме того, усиливается драматургическая роль вариаций в сонатных циклах. Появлению оп. 34 и оп. 35 непосредственно предшествуют первая часть фортепианной сонаты As-dur оп. 26 и финал скрипичной сонаты A-dur оп. 30 № 1. Первая часть Сонаты оп. 26, написанная в вариационной форме, отличается некоторыми особенностями. С одной стороны, она состоит из самостоятельных, законченных вариаций; с другой стороны, как отмечает Й. Мюллер-Блаттау, — вариации «охватывают не часть, а уже сонату в целом» [273, 56]. Г. Риман указывает на тональную и образную связь 3-й вариации с похоронным маршем (III частью) [324, Bd. II; 248]. 4-я вариация предвосхищает скерцо Сонаты (II часть). Смена в этих двух вариациях мрачного образа скерцозным образует основной драматургический контраст первой части произведения. Первая часть Сонаты оп. 26 представляет собой симметричную структуру с центральным положением минорной вариации.

Если первая часть Сонаты оп. 26 подготавливает цикл оп. 34 в смысле индивидуальной трактовки каждой вариации, то финал Скрипичной сонаты оп. 30 № 1 предвосхищает Вариации оп. 35 в отношении усиления полифоничности. Не удивительно, что Allegretto с вариациями из Сонаты оп. 30 № 1 не нашло понимания у современников Бетховена. С точки зрения рецензента лейпцигской *AmZ*, эта часть «не совсем получилась. По крайней мере, г-ну в[ан] Б[етховену], наверное, легко удалось бы сделать из темы нечто еще более содержательное. 5-я вариация достаточно это подтверждает, хотя она своей контрапунктической серьезностью уж *слишком* контрастирует с соседними. Менее всего рец[ензент] удовлетворен недостойной, продолжающейся 15 тактов забавой г-на в[ан] Б[етховена] на последней странице с малой или уменьшенной септимой и увеличенной секстой. Такое, по мнению рец[ензента], могло случиться у г-на в[ан] Б[етховена] лишь при большой спешке в письме или, в крайнем случае, из одолжения свободной фантазии, при не вполне хорошем расположении духа» [*AmZ* VI, 78].

Таким образом, в этой части выделяются две особенности: резкий контраст 5-й, минорной вариации по отношению к другим вариациям и необычные гармонические сопоставления в конце. В минорной вариации Бетховен применяет фугированное изложение. В ней впервые в вариационном цикле

на собственную тему композитор реализует идею жанровой трансформации. Бетховен переосмысливает первую фразу темы: она звучит в низком регистре и в миноре со II низкой ступенью. Такое преобразование не укладывалось в рамки строгих вариаций и казалось непривычным рецензенту. Минорная вариация соединяется с финальной большим переходом, который основан на вычленении синкопированных мотивов из предпоследнего такта темы. В финале Сонаты op. 30 № 1 усиливается разработочность. Последняя вариация содержит большую коду, в которой Бетховен многократно повторяет аккорды с уменьшенной септимой, что связано с переосмыслением интервала при энгармонической модуляции в предельно далекую тональность — Es-dur с последующим возвращением в A-dur. Модуляции в тональность тритонового соотношения — прием, неоднократно использованный Бетховеном в кодах ранних вариаций на заимствованные темы.

Новый подход Бетховена наиболее ярко проявился в *Шести вариациях F-dur op. 34* и *Пятнадцати вариациях Es-dur op. 35*. В письме Г. Гертелю от 18 сентября 1802 г. Карл Бетховен охарактеризовал способ их сочинения как «совершенно новое изобретение» [цит. по: 101, 165]. Сам композитор так объяснил отличие этих вариационных циклов от предыдущих: «Я сочинил два вариационных цикла, в одном из которых восемь, а в другом тринадцать вариаций. Оба они разработаны в совершенно *новой манере*. [...] Каждая тема изложена в них *особым образом и по своему характеру отличается от другой*. Обычно я только от других узнаю о том, что в моих сочинениях имеются новые идеи, сам же никогда не замечаю этого. На этот раз, однако, я Вас должен и сам заверить, что манера, в которой написал я оба цикла, является действительно *новой*» [там же, 164].

В то же время новый метод сочинения вариаций не означал отказа Бетховена от этого жанра. Его вариационные циклы вышли на качественно новый уровень, становясь крупными по масштабу и более значительными по содержанию произведениями. Почти все они были включены композитором в число сочинений, обозначенных опусным номером (op. 34, op. 35, op. 76). Исключение составили лишь 32 вариации WoO 80. Отсылая вариации op. 34 и op. 35 Г. Гертелю в Лейпциг, Бетховен подчеркнул перемену своего отношения к жанру: «Я хотел бы обратить внимание непосвященных только на то, что эти вариации все же отличаются от других. Наипростейшим и самым естественным способом мне тут представилось короткое уведомление, которое я Вас прошу поместить как перед малыми, так и перед большими вариациями»: «[...] Так как данные в[ариации] существенно отличны от сочиненных мною ранее, то я их обозначил не так, как предыдущие, которые помечены только нумерами (например, № 1, 2, 3 и т. д.), а включил в наличное число

моих более крупных музыкальных сочинений, тем более, что и темы — мои собственные» [101, 173].

В начале 1802 г. Бетховен делает пометку в книге эскизов: «Каждая вариация в другом размере — или чередовать пассажи то в левой руке, то почти такие же или иные в правой руке» [цит. по: 127, 54]. Это замечание следует после наброска первого двутакта темы ор. 34, рядом с которым помещен первый четырехтакт темы ор. 35. Таким образом, в краткой ремарке обозначены два направления дальнейшего развития жанра вариаций: с одной стороны, — стремление придать каждой вариации индивидуальный облик, с другой — поиски новых и разнообразных приемов фортепианной техники.

Однако в вариациях ор. 34 и ор. 35 Бетховен далеко вышел за рамки своих первоначальных предписаний. Так, идея цикла ор. 35 далеко не исчерпывается чередованием пассажей. Что касается opus'a 34, то каждая вариация содержит изменения метра, темпа, тональности и, кроме того, имеет свой индивидуальный жанровый облик. Так, 4-я вариация написана в жанре менуэта, а 5-я — в жанре марша. Смены темпа и метра уже встречались в Вариациях на тему Диттерсдорфа WoO 66, но в раннем цикле не было резких тональных смен. Эксперименты с терцовыми сопоставлениями тональностей уже были в Вариациях на тему Зюсмайра WoO 76, но там тональные смены не подчеркивались изменениями метра.

В Вариациях ор. 34 Бетховен выходит за пределы традиционных ладовых смен, последовательно проводя принцип терцовых тональных сопоставлений в нисходящем направлении (F–D–B–G–Es–c–F). Важно отметить, что минорная вариация написана в тональности не родственной по отношению к теме (минорной доминанте). Идея последовательного движения тональностей по терциям как основа объединения сюитного или сонатного цикла реализуется Бетховеном в разные периоды творчества. Истоки «новой манеры» следует искать не только в фортепианных вариационных циклах раннего периода, но и в оркестровых танцевальных сюитах Бетховена, в частности, в «Двенадцати менуэтах» WoO 12 и «Двенадцати контрдансах» WoO 14, где терцовые сопоставления тональностей компенсируют однообразие метра. Такие последовательности тональностей наблюдаются в фортепианной сонате Es-dur ор. 27 № 1, а также и в более поздних сочинениях композитора (например, в Багателях ор. 126).

«Новая манера» Бетховена связана с преодолением ограничений жанра вариаций. Это выражается в расширении тонального плана и круга образов, введении конфликта противоположных начал при стремлении к большему объединению цикла.

«Новая манера» вызвала благоприятное расположение критики. Отзывы *Allgemeine musikalische Zeitung* за 1803–1804 гг. на вариации ор. 34 и

ор. 35 свидетельствуют об изменении отношения критики к вариациям Бетховена по сравнению с рецензиями на ранние произведения композитора. Так, тема Вариаций ор. 34 названа «превосходной» [AmZ V, 557]. В ор. 35 рецензент прежде всего отмечает необычность формы — введение интродукции, построенной на простом басу темы, и дополнительных вариаций в финале: «Уже форма целого, которая сильно отступает от привычной, бесспорно показывает гениальность» [ibidem]. Особое внимание рецензент обратил на целостность формы в вариациях ор. 34 и ор. 35. По его словам, в цикле ор. 34 «все так тесно связано одно с другим и составляет прекрасное, округлое целое» [ibidem, 556]. В интродукции ор. 35, по мнению критика, «прекрасно и естественно одно вытекает из другого» [AmZ VI, 338–339].

Рецензент в целом одобряет новаторство Бетховена в области фактуры и гармонии: «[...] каждый, кто знаком с работами г[осподина] в[ан] Б[етховена], пусть даже поверхностно, будет, вероятно, и без заверения рец[ензента] заранее убежден, что ему здесь не предлагаются ни избитые фигуры, ни — намного меньше — скудные гармонии для их сопровождения» [ibidem, 339]. Однако оригинальность приемов превзошла ожидания рецензента. В наибольшей степени его поразили «гениальные фигуры» 3-й вариации, 12-я вариация, созданная «из одной прекрасной, новой и действительно примечательной фигуры», «неожиданное, непритязательное возвращение в Es-dur» в конце 6-й вариации (с-moll), «замечательная капризным своеобразием» 10-я вариация [ibidem, 339–340].

Особенно удачными рецензент считает две последние вариации и финальное фугато. В Largo (вар. 15) отмечается «сокровище новых чудесных идей», а в фуге — «контрапунктические знания, облагороженные просвещенным вкусом». В то же время критик порицает Бетховена за надуманность канона 7-й вариации и некоторую терпкость гармоний Largo [ibidem, 341–342].

Тема Вариаций ор. 35 уже была использована в оркестровых сочинениях композитора — «Двенадцати контрдансах для оркестра» WoO 14 и балете «Творения Прометея» ор. 43 (1800–1801). Если Вариации ор. 34 связаны с «Двенадцатью контрдансами» идеей терцовых тональных сопоставлений, то ор. 35 — тематически.

Г. Риман, исследуя финал балета, Вариации ор. 35 и финал «Героической», рассматривает их как стадии единого процесса, в котором ор. 35 является как бы «опытом», а финал симфонии — «завершением» [299, 20]. Н. Л. Фишман также считает Вариации орр. 34 и 35 подготовительным этапом к созданию «Героической симфонии»: «Сочинение "Шести вариаций" ор. 34, так же как и сочинение "прометеевского" цикла ор. 35, являлось подготовительным этапом к симфонии. Эскизы пятой вариации ("Todten

Marsch”) 34-го опуса, интродукции, фуги и ряда вариаций 35-го опуса можно рассматривать как первые эскизы второй и четвертой частей «Героической» [42, 126]. Тем не менее и Пятнадцать вариаций, и финал симфонии обладают самостоятельным значением.

Оба цикла, основанные на одной и той же теме, обнаруживают в то же время существенные различия. Фактурное и тематическое сходство проявляется лишь местами, а непосредственные аналогии возможны только в начале обоих циклов. Прежде всего сходство заключается в самостоятельности баса темы, который вначале излагается отдельно, а затем следуют вариации на него. В отличие от цикла ор. 35, которые начинаются с Es-dur'ного аккорда, в финале симфонии изложению баса темы предшествует более развернутое вступление. Кроме того, в симфонии он изложен в виде *pizzicato* струнных, к которым при повторении присоединяется «эхо» духовых. Первая вариация финала симфонии с басом темы в среднем голосе сопоставима с “A tre” фортепианного цикла. Вторая вариация с басом темы в верхнем голосе соответствует “A quattro”. Однако в финале «Героической» вариация изложена триолями, а ор. 35 — шестнадцатыми длительностями. Третья вариация в симфоническом варианте соответствует собственно теме фортепианных вариаций, но развитие становится более динамичным. В этой вариации синтезируется фактура 1-й, 4-й вариаций и “A quattro” фортепианного цикла. Н. Л. Фишман называет этот этап «обобщением» [42, 67]. Таким образом, если Thema в ор. 35 является началом нового раздела, то в финале симфонии она продолжает развитие, основанное на последовательном ритмическом сжатии.

В Вариациях ор. 35 полифоническое развитие сконцентрировано в самостоятельных разделах (Canone all' Ottava в вар. 7 и фуга в финале). В симфонии же оно включено в общее развитие при отсутствии отдельной фуги. Два фугато вызывают аналогии с определенными разделами фуги из ор. 35: первое из них (вар. 4) сопоставимо с разработкой фуги фортепианного цикла, а второе (контрапунктический раздел 7-й вариации) — с разделом фуги с темой в обращении.

Оба вариационных цикла объединяет сочетание полифонического и разработочного методов развития. Однако сфера их действия в обоих случаях различна: если в ор. 35 наблюдается усиление обоих методов к концу произведения, то в финале симфонии они действуют на протяжении всего вариационного цикла.

Драматургическое сходство двух циклов подчеркивается единой системой формообразующих принципов. В разных исследованиях обычно выступает какой-либо один доминирующий принцип. Так, Г. Римаан основывается на вариационности, которая также охватывает и финал балета «Прометей». К. Фишер акцентирует внимание на сонатности. П. Мис выявляет рон-

дообразную структуру. С. Кунце опирается на трехчастность. Л. Локвуд обнаруживает симметричность структуры, которая в финале симфонии проявляется в форме концентричности. Такое многообразие вариантов определения структурной логики свидетельствует о том, что драматургия обоих циклов основана на *взаимодействии* разных принципов формообразования.

Во всех произведениях на «прометеевскую» тему Бетховен вводит разные указания темпа: в финале балета «Творения Прометея» — *Allegretto*, в Вариациях ор. 35 — *Allegretto vivace*, а в финале Третьей симфонии — *Allegro molto*. Таким образом, проявляется тенденция к ускорению темпа и усилению энергии в теме.

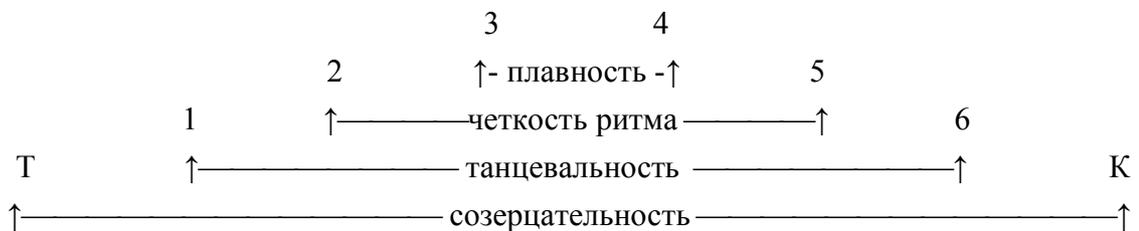
Целостность вариационного цикла ор. 35 образуется благодаря непрерывному следованию вариаций и тематической связи всех четырех разделов: интродукции, темы с вариациями, фугированного финала и коды. Непрерывность интродукции обусловлена строгой логикой. Этот раздел основан на изложении баса темы, который в неизменном виде проводится в трех вариациях, постепенно перемещаясь все в более высокие регистры при последовательном увеличении общего числа голосов. В сопровождающих голосах формируется фактура темы. Интродукция непосредственно приводит к теме, с которой соединяется при помощи короткого пассажа. Фуга неразрывно связана с собственно вариационным циклом и, как отмечает Л. Миш, «является составной частью формы — логически последовательной в конструктивном плане произведения в целом» [268, 16]. В ее основе лежит начальная фраза баса темы. В коде утверждается второй элемент темы. При втором проведении мелодия перемещается в басовый голос.

В вариациях ор. 34 и ор. 35 композитор вводит небольшие связующие построения между двумя последними вариациями (интермедию или каденцию). Кроме того, в обоих циклах к последней вариации примыкает особый раздел — обозначенная кода, которая служит переходом к одному из финальных разделов (в ор. 34 — к варьированному повторению темы, а в ор. 35 — к фуге). Следует особо отметить роль короткой каденции в *Es-dur'*ных вариациях. Она представляет собой не просто соединительный пассаж между 14-й и 15-й вариациями, а перенесение развития в иную сферу. Непрерывная цепь кратких вариаций, раскрывающая многогранность одного образа, сменяется двумя крупными, продолжительными, более законченными разделами — *Largo* (вар. 15) и фугированным финалом, — значительными по содержанию и контрастными между собой. В конце фуги вновь повторяется каденция, но уже с мажорной окраской. Она приводит к первоначальному образу, как бы возобновляя развертывание последовательности лаконичных вариаций.

В цикле ор. 35 Бетховен использует прием, характерный для его симфонических вариаций — введение вступительного раздела (например, в финалы Третьей и Девятой симфоний), в то время как почти все фортепианные и камерные вариации (кроме Трио ор. 121а) начинаются непосредственно с темы. Наличие вступительного и заключительного разделов способствует законченности и уравновешенности вариационного цикла. В ор. 35 «арку» образуют два вариационных раздела — интродукция, содержит вариации на бас темы, и общая кода, представляющая собой два варьированных проведения темы, при которых мелодия темы практически не изменяется, а бас и фактура варьируются.

В Вариациях ор. 34 возникает более сложное выражение идеи симметрии — концентричность в образном плане [таблица 3.4]. Выявляется несколько пар вариаций, вызывающих сходные образно-смысловые ассоциации. «Арку» составляют тема и кода, основанные на образах покоя и созерцательности. Грациозная 1-я и пасторальная 6-я вариации сближаются благодаря светлому настроению и танцевальности. 2-я и 5-я вариации выделяются ритмической заостренностью, волей, динамикой и ярко выраженными фактурными контрастами. Неторопливые 3-я и 4-я вариации характеризуются ритмической плавностью и певучестью.

Таблица 3.4. Концентричность Вариаций ор.34 Бетховена



В цикле ор. 34 наблюдаются внутренние образно-смысловые связи между вариациями, в которых выявляется неразрывная связь отдельных «звеньев», выстроенных в «цепь». В каждой вариации незаметно появляется намек на какой-либо отдельный тематический элемент следующей. Так, в средней части темы формируется интонационная сфера начала 1-й вариации — группетто, восходящий ход и его плавное заполнение [примеры 3.50, 3.51]. Пунктирный ритм 1-й вариации предвосхищает жанровый облик 2-й. Пассажи в унисон в двух руках во 2-й вариации подготавливают тип фактуры 3-й вариации, основанной на непрерывном движении в обеих руках. Эту связь подтверждают также эскизы Бетховена. Первоначальные варианты 3-й вариации представляли собой виртуозные пассажи шестнадцатыми. Однако позднее фактура была Бетховеном переработана [42, 64]. Танцевальная средняя часть

3-й вариации с «поклонами» и сменами регистров [пример 3.54] определяет образно-жанровую сферу следующего далее менюэта. Оstinатный в средней части 4-й вариации [пример 3.55] подготавливает мрачный характер похоронного марша (вар. 5). Нисходящее движение ломаными терциями в 5-й вариации превращается в 6-й вариации в октавные пассажи.

Пример 3.50

[Thema]

[pp] *cresc.* *sf* *p*

Пример 3.51

Var. I

*p*

Пример 3.52

Var. II  
Allegro ma non troppo

*p* *sf*

Пример 3.53

Var. III Allegretto

*p dolce* *cresc.*

Пример 3.54

[Var. III]

*p* *cresc.*

## Пример 3.55

[Var.IV]

В цикле оп. 35 возникают также связи между несоседними вариациями. Например, 1-я вариация по характеру и фактуре сходна с 4-й, а 9-я — с 13-й.

Но наибольшее значение в этом произведении имеют интонационные связи. Огромную динамику развития приобретает мотив нисходящей секунды  $as-g$  в интродукции (такты 12–13). Бетховен особо подчеркивает значительность и напряженность секундовой интонации: ведь она отмечена единственной в изложении баса темы авторской лигой. Этот ход, по словам С. Кунце, «как бы демонстрирует структуру темы, одновременно монументально и скупое» [233, 132]. В интродукции мотив баса сохраняется лишь в вариации “A tre”. В самой теме он заменяется восходящей секундой в верхнем голосе ( $a-b$ ). В 4-й вариации мотив  $as-g$  звучит в глубоком басу при паузах в правой руке. В 11-й вариации большую динамику придает *crescendo* на звуке  $as$ . Особую значительность приобретает этот мотив в 15-й вариации: на басу, находящемся на значительном удалении от остальных голосов и подчеркнутым трелью, происходит разрешение доминантового секундаккорда, напряженность которого усиливается *crescendo*, приводящим к *piano*. Наконец, нисходящий мотив утверждается в конце фуги, кульминации всего произведения. Доминантовый секундаккорд настойчиво повторяется на протяжении семи тактов и только затем разрешается в тонический секстаккорд. Нисходящая секундовая интонация получает монументальное завершение благодаря соединению с повелительной квартовой интонацией верхнего голоса ( $b-es$ ) [примеры 3.56–3.60].

## Пример 3.56

[Introduzione col Basso del Tema]

Пример 3.57

[Var. IV]

Пример 3.58

[Var. XI]

Пример 3.59

[Var. XV]

Пример 3.60

[Finale alla Fuga]

Сложность структуры Вариаций ор. 35 обуславливает ее неоднозначную трактовку [таблица 3.5]. Й. Мюллер-Блаттау впервые указывает на сочетание сонатного и вариационного принципов [273, 56]. Этот подход развивает К. Фишер, рассматривая Вариации ор. 35 как трехчастный сонатный цикл. П. Мис основывается на рондообразности [264, 98–99]. Принципиально иной подход предлагает С. Кунце, который выделяет трехчастную структуру на основе метода варьирования. По мнению исследователя, тема последовательно предстает в трех вариантах: как бас темы, как гармонико-метрическая основа и как мелодическая форма. Именно такой метод разработки темы и называет Кунце «новой манерой» [233, 130].

*Таблица 3.5. Различные варианты структуры Вариаций ор. 35*

	<b>Сонатный цикл (К. Фишер)</b>	<b>Рондо (П. Мис)</b>	<b>Трехчастность (С. Кунце)</b>
Вступление	Introduzione col Basso del Tema	Introduzione col Basso del Tema и Tema	
I	Тема и вар. 1–13 (первая часть сонатной формы)	Вар. 1–7	Introduzione col Basso del Tema и Tema (вступительный раздел)
II	Вар. 14–15 и Coda (медленная часть)	Вар. 8–15, Coda, Finale alla Fuga	Вар. 1–13 (средний раздел)
III	Finale alla Fuga и Andante con moto (финал)	Andante con moto	Вар. 14–15, Coda, Finale alla Fuga и Andante con moto (финальный раздел)

Различия схем связаны с выявлением драматургической роли минорных вариаций. Фишер и Кунце определяют четкую грань между 13-й и 14-й вариациями. Раздел из первых 13 вариаций группируется вокруг «центра» — 6-й вариации (с-moll). Minore es-moll (вар. 14) является началом следующего раздела, выполняющего функцию медленной части. Мис выстраивает вариационный цикл в виде двухчастной схемы. При этом два раздела имеют сходную драматургию: каждый из них содержит ближе к концу минорную вариацию (вар. 6 и 14) и полифонический финал (вар. 7 и fuga).

Однако структура opus'a 35 определяется прежде всего соотношениями ее элементов. В соответствии со строгой логикой произведение образует целостный цикл. Динамика развития, заложенная в теме, спроецирована на сле-

дующие далее пятнадцать вариаций. Первая часть темы и ее повторение соответствуют первым восьми вариациям, вторая часть темы с повторением — последним семи вариациям таким образом:

*Таблица 3.6. Проекция темы на вариационный цикл ор. 35*

такт 1	такт 2	такт 3	такт 4	такт 5	такт 6	такт 7	такт 8
вар. 1		вар. 2		вар. 3		вар. 4	
вар. 5		вар. 6		вар. 7		вар. 8	

такт 9	такт 10	такт 11	такт 12	такт 13	такт 14	такт 15	такт 16
вар. 9		вар. 10		вар. 11		вар. 12	
вар. 13		вар. 14		вар. 15			

Схема показывает, что если разделить тему на фразы по два такта, то каждой вариации соответствует двутакт, а 15-й вариации, имеющей наибольшую протяженность во времени, — четырехтакт. Первая часть темы имеет симметричное строение, которое проецируется на первые восемь вариаций. В центре расположены наиболее «активные» фразы (тт. 3–6), имеющие кульминационные точки в мелодии. Им соответствуют динамичные вариации (2-я, 3-я, 6-я и 7-я). Таким образом, первые восемь вариаций группируются по четыре с нарастанием к центру. Во второй части темы аккордам *tutti* при нюансе *fortissimo* в такте 10 соответствуют кульминационные вариации 9 и 13, имеющие аккордовую фактуру.

В ор. 35 возрастает драматургическая роль минорных вариаций. Бетховен вводит тональность параллельного минора *c-moll* (в 6-й вариации и в коде). Контрастное введение параллельной тональности усиливает внутреннюю динамику развития и вносит гармоническое разнообразие в вариационный цикл. Характер темы в *Minore* (вар. 14) существенно меняется. Значительность вариации усиливается благодаря выписанным повторениям (что для минорных вариаций Бетховена не характерно). По словам рецензента лейпцигской газеты, 14-я вариация, «благодаря ее глубоко волнующему, печальному и сдержанному характеру, несомненно, может даже иметь красивейший эффект как самостоятельно существующая музыкальная миниатюра» [AmZ VI, 340]. Ее драматургическое значение, однако, заключается не только в том, что она написана в миноре. Как замечает Э. Дерр, «в крупном произведении более решающим моментом, чем смена лада, является ощущение репризы [...]» [179, 62]. Сходство с темой обнаруживается в синтезе разных элементов: линии баса темы (из интродукции), начальной интонации мелодии темы, двухголосной фактуры (из вариации “*A due*”).

В вариациях орр. 34 и 35 важную роль играют темповые контрасты, которые тесно связаны с образно-жанровыми сменами. В F-dur'ном цикле темп меняется практически в каждой вариации. Наиболее резкое противопоставление возникает между 1-й и 2-й вариациями (Adagio и Allegro ma non troppo). Однако этот контраст компенсируется в дальнейшем развитии более плавными сопоставлениями в пределах среднего темпа. Пятнадцать вариаций ор. 35 наиболее ярко среди вариационных циклов среднего периода выявляют контраст темпов. Интродукция, тема и большинство вариаций (вплоть до 15-й) следуют в едином темпе (с возможными небольшими отклонениями). К концу цикла темповые контрасты усиливаются. Последняя обозначенная вариация — Largo — является единственной развернутой медленной вариацией среди циклов Бетховена на оригинальные темы (в ней выписаны варьированные повторения). Ей противопоставлена энергичная финальная fuga Allegro con brio, которая сменяется неторопливой кодой Andante con moto.

После вариаций, написанных в «новой манере» (ор. 34 и ор. 35), Бетховен вновь обратился к заимствованным темам, создав в 1803 году два небольших вариационных цикла на английские народные песни “God Save the King” и “Rule, Britannia” (WoO 78 и 79). 24 октября Бетховен сообщил Дж. Томсону: «Предпосылаю Вам вариации на две английские темы, которые очень легки и будут пользоваться, как я надеюсь, большим успехом <...>» [99, 188]. По утверждению А. В. Тайера, первый цикл (за исключением 4-й вариации) принадлежит к более раннему времени [324, Bd. II; 456]. Этой версии придерживается и А. Рааб [151, Bd. II; 475]. Однако в нем проявляется новое отношение Бетховена к жанру вариаций, характерное для его произведений 1800-х годов. Вариации WoO 78 не являются развлекательной пьесой. По значительности содержания и философской осмысленности они близки Вариациям WoO 79. Начало работы над вторым циклом Г. Ноттебом относит ко времени сочинения двух последних частей Второй симфонии, т. е. к 1803 году [285; 6, 76].

Возникновение бетховенских вариационных циклов на английские темы Й. Мюллер-Блаттау связывает с рецензией *Allgemeine musikalische Zeitung* от 6 марта 1799 года на вариации WoO 72 и ор. 66. Критик в ней ссылается на вышедшую в 1793 году во Франкфурте-на-Майне рецензию аббата Фоглера «Об улучшении Вариаций Форкеля на народную песню “God save the King”», в которой даются советы по сочинению вариаций. Фоглер в ней критикует слишком большое количество фигур в пределах одной вариации. Но главной претензией к И. Н. Форкелю было отсутствие сходства между темой и вариациями, в которых секвенция темы должна быть узнаваемой. Однако, как отмечает К. фон Фишер, «против этого требования грешит, однако, не столько

Форкель, сколько Бетховен в своих вариациях на ту же самую тему (ср. в особенности 2-ю и 3-ю). Вместо простой игровой вариации на тему здесь применяется, даже если только в простейшей форме, мотивная разработка, так характерная для бетховенской вариационной техники» [198, 129].

Мюллер-Блаттау считает вариации WoO 78 и 79 ответом на эти рекомендации [274, 113]. Такая версия представляется маловероятной, т. к. Бетховен в этих произведениях продолжает следовать своим принципам. Кроме того, причиной появления большого количества вариаций на тему “God Save the King” стала не только рецензия Фоглера, но прежде всего историческая ситуация.

Вариации WoO 78 вызвали интерес у лейпцигской критики, что показывает отзыв лейпцигской *AmZ* от 20 июня 1804 года. В рецензии отмечается, что эти вариации не относятся к тем произведениям, которые нравятся с первого раза. Они «выдержаны больше в привычной сфере», но в то же время рецензент отметил в 1-й, 4-й и 7-й вариациях «бетховенский дух» [*AmZ* VI, 643]. Таким образом, Бетховен вносит в тему некоторое своеобразие.

В темах бетховенских вариационных циклов WoO 78 и 79 отсутствуют какие-либо указания выразительности. Характер тем и общую концепцию циклов проясняют более поздние обработки Бетховена. Обе темы были впоследствии использованы в «Победе Веллингтона, или Битве при Виттории» (1813) для характеристики победоносной английской армии. В 1814–1815 годах Бетховен также сделал обработку песни “God Save the King” для солиста, хора и фортепианного трио, которая вошла в сборник «Английские, шотландские, ирландские и итальянские песни» WoO 157 № 1. Песня “Rule, Britannia”, открывающая первую часть «Битвы при Виттории», написана в тональности Es-dur, тогда как тональность вариационного цикла — D-dur. Она имеет подзаголовок “Marsch” и отличается более подчеркнутым ритмом. Песня основана на постепенном динамическом нарастании к концу, где вступает tutti, что создает эффект «приближения» английской армии. В теме вариаций нарастание подчеркивается обозначением “Chorus” в последних тактах. Однако тема отличается прозрачной фактурой.

В обработках Бетховена песня “God Save the King” представлена в двух разных аспектах. В обработке WoO 157 № 1 предписывается указание темпа и характера исполнения “Maestoso con molto spirito”, которого не было в теме вариаций. Инструментальное сопровождение основано на принципе последовательного ритмического сокращения (от четверти до шестнадцатой), который был применен в начале вариационного цикла. В обработке Бетховен раскрывает смысл повторов, обозначенных в теме вариационного цикла. Каждая часть песни поочередно исполняется солистом и хором по принципу *piano-forte*. В «Битве при Виттории» песня является выражением благодарности, и

Бетховен ставит указание *Andante grazioso* и ремарку *dolce*. Песню исполняют на *piano* кларнеты и фаготы в сопровождении струнных. В теме вариаций соединяются величие и напевность:

**Пример 3.61**

Thema

Источник темы Вариаций WoO 79 неизвестен. Главное отличие обработок Бетховена (как в Вариациях, так и в «Битве при Виттории») от оригинала заключается в том, что композитор добавляет два такта (тт. 12–13) [пример 3.62, 3.63]. Оригинал песни написан в тональности G-dur и размере  $\mathcal{C}$ . Бетховен вдвое сокращает длительности и ставит размер 2/4. При этом тема Вариаций идет в тональности D-dur, а первый номер «Битвы при Виттории» — в тональности Es-dur.

**Пример 3.62**

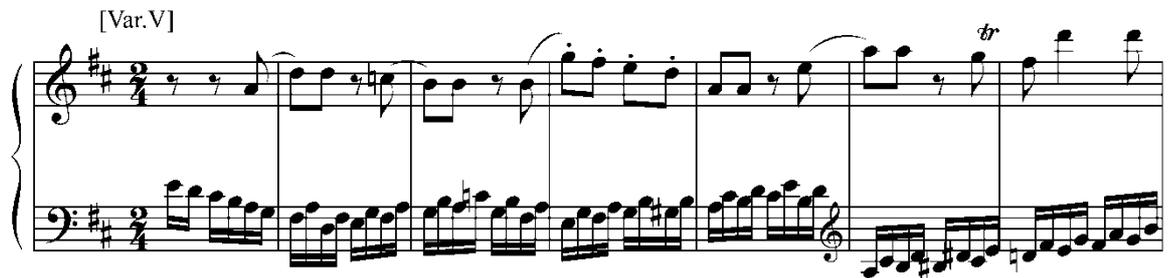
**Пример 3.63**

Thema  
Tempo moderato

Вариации WoO 78 и WoO 79 отличаются целеустремленным развитием и яркой контрастностью. В первой половине обоих циклов применяется диминуирование. Наиболее последовательно сокращение длительностей проходит в первых трех вариациях на тему “Rule, Britannia” (от триолей восьмыми до триолей шестнадцатыми) в сочетании с постепенным динамическим нарастанием, которое реализует идею «приближения» английской армии, заложенную в теме. В цикле “God Save the King” развитие в первых четырех вариациях приводит к контрастной 5-й минорной вариации (*Con espressione*). В цикле WoO 79 волна развития захватывает и 4-ю, минорную вариацию. Драматургическая роль минорной вариации в обоих циклах различна. Если в Вариациях WoO 78 она написана в одноименном миноре и выполняет традиционную функцию, то в цикле “Rule, Britannia” WoO 79 в ней применяется тональность параллельного минора (h-moll). В последнем случае она является кульминационной и обладает наибольшей характерностью в вариационном цикле. В обоих произведениях предпоследней вариацией является марш, который, однако, трактуется по-разному. В цикле WoO 78 это величественное, торжественное шествие, в Вариациях WoO 79 — драматическая картина.

В вариациях на английские темы Бетховен использует прием пародирования. В 3-й вариации из WoO 78 композитор применяет изящную орнаментику, подражая старинным фигурационным вариациям. Однако синкопы подчеркивают насмешку. В вариациях WoO 79 после драматической 4-й вариации как бы меняются декорации, и далее следует пародия на марш (заключительная вариация), в которой Бетховен, вероятно, высмеивает англичан:

*Пример 3.64*



В коде вычленяется восходящая последовательность шестнадцатых из темы и проводится в разных тональностях. В басовом регистре она приобретает неуверенность и некоторую неуклюжесть.

Для вариационного цикла WoO 79 характерно темповое и метрическое единство: в нем отсутствуют обозначения смены темпа, а двухдольность сохраняется на протяжении всего произведения. Таким единством отличаются

и более поздние вариации на народные темы (например, ор. 105, №№ 4 и 6). В 6-й вариации цикла WoO 78 появляется указание “Allegro. Alla Marcia”, а в коде есть шеститактный эпизод Adagio. Трехдольный метр в 6-й и 7-й вариациях меняется на двухдольный, но в коде вновь восстанавливается трехдольность. В Вариациях “God Save the King” Бетховен использует прием объединения вариаций в группы. Большую роль в этом играет восходящий мотив d–e–f–g, связывающий первую часть темы со второй. В дальнейшем развитии восходящее поступенное движение применяется не только для объединения разделов внутри вариации, но и для непрерывного следования вариаций. Так, 1-я вариация объединяется со 2-й, а 6-я — с 7-й при помощи последовательности ломаных терций, дающей импульс для движения следующей вариации. Такой прием становится характерным для зрелых вариационных циклов — ор. 35, WoO 80, орр. 105, 107 и 120. В Вариациях “Rule, Britannia” 4-я, h-moll'ная, и 5-я, D-dur'ная, вариации связаны между собой посредством модулирующего аккорда. Такой тип объединения встречается позднее в Вариациях ор. 107 № 1. Темповое и метрическое единство Вариаций WoO 79 сочетается с большим внутренним развитием за счет все большего усиления к концу произведения контрастов внутри вариаций.

В цикле “Rule, Britannia” 1-я вариация резко контрастирует теме. В ней меняется размер (6/8 вместо 2/4), что в более ранних вариационных циклах композитора еще не встречалось. Четкому маршевому ритму темы контрастирует равномерное движение триолями в мрачном басовом регистре, на фоне которого звучат синкопированные мотивы верхнего голоса. После яркого завершения темы 1-я вариация сразу начинается *pianissimo*. Меняется тип фактуры. Вместо аккордового изложения темы следует полифоническое развитие, которое еще более ясно выявляется во 2-й вариации. Усложняется гармонический язык. Во 2-м и 3-м тактах 1-й вариации возникает в среднем голосе хроматическая нисходящая линия, которая драматизируется в 14-м такте 4-й, минорной вариации, где она проходит на *crescendo*, приводящем к *piano*. Восходящее хроматическое движение баса в 11-м такте 1-й вариации находит развитие в 3-й вариации.

В Вариациях WoO 79 Бетховен на основе простой темы выстраивает сложную концепцию в концентрированном виде. При этом тема выступает в роли эпиграфа. 1-я вариация сразу уводит от жанровости в сферу углубленного философского созерцания. Это настроение сохраняется и во 2-й вариации. В 3-й вариации благодаря динамическим контрастам происходит постепенный переход к реальности. Эпическая 4-я вариация изобразительная, связанная, вероятно, с картиной сражения. Здесь вступают в конфликт трансформированные элементы темы (аккорды правой руки) и 1-й вариации (трель

в глубоком басу). В 5-й вариации с кодой Бетховен приближается к теме в смысле жанра и фактуры.

Драматургические принципы ор. 34 и ор. 35 получили развитие в последующих вариационных циклах Бетховена — медленных частях Скрипичной сонаты ор. 47 и Фортепианной сонаты ор. 57. Прежде всего это проявляется в усилении интонационной значимости баса темы. Бетховен достигает большего единства цикла с помощью непрерывности развития и сокращения количества вариаций. *Andante* «Крейцеровой» сонаты рецензент *AmZ* назвал «оригинальным» и «прекрасным», а вариации на него — «в высшей степени причудливыми» [*AmZ* VII, 771]. В этом вариационном цикле образуются две независимые мелодические линии: верхний голос фортепианной партии и бас. В процессе варьирования в басовом голосе сохраняются его основные тематические элементы: доминантовая педаль, восходящие поступенные ходы и квартовые мотивы. Бетховен значительно усложняет фортепианную фактуру, внося импровизационно-виртуозные черты, и усиливает противопоставление скрипичной и фортепианной партий.

*Andante con moto* из «Аппассионаты» содержит, по словам лейпцигского критика, «прекрасную, благородную тему», которая представляет собой «последование из чрезвычайно тесно связанных между собой аккордов» [*AmZ* IX, 433]. Этот отзыв критика свидетельствует о том, что современники Бетховена в начале XIX века еще с трудом воспринимали темы, в которых нет ярко выраженной мелодии. Мелодия в привычном понимании в ней действительно отсутствует. Изложение темы в виде простых аккордов связано в данном случае прежде всего с художественной задачей. По выражению Г. Траскотта, Бетховен передает состояние «ожидания с затаенным дыханием» «перед взрывом в финале» [152, 123].

*Andante* в «Аппассионате» неразрывно связано с другими частями Сонаты. Его драматургическую функцию В. В. Протопопов характеризует как «развитие образа спокойствия и уравновешенности» начала побочной партии первой части и достижение «равновесия образов действительности и спокойствия» [108, 263–264]. Однако это спокойствие обманчиво. Неторопливое течение *Andante* прерывает бурный финал.

Вся часть построена на последовательном ритмическом уменьшении с постепенным перемещением во все более высокие регистры, символизирующим подъем во все более высокие сферы.

#### § 4. Вариации второй половины 1800-х годов. 32 вариации c-moll

В 1806 году Бетховен создает *Тридцать две вариации c-moll WoO 80*. В них воплощен конфликт двух образных сфер, который характерен для героико-драматических произведений композитора, написанных в этот период, — «Аппассионаты» f-moll op. 57 (1804–1805) и Пятой симфонии c-moll op. 67 (1808). В то же время важно отметить, что оба сочинения содержат вариационные циклы, которые связаны со светлыми образами. Таким образом, в зрелых произведениях Бетховена наблюдается тенденция к взаимопроникновению черт сонатной и вариационной форм. В Вариациях c-moll обнаруживается не только образное, но и мотивное родство с «Аппассионатой» и Пятой симфонией. Все три произведения объединяют два мотива: а) «мотив судьбы» и б) восходящий мотив, который поднимается от квинты по звукам трезвучия.

32 вариации c-moll отличаются особой непрерывностью развития. Как отмечает Б. Яворский, «тема и 32 вариации — одно законченное целое, *стройная конструкция*, нельзя ничего ни вставить, ни выбросить» [35, 92]. По утверждению А. Б. Гольденвейзера, они «представляют собой своеобразное, весьма законченное и целостное построение, что в классических сочинениях вариационной формы довольно необычно, так как, как правило, они являются просто соединением ряда вариаций» [там же, 233]. Оба утверждения справедливы. Что же касается определения классических вариационных циклов как «соединения ряда вариаций», то опровержением здесь могут служить, например, двойные вариации Гайдна (особенно *Andante f-moll*) и вариации из фортепианных концертов Моцарта (в частности, финал Концерта c-moll KV 491), обладающие целостностью формы и динамичностью развития.

Б. Кац выявляет процессуальность композиции 32-х вариаций и уподобляет ее вектору. Это произведение символизирует «динамизм и изменчивость мира, утверждая идею целенаправленного развития» [38, 104].

Целостность 32 вариаций Бетховена отчасти обусловлена некоторым влиянием традиций старинных вариаций на *basso ostinato*. На это указывают сжатость темы, необходимая для динамичного развития, минорный лад, нисходящая хроматическая линия баса в теме. Это произведение принято связывать с жанром чаконны. В частности, П. Мис отмечает в 32 вариациях общие черты с Чаконой C-dur Генделя [263, 101], а В. Цуккерман сопоставляет с Чаконой из Партиты d-moll Баха [133, 230]. Действительно, Тридцать две вариации содержат некоторые черты, свойственные жанру чаконны в целом: величественность характера, остановки на второй доле, самостоятельность линии баса. Однако Бетховен усиливает контрасты и вносит героико-

драматические черты. Верхний голос темы Вариаций не вписывается в рамки жанра чаконь: во-первых, слишком острый ритм не характерен для этого жанра; во-вторых, тираты чаконе также не свойственны. Нисходящий бас — один из главных элементов чаконь — проходит без изменений лишь в нескольких минорных вариациях. В некоторых случаях появляются другие варианты баса (вар. 5, 7, 8, 10, 11, 17–22, 26–28, 31, 32), а в мажоре он движется по восходящей линии (вар. 12–16). Новый вариант баса, который впервые появляется в 5-й вариации и основан на кварто-квинтовых ходах, более четко выявляет гармонические функции и обостряет конфликт субдоминантовой и доминантовой сфер. Новая линия баса приобретает самостоятельное значение и в дальнейшем развитии охватывает целые группы вариаций (с 17-й по 22-ю и с 26-й по 28-ю). В некоторых случаях синтезируются оба варианта: нисходящие хроматические и кварто-квинтовые интонации (вар. 11, 21), а в 20-й вариации они выступают в одновременном сочетании в двух руках. В целом развитие линии баса представляет собой возрастание активности кварто-квинтового варианта при динамическом спаде хроматической линии. Наблюдается тенденция к преодолению нисходящих хроматических интонаций и утверждению восходящих: в 10-й и 20-й вариациях восходящая линия охватывает почти три октавы (от *C* до *as<sub>1</sub>*). Постепенная восходящая линия (*c–d–e–f–fis–g–as*) сформировывается к 26-й вариации и получает развитие в 32-й.

Таким образом, 32 вариации, несмотря на связь с традициями старинных вариаций, представляют собой качественно новый этап в развитии жанра.

Основные особенности 32 вариаций были отмечены еще современниками Бетховена. Так, рецензент лейпцигской *Allgemeine musikalische Zeitung* в 1807 году обратил внимание на сочетание «старонемецкой манеры» варьирования, характерной для Генделя, со свободной и бурной бетховенской фантазией, придающей сравнительно небольшому произведению «заманчивую прелесть необычного» [AmZ X, 94]. Критик особо отмечает обращение Бетховена к «краткой, в высшей степени простой теме», которую композитор варьирует «с большим богатством искусства гармонии и большой пышностью в фигурациях всякого, отчасти даже весьма странного вида». Главная особенность драматургии Тридцати двух вариаций, по мнению рецензента, заключается в сочетании целостности и контрастности. Композитор «в целом все время остается верным серьезному, мрачному характеру темы; так что поочередные контрасты, которые большая часть этих вариаций образует в отношении друг друга, можно рассматривать и принимать как длинную вереницу образов, подобных тем, что разрабатывали древние восточные поэты и о чем повествует вся эта вещь, но различными и противостоящими друг другу сторонами» [ibidem, 94–95]. Сходную характеристику произведения

дает К. Черни. По его словам, 32 вариации «образуют в непрерывном нарастании характеристическое звуковое полотно» [цит. по: 136, Vd. II; 482].

Л. Мазель отмечает два свойства 32 вариаций: с одной стороны, контрастность образов и драматизм, с другой — динамичное развитие. Как считает исследователь, Бетховен в этом произведении «совместил форму строгих фигурационных вариаций с таким динамичным развитием, с такими контрастами и конфликтами, какие раньше в этой форме не встречались» [55, 50]. Весь цикл построен на конфликте двух начал — динамического и сдерживающего, — который проявляется на всех уровнях.

Борьба двух сфер в этом произведении ярко выражена в противопоставлении групп вариаций. Первым одиннадцати минорным вариациям контрастируют последующие пять мажорных. Далее происходит учащение контрастов, которое, по утверждению В. А. Цуккермана, «достигается вторжением резко отличных по характеру вариаций через сокращающиеся промежутки времени» [132, 187].

Наиболее концентрированно эта борьба проявляется на уровне темы. По мнению Л. А. Мазеля, «сочетание титанической силы и внешней скованности позволяет в данном случае вспомнить не образ распятого Христа, а постоянно волновавший Бетховена мифологический образ прикованного к скале титана Прометея, давшего людям огонь» [55, 303]. Верхний голос темы отличается активным, порывистым характером и острым ритмом. Стремительные «взлеты» (тираты) и паузы придают ему оттенок взволнованности. Им противостоят трагические, мерные аккорды левой руки, создающие впечатление неизбежности, неумолимости. Заключительный мотив темы («интонация вздоха»), с точки зрения Б. А. Каца, является «носителем не только пассивности и скованности, но и лирического начала, причем последнее протекает в теме в скрытом, зашифрованном виде, высвобождаясь только в последующем развитии» [37, 125]. В результате образное содержание произведения представляет собой «развитие цикла в виде поиска "истинного" соотношения героического и лирического начал» [там же, 136].

В теме 32 вариаций отражена драматургия всего произведения. Ее восемь тактов являются проекцией цикла. Эта особенность характерна для наиболее значительных вариационных циклов Бетховена с краткими темами (например, 15 вариаций ор. 35). Каждому такту примерно соответствуют 4 вариации. Например, 3-й такт темы, в котором утверждается фа мажор, является проекцией мажорной группы вариаций, а 6-й такт — драматических вариаций с 19-й по 22-ю.

## Пример 3.67

Thema  
Allegretto

The musical score is for a piece titled 'Thema Allegretto' in 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has four measures. The first measure starts with a piano (*f*) dynamic. The second measure contains a fingering '5' above the treble clef. The second system also has four measures. The first measure of the second system has a piano (*p*) dynamic, and the second measure has a forte (*sf*) dynamic. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs).

Относительно строения цикла единого мнения не существует. Тем не менее можно выделить несколько основных принципов.

1. Трехчастное строение по ладовому признаку:

а) В. Протопопов выделяет в цикле три группы — две минорные и одну мажорную в середине (вар. 12–16).

б) С. Рахманинов сокращает количество вариаций до 24 и выстраивает две симметричные минорные группы: в одной тема и 11 вариаций, в другой — 10 вариаций и кода. В середине — три мажорные вариации.

2. Рондообразность:

а) О. Клауверль делит произведение на четыре группы: вариации 1–11, 13–22, 24–29 и 30–31, между которыми находятся «точки покоя» — вариации 12, 23 и 30 [226, 72–73].

б) П. Мис, отталкиваясь от схемы Клауверля, рассматривает форму 32 вариаций как процесс развития. Исследователь обнаруживает здесь элементы рондо, определяя форму как «*варьирование по спирали*». Вариации «возвращаются к началу, которое, правда, предстает не столько в виде повтора, сколько как развитие и обогащение: в 12-й — как мажор, в 17-й — в мелодическом виде, в 23-й — с более плотной фактурой, в 30-й — в хроматически обогащенном виде» [263, 103].

3. С точки зрения сонатности:

а) Структура Л. Мазеля основана на принципе Клауверля, но последние две группы рассматриваются им как единое целое [55, 313]. При этом обна-

руживается «приближение композиционно пассивной формы к наиболее активной (сонатной)». Но сонатность сдерживается рамками вариационной формы, до определенной степени ограничивающей динамику развития.

б) М. Гринберг выявляет четыре раздела: экспозицию (вар. 1–11), разработку (вар. 12–22), репризу (вар. 23–30) и коду (вар. 31–32) [19, 19].

4. Чередование контрастных групп. В. Цуккерман определяет структуру 32 вариаций как «своего рода свободно прогрессирующее (четверное) дробление с замыканием» [132, 188]. Эта схема основана на учащении контрастных смен групп вариаций.

Иначе выстраивается вариационный цикл с точки зрения временных соотношений внутри цикла. Произведение образует пять разделов:

*Таблица 3.7. Структура временных соотношений 32 вариаций*

Тема – вар.11	вар.12–16	вар.17–22	вар.23–29	вар.30–Кода
Т и 8 + 1 + 2	5	1 + 1 + 4	1 + 4 + 1 + 1	3 и К
I	II	III	IV	V

В связи с 32 вариациями возникает проблема единства темпа. В теме Бетховен предписал темп «Allegretto», который, вероятно, должен относиться ко всему произведению. Далее композитор не обозначил никаких изменений темпа, оставляя решение проблемы на вкус исполнителя. Но означает ли это, что весь цикл следует исполнять в одном движении?

Этот вопрос затрагивает проблему соотношения темпов внутри вариационного цикла. Отсутствие дополнительных авторских указаний темпа свидетельствует о том, что отдельные вариации находятся в определенных соотношениях между собой. Чтобы выявить эти закономерности, необходимо сравнить пропорции темпов внутри цикла в различных интерпретациях 32 вариаций. Б. Яворский утверждает, что «если проверить время исполнения 32-х вариаций разными исполнителями, то окажется, что все ускорения и замедления, соотношения частей будут одинаковы [...]» [35, 92]. Это высказывание может вызвать возражение, так как все исполнители играют в разных темпах и по-разному меняют общий темп, в зависимости от структуры. Чтобы разобраться, что же имел в виду Б. Яворский, необходимо исследовать временные соотношения внутри цикла у разных исполнителей. В *таблице 3.8* представлены темповые соотношения у восьми пианистов, расположенных в алфавитном порядке: А. Бренделя, А. Ведерникова, В. Виардо, Э. Гилельса, А. Гольденвейзера, В. Горовица, Г. Гульда и С. Рахманинова. Все величины темпов относительны и для каждого исполнителя индивидуальны (Т означает темп темы в конкретном случае).

Таблица 3.8. Соотношения темпов 32 вариаций у разных исполнителей

№ вариации	Исполнители							
	Брендель	Ведерников	Виардо	Гилельс	Гольденвейзер	Горовиц	Гульд	Рахманинов
1	T	4/3T	4/3T	4/3T	T	T	T	3/2T
2	T	4/3T	4/3T	4/3T	T	T	T	3/2T
3	T	4/3T	4/3T	4/3T	T	T	T	3/2T
4	T	4/3T	4/3T	4/3T	T	T	T	T
5	T	T	T	8/9T	2/3T	2/3T	3/2T	T
6	T	4/3T	4/3T	4/3T	accel. – T	T	2T	accel. – 2T
7	T	8/9 T	T	2/3T	2/3T	2/3T	2T	T
8	T	8/9 T	T	2/3T	accel. – T	2/3T	2T	T
9	2/3T	8/9T	1/2T	2/3T	2/3T	1/2T	3/2T	2/3T
10	T	T	2/3T	8/9T	2/3T	2/3T	3/2T	T
11	T	T	2/3T	8/9T	accel. – T	2/3T	3/2T	T
12	2/3T	8/9T	T	2/3T	2/3T	2/3T	T	2/3T – accel.
13	2/3T	8/9T	T	2/3T	accel.–3/4T	2/3T	T	T
14	2/3T	8/9T	T	2/3T	accel. – T	2/3T	T	T
15	2/3T	8/9T	T	2/3T	2/3T	2/3T	T	–
16	2/3T	8/9T	T	2/3T	2/3T	2/3T	T	–
17	2/3T	8/9T	2/3T	8/9T	3/4 T	2/3T	T	–
18	2/3T	8/9T	2/3T	8/9T	2/3T	2/3T	3/2T	–
19	T	T	T	T	3/4 T	T	3/2T	3/2T
20	T	T	T	T	–	T	2T	–
21	T	T	T	T	–	T	2T	–
22	T	T	T	T	T	T	3/2T	3/2T
23	2/3T	2/3T	2/3T	2/3T	2/3T	2/3T	3/2T	2/3T
24	2/3T	T	T	4/3T	T	2/3T	3/2T	2 T
25	2/3T	8/9T	T	8/9T	T	2/3T	3/2T	T
26	2/3T	4/3T	T	T	T	T	2T	3/2T
27	2/3T	4/3T	T	T	T	T	2T	3/2T
28	2/3T	2/3T	2/3T	8/9T	3/4T	2/3T	3/2T	T
29	2/3T	T	2/3T	8/9T	3/4T	2/3T	3/2T	–
30	2/3T	2/3T	2/3T	2/3T	2/3T	2/3T	rit.	–
31	2/3T	2/3T	1/2T	2/3T	accel.	2/3T	T	T
32	2/3T	accel.	accel. – 2/3T	accel.	3/4T accel.	– accel.	T	accel.
Кода	2/3T	T	2/3T – T	T	T	T	T	3/2T – T

Как показывает таблица, все исполнители используют в 32 вариациях разные темпы, которые, как правило, являются производными от темпа темы или первой вариации. Так, Брендель применяет два темпа, Гольденвейзер,

Горовиц и Гульд — три, Ведерников, Виардо и Гилельс — четыре, Рахманинов — пять темпов. Амплитуда темповых колебаний между самым медленным и самым быстрым темпом внутри цикла (без учета отклонений внутри вариаций) различна: у Бренделя и Гольденвейзера — в полтора раза, у Ведерникова, Гилельса, Горовица и Гульда — в два, у Виардо — почти в три, у Рахманинова — в три раза. При этом темп темы в соотношении с другими темпами цикла может быть наиболее быстрым (как у Бренделя, Гольденвейзера и Горовица), а может быть и наиболее медленным (как у Гульда).

Ключевой проблемой является выбор темпа 1-й вариации, определяющей движение группы последующих. Получила широкое распространение тенденция к значительному ее ускорению по сравнению с темой. Например, у Виардо, Ведерникова и Гилельса темп первой вариации изменяется в соотношении 4:3, а у Рахманинова — 3:2. У Ведерникова и Гилельса наряду с темпом темы достаточно самостоятельную роль играет темп 1-й вариации с его производными (с ним связана примерно половина вариаций цикла). Гольденвейзер определенно выступает против тенденции резкого ускорения темпа [35, 234]. Такая позиция обоснована, так как при ускорении темпа возникает опасность некоторого нарушения связи с лаконичной темой и увлечения виртуозными эффектами. Напротив, сохранение темпа темы в 1-й вариации бетховенского произведения (например, в интерпретации Бренделя, Горовица и Гульда) способствует не только большему единству цикла, но и раскрытию драматизма темы. 1-я вариация должна быть неразрывно связана с темой и восприниматься как ее продолжение. Наиболее долго темп темы сохраняется у Бренделя (по 8-ю вариацию включительно).

Разнообразие темпов часто компенсируется приходом к первому движению. Многие исполнители подчеркивают своеобразную «репризу», возвращаясь к темпу темы в вариациях 19–22 (Брендель, Ведерников, Виардо, Гилельс и Горовиц), а затем в вариациях 24–27 (Виардо и Гольденвейзер) или 26–27 (Гилельс и Горовиц). Большинство исполнителей завершает цикл в темпе темы. У Ведерникова, Гилельса и Горовица первоначальный темп устанавливается в начале коды, у Виардо — в конце коды (10-й такт от конца) в результате ускорения. Гольденвейзер окончательно приходит к темпу темы лишь на последних двух аккордах. У Гульда темп темы устанавливается с 31-й вариации, что подчеркивает симметричную форму цикла. Группа из темы с четырьмя первыми вариациями и две последние вариации с кодой образуют «арку», усиливающую целостность произведения.

Неизбежность темповых контрастов в 32 вариациях обусловлена сменами ритма, характера, динамики и фактуры. Например, 9-я вариация, имеющая ремарку «*con espressione*», резко отличается от соседних вариаций и не имеет аналогов в этом произведении. Она характеризуется полифонич-

ностью фактуры, состоящей из трех «уровней» с самостоятельным ритмическим рисунком. Два нижних «уровня» образуют полиритмическое тремоло, на фоне которого проходят краткие певучие мотивы. Для исполнения этой вариации требуется более сдержанный темп, чем в предыдущих. Темповый контраст подчеркивает большинство исполнителей; часто это наиболее медленный темп цикла. В частности, Горовиц играет 9-ю вариацию в два раза медленнее, чем тему, и больше этот темп не использует.

Смены темпов чаще всего происходят на границах крупных разделов произведения. Мажорный эпизод (вар. 12–16), как правило, исполняют в более сдержанном темпе, что вполне закономерно. Брендель, Гульд и Рахманинов замедляют темп в полтора раза по отношению к 11-й вариации, Гилельс — по отношению к теме, а Ведерников — по отношению к 1-й вариации. Виардо, напротив, ускоряет темп 12-й вариации в полтора раза по отношению к 11-й. У Гольденвейзера и Горовица темп на границе разделов не изменяется. Возвращение к темпу темы в группе мажорных вариаций в целом не характерно (оно отмечается в интерпретациях Гульда и Виардо). В мажорных вариациях исполнители обычно придерживаются единого темпа, т. к. его ускорение в 15-й и 16-й вариациях может привести к нарушению целостности. Гольденвейзер предостерегает против такой тенденции, указывая на бетховенскую ремарку *dolce* в начале 15-й вариации [35, 236]. Не имеет смысла менять темп и в 17-й, минорной вариации, непосредственно примыкающей к группе мажорных, а также и в следующей, 18-й вариации.

Далее следует репризная группа драматических вариаций (с 19-й по 22-ю). Обычно ее исполняют в темпе темы. Выделяются две «точки покоя» — вариации 23 и 30. Драматическое развитие неожиданно прерывается, и после цезуры обычно вводится более спокойный темп (чаще всего в полтора раза медленнее). Это связано со сменой образа, динамики, артикуляции, фактуры и регистра. Короткие авторские лиги показывают, что счет должен идти восьмыми длительностями.

Следующие вариации 24 и 25, как правило, исполняются более подвижно, так как резко отличаются по характеру от 23-й и сближаются по фактуре с группой первых 4-х вариаций. Некоторые исполнители не сразу ускоряют темп (например, Горовиц и Гульд). Брендель, напротив, выдерживает темп 23-й вариации до конца произведения, так как у него эта вариация является важным переломным моментом. Горовиц объединяет общим темпом три вариации (с 23-й по 25-ю), Гульд — четыре (с 22-й по 25-ю). Рахманинов берет более медленный темп еще в 19-й вариации, за которой сразу следуют в том же темпе 22-я и 23-я вариации.

Большинство пианистов берет в 23-й вариации более сдержанный темп (в полтора раза медленнее темы). Это обусловлено сменой образа, динамики,

артикуляции, фактуры и регистра. Короткие авторские лиги показывают, что счет должен идти восьмыми длительностями. Следующие вариации, как правило, исполняются более подвижно. Это логично, так как вариации 24 и 25 резко отличаются от 23-й и сближаются по характеру и тематически с группой первых вариаций (вар. 1–4). Брендель, напротив, выдерживает этот темп до конца произведения. У него 23-я вариация является важным переломным моментом. Горовиц объединяет общим темпом три вариации (с 23-й по 25-ю), Гульд — четыре (с 22-й по 25-ю). Рахманинов берет более медленный темп еще в 19-й вариации, за которой сразу следуют в том же темпе 22-я и 23-я вариации.

Сложнее всего найти соотношение темпов в заключительных вариациях. Различие исполнительских решений связано с определением структуры произведения. Наиболее распространенным вариантом является контрастное введение более спокойного темпа либо с 28-й, либо с 30-й вариации (чаще всего в полтора раза медленнее) с последующим ускорением в 32-й вариации (обычно до темпа темы). 28-я и 30-я резко контрастируют предыдущим активным вариациям. Гольденвейзер применяет «ступенчатое» замедление темпа начиная с 28-й вариации, постепенно ускоряя его уже с 31-й вариации. Гульд, рассматривая 30-ю вариацию как переходную, делает постепенное замедление и с 31-й вариации до конца играет в темпе темы.

В целом у разных исполнителей, несмотря на различие общего темпа и различие группировки вариаций по темповому признаку, наблюдается сходная логика соотношений темпов внутри цикла. Б. Яворский имел в виду именно конструктивный принцип соотношений темпов, заложенный уже в самом тексте произведения и связанный с его драматургией.

В результате исследования различных исполнительских концепций, в 32 вариациях выявляются общие темповые принципы, применимые также и по отношению к другим вариационным циклам Бетховена:

1. Изменения темпа в процессе исполнения вариационного цикла необходимы, но они должны быть оправданы.
2. Изменения темпа связаны со сменами образов, ритма, характера, динамики и фактуры, а также с особенностями структуры.
3. Начало каждого нового раздела подчеркивается изменением темпа.
4. При выборе темпа каждой конкретной вариации необходимо иметь в виду ее соотношение с предыдущими и последующими вариациями. Темп 1-й вариации определяется темпом темы.
5. Периодическое возвращение к темпу темы и завершение в нем цикла способствует цельности произведения.

6. Наиболее убедительны темпы, производные от темпа темы, т. е. находящиеся в определенных соотношениях с ней. Отчетливо выявляет контраст, не нарушая при этом единства цикла, соотношение 3:2.

Возникают закономерности темповых соотношений в 32 вариациях, которые отражены в *таблице 3.9* (в которой Т означает темп темы):

*Таблица 3.9. Общая логика темповых соотношений в 32 вариациях*

№ вариации	Темп	Соотношение с темпом темы
Тема	Allegretto	
Вар. 1–8	[Allegretto]	$\theta = \theta (T)$
Вар. 9–18	[Andante]	$\theta = \theta. (2/3T)$
Вар. 19–22	[Allegretto]	$\theta = \theta (T)$
Вар. 23	[Andante]	$\theta = \theta. (2/3T)$
Вар. 24–29	[Allegretto]	$\theta = \theta (T)$
Вар. 30–31	[Andante]	$\theta = \theta. (2/3T)$
Вар. 32	Accelerando	
Кода	[Allegretto]	$\theta = \theta (T)$

Таким образом, темпы в вариациях Бетховена находятся в строгом соотношении с темпом темы.

В 32 вариациях композитор создает целые группы из двух-трех вариаций, связанных между собой общим движением и сходством фактуры. Основой для объединения в одних случаях служит принцип «отражения» — перенесение фигураций из правой руки в левую или наоборот (вар. 1–3, 10–11, 20–21). В других случаях Бетховен сохраняет неизменной фактуру сопровождения (вар. 7–8, 15–16, 31–32). Все эти вариации группируются по принципу фактурного или ритмического усложнения. Некоторые вариации объединяются не только непрерывным движением, но и тематически. В 13-й и 14-й вариациях на фоне шестнадцатых звучит мажорный вариант темы, который появился в 12-й вариации. В вариациях 20–21 появляется новое тематическое образование — восходящие поступенные фразы, — вначале скрытое в фигурациях, далее отчетливо выявляющееся в 22-й вариации (канон октавами):

## Пример 3.66

Создавая Тридцать две вариации, Бетховен, вероятно, ставил задачу продемонстрировать различные виды фортепианной техники. Но произведение вышло за рамки чисто технических задач. Бетховен создал целостное сочинение, выстроенное на основе симфонической логики. Композиция вариационного цикла представляет собой сложную систему взаимодействия тематических элементов, основанную на процессе непрерывного развития. Драматургия произведения связана с пространственно-временными соотношениями внутри цикла. Поэтому при исполнении важно найти определенные пропорции. Бетховен предоставляет каждому исполнителю решить эту проблему индивидуально и найти собственное убедительное решение.

Во второй части Фортепианного трио op. 70 № 2 Бетховен обращается к двойным вариациям. Это Allegretto, как отмечает в своей рецензии Э. Т. А. Гофман, содержит «приятную, певучую тему и подобно Andante, созданным Гайдном преимущественно в симфониях, с варьированными эпизодами в миноре, после которых всегда вступает вновь тема в мажоре» [AmZ XV, 151]. Однако традиции Гайдна здесь существенно переосмысливаются. Вариации Бетховена отличаются большей динамикой развития и основаны на резком противопоставлении двух тем. Первую, *S-dur*'ную тему, имеющую указание *dolce*, сменяет вторая, акцентированная *s-moll*'ная тема, содержащая динамические контрасты и приобретающая в процессе развития все большее значение. В коде интонации первой, мажорной темы звучат в миноре. Минорное завершение мажорного вариационного цикла — вообще случай исключительный. В двойных вариациях Гайдна (а также и у композиторов более позднего времени) подобных экспериментов не наблюдается. Минор в коде Allegretto бетховенского трио применяется как средство сближения двух тем. Такая драматургия придает вариационному циклу целостность и динамичность.

Фантазия для фортепиано, хора и оркестра *op. 80* дает представление о бетховенской манере импровизации. Бетховен впервые импровизировал фортепианную партию на академии 22 декабря 1808 года. Издана была Фантазия лишь в 1811 году. Финал содержит тему с семью свободно разработанными вариациями и большую коду, основанную на материале темы. По мнению критика, Фантазия представляет собой «сильное стремление глубокомысленного гения из моря бесконечных гармоний к высшей ясности и самосозерцанию» [AmZ XIV, 308]. Таким образом, критик выявляет здесь романтические тенденции, которые получают развитие в позднем творчестве композитора.

Группу самостоятельных вариационных циклов на оригинальные темы завершают *Вариации D-dur op. 76*. Рецензент лейпцигской *AmZ* называет это произведение «своего рода бурлеской», которая «может приятно развлечь при исполнении искусными пианистами, которые в состоянии должным образом понять и воспроизвести пикантное и причудливое» [AmZ XIII, 152].

Тема Вариаций *op. 76* имеет оркестровый характер. Через два года после создания цикла Бетховен использовал эту тему под заглавием «Турецкий марш» в музыке к пьесе А. Коцебу «Афинские развалины» *op. 113* (1811).

Вариации, казалось бы, не вносят ничего нового в развитие жанра, по сравнению с предыдущими циклами композитора. Однако даже в небольшом произведении Бетховен стремится расширить круг образов. Композитор не только противопоставляет две контрастные сферы — героическую и лирическую, но и стремится к большему разнообразию внутри каждой сферы. В то же время цикл отличается целостностью, благодаря объединению вариаций и напряженному развитию с яркой кульминацией в коде.

В Вариациях *op. 76* Бетховен придерживается ладотонального единства, которое компенсирует ритмические и фактурные контрасты. Произведение основано на ярких жанрово-образных сменах, подчеркнутых главным образом ритмическими средствами. В то же время цикл отличается внутренней целостностью благодаря регулярности чередования контрастных вариаций, что создает ощущение рондообразности. В. Цуккерман характеризует драматургию этого произведения как «три пары вариаций с родственным типом контраста между ровно-непрерывным, плавным движением и ритмически заостренным» [132, 181].

Итоговыми вариационными циклами среднего периода становятся третья часть фортепианного трио *B-dur op. 97* (1811) и финал скрипичной сонаты *op. 96* (1812). Различие драматургии этих частей обусловлено их положением в сонатном цикле.

*Andante* из Трио *op. 97* имеет сходство со средней частью «Аппассионаты». Оба вариационных цикла основаны на сквозном развитии с последовательным ритмическим сокращением, являются разомкнутыми и непосред-

ственно переходят в финал. В основе обоих вариационных циклов лежит образ спокойствия. По словам критика, «спокойная тема так же прекрасно и приятно придумана, как с мастерством и аккуратностью варьируется» [AmZ XXV, 194]. По характеру и жанровому облику она предвосхищает тему вариаций финала фортепианной сонаты op. 109. В отличие от «Аппассионаты», третья часть Трио op. 97 завершается большой кодой с постепенным переходом к финалу. Модуляция с помощью синкопированных аккордов предвосхищает переход к финальной фуге Сонаты op. 106.

В Росо Allegretto из Сонаты op. 96 Бетховен обращается к традициям венских классиков. Прозрачная фактура темы напоминает стиль Моцарта<sup>21</sup>. Финал Сонаты отличается яркими контрастами. Бетховен вводит медленную вариацию (*Adagio espressivo*), что не характерно для вариационных частей сонат композитора. Минорную вариацию заменяет небольшое фугато *g-moll* в начале коды, которое основано на совершенно новой теме. С точки зрения лейпцигского рецензента, финал «является пьесой, в которой замечательно ярко выражена своеобразная причуда Б[етховена]. Живая, очень легкая, даже галантная тема, основной интерес которой заключается в непривычной модуляции, составляет не столько основу, сколько общее содержание всей довольно длинной части. Так что эта тема все время лишь свободно варьируется и всегда опять с той же сменой тональности, т. к. пышно расцветающей изобретательностью художника прокладывается дорога разнообразной, часто поразительной и всегда интересной манере» [AmZ XIX, 229].

Наиболее значительные вариации среднего периода (особенно самостоятельные циклы), с одной стороны, связаны с симфоническими произведениями Бетховена, с другой — играют важную роль в формировании позднего стиля композитора. В этих вариационных циклах уже разработаны все основные фактурные приемы, характерные для поздних сонат (в частности, сопоставления крайних регистров, развитие выразительной функции трели и др.).

<sup>21</sup> Г. Ноттебом указывает на сходство темы финала Сонаты с песней из зингшпиля Иоганна Хиллера «Веселый сапожник», написанного в 1766 году [284, 30].

### Раздел 3.

#### Вариации позднего периода: взгляд в будущее

#### § 5. Бетховенские обработки позднего периода

Особый интерес среди вариаций Бетховена представляют «Варьированные темы» для фортепиано и флейты или скрипки *ad libitum* op. 105 и op. 107, созданные в 1817–1818 гг. Эти произведения исполняются редко, т. к. партия флейты не отличается особой сложностью и может быть исполнена даже музыкантом-любителем<sup>22</sup>. Партия фортепиано, напротив, требует исполнителя достаточно высокого уровня. «Варьированные темы» были написаны по предложению эдинбургского издателя *Джорджа Томсона*, который заказал композитору 12 вариационных циклов на мелодии разных народов, сочиненных «в приятном стиле и не слишком трудных» [цит. по: 287, 46].

Создание вариационных циклов op. 105 и op. 107 было связано с интересом Бетховена к народному творчеству, который наиболее ярко проявился в 1810-е годы благодаря «русским» квартетам op. 59, созданным им в 1805–1806 гг., и знакомству со сборником Прача–Львова. В период с 1809 до начала 20-х годов Бетховен написал по просьбе Дж. Томсона 130 обработок народных песен, большей частью — ирландских, шотландских и валлийских. Шесть из них впоследствии вошли в «Варьированные темы» op. 105, а шесть составили большую часть opus'a 107. Обработки написаны для голоса в сопровождении фортепианного трио. Композитор гармонизовал народные мелодии, сочинял инструментальное сопровождение и добавлял вступительные и заключительные инструментальные разделы. В процессе работы над обработками британских песен у Бетховена возник замысел сборника “*Chansons de divers Nation*”, составленного уже по своему выбору из песен разных народов Европы. Над ним композитор работал в 1815–1816 гг. По предположению Н. Л. Фишмана, заглавие сборника и порядок его составления свидетельствуют о том, что Бетховен хорошо знал собрания народных песен И. Гердера [126, 4].

«Варьированные темы» вышли за рамки своего предназначения и требований издателя. В письме от 28 декабря 1818 г. Томсон сообщил Бетховену, что Вариации op. 107 № 8 «не будут иметь успеха» в Шотландии [цит. по: 248, 48]. В письме от 4 января 1819 г. эдинбургский издатель сделал вывод,

<sup>22</sup> Такое неравенство в распределении партий обоих инструментов объясняется тем, что во времена Бетховена было довольно мало флейтистов-любителей по сравнению с числом пианистов. В результате вариационные циклы op. 105 и 107, с одной стороны, не являются яркими концертными произведениями; с другой — вряд ли подходят для домашнего музицирования. В то же время, партия флейты, не являясь облигатной, играет важную роль, и отсутствие ее может отразиться на выразительности произведений. В первом английском издании ремарка *ad libitum* была даже выпущена.

что произведения, подобные Вариациям op. 107 № 1, «не могут удовлетворить юных леди здешней местности», т. к. они «слишком трудны для тех, кто хочет развлечь себя варьированными темами. [...] В Шотландии леди не столь сильны, как в Вашей местности, где музыка так экстенсивно культивирована» [ibid]. В письме от 5 апреля 1819 г. Томсон добавил, что не только шотландские леди, но и «лучшие здешние пианисты» отказывались от попыток исполнить Вариации op. 107 № 1 и op. 107 № 5, находя их «изысканными, хроматическими и ужасно трудными. [...] Наши любители не могут ни исполнить, ни оценить их» [ibid, 49]. В ответ на жалобы издателя Бетховен написал, что взялся за сочинение этих произведений только из уважения к Томсону, т. к. ему было «ни к чему отвлекаться столь мелкими работами» [цит. по: 103, 274].

Не нашли понимания «Варьированные темы» и у критики. В августе 1821 года появилась рецензия на op. 107, в которой обнаруживается поверхностная оценка этого сочинения. В отличие от Дж. Томсона, который считал «Варьированные темы» неисполнимыми, рецензенту *Allgemeine musikalische Zeitung* они показались слишком примитивными, ученическими. Он обнаружил «вариации, большей частью лишь двухголосные; почти везде — в самой заурядной внешней структуре; почти ничего — от отклонений, от изменения форм и т. п.; нигде — гармонической полноты или вовсе чего-то бравурного в фигурах и пассажах; иногда даже — вариации, проще, чем сама тема, продолжающиеся октавными унисонами или разложенные на одни аккорды, и так далее. Не означает ли это, что один из столь больших художников играет в игру или вовсе — с публикой?» [AmZ XXIII, 567]. В этом высказывании проявилось непонимание фактуры позднего Бетховена. В результате рецензент решил, что «Варьированные темы» — это не произведение, а только его «неотъемлемая сущность» [AmZ XXIII, 567–568].

В качестве тем в вариациях op. 105 и op. 107 представлены 4 шотландские, 4 ирландские, 3 валлийские, 2 тирольские, 2 украинские (названные русскими) и 1 австрийская песни. Почти все они входят в число обработок, ранее сделанных Бетховеном. Это сборники «26 валлийских песен» WoO 155 (1810–1812), «25 ирландских песен» WoO 152 (1810–1813), «20 ирландских песен» WoO 153 (1814–1816), «12 ирландских песен» WoO 154 (1814–1816). «25 шотландских песен» op. 108 (1815), «Песни разных народов» (1815–1816). Все темы, основанные на песнях народов Великобритании, Бетховен называл «шотландскими» (“Airs ecossaises”). Это обозначение имело широкий смысл и относилось к произведениям, написанным по заказу шотландского издателя.

Как отмечает Р. Хойнемзер, «Бетховен, за незначительным исключением, выбирает для варьирования только такие мелодии, которые носят инст-

рументальный характер, а именно — танцевальные или маршеобразные, как это естественно для народной музыки» [212, 32]. Так, тирольские темы ор. 107 № 1 и № 5 написаны в ритме лендлера, а тема Вариаций ор. 107 № 10 изложена в характере шотландского марша. Ф. Ледерер, характеризуя отношение композитора к народным песням, отмечает, что Бетховен в орр. 105 и 107 «проявляет все свое искусство в изменении и варьировании темы, и ему удается придать иностранным песням поразительные эффекты благодаря разнообразию ритмики и фигурационной техники» [236, 53].

В какой мере темы вариационных циклов орр. 105 и 107 сходны с бетховенскими обработками тех же песен?

Четыре вариационных цикла на шотландские темы из ор. 107 (№№ 2, 8, 9 и 10) в целом близки бетховенским обработкам из ор. 108 (№№ 7, 17, 11 и 22). В них сохраняются тональность и указания темпа. В темах вариаций форма песен обычно не изменяется. Только в теме ор. 107 № 10 Бетховен пропускает припев с хором. В вариациях ор. 107 № 8 композитор переосмысливает тактовый размер песни и предписывает 2/4 вместо 4/4 обработки. В некоторых обработках имеются более детальные исполнительские указания динамики и штрихов, отсутствующие в темах вариаций.

В темах вариаций фактура обработок песен, как правило, упрощается и становится более прозрачной, что связано со спецификой жанра вариаций. Наиболее существенно различается фактура обработки песни “O Mary, at the Window Be” и темы Вариаций ор. 107 № 8 [примеры 3.70, 3.71]. Фортепианная фактура обработки представляет собой *martellato* аккордов при непрерывном движении восьмыми в левой руке. Мелодия песни дублируется в верхнем голосе синкопированных аккордов правой руки. Эта фактура в переосмысленном виде появляется во 2-й вариации [пример 3.73]. Использование в процессе варьирования элементов соответствующих обработок песен является характерным приемом для циклов на шотландские темы из ор. 107.

В вариациях на шотландские темы из ор. 107 Бетховен использует в процессе развития элементы соответствующих обработок песен. В вариационном цикле ор. 107 № 2 в 1-й и 3-й вариациях появляется движение восьмыми. Аккордовая фактура обработки песни “O! Thou Art the Lad of My Heart” находит применение в 1-й и 4-й вариациях цикла ор. 107 № 9. Ритмическая фигура левой руки из восьмой и двух шестнадцатых в обработке “O Mary, at the Window Be” (такт 6) получает развитие в 1-й вариации цикла ор. 107 № 8. Имитации во вступлении к обработке песни “The Highland Watch” развиваются в финальной вариации цикла ор. 107 № 10.

## Пример 3.67

[Andantino quasi Allegretto]

Vin

Vc

O Ma - ry, at the win - dow be, it is the wish'd, the trys - ted hour: those

## Пример 3.68

Andantino quasi Allegretto

## Пример 3.69

Var. II

Fl.

Ирландские темы оп. 105 № 5 и оп. 107 № 4 основаны на обработках “Chilling O’Guiry” (“Put Round the Bright Wine”) и “St. Patrick’s Day” (“The Pulse of an Irishman”) из сборника «12 ирландских песен» WoO 154 №№ 6 и 4.

Вариации op. 105 № 6 написаны на песню "English Bulls" ("Oh! have you not heard, Pat"), входящую в сборник «25 ирландских песен» WoO 152 № 12. Вариации op. 105 № 4 написаны на песню "The Last Rose" ("Sad and Luckless Was the Season") из сборника «20 ирландских песен» WoO 153 № 6. Именно эта песня легла в 1847 году в основу Вариаций на шотландскую тему F-dur М. И. Глинки, на что впервые указал В. В. Протопопов [107, 302]. Подобно Бетховену, Глинка называет тему «шотландской», а не «ирландской». Песня «Последняя летняя роза» послужила основой и для Вариаций А. Герца, у которого она названа «английской». Л. Миш установил ирландское происхождение темы [267, 112], что подтверждают исследования В. Д. Нырковой и А. Д. Алексеева. Источник темы Вариаций Бетховена op. 105 № 4 неизвестен. В. В. Протопопов установил ее расхождение с записью в сборнике Стивенсона—Мура "Irish melodies" и сходство с темой Вариаций Глинки [107, 302–303].

Ирландские темы в вариациях Бетховена подверглись наиболее существенной переработке. В них Бетховен вносит изменения темпа, характера исполнения и фактуры по сравнению со своими обработками. В Вариациях op. 105 № 5 Бетховен меняет тональность с F-dur на E♭-dur, что в «Варьированных темах» встречается редко. В некоторых случаях наблюдается тенденция к некоторому замедлению темпов по сравнению с соответствующими обработками. Так, в цикле op. 105 № 5 вместо указания *Allegretto quasi Vivace* композитор предписывает *Allegretto spiritoso*, а в цикле op. 107 № 4 вместо обозначения *Vivace scherzando* — *Allegretto scherzoso*. В цикле op. 105 № 4 Бетховен меняет указание характера: *Andante espressivo assai* вместо *Andante affettuoso e semplice assai*. Расхождение связано с тем, что эмоциональный строй обработки песни "The Last Rose" определяется инструментальным вступлением. В нем выражено состояние сдержанной печали, в то время как тема вариаций отличается большей непосредственностью.

В ирландских темах вариационных циклов Бетховен упрощает фактуру. Мелодия обработки песни "English Bulls" сопровождается тремоло в левой руке. Тема же вариационного цикла op. 105 № 6 изложена сначала двухголосно, затем — с прозрачным аккордовым сопровождением. В обработке песни "Chilling O'Guiry" в левой руке идет непрерывное движение восьмыми, тогда как тема цикла op. 105 № 5 сопровождается простыми аккордами. Тема вариаций утрачивает танцевальность. В обработке песни "St. Patrick's Day" Бетховен добавляет форшлагги у струнных, придающие произведению юмористический характер. Фактура обработки песни "The Last Rose" отличается насыщенностью. Бетховен применяет имитации, основанные на вычленинии мотива середины. Большое значение приобретает в обработке нисходящее движение параллельными секстами. Этот прием получает развитие в

1-й вариации цикла ор. 105 № 4. Гармонический и ритмический язык обработки песни отличается большим разнообразием, чем вариационный цикл.

Валлийские темы “The Cottage Maid” ор. 105 № 1 и “Merch Megan, or Peggy’s Daughter” ор. 107 № 6 встречаются в сборнике «26 валлийских песен» WoO 155 под № 3 и № 11. Главное отличие обработок от вариационных циклов касается фактуры. Обработки основаны на непрерывном движении более мелкими длительностями. В темах вариаций сохраняется лишь гармоническая основа. Обработка “The Cottage Maid” содержит виртуозное вступление и заключение. Подобные пассажи встречаются в 1-й вариации ор. 105 № 1 в более низком регистре. Песня сопровождается фигурациями шестнадцатыми *staccato* в левой руке, придающими легкость. На фермате перед репризой в вокальной партии Бетховен добавляет каденцию. В 1-й вариации в аналогичном месте композитор использует эту возможность. В цикле ор. 107 № 6 Бетховен меняет темп с Allegretto на Andante comodo и ставит в теме ремарку *dolce* (в обработке оно появляется лишь в репризе). Тема приобретает певучесть. Сопровождение песни “Merch Megan” полифонично. Выразительная линия баса и переклички струнных на фоне фигураций оживляют мелодию.

Три континентальные темы из ор. 107 — 2 тирольские (№№ 1, 5) и украинская (№ 7) — входят в число ранее написанных обработок сборника «Песни разных народов» (№№ 15, 16 и 19 по автографу). Темой Вариаций ор. 107 № 5 является тирольская песня “A Madel, ja a Madel is wie a Fahn”. По предположению В. Зальмена, она заимствована из зингшпиля Шакка-Шиканедера «Антон, глупый садовник» [146, Bd. II; 152]. Тема цикла ор. 107 № 1 сходна с ней по характеру. Вариационные циклы на тирольские темы по фактуре в целом близки соответствующим обработкам. Однако обнаруживаются отличия характера. Особенно заметно это при сопоставлении Вариаций на тирольскую песню “I bin Tyroler Vua” ор. 107 № 1 с обработкой № 15 из «Песен разных народов» [примеры 3.70, 3.71].

### Пример 3.70

Moderato

## Пример 3.71

The musical score consists of three systems. The first system contains the Violin (Vn) and Viola (Vc) parts. The second system contains the vocal line with lyrics: "I bin a Ty-ro-ler Bua, bin al-le-well wohl-auf, auf". The third system contains the piano accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. Dynamics include piano (p) and sforzando (sf).

Вариации написаны в тональности Es-dur, тогда как в обработке — тональность F-dur. Штрихи в мелодии темы вариаций и песни различны. В первом такте песни залигованы первые две восьмые, что связано со словесным текстом. Во вступлении к обработке Бетховен ставит лиги и в первом, и во втором тактах. В теме Вариаций более ярко передается характер веселой грубоватой песни молодого продавца ковров, мечтающего отдать ковер молодой красавице. В первом такте темы фигура из острых восьмых получает развитие в 1-й и 2-й вариациях. Более легатная середина темы, близкая по характеру второй половине вступления к обработке, находит развитие в 3-й вариации. Бетховен использует имитационные возможности мелодии песни. Так, во 2-й вариации цикла из ор. 107 № 1 применяются скрытые имитации синкопированного мотива темы. Имитации встречаются и в коде.

При сопоставлении Вариаций ор. 107 № 5 с № 16 из сборника «Песни разных народов» выявляется использование пунктирных фигур из обработки, отсутствующих в теме вариационного цикла. Этот элемент получает развитие в 1-й и 3-й вариациях.

Вариации ор. 107 № 7 являются наиболее крупным по масштабу циклом среди «Варьированных тем». Они основаны на украинской песне «Ехал козак за Дунай», которая пользовалась большой популярностью не только в России, но и в Германии и Австрии, где была известна под названием «Schöne Minka». Бетховен обращался к ней дважды. Источником мелодии

песни послужило, как предполагает Н. Фишман, второе издание «Собрания русских песен», составленное И. Прачом и вышедшее в 1806 году [126, 6]. Обработка этой песни для голоса в сопровождении фортепианного трио вошла в сборник «Песни разных народов» под № 19 [пример 3.72]. Бетховен здесь добавляет большое вступление и заключение, основанные на интонациях песни. Вариации ор. 107 № 7 отличаются от обработки [пример 3.73]. По словам В. В. Протопопова, «это не только другой жанр, чем аранжировка, но и другая трактовка темы — более свободная, более разнообразная по содержанию» [105, 305].

**Пример 3.72**

Andante

Е - хав ко - зак за Ду - най, ска - зал: див - чи - на про - шай.

**Пример 3.73**

arco

Г - хав ко - зак за Ду - най, ска - зал: "Див - чи - на, про - шай! Ты ко - ни - ку

**Пример 3.74**Thema  
Andante

Песня «Ехал козак за Дунай» послужила темой для большого количества вариационных циклов начала XIX века. Сравнение вариаций Бетховена op. 107 № 7 с сочинениями других композиторов ярко показывает различие подходов к одной и той же народной мелодии. Достаточно сопоставить изложение темы в вариациях К. Вебера (1814–1815), К. Гольмика (1815), И. Н. Гуммеля (конец 1816), В. Ф. Рима и Д. Штейбельта:

**Пример 3.75**Thema  
Andante con moto

**Пример 3.76**

Andante

## Пример 3.77

Thema  
Quasi Allegretto

Гуммель

*p*

## Пример 3.78

Andantino

Рим

*mf*

## Пример 3.79

Andante non troppo

Штейнберг

*p*

Наиболее точно мелодия песни отражена в теме Вариаций Бетховена, который в своих обработках народных песен всегда сохранял в неизменном виде их мелодическую линию. Почти без изменений воспроизводит мелодию в «Вариациях на две русские темы» Штейбельт. Вебер в «Вариациях на русскую тему» ор. 40 обращается с мелодией более свободно, внося структурные и интонационные изменения. Во втором такте и далее в подобных местах мелодия начинается прямо с терцового тона. Смысловой акцент приходится на начало второго такта, а не на начало первого, как в оригинале. Кроме того, Вебер в конце каждого предложения добавляет акцентированную восходящую интонацию сексты. В результате этих изменений возникает четкое деление по такту (вместо двутактов). В «Adagio, вариациях и рондо» для фортепиано, флейты и виолончели ор. 78 И. Н. Гуммеля во втором такте темы соединяются «веберовский» вариант мелодии с оригинальным. Благодаря форшлагу в начале такта сохраняется интонация восходящей терции. У Гуммеля фразировка темы существенно отличается от оригинала из-за введения затактовой восьмой и мелких лиг, подчеркивающих синкопу. Такая фразировка носит чисто инструментальный характер и не соответствует ни русскому, ни немецкому текстам песни. В Вариациях на тему “Schöne Minka” К. Гольмика и Вариациях на русскую тему ор. 28 В. Ф. Рима изменен ритм мелодии, в которой появляются пунктиры. Пунктирный ритм в 7-м такте темы Гольмика создает ощущение поспешности. В обоих случаях в начале каждой фразы вводятся секундовые интонации. Рим, как и Гуммель, объединяет лигой нисходящий ход с–h–а, который противоречит тексту песни.

Большинство композиторов в вариациях “Schöne Minka” придерживается тональности оригинала — a-moll. Бетховен почти всегда сохраняет тональность народной песни. Напротив, для Штейбельта характерно изменение тональности оригинала. Так, его Вариации на тему «Ехал козак за Дунай» написаны в тональности d-moll. К. Вебер в своих Вариациях выбирает тональность c-moll.

Тактовый размер оригинала 2/4 в большинстве случаев сохраняется. Гольмик излагает тему вдвое медленнее и предписывает размер  $\mathcal{F}$ . Рим укрупняет такты (8 вместо 16), что приводит к ускорению темпа. Оригинальное обозначение темпа *Andante* сохранено лишь у Бетховена и Гольмика. У других композиторов наблюдается тенденция к ускорению (*Andante con moto* у Вебера, *Andante non troppo* у Штейбельта, *Andantino* у Рима). Гуммель ставит обозначение *Quasi Allegretto*, совершенно меняющее характер песни.

Фактура оригинала в темах вариаций, как правило, изменена. Наиболее точно характер песни передан Бетховеном. В теме Вариаций ор. 107 № 7 сохраняется печальный и несколько суровый образ народной песни. Фактура в целом близка гармонизации Прача. Фактура темы Вебера напоминает бетхо-

венскую, но Вебер вносит в тему больше экспрессии. Штейбельт сохраняет движение параллельными секстами в партии правой руки, но добавляет подголосок с нисходящим хроматическим ходом, придающий украинской песне не свойственную ей сентиментальность. У Гуммеля мелодия сопровождается аккордами *staccato*, благодаря которым возникает изящный, танцевальный характер. Гольмик и Рим излагают тему в духе марша при довольно примитивной фактуре. Гольмик сохраняет в правой руке движение параллельными секстами, но переносит мелодию на октаву вверх. В характере темы у Рима проявляется некоторая суровость и немецкая серьезность.

Динамика темы у большинства композиторов сохраняется в пределах *piano*. У Гольмика и Рима характер драматизируется, применяется более насыщенное звучание. Рим ставит с самого начала указание *mf*, а у Гольмика развитие доходит до *forte*.

Чьи же вариации на тему “Schöne Minka” критика признала лучшими? По мнению лейпцигского рецензента, Вариации op. 78 Гуммеля выгодно отличаются от вариационных произведений других композиторов, написанных на ту же тему: «Как бы часто эту тему не варьировали другие, рец[ензент] охотно признается в том, что из всего того, что было ему представлено и исполнено, эта разработка вышла лучше» [AmZ XXI, 96].

Среди бетховенских вариаций op. 105 и op. 107 три темы отсутствуют как в сборнике «Песни разных народов», так и в других сборников обработок композитора. Это тирольская тема op. 105 № 2, австрийская тема op. 105 № 3 и украинская тема op. 107 № 3. Неизвестны и их источники. В качестве темы Вариаций op. 105 № 2 выступает валлийская баллада “Of noble race was Shekin”. Темой вариационного цикла op. 105 № 3, как установил М. Унгер, является очень популярная в Вене в самом начале XIX века австрийская народная песня “A Schüsserl und a Reindel” [236, 52–53]. Еще в 1799 году она была представлена в комической опере Ф. Кс. Зюсмайра «Шарлатан». 15 декабря 1815 года Бетховен обратился к З. А. Штейнеру с просьбой прислать ему мелодию этой песни: «В настоящий момент мне должна быть прислана песня "Мисочка и сковородочка", она мне очень нужна. [...] Песню "Мисочка и сковородочка" можно найти по каталогу либо отдельно, либо с вариациями» [102, 422–423]. Г. Кинский предполагает, что Бетховен имел в виду Шесть легких вариаций Я. Ванхалю на эту же тему, изданных у Штейнера [336, 289]. А. Орель также установил, что в первом десятилетии XIX века большой популярностью пользовались многочисленные вариации на песню “A Schüsserl und a Reindel” с сопровождением гитары, в частности — придворного венского актера К. Л. Костенбля [288, 639–640].

Что касается вариационного цикла ор. 107 № 3, то в исследованиях, как правило, неверно указывается источник. По утверждению Г. Кинского, Бетховен заимствовал песню из сборника И. Прача [336, 298]. Однако, как установил Н. Л. Фишман с помощью фольклориста Б. И. Рабиновича, в основе сочинения лежит популярная в начале XIX века украинская песня «Пожалуйте, сударыня, сядьте со мной рядом» [101, 38]. По предположению Фишмана, мелодию песни сообщил композитору приехавший в 1812 году из Петербурга в Вену известный скрипач и композитор П. Роде. Вариант песни «Пожалуйте, сударыня...» входит в составленную П. Роде совместно с П. М. Ф. Байо и Р. Крейцером «Скрипичную школу с присовокуплением ... употребительных новейших русских песен с вариациями». В том же году написал свои Вариации на малороссийскую песню Ф. Рис. Л. В. Кириллина подчеркивает сходство изложения темы в Вариациях Риса и в написанной позднее Варьированной теме ор. 107 № 3 Бетховена [23, 20]. Оба варианта близки по фактуре, но различны по характеру. В теме Риса более рельефно подчеркнуты сильные доли каждого такта, явно указывающие на характер плясовой, в то время как у Бетховена выявляется более протяженная мелодическая линия.

Для вариационных циклов ор. 105 и ор. 107 характерно небольшое количество вариаций, число которых колеблется от двух до шести. Однако многие циклы, особенно в ор. 107, содержат одну или несколько дополнительных вариаций в коде, не обозначенных номером, но отмеченных сменами темпа и характера. Вариационные циклы №№ 5, 7 и 8 из ор. 107 имеют по одной дополнительной вариации, в Вариациях ор. 107 № 3 таких вариаций две (*Adagio sostenuto* и фуга — *Tempo I*), а в ор. 107 № 4 — три (*Poco adagio*, *Vivace* и *Moderato*). Таким образом, в последнем случае их число превышает количество вариаций, обозначенных автором (2). В циклах ор. 105 № 1 и ор. 107 № 4 Бетховен в качестве дополнительных включает вариации в одноименном миноре, которые служат для усиления контраста в коде.

Многие вариационные циклы из орр. 105 и 107 завершаются неполным проведением темы в варьированном виде (полностью тема проводится лишь в цикле ор. 105 № 2). В вариациях из ор. 105 повторения темы часто снабжены ремарками *dolce* или *dolcissimo* (№№ 1, 3, 6). В цикле ор. 105 № 2 при возвращении темы происходит ускорение темпа (*Allegro* вместо *Allegretto scherzoso*), которое еще более усиливается обозначением *alla breve*. Мелодия остается неизменной, однако меняется ее изложение: она проводится одновременно в партии флейты и в партии левой руки. В репризе темы исчезают переключки регистров. Мелодия темы сопровождается трелью в партии правой руки. В результате композитор более ярко выявляет характер темы.

Для вариаций из ор. 107 характерны более значительные изменения тем при их возвращении в кодах. В вариационных циклах №№ 4 и 9 мелодия темы переносится в более высокий регистр. Динамическая реприза темы в коде вариаций ор. 107 № 5 становится кульминацией всего цикла. Тема проходит *fortissimo* в октавном изложении. Ее ритм сохраняется, но меняется размер (6/8 вместо 3/4). В отличие от Вариаций ор. 105 № 2 здесь происходит не только ускорение темпа, но и изменение характера темы. В некоторых вариационных циклах в результате вычленения отдельных фраз темы возникает новый ее вариант (например, в №№ 1 и 2 из ор. 107).

В «Варьированных темах» орр. 105 и 107 наблюдается тенденция к объединению вариаций. Многие вариационные циклы отличаются тональным единством (ор. 105 №№ 4, 5; ор. 107 №№ 2, 3, 5, 6, 8). В них отсутствуют минорные вариации.

В минорных вариационных циклах Бетховена указание “Maggiore” не встречается. Мажорные вариации в них расположены по-разному. В ор. 105 № 2 (c-moll) заключительная вариация написана в одноименном мажоре, но весь цикл завершается в миноре. В Вариациях ор. 107 № 7 (a-moll) после A-dur'ного первого предложения коды следует минорное завершение. В ор. 107 № 10 (g-moll) вариация в одноименном мажоре находится в центре. В минорных вариационных циклах Бетховен использует также тональность VI ступени. Например, в Вариациях ор. 107 № 7 (a-moll) композитор вводит небольшой эпизод — интермедию F-dur.

В «Варьированных темах» Бетховен применяет терцовые тональные соотношения, сопоставляя, например, D-dur и B-dur в Вариациях ор. 105 № 6, Es-dur и Ces-dur в Вариациях ор. 107 № 1. Композитор также вводит необычное сопоставление однотерцовых тональностей. Так, в цикле ор. 107 № 1 Es-dur 3-я вариация написана в тональности e-moll и имеет подзаголовок “Minore”. При этом сохраняется мелодия темы и ритмический рисунок.

В «Варьированных темах» широко применяется сквозное развитие. Наибольшей целостностью отличается цикл на украинскую тему ор. 107 № 7 a-moll, в котором все вариации исполняются без перерыва.

Бетховен использует разнообразные приемы объединения вариаций. Одним из них является равномерное движение на основе равномерного движения в заключении вариации, непосредственно приводящего к началу следующей (ор. 107 №№ 6 и 7). При этом 3-я и 4-я вариации в цикле ор. 107 № 7 связаны также педалью. Важным приемом является связь при помощи переосмысления аккорда. Этот вид объединения Бетховен использует при смене тональности. Например, при переходе от 3-й, B-dur'ной к 4-й, D-dur'ной вариации из ор. 105 № 6 композитор переосмысливает неполное трезвучие B-dur как VI низкую ступень в D-dur. Переход от 2-й к 3-й вариации из ор. 107

№ 1 осуществляется через энгармоническую замену неполного аккорда. В некоторых случаях Бетховен вводит связующие построения между вариациями (интермедии). Например, в Вариациях op. 107 № 7 6-я и заключительная вариации связаны между собой интермедией, в которой происходит модуляция из F-dur в основную тональность a-moll. Одним из наиболее эффективных приемов объединения является незамкнутость темы. В Вариациях op. 107 № 2 Бетховен применяет оригинальный прием, неожиданно прерывая тему на доминантсептаккорде и вводя такт паузы, создающей напряжение. Такие паузы, выполняющие функцию объединения, встречаются еще в Вариациях на тему Диттерсдорфа WoO 66. Однако в раннем вариационном цикле эти паузы располагаются перед началом репризы темы и являются комическим приемом. Здесь же вместо репризы (форма темы двухчастная безрепризная) следует 1-я вариация. Пауза сохраняется в конце 1-й и в конце 3-й вариаций. Во 2-й вариации она остается лишь в партии фортепиано, в то время как флейта продолжает свою мелодическую линию. В 4-й вариации пауза заполняется небольшой каденцией, приводящей к коде.

В вариационных циклах opp. 105 и 107 Бетховен нередко отклоняется от единого темпа, вводя небольшие эпизоды импровизационного характера. Такие эпизоды встречаются либо внутри отдельных вариаций, либо между заключительными вариациями. Например, в 3-й вариации цикла op. 105 № 1 перед репризой помещен короткий переход Adagio. В Вариациях op. 107 № 5 между 3-й и заключительной (Allegro) вариациями Бетховен помещает интермедию Maestoso. В цикле op. 107 № 4 после 2-й дополнительной вариации (Vivace) следует короткое построение Adagio, которое служит переходом к заключительной вариации Moderato. В цикле op. 107 № 7 (a-moll) между 6-й и дополнительной (Andante comodo) вариациями находится интермедия Andante, которая отличается не только темпом, но и тональностью (F-dur).

Нередко Бетховен стремится придать отдельным вариациям индивидуальный облик, используя обозначения *dolce*, *espressivo*, *cantabile e legato*, *maestoso*, *spiritoso*. Иногда композитор применяет принцип жанровой трансформации. Например, 4-я вариация из op. 107 № 2 написана в жанре сицилианы.

В «Варьированных темах» opp. 105 и 107 проявляется характерная для Бетховена тенденция к введению полифонии в заключительных вариациях. В коде Вариаций op. 105 № 1 — небольшое фугато g-moll, построенное на первом мотиве темы. Кода Вариаций op. 107 № 3 содержит развернутую фугу на бас темы — прием, который композитор использует в вариациях зрелого периода (op. 35 и op. 120).

В вариациях opp. 105 и 107 Бетховен, с одной стороны, продолжает поиски в области характерных вариаций, начатые еще в ранний период творче-

ства и наиболее полно воплощенные в Вариациях op. 120. С другой стороны, композитор в «Варьированных темах» использует фактурные и гармонические приемы, свойственные его сочинениям среднего и особенно позднего периодов («Варьированные темы» op. 105 и 107 были созданы в то же время, что и Соната "Hammerklavier"). Например, Бетховен применяет одновременное сочетание крайних регистров (1-я вариация из op. 107 № 3). 4-я вариация из op. 107 № 7 по фактуре предвосхищает 2-ю вариацию из op. 109. В вариации Adagio sostenuto из op. 107 № 3 формируется интонация Ариетты из Сонаты op. 111.

В поздних вариациях Бетховена контрасты затрагивают прежде всего образную сферу. Возникают более сложные изменения настроения, подчеркнутые не только контрастом медленного и быстрого темпов, сколько постепенными или небольшими сдвигами темпа. Тем не менее в «Варьированных темах» op. 107 встречаются резкие противопоставления темпов. Они касаются финальных вариаций. Например, в Вариациях Es-dur op. 107 №6 последняя, 4-я вариация (Vivace, 2/4) контрастирует всем предыдущим по темпу и метру (Andante, 3/4). В Вариациях op. 107 № 7 последняя обозначенная вариация написана в темпе Allegro (после Andante moderato). Чаше контраст темпов проявляется внутри финальной вариации. Так, в финале op. 107 № 3 выделяется необозначенная вариация Adagio sostenuto (3/4), а в финале op. 107 № 7 — эпизод Andante. В вариациях № 4 и № 5 из op. 107 Бетховен применяет контрасты двух- и трехдольного метра.

В «Варьированных темах» наблюдаются поиски необычных звучностей. Например, в op. 107 № 7 в третьей и дополнительной вариациях (кода) Бетховен с помощью педали придает фантастический колорит. Особенно мягко и свежо звучит при переходе к собственно коде (Poco vivace) A-dur при *diminuendo* и одновременном сочетании крайних регистров.

Вариационные циклы Бетховена op. 105 и op. 107, развивая традиции строгих вариаций, в то же время содержат особые черты. Для них характерно сочетание камерности высказывания и свободы фантазии, которое показывает их близость к романтизму.

## § 6. Вариации в поздних сонатах

В сонатно-симфонических циклах позднего периода (симфониях, струнных квартетах, фортепианных сонатах) вариации приобретают исключительно важное значение. Эта форма представлена в финалах фортепианных сонат ор. 109 и ор. 111. Однако драматургическая роль вариационного финала меняется по сравнению с более ранними сонатами Бетховена. Оба вариационных цикла вносят умиротворение после драматизма и резких контрастов предыдущего развития, тогда как ранее подобные финалы сонат Бетховена характеризовались активностью развития и проявлением народно-жанрового начала. Вариации в сонатах ор. 109 и 111 выполняют функцию обобщения.

Финал Сонаты ор. 109 содержит две фазы развития. Первая охватывает пять характерных вариаций (с 1-й по 5-ю), среди которых почти каждая имеет индивидуальные обозначения выразительности (*molto espressivo*, *leggieramente*, *piacevole*). Нередко вариации резко контрастируют друг другу. Для обострения контрастности композитор использует все возможные средства: смены темпа, метра, динамики и фактуры (например, 2-я и 3-я вариации). Вторая фаза — 6-я вариация, основанная на определенной логике ритмического развития. По словам В. Киндермена, «медленная певучая тема фактически взрывается изнутри в неуклонном процессе ритмического ускорения. Вследствие своего рода радиоактивного распада возникает фантастически искусная цепь мерцающих, вибрирующих звуков» [151, Bd. II; 167]. В целом цикл отличается единством и уравновешенностью благодаря повторению темы в завершении цикла и сквозному развитию, объединяющему соседние вариации (3-ю с 4-й и 5-ю с 6-й).

В вариациях позднего периода усиливается роль полифонии. Это заметно уже в теме финала Сонаты ор. 109, где мелодии противопоставлен самостоятельный басовый голос, движущийся во встречном направлении. Во 2-й вариации применяются имитации в двух верхних голосах. 5-я вариация представляет собой фугато, построенное на начальных интонациях темы, которое лейпцигский рецензент ставит даже выше других фуг Бетховена. По его мнению, «эта маленькая пьеса с ее серьезной физиогномикой в так называемом галантном стиле содержит [...] столько доказательств искусности большого мастера, сколько едва ли обнаруживали многие его строгие фуги» [AmZ XXVI, 219–220].

Вокруг Ариетты из Сонаты ор. 111 в западноевропейских музыкально-периодических изданиях в 1823–1824 гг. разгорелась бурная полемика, связанная с неоднозначным отношением критики к творчеству Бетховена позднего периода в целом и, в частности, к стилю последних сонат композитора.

Это видно на примере четырех отзывов: анонимных рецензий в лондонском журнале *Harmonicon*, берлинской *Zeitung für Theater und Musik*, лейпцигской *Allgemeine musikalische Zeitung* и обширной статье А. Б. Маркса «Письмо рецензента к редактору» в *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*. Лондонский *Harmonicon* распространял слух о глухоте Бетховена, ставшей причиной «грубостей» в его сочинениях [цит. по: 232, 374]. Лейпцигская *AmZ*, стараясь подчеркнуть уважение к музыке Бетховена и отмечая своеобразие его манеры, все же указывала на «жесткость в гармонии или в модуляции» [*AmZ* XXVI, 216]. Напротив, берлинская *Zeitung für Theater und Musik* поставила его наравне с Гайдном и Моцартом [цит. по: 232, 376]. Наиболее глубокую оценку дал последним произведениям Бетховена А. Б. Маркс, который сделал анализ последней сонаты Бетховена с позиции консервативного критика, противопоставив ему собственное понимание с учетом романтических тенденций в музыке первой четверти XIX века. А. Б. Маркс представил в обобщенном виде поверхностные взгляды критиков лейпцигской *AmZ* и показал их неубедительность.

В контексте таких точек зрения рассматривался, в частности, финал Сонаты ор. 111. Первое впечатление было негативным. Рецензенты сочли эту часть слишком длинной, запутанной и трудной для исполнения и восприятия. По этим отзывам можно судить, что все критики исходили из зрительного образа произведения и вряд ли могли достаточно хорошо исполнить Ариетту. По словам лондонского рецензента, который первым откликнулся на Сонату ор. 111, «система нотации, действующая в этой Ариетте, является "путаницей хуже неразберихи"» [цит. по: 232, 375]. Следующий критик, J. P. S., не был столь однозначен. Выразив свое недоумение по поводу перегруженности фактуры, рецензент отметил своеобразие стиля Бетховена. Ему показалось, что «избранная манера письма затрудняет чтение слишком пестрых нот. 3/8 или 3/4 с триолями, секстолями и т. д. составили бы меньше трудности. Однако же Бетховен пишет и мыслит свои звуки не так, как другие земные люди. Вторая вариация написана на 6/16, третья — на 12/32 такта. То, что последняя заполняет целых двенадцать страниц — и как пестро написанных, — кажется чрезмерностью и даже свидетельствует об избытии мыслей композитора, а также и о его своеобразии, не говоря о причудливости. Только терпеливый, хорошо подготовленный в чтении [нот] и *мыслящий* исполнитель без затруднения проберется сквозь эту последнюю дюжину страниц [...]» [*ibidem*, 377].

Критик лейпцигской газеты также обратил внимание на трудность исполнения Ариетты. «В целом продолжающаяся более четверти часа часть кишит нотами в наистраннейших, часто не подчиняющихся ощущению такта длительностях» [*AmZ* XXVI, 224]. Еще более ясно эта позиция изложена

А. Б. Марксом. «Голоса сталкиваются друг с другом и перескакивают друг через друга, словно испуганные, и так тянется бесконечно, что захватывает дух» [цит. по: 232, 379].

Но при дальнейшем изучении финала Сонаты ор. 111 рецензенты пришли к разным выводам, что показывают приведенные в *таблице 3.10* выдержки из четырех рецензий:

*Таблица 3.10. Сравнение отзывов музыкальной критики о финале Сонаты ор. 111*

Лондонский рецензент (Harmonicon)	Берлинский рецензент J. P. S. (ZTM)	Лейпцигский рецензент (AmZ)	Обобщенный рецензент (по А. Б. Марксу) (BAmZ)
<p>Вторая часть — Ариетта, <i>adagio</i>, простирающаяся до чрезвычайной протяженности в тридцать страниц. Тема ее не лишена элегантности, но ее голоса записаны в такой ненужно озадачивающей и обескураживающей манере, что мы можем без риска предсказать, что только немногие очень бесстрашные, упорные энтузиасты когда-нибудь попытаются ее сыграть [цит. по: 232, 375].</p>	<p>Целый мир звуков кружится в законах вечной гармонии в свободных вариациях на трогательно-приятную простую мелодию, обозначенную в высшей степени точно: "<i>Arietta, Adagio molto semplice cantabile</i>". Простота модуляции, которая движется лишь в доминанту C-dur и родственный a-moll, и своеобразный ритм нечетного тактового размера 9/16, придают этой мелодичной теме прелесть, прекрасная <i>природа</i> которой оказывает влияние на любую восприимчивую душу. ...Следующие вариации с пышными и новыми фигурами, — собственно, скорее свободные фантазии с сохранением кантилены оригинала... Большая продолжительность всей части (занимающей шестнадцать страниц большого формата), при всей новизне этюдopodobной разработки основной мысли, все же приводит к некоторой монотонности, которая оставляет общее впечатление неполным [цит. по: 232, 377].</p>	<p>Изложенная большей частью в четырехголосии тема развивается так просто и спокойно, как только можно пожелать теме, которая должна варьироваться или — как здесь — перефразироваться. Но композитору было угодно — почему, мы не можем догадаться — воспользоваться для разработки прекрасного материала большой части такими художественными средствами, которыми мы находим не вполне достойными его высокого гения. В этой звуковой картине он напоминает живописца, который монотонно заполняет все пространство алтаря одноцветной краской с помощью кисточки для росписи миниатюр... Мелодия окутана странным триольным орнаментом, оба чаще всего лишены главного: влияния на душу [AmZ XXVI, 224].</p>	<p>Привлекает тема, действительно красивая ариетта в народном духе (Бетховен взял на заметку от "Вольного стрелка" Вебера), но, ради Бога, какое сопровождение! Двумя октавами ниже мелодии, в глубочайших басах, с остающейся доминантой, продолжает гудеть и шуметь, как вдалеке отзвучавший колокол; и почему? Т.к. существует правило многоголосного изложения — не растягивать друг от друга голоса, а располагать по аналогии вместе в среднем регистре и потому что Бетховену нравится пренебрегать любым правилом. Еще раз я бросаю взгляд на три последние вариации. Они ведь разработаны (все же я не хочу вспоминать баховские), но где здесь приятные, сделанные со вкусом, блестящие фигуры? ... Сейчас ... бесконечные повторения одного и того же звука пронзают мне уши, словно острием кинжала, ... затем один фрагмент — я не знаю, как долго резко звучат трели одна за другой [цит. по: 232, 379].</p>

Таким образом, при более внимательном изучении вариаций все критики одобрили тему. Даже лондонский рецензент отметил, что она «не лишена элегантности» [цит. по: 232, 375]. Берлинскому рецензенту понравилась трогательная мелодия, простота модуляции и своеобразие ритма. Лейпцигский критик счел тему подходящей для варьирования. Однако изложение темы одновременно в удаленных друг от друга регистрах не могло укладываться в рамки понимания консервативной критики, как показано А. Б. Марксом.

Сами вариации берлинский рецензент называет «свободными фантазиями», полными «пышных и новых фигур». Рецензент «Всеобщей музыкальной газеты», высоко оценивая Ариетту из Сонаты ор. 111 с точки зрения мастерства варьирования, в то же время обнаруживает свое непонимание Ариетты в целом. Называя ее «наиболее примечательной», критик в то же время считает художественные средства, избранные композитором «не вполне достойными его высокого гения» [AmZ XXVI, 224]. Обоим рецензентам вариации показались «монотонными». При этом в отношении эстетического воздействия произведения они приходят к противоположным выводам. По мнению J. P. S., уже сама «природа» темы «оказывает влияние на любую восприимчивую душу». Напротив, лейпцигский рецензент считает, что мелодия и окутывающий ее «странный триольный орнамент» не имеют «влияния на душу». Таким образом, берлинский рецензент смог глубже понять вариации из последней сонаты Бетховена, чем критик *AmZ*, хотя отзыв в *ZTM* появился годом ранее лейпцигского.

А. Б. Маркс, опровергнув взгляды консервативных рецензентов, представил собственное истолкование Ариетты от лица молодого музыканта Эдварда, который определил две части сонаты как два акта трагедии: первая изображает картину борьбы, а вторая — смерть великого человека. Он услышал во второй части звуки траурной процессии. Критик причислил ее «к наибольшим удачам Бетховена». «Как далеко уносит его гений на нехоженные, неисследованные тропы; как погружается он в глубочайшую бездну и вновь смело взлетает ввысь; что здесь сконцентрировано — и какая чинная поступь, какая выдержанная форма!» Бетховена А. Б. Маркс считал образцом в смысле строгости формы и свободы фантазии [цит. по: 232, 380].

В финале Сонаты ор. 111 заметно влияние Вариаций на вальс Диабелли ор. 120. Как показывают исследования В. Киндермена, еще до создания трех последних сонат Бетховен закончил эскизы двух третей этого масштабного вариационного цикла. Между Ариеттой из ор. 111 и Вариациями на вальс Диабелли наблюдается не только тональное, но прежде всего интонационное родство. В частности, нисходящие мотивы кварты и квинты являются основой обоих произведений.

В Ариетте из Сонаты ор. 111 Бетховен поднимает орнаментальные вариации на новый уровень. Фигурации уже не служат средством подчеркивания виртуозности исполнителя; каждый звук приобретает самостоятельное значение и неповторимость. Важнее всего становится сосредоточение на различных аспектах состояния созерцательности. Вариации построены на сквозном развитии без темповых и метрических изменений. Важную роль приобретает ритмическое варьирование, создающее впечатление ускорения темпа. В момент кульминации применяется характерный для позднего стиля Бетховена прием одновременного сочетания крайних регистров, что создает, по выражению Г. Нейгауза, ощущение высоты, «выше стратосферы» [35, 248].

Вариационные циклы из сонат ор. 109 и ор. 111 отличаются глубиной содержания и контрастностью образов. В них возрастает значение полифонического мышления, которое играет ведущую роль в финалах поздних сонат Бетховена. Они становятся логическим завершением, после которого уже невозможно продолжение.

## § 7. Вариации Бетховена и его современников на вальс Диабелли

Фортепианное творчество Бетховена завершают Тридцать три вариации на вальс Диабелли ор. 120 — единственный крупный самостоятельный вариационный цикл в поздний период творчества композитора. Богатство приемов и идей, заложенных в этом произведении, неисчерпаемо. Бетховен в 33 вариациях создает крупное, целостное сочинение, основанное на сложной трансформации образных сфер. Вариационная форма здесь выступает как *процесс*. По контрастности драматургии она не уступает сонатной. Произведение представляет большой интерес как для исследователей творчества композитора, так и для исполнителей.

Примерно в это же время по предложению Антона Диабелли было создано коллективное произведение на его вальс — «Вариации для пианофорте на заданную тему, сочиненные замечательнейшими музыкальными художниками и виртуозами Вены и Австрийской империи». По предположению Г. Кинского, это обращение следует отнести к началу 1819 г. [336, 348]. Согласно хронологической таблице Г. Броше, наиболее ранней датой (7 мая 1823 г.) отмечена вариация, написанная К. Черни, а наиболее поздней (16 января 1824 г.) — вариация И. Н. А. Виттечка. Таким образом, разработка темы, предложенной Диабелли, охватывает период в пять лет.

Бетховен принял предложение А. Диабелли после больших колебаний. В письме К. Ф. Петерсу он объяснял: «Диабелли — композитор, и то, что я даю ему, следует скорее рассматривать как поддержку с моей стороны» [103, 522]. Вариации на вальс Диабелли ор. 120 фактически с самого начала были задуманы композитором как крупное сочинение. В письме к П. Й. Зимроку от 20 февраля 1820 года Бетховен впервые упоминает о «больших вариациях на популярный “Немецкий”» [там же, 357]. Осенью 1822 года композитор сообщает Диабелли о намеченном «большом масштабе» еще не завершеного сочинения [там же, 517].

Последний вариационный цикл Бетховена сразу вызвал большой интерес современников. Музыкальная критика указала на преемственность последнего вариационного цикла Бетховена с шедеврами его великих предшественников. Первый отклик на это произведение появился в газете *Wiener Zeitung* от 16 июня 1823 года, которая признала его «великим и замечательным творением, достойным быть поставленным в ряд вечных произведений старых классиков» [цит. по: 317, 151]. Развивая эту мысль, критик сравнил бетховенское сочинение по «новизне идеи, тщательности разработки и красоте искусных переходов» с вариациями И. С. Баха. Очевидно, что рецензент прежде всего имел в виду «Гольдберг-вариации», впервые проводя параллель между двумя грандиозными вариационными циклами. Эту же идею продол-

жил в 1830 году и А. Б. Маркс [цит. по: 232, 418]. Янус а Коста, критик веймарского *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* (1823), пришел к выводу, что Вариации ор. 120 своей новизной представляют такой же интерес, как и каждая новая опера Моцарта во второй половине XVIII века [ibidem, 416].

Критики считают 33 вариации новым этапом в развитии жанра. Так, объявление в *Wiener Zeitung* указывает, что цикл Бетховена «создан на тему, которую, вероятно, прежде никто не счел бы подходящей для *такой* разработки, в которой наш мастер одиноко возвышается среди своих современников» [цит. по: 323, 151]. По мнению Я. Коста, «такое разнообразие в мелодической, гармонической, ритмической и контрапунктической находке, в красотах всякого вида, как они представлены в лежащем перед нами сочинении, едва ли до настоящего времени могли быть достигнуты какой-либо серией вариаций» [цит. по: 232, 416].

Все авторы рецензий подчеркивают новизну этого произведения. Я. Коста пишет: «Мы полагаем, что ван Бетховен превзошел даже свое большое 35-е сочинение, и охотно признаем, что при первой попытке сыграть эту композицию, осыпанную богатством действительно новых, совершенно оригинальных идей, мы были приятно потрясены, даже, казалось, почти оглушены» [ibidem]. Даже весьма критически настроенный к позднему творчеству Бетховена журнал *Harmonicon* вынужден был признать, что «автор еще не совсем истощил запас идей, исключительно своих собственных, из которого для пользы человечества он черпал почти тридцать лет» [ibidem, 417]. По словам А. Б. Маркса, «эти Вариации становятся в то же время значимым вкладом в характеристику Бетховена как художника и образцом того, чего можно добиться в вариационной форме» [ibidem].

Вальс Диабелли критики восприняли по-разному. Я. Коста назвал его «просто великолепным» по изложению и отметил оркестровые эффекты [цит. по: 232, 416]. Лондонский рецензент назвал его «самим по себе очень привлекательным» [ibidem, 417]. По мнению же А. Б. Маркса, тема Диабелли представляет собой «вполне приличный, но впрочем совершенно незначительный вальс». В то же время он назвал эту тему «сокровищницей новых идей» [ibidem].

Все рецензенты выразили восхищение вариациями Бетховена, создавшего на основе простой темы шедевр. По мнению венского рецензента, «самые оригинальные формы и мысли, самые смелые обороты и гармонии здесь исчерпаны, используются все эффекты пианофорте, основанные на массивной игре» [323, 151].

Я. Коста назвал вариации Бетховена «отдельными, самостоятельными музыкальными поэмами, которые, подобно цветам, распускаются из одной лишь темы как из общей почвы [...] Каждая из этих поэм имеет особое свое-

образе и свою индивидуальность и возникает, с этой точки зрения, как отдельное, независимое от темы музыкальное произведение, хотя оно состоит с ней в теснейшем мелодическом и гармоническом родстве. Тщетно пытаться применять такое своеобразие одной бетховенской вариации к вариации на какую-либо другую тему и переносить его на нее. Сами же фигуры, которые составляют суть в вариациях привычного склада, наш поэт избирает большей частью так просто, что они своим возвышенным полетом мысли служат как бы крыльями» [цит. по: 232, 415]. Таким образом, критик подчеркивает принципиально новый подход Бетховена к варьированию, связанный с особенностями его позднего стиля.

А. Б. Маркс отметил прежде всего мастерство Бетховена в разработке темы. «Каждая из 33 вариаций представляет собой свидетельство того, как глубоко он разделил свою тему на составные части (разумеется, не с робкой прилежностью ученика, но с обостренным быстрым взглядом мастера), как он, однако, затем запечатлевает каждую воспринятую связь с пылом и жаром художника и формирует музыкальное произведение» [ibidem, 417].

9 июля 1824 года в *Wiener Zeitung* появилось сообщение о выходе в свет коллективного сочинения — «Пятидесяти вариаций на вальс Диабелли», которое рассматривалось как продолжение сочинения Бетховена. «Еще раньше наш великий Бетховен, музыкальный Жан Поль нашего времени, в 33 вариациях на *ту же тему* (изданных у нас), образующих *первую* часть этого сочинения, исчерпал в умелой, оригинальной разработке все глубины гения и искусства» [цит. по: 302, 29]. В таком же контексте рассматриваются оба сочинения в 1830 г. и в рецензии А. Б. Маркса. Однако редактор берлинской газеты пишет о неисчерпаемости темы. Подчеркивая своеобразие произведения Бетховена, А. Б. Маркс приходит к выводу, что «ни он, ни кто-либо другой не исчерпали тему во всех отношениях; Бетховен выхватил лишь некоторые из наиболее значительных [связей] и своеобразно скомпоновал» [цит. по: 232, 417]. А. Б. Маркс считал бетховенские вариации «своего рода забавой или шалостью», а не «плодом вдохновения» [ibidem]. Такое утверждение показывает, что критик все же ценил 33 вариации Бетховена ниже, чем его поздние сонаты.

Таким образом, высоко оценивая вариационный цикл Бетховена, и рецензент *Wiener Zeitung*, и А. Б. Маркс рассматривают его как часть большого произведения, хотя opus 120 был выпущен как самостоятельное сочинение. Принципиальное различие двух вариационных циклов выявляется при их сопоставлении.

Тема вариаций — вальс Диабелли — сама по себе довольно примитивна. Она представляет собой простейшего типа лендлер и содержит секвенционные повторения кратких мотивов — “Rosalien”. Бетховен первоначально

отреагировал на эту тему крайне негативно, сравнив ее, по свидетельству А. Шиндлера, с «сапожной колодкой» ("Schusterfleck") [309, 300]. Этот факт подтверждает и К. Черни [178, Bd. I; 53]. Тем не менее, как отмечает Г. Кинский, композитор получил удовольствие от участия в сочинении вариаций [336, 348], что подтверждается возросшим в процессе работы количеством вариаций до тридцати трех.

В. Иоменз отмечает, что «в теме Диабелли есть черты, сходные с собственным бетховенским методом формообразования» [339, 8]. О. Клаувель определяет ее как «исключительно благоприятную основу для вариационной разработки» [226, 70]. Того же мнения придерживается и Д. Ф. Тови, который указывает на потенциальные возможности темы, «ценной чисто музыкальными данными» [327, 126]. По словам Г. Рича, «благодаря своему простому ясному строению и легко запоминающимся гармоническим последовательностям, она дает желанный простор для дальнейшей творческой фантазии» [302, 38]. В. Киндермен отмечает, что «ее грубоватая живость и рельефные мотивы хорошо подходят для варьирования и [...] пародирования» [223, 79]. Значение Вариаций ор. 120, по словам исследователя, в том, что «Бетховен обнаружил эти возможности и тем самым открыл совершенно новые перспективы в истории вариационной формы» [ibid, 67].

Результат выявления Бетховеном скрытых возможностей темы Ф. Барфорд кратко определяет так: «каждая вариация является мастерским превращением оригинала» [152, 189]. В связи с этим интересно сопоставить вариации ор. 120 с коллективным произведением по принципу удаления от первоначальной темы и фортепианной технике, а также выявить влияние Бетховена на его современников.

Первая вариация коллективного сборника, написанная И. Асмайером, своим спокойным характером (*Moderato*) и фактурой напоминает 33-ю вариацию Бетховена. Возможно, Асмайер уже был знаком с сочинением своего великого современника, т. к. его вариация относится приблизительно к лету 1823 года. Поэтому начало «Пятидесяти вариаций» воспринимается как продолжение бетховенского цикла.

В большинстве вариаций австрийских композиторов тема изменяется мало. В некоторых из них сохраняется фактура вальса Диабелли. Так, в 6-й вариации, написанной графом М. фон Дитрихштейном, варьируется только партия левой руки при несколько более оживленном темпе, в то время как в правой руке сохраняется вся фактура темы. В 41-й вариации, написанной М. Штадлером, варьирование заключается в перестановке партий обеих рук. В 11-й вариации Й. Гелинек при повторении каждой части точно, как в теме, воспроизводит партию правой руки. В то же время эта вариация выделяется тем, что она единственная из всего сборника имеет выписанные повторения.

Шоберлехнер в 37-й вариации использует свой излюбленный прием — сопоставление отдельных мотивов темы в разных регистрах.

В вариациях современников Бетховена наибольшее развитие получил мотив секвенций (“Rosalien”). В то же время мотив нисходящей кварты (C–G) встречается значительно реже. В Вариациях ор. 120 эта интонация появляется уже в начале 1-й вариации и в дальнейшем играет важную роль (вар. 3, 5, 7, 9, 14–17, 20, 22, 24, 27, 31, 32).

Гармонический план большинства вариаций современников Бетховена остается неизменным. Изменения же в основном касаются модуляций в конце первого периода, причем в мажорных вариациях обоих циклов встречается по одному случаю модуляции в тональность III ступени (e-moll) — 14-я вариация Бетховена и вариация Й. де Шалая (№ 42). Бетховен в 25-й вариации применяет также модуляцию в параллельный минор — a-moll, а первая часть 15-й вариации даже заканчивается в основной тональности — C-dur. 13-я вариация в ор. 120 начинается в параллельной тональности a-moll, но в конце модулирует в C-dur. В вариациях, написанных в одноименном миноре (c-moll), в обоих произведениях применяются модуляции в тональность VI ступени (As-dur) — 30-я вариация Бетховена и вариации Ф. Я. Риотте и Ф. Шуберта (№№ 34 и 38). Вариация Шуберта, имя которого значится лишь в алфавитном списке авторов, не упоминается ни в сообщении *WZ*, ни в рецензии А. Б. Маркса прежде всего из-за необычных модуляций. Между тем эта миниатюра, по выражению Г. Броше, «возвышается над посредственными кустарями-умельцами» [156, VIII].

Бетховен значительно обогащает гармонии вальса Диабелли. Например, в 1-й вариации появляется отклонение в B-dur, а в 5-й — в Des-dur. Однако и в Вариациях венских композиторов встречаются примеры оригинальных гармоний. Например, в c-moll'ной вариации Шуберта сделаны тонкие отклонения в b-moll и Des-dur. В первой части вариации Ф. Калькбреннера (№ 18) преобладают минорные тональности (a-moll и h-moll). Неожиданные отклонения применены во второй части вариации Я. Фрейштедтлера (№ 9, тт. 25–30) — F–d–D–e–E–fis–h–fis, а затем — энгармоническая модуляция из fis-moll в e-moll. Смелые энгармонические модуляции применяет Г. Ригер в дополнительной вариации, не вошедшей в сборник (№ 33а): во второй ее части происходит модуляция в однотерцевую тональность (cis-moll).

Цикл современников Бетховена содержит восемь вариаций в побочных тональностях. Из них — 4 минорные: c-moll'ные вариации Листа и Шуберта (№№ 24 и 38), a-moll'ная — Й. Панны (№ 21) и f-moll'ная — Ф. Я. Риотте (№ 34). В мажорных тональностях написаны вариации Й. Кержковского (№ 20 — F-dur); И. Горжалки, И. Гугльмана и Ф. Розера (№№ 14, 15 и 35 — As-dur). Таким образом, в этом цикле представлены тональности субдоми-

нантовой сферы, что отчасти компенсирует однообразие гармоний большинства вариаций.

В Вариациях ор. 120 после группы минорных вариаций следует fuga в тональности Es-dur (вар. 32). Терцовое соотношение тональностей применено также в “Capriccio” Э. А. Ферстера (№ 8), написанном в 1821 году и упоминаемом в сообщении венской газеты как «последняя работа его светлого ума» [цит. по: 302, 30]. C-dur'ная вариация содержит большое фугато в тональности Es-dur. Таким образом, здесь наблюдается идея терцового соотношения тональностей фуги и цикла в целом, примененная в бетховенском произведении.

В большинстве вариаций современников Бетховена (45 из 50) сохраняется трехдольный размер темы. И только 2 композитора применили радикальную смену метра: размер 2/4 встречается у К. М. фон Боклета (№ 2) и Ф. Листа (№ 24). У Бетховена 13 вариаций (т. е. более трети цикла) написаны в двухдольном метре, причем среди них — важнейшие: 1-я и кульминационные 16-я, 17-я и 32-я (фуга). В ор. 120 метрические контрасты приобретают глубокий смысл. Они связаны с жанровыми противопоставлениями. Так, трехдольный размер танцев нередко контрастирует двухдольному размеру марша. Метр меняется уже в 1-й вариации. В этом произведении встречаются противопоставления целых групп вариаций (например, трехдольных с 10-й по 13-ю и двухдольных с 14-й по 17-ю). Образный конфликт приводит к неоднократным сменам двух- и трехдольного размеров внутри 21-й вариации.

В темповом отношении в сборнике композиторов Австрийской империи чаще всего наблюдается тенденция к ускорению темпа темы. Только 4 вариации имеют темповое обозначение “Moderato”: вариации И. Асмайера (№ 1), Й. Кержковского (№ 20), И. Шенка (№ 36) и И. Виттечка (№ 49). Замедление темпа предполагают также плотные по фактуре вариации Я. Фрейштедтлера (№ 9) и Ф. Вайса (№ 48). Единственной медленной вариацией цикла является “Adagio” И. Горжалки (№ 14).

В вариационном цикле Бетховена усиливаются темповые контрасты. Значительно возрастает роль медленных вариаций. Таких вариаций шесть: 14-я (*Grave e maestoso*), 20-я (*Andante*), 24-я (*Fughetta. Andante*) и группа минорных вариаций — 29-я, 30-я и 31-я (*Adagio ma non troppo, Andante sempre cantabile* и *Largo, molto espressivo*). Они представляют собой самостоятельную линию. Мажорные медленные вариации резко контрастируют соседним виртуозным (причем между 14-й и 15-й вариациями возникает контраст предельных темпов — *Grave* и *Presto*) и обнаруживают тенденцию ко все большему удалению от внешнего мира. В 14-й вариации еще слышен отзвук реального мира (ритм траурного марша), в 20-й наступает полное погружение в состояние внутреннего покоя, а фугетта (вар. 24) — это уже пребывание в

недостижимых «заоблачных» сферах. Как отмечает А. Губер, для фугетты характерно настроение «теплого, христианского благочестия, но без всякой сентиментальности» [213, 12]. В трех минорных вариациях (вар. 29–31), объединенных в цикл, происходит обратный процесс — возвращение к более живому и непосредственному выражению чувств.

В темповом отношении каждая вариация у Бетховена имеет индивидуальное обозначение. Оно отсутствует лишь в трех вариациях (3-й, 17-й и 26-й); но каждая из них объединена с предыдущей и является ее непосредственным продолжением.

Современники Бетховена ограничиваются лишь самыми необходимыми указаниями. Из них наиболее часто употребляется обозначение *con fuoco*. Исключение составляет лишь вариация Й. Кержковского (№ 20), которая содержит указания, связанные с выразительностью (*con espressione, tenuto, smorzando*). Указания Бетховена более разнообразны и отличаются большей точностью, особенно в медленных вариациях. Чаще всего встречаются обозначения *dolce* (и его разновидности) и *leggiermente*, а также *maestoso*. В то же время для ор. 120 не характерны указания, направленные на усиление внешнего эффекта в виртуозных вариациях. Лишь в 21-й вариации для обострения конфликта двух эпизодов применяется обозначение *con brio*. В 6-й вариации указанием *serioso* композитор как бы ограничивает стремление к показной виртуозности. Таким образом, Бетховен акцентирует внимание исполнителя прежде всего на образной стороне произведения.

Сборник вариаций современников Бетховена содержит несколько оригинальных пьес, в которых композиторы попытались выйти за рамки элементарной темы Диабелли. Например, Й. Черни написал свою вариацию в итальянском духе, что Г. Рич объясняет это двумя причинами: почитанием Дж. Россини, которое в это время все больше возрастало, и скрытым итальянским характером темы [302, 42]. Жанровое переосмысление темы содержат вариации И. Дрекслера (№ 7), Э. А. Фёрстера (№ 8), И. Б. Шенка (№ 36), С. Зехтера (№ 39), эрцгерцога Рудольфа (№ 40) и В. Я. Томашка (№ 43). В них представлены разные жанры: танец (полонез), полифонические жанры (фуга и канон), французская увертюра и каприччио.

Жизнерадостный полонез Томашка (№ 43) вносит в цикл некоторое разнообразие. Он выделяется среди окружающих вариаций четким ритмом, который подчеркивается резкими акцентами баса в начале каждого такта. Указание *tempo giusto* ярко выявляет характер этой вариации:

## Пример 3.80

TOMASCHEK Wenzel  
Polonaise. Tempo giusto

Var.43

У Бетховена, в отличие от авторов коллективного сочинения, обращение к танцевальным жанрам имеет более глубокий смысл. Изящный менуэт в Тридцати трех вариациях служит завершением грандиозного цикла. К. Гейрингер назвал 33-ю вариацию «одухотворенным вариантом вступительного танца» [204, 497]. С одной стороны, эта вариация по характеру близка менуэтам Моцарта. С другой стороны, в ней ясно выражены черты позднего стиля Бетховена; особенно очевидна образная, мелодическая, ритмическая и фактурная близость к Ариетте из Сонаты op. 111. В заключительной вариации ясно выражена связь предшествующей и последующей эпох.

Важную роль в бетховенском цикле играет жанр марша, к которому не обратился ни один из 50 современников Бетховена. Однако его значение выходит за пределы бытового жанра. Вариации маршевого характера являются важнейшими «вехами» в развитии. Они показывают смены разных психологических состояний. В 1-й вариации, “Alla marcia. Maestoso” (написанной в числе последних) Бетховен сразу вводит новый образ, который резко противопоставляется теме. Как отмечает О. Клаувель, «из мелкобуржуазного и мещанского вальса образуется возвышенный марш, в гордом полете и рыцарской величавости» [226, 77].

## Пример 3.81

Var.I  
Alla marcia, maestoso

9-я вариация, “Allegro pesante e risoluto”, является первой минорной вариацией, а 14-я, “Grave e maestoso”, — первой медленной. 16-я и 17-я — кульминационные вариации. М. Бутор сравнивает их «молотом» и «наковальней» [170, 33]. В последний раз марш, точнее — напоминание о нем, появляется в 30-й вариации — центральной и самой напряженной из трех минорных. Композитор здесь требует наиболее тихой звучности, применяя обозначение *una corda* (которое, кроме этой вариации, встречается лишь в фугетте). Таким образом, Бетховен передает различные аспекты одного образа.

Что касается полифонических жанров, то в сборнике они представлены в четырех вариациях: это фугато из каприччио Э. А. Фёрстера (№ 8), фугато из вариации И. Гофмана (№ 13), “Imitatio quasi Canon” С. Зехтера (№ 39) и fuga эрцгерцога Рудольфа (№ 40). Искусно сделанный канон Зехтера, проведенный двумя верхними голосами, основан на затактном мотиве вальса Диабелли. Сохранены и мотивы обеих каденций вальса. Нижний голос представляет собой мало измененный бас темы:

**Пример 3.82**

Imitatio quasi Canon, a 3 voci

Var.39

Фугато Es-dur Фёрстера (№ 8) входит в средний, разработочный раздел его вариации и отличается большой динамикой развития. Оно основано на трех мотивах верхнего голоса темы Диабелли: затактной фигуры, интонации нисходящей кварты и мотиве секвенций.

**Пример 3.83**

FOERSTER A. Emanuel  
Capriccio. Allegro

Var.8

Фуга эрцгерцога Рудольфа<sup>23</sup> (№ 40), являясь подражанием Бетховену, в то же время не отличается оригинальностью и напоминает скорее упражнение в двойных нотах. В качестве темы здесь выбрана первая фраза баса вальса Диабелли, в то время как в основе фуги Бетховена (вар. 32) — мотив нисходящей кварты верхнего голоса. Подобный прием построения грандиозной фуги на основе простых кварто-квинтовых интонаций наблюдался еще в финале Вариаций ор. 35.

**Пример 3.84**

S.R.D.  
FUGA. Allegro

Var.40

*p*

**Пример 3.85**

[op.120]  
FUGA. Allegro

Var.32

*f* *sf*

Наиболее свободно подходит к теме Диабелли И. Гофман, первая часть вариации которого изложена в виде небольшого фугато (№ 13). Тема фугато занимает почти 8 тактов и охватывает диапазон в 2 октавы. В вариации Гофмана соединены различные интонации вальса Диабелли и добавлен нисходящий октавный ход.

**Пример 3.86**

HOFFMANN JOACHIM  
Vivo

Var.13

*p*

<sup>23</sup> Э. Блом выражает сомнение в подлинности фуги, которая значится под именем эрцгерцога Рудольфа (вар. 40): по его предположению, вариация написана М. Штадлером [157, 54], что, впрочем, не подтверждается. Вариация эрцгерцога Рудольфа сочинена, по словам Г. Траскотта, «в манере позднего Бетховена, но с не бетховенской индивидуальностью, происходящей тем не менее от нее» [328, 139]. Эрцгерцог Рудольф уже имел некоторый опыт в сочинении вариаций. В 1818 году он написал Сорок вариаций на тему-задачу Бетховена «O Hoffnung!». Годом позднее они были анонимно изданы у Штейнера. На титульном листе вместо имени автора было указано: «ученик Бетховена». Сам Бетховен назвал их «мастерскими» [103, 244]. Это произведение удостоилось высокой похвалы в лейпцигской *AmZ* от 19 января 1820 года.

В Тридцати трех вариациях Бетховена полифонический метод развития приобретает большое значение не только в фугетте и большой фуге (вар. 24 и 32), но и в ряде других вариаций (вар. 3–6, 9, 11, 14, 19, 30, 33). Полифоничность мышления композитора проявляется даже в аккордовых вариациях, где образуются две независимые мелодические линии (вар. 1, 15, 20, 28).

В смысле структуры большинство австрийских композиторов и пианистов придерживаются вальса Диабелли. Й. Панны (№ 29) добавляет 4 такта коды. Три композитора позволили себе больше свободы формы: И. Дрекслер (“Quasi Ouverture”, № 7), Э. А. Ферстер (“Capriccio”, № 8) и И. Б. Шенк (“Caprice”, № 36). Вариация Дрекслера написана в жанре французской увертюры. Наиболее существенным моментом в ней является ритмическое изменение темы в медленном вступлении.

**Пример 3.87**

DRECHSLER JOSEPH  
Adagio. Quasi Ouverture

Var. 7

Каприччио Фёрстера, претендующее на роль самостоятельного сочинения, резко выделяется своим масштабом среди других вариаций. Оно содержит 294 такта, тогда как в теме Диабелли (с учетом повторений) — 64 такта. Каприччио написано в сонатной форме с «зеркальной» репризой, с фугато в разработке. Вариация Фёрстера отличается яркостью контрастов и непрерывностью развития. Свообразием отличается и каприс Шенка. В нем настойчиво и с явной издевкой повторяется один и тот же мотив секвенций, в разных тональностях и регистрах.

Прием пародирования вальса Диабелли использовали и другие композиторы. Одним из главных «объектов» насмешек стали повторяющиеся аккорды темы. Так, в начале 2-й вариации К. М. фон Боклет с помощью трелей привлекает особое внимание к репетициям звука *c* в разных регистрах [*пример 3.88*]. Бетховен в 21-й вариации также высмеивает повторяющиеся аккорды и применяет трели, но здесь впечатление усиливается благодаря приему гротеска [*пример 3.89*].

## Пример 3.88

Var.2

Vivace *8va* *tr* *loco* *tr* *tr* *p legato* *crescendo*

## Пример 3.89

Var.XXI

Allegro con brio *tr* *tr* *tr* *tr* *f* *tr* *f*

Однако эти две вариации существенно различаются между собой. Как отмечает М. Ценк, «в то время как Боклет не поднимается выше статичной секвенции и пытается компенсировать скудость правой руки гармоническими фигурациями левой, Бетховен сохраняет однообразные аккордовые репетиции вальса и расширяет секвенцию из трелей с октавными скачками до регулярного и верного себе начального эпизода (Vordersatz)» [341, 50].

И. П. Пиксис в 31-й вариации создает в пассажах двойными нотами комический эффект благодаря сочетанию повторяющихся в непрерывном движении на *staccato* одних и тех же мотивов в одном голосе и репетиций — в другом.

## Пример 3.90

Var.31

*p* *f*

Подобный прием использует и Бетховен в 15-й вариации, эффект которой усиливается обозначением *sempre pp*.

**Пример 3.91**

Presto scherzando

Var.XV

*sempre pp*

Большинство же авторов сборника вариаций отнесли к вальсу Диабелли достаточно «серьезно»; вариации Боклета, Пиксиса и Шенка, своеобразные пародии на вальс Диабелли, являются в этом смысле скорее исключениями. Однако такое отношение к теме делает коллективное сочинение более интересным. В Тридцати трех вариациях Бетховена, как отмечает В. Киндермен [223, 68], принцип пародирования играет важную роль, особенно в вариациях 1822–1823 гг. Своеобразие вариаций Бетховена в том, что композитор пародирует не только Диабелли, но и своих предшественников и современников: В. А. Моцарта (“*Notte e giorno faticar*” из «Дон Жуана», вар. 22) и И. Б. Крамера (Этюд *C-dur*, вар. 23). Р. Бокхольдт, специально занимавшийся исследованием 22-й вариации, пришел к выводу, что Бетховен в ней раскрыл «остроумную взаимосвязь между темами Диабелли и Моцарта» [158, 250]. Вариация, в сущности, представляет собой синтез сконцентрированных тематических элементов оперы Моцарта с гармонической основой и опорными звуками мелодии вальса Диабелли. По предположению Б. А. Каца, 22-я вариация «содержит высмеивание универсальности отдельных "ходячих" устойчивых приемов классицизма, тех самых, к которым молодой Бетховен охотно прибегал» [38, 103].

Что касается фактуры, то в коллективных вариациях, с одной стороны, обобщены основные достижения фортепианной техники начала XIX века; с другой стороны, в них представлены наиболее эффектные клавишинные и фортепианные приемы XVIII века. Наиболее распространены октавные и терцовые пассажи. Встречаются и аккордовые последовательности. Октавная и аккордовая техника представлена у Бетховена в основном в двух вариациях: 10-й и 28-й. Октавы и аккорды в 10-й вариации исполняются *staccato* и большей частью на *pianissimo*. Указание *leggiermente* подчеркивает их фантастический характер. 28-я, кульминационная вариация отличается напряжен-

ным развитием и резкими контрастами. Безостановочное аккордовое движение в конце вариации резко обрывается; чтобы ярче обозначить контраст с группой следующих за ней медленных вариаций. Фактура этой вариации осложнена скачками и сменами регистров.

В коллективных вариациях встречаются приемы, применение которых обычно ассоциируется с особенностями фортепианного стиля Бетховена. Это приемы, связанные с использованием трели и контрастом регистров. Сочетание трели с движущимся голосом в одной руке применяют Й. Панны (№ 29) и Я. Фрейштедтлер (№ 9); в последнем случае это сочетание встречается как в правой, так и в левой руке. Прием изложения мелодического голоса в виде трелей, — характерный для вариаций Бетховена из Сонаты ор. 111 и 31-й вариации из ор. 120, — использует И. Горжалка (№ 14). Все же современники Бетховена чаще применяют трель для создания внешних эффектов. В той же вариации Горжалки встречается трель на *fortissimo* в высоком регистре. В финале Сонаты ор. 111 Бетховен применяет трель в этом же регистре, но на *piano*, что придает ей нереальное звучание. В Вариациях ор. 120 композитор использует необычное звучание трели в нижнем регистре (вар. 6, 10).

Одновременное сочетание крайних регистров фортепиано применяют многие авторы коллективных вариаций. Наибольшего охвата диапазона — около 6 октав — достигают барон Э. Ланнуа (№ 22) и И. Мозель (№ 27). Однако большое расстояние между голосами сразу компенсируется встречным движением. В то же время у Бетховена контраст между крайними регистрами сохраняется длительное время (вар. 15).

Для многих вариаций коллективного цикла характерно увеличение роли верхнего регистра, что связано с развитием «жемчужной» техники. Особенно заметно это в вариациях К. Черни (№ 5 и кода), И. Пайера (№ 30), В. Я. Томашка (№ 43), Ф. Вебера (№ 46), И. Г. Воржишка (№ 50) и др. Лист и Риотте (№№ 24 и 34) применяют пассажи, захватывающие большую часть диапазона фортепиано. Эти вариации, имеющие героический характер, требуют от исполнителя мощного звука.

Музыкальная критика 1820-х гг. приравнивала Вариации ор. 120 Бетховена к «Пятидесяти вариациям» его современников. Г. Броше называет такой подход «несколько непривычным, даже неслыханным» [162, VII]. Это прежде всего связано с тем, что состав авторов сборника вариаций отличается неоднородностью, что не способствует цельности произведения.

«Пятьдесят вариаций на вальс Диабелли» не являются продолжением бетховенского цикла, т. к. в целом они уступают Тридцати трем вариациям по глубине содержания и оригинальности музыкального языка. По образному переосмыслению темы Диабелли лишь вариация Шуберта может быть по-

ставлена на уровень Бетховена. М. Ценк считает, что Шуберту «удалось в единственной в своем роде манере сохранить характер оригинала и сделать его более интенсивным, не отказываясь от собственного тона» [341, 57].

Коллективный сборник, по сути, не является единым произведением, т. к. включает вариации, созданные по отдельности композиторами разного дарования и уровня мастерства и объединенные по алфавитному принципу без учета какой-либо логики развития. Тридцать три вариации Бетховена являются целостным произведением, в котором многообразие содержания сочетается с непрерывностью развития. Именно поэтому «Пятьдесят вариаций» в настоящее время забыты, и об их существовании известно только благодаря Вариациям Бетховена. По словам Ф. Барфорда, «Бетховен один раскрыл огромные возможности в элементарных основах, составленных Диабелли», что объясняется, по словам исследователя, «синтезом воображения и мышления» [152, 27].

Роль Вариаций Бетховена ор. 120 и «Пятидесяти вариаций» его современников в историческом развитии жанра различна. Коллективные вариации на вальс Диабелли в целом обобщают достижения в области строгих орнаментальных вариаций. Большинство вариаций сборника венских композиторов не отличается новаторством. Авторы ограничиваются лишь фигурационным варьированием. Вариации Бетховена открывают новые возможности жанра вариаций, связанные с образным переосмыслением темы.

Создавая вариации на вальс Диабелли, Бетховен ставил совершенно иные задачи, чем большинство его современников. В 50 вариациях наблюдается более традиционный подход к варьированию, который проявляется прежде всего в стремлении к внешним эффектам, что во многих случаях приводит к излишнему увлечению пассажами из октав, двойных нот и аккордов, а также приемами, производящими впечатление на слушателя (*martellato*, *glissando* и др.). По своей сути коллективные вариации являются циклом этюдов на разнообразные виды техники. Впрочем, уже сама тема Диабелли предполагает именно такой подход. Однако для того, чтобы создать произведение в таких грандиозных масштабах, как его задумал Диабелли, чтобы наиболее ярко выявить лучшие стороны каждого композитора, требовалась либо более содержательная тема, либо принципиально новые средства варьирования, связанные с переосмыслением темы в образном отношении. Сделать это вполне удалось лишь Шуберту. Таким образом, композиторы были поставлены перед сложной проблемой, о которой они не подозревали.

В Тридцати трех вариациях Бетховена проявился другой подход. В зрелый период творчества у Бетховена сложилось свое особое представление о вариационном цикле, который основан на динамичном развитии. Особенность такого цикла заключается в сочетании целостности и образной контра-

стности. Варьирование в ор. 120 затрагивает прежде всего образную сферу. Оно происходит в двух направлениях: большего обострения конфликта образов и смены различных внутренних состояний. Многообразие содержания сочетается с непрерывностью развития и целостностью цикла. Поэтому динамика развития становится неотъемлемым свойством вариаций Бетховена. Именно поэтому Бетховена не могло удовлетворить сочинение одной вариации в коллективном цикле на вальс Диабелли.

Как построена драматургия Вариаций ор. 120? В многочисленных исследованиях отражены поиски закономерностей структуры этого масштабного произведения. В *таблице 3.11* показаны различные варианты структуры Вариаций более чем за 100-летний период:

*Таблица 3.11. Варианты структуры Вариаций ор. 120 Бетховена*

Структурирование	Исследователи								
	Бюлов, Иоменз	Гальм	Лейхтентригт	Поргер	Уде	Гейрингер	Бутор	Мюнстер	Киндермен
Вступл.								1	
Разд. 1	1–10	1–10	1–11	1–10	1–10	1–4	1–8	2–10	1–10
Разд. 2	11–23	11–12	12–22	11–17	11–18	5–8	9–16	11–19	11–24
Разд. 3	24–28	13–17	23–28	18–23	19–28	9–12	17–24	20–28	25–33
Разд. 4	29–33	18–21	29–31	24–28	29–33	13–16	24–32	29–33	
Разд. 5		22–24		29–33		17–20			
Разд. 6		25–27				21–24			
Разд. 7		28–33				25–28			
Разд. 8						29–32			
Закл.						33	33		

Наиболее устойчивой оказалась схема Бюлова, хотя и другие подходы по-своему убедительны. Почему же возникает столько вариантов определения граней формы Вариаций ор. 120?

В процессе развития начало каждой следующей группы вариаций оказывается связано с предыдущей группой. Поэтому не существует универсального варианта. При развертывании произведения во времени принцип разделения цикла на группы вариаций теряет свою эффективность. Возникают более сложные формы взаимодействия. Произведение выстраивается в

непрерывную цепь. Здесь есть связи между соседними вариациями по одному или нескольким признакам (общность фактуры, непрерывность движения, интонационная близость, введение связующего эпизода). Однако эти признаки являются лишь отдельными элементами общего процесса развития. Более значимыми становятся связи вариаций на расстоянии. В бетховенском цикле отсутствует какая-либо симметрия.

Форма Вариаций ор. 120 представляет собой *процесс со спиральным развитием* [таблица 3.12]. В первых пяти вариациях формируются основные образные сферы: героическая, созерцательная, лирическая, танцевальная и юмористическая. В дальнейшем каждая сфера получает развитие, построенное на их неравномерном чередовании и предстает в новом ракурсе.

*Таблица 3.12. Процесс развития в Вариациях ор. 120 Бетховена*

<b>Образная сфера и ее трансформация</b>	<b>Линии развития в вариациях</b>
Героика → Драматизм	1→6→7→9→14→16→17→32
Созерцательность → Мистика	2→8→20→24→30
Лирика → Экспрессия	3→11→18→26→29→31
Танцевальность → Просветленность	4→12→25→33
Юмор → Гротеск	5→10→13→15→19→21→22→23→27→28

Героико-драматическая линия развивается в основном в первой половине цикла. Во второй половине она сконцентрирована в фуге (вар. 32). Вторая линия — философская. Она характеризуется отрешенностью от внешнего мира. Третья линия имеет психологическую направленность. Она развивается от спокойной лирики до эмоциональной напряженности. Следующая линия связана с переосмыслением танца. Наиболее сильной трансформации подвергается сфера юмора. В последних вариациях на первый план выступает гротеск. Общая направленность вариационного цикла развивается от героики к просветленности.

Грандиозный цикл Бетховена не только стал обобщением поисков композитора в жанре вариаций и итогом его фортепианного творчества в целом, но и явился началом нового этапа в развитии жанра вариаций.

Таким образом, в поздний период творчества Бетховен приходит к созданию крупного вариационного цикла, значительного по содержанию, разнообразного по фактуре и требующего от исполнителя высочайшего мастерства как в технике, так и во владении звуком. Благодаря сочетанию целостности формы и богатства фантазии, 33 вариации на вальс Диабелли ор. 120 далеко опередили опыты его современников в этом жанре.

*Раздел 4.*  
*Вариации Бетховена в целом*

**§ 8. Особенности драматургии вариаций Бетховена**

Бетховен создавал вариации на протяжении всего творчества, и поэтому в них ярко прослеживается эволюция жанра, связанная с процессом перехода от строгих орнаментальных вариаций к свободным.

Ранние вариационные циклы Бетховена в целом продолжают традиции орнаментальных вариаций. Но возникает вопрос: в какой мере они близки вариациям венских классиков — предшественников композитора?

Как отмечает Н. Л. Фишман, «считается ныне общепризнанным, что ранние бетховенские циклы вариаций родственны по стилю вариациям Моцарта и Гайдна» [42, 57]. Все же едва ли возможно определенно связать ранние вариационные циклы Бетховена с традициями его предшественников или с новаторством. Связь с Моцартом несомненна. О большом интересе Бетховена к музыке великого венского классика свидетельствует неоднократное обращение к темам из опер Моцарта. Ранние вариации Бетховена близки произведениям Моцарта по фактуре и приемам развития. Темы вариаций двух венских классиков отличаются преимущественно светлым характером. Однако Бетховен иначе выстраивает драматургию вариационного цикла. В то время как Моцарт нередко вводит контрасты прямо в теме, Бетховен обычно выявляет новые контрасты в процессе варьирования, что делает развитие более динамичным. Таким образом, темы вариаций Бетховена создают большие возможности для варьирования.

Продолжая традиции Гайдна и Моцарта, Бетховен в то же время в своих вариациях раскрывает новые возможности. По словам Н. Фишмана, «орнамент начинает превращаться из средства украшения в средство тематического развития» [127, 53].

Что касается ладотональных соотношений, то они в вариациях Бетховена играют очень важную роль. Тональное единство композитор сохраняет редко, главным образом — в вариационных частях сонатных циклов. Для его самостоятельных вариационных циклов сохранение неизменной тональности является скорее исключением (например, в Вариациях *op.* 76).

Начиная с вариационных частей сонатных циклов боннского периода Бетховен вводит *Minore*. Минорную вариацию содержат даже краткие и непритязательные вариационные циклы. Нередко ладовый контраст усиливается сменой темпа и характера. Уже в ранних вариационных циклах композитора появляются драматические минорные вариации, которые контрастируют

окружающим вариациям и дают мощный импульс к развитию. Иногда сфера влияния *Minore* распространяется и на коду вариационного цикла.

В расположении минорной вариации у Бетховена наблюдаются определенные закономерности. Для ранних вариаций композитора характерно введение ее в середину цикла по традиции Моцарта, но с 1799 года наблюдается тенденция перемещения *Minore* ближе к концу; часто это предфинальная вариация. Однако в циклах с небольшим количеством вариаций (4–6) *Minore* чаще всего либо находится перед финальной вариацией, либо отсутствует вовсе. В масштабных сочинениях нередко соединены оба возможных варианта расположения минорных вариаций: одна находится в центре или первой половине цикла и одна перед финалом (ор. 35 и ор. 44).

Таким образом, Бетховен нередко увеличивает число минорных вариаций, что усиливает значение минорной сферы в мажорных циклах. Две контрастные между собой минорные вариации содержат циклы на тему Хайбеля WoO 68, на тему Генделя WoO 45 и на тему Моцарта ор. 66. Первый из них имеет одну минорную вариацию ближе к началу и одну в середине (вар. 4 и 7), второй — по одной в центре и перед финалом, а последний содержит две минорные предфинальные вариации. Однако только в циклах ор. 66, WoO 65 и WoO 40 минорные вариации следуют подряд, а в последних двух произведениях расположены точно в середине, что делает структуру всего цикла симметричной. Таким образом, в ранних сочинениях предвосхищается объединение в группу трех минорных вариаций в цикле ор. 120 (вар. 29–31).

В минорном вариационном цикле Бетховен по сравнению с Моцартом, который обычно располагал *Maggiore* перед финальной вариацией, переосмысливает драматургическую роль мажора. В Вариациях на марш Дресслера WoO 63 в одноименном мажоре написана завершающая, 9-я вариация. Окончание минорного вариационного цикла в мажоре является редкостью не только для Бетховена, но и для композиторов более позднего времени. В 32 вариациях *c-moll* WoO 80 в конце первой половины цикла расположена группа из пяти мажорных вариаций (вар. 12–16), вносящих просветление. Противопоставление групп минорных и мажорных вариаций наиболее явно подчеркивает борьбу двух образных сфер.

С точки зрения характера ладовых противопоставлений, в некоторых вариационных циклах Бетховена ясно прослеживается связь с традициями Гайдна. Например, *Minore* в Легких вариациях *G-dur* имеет мелодическое сходство с темой, что напоминает двойные вариации великого предшественника. Однако у Бетховена *Minore* более резко контрастирует теме. Традиции Гайдна значительно переосмысливаются в минорной вариации цикла ор. 35, где возникает взаимодействие разных тематических элементов.

Собственно к форме двойных вариаций, основанной на периодических сменах двух тем, написанных в одноименных тональностях, Бетховен обращается лишь в *Allegretto* Трио op. 70 № 2<sup>24</sup>. Однако эта часть с ее целенаправленностью и динамизмом не является прямым следованием традициям сочинения вариаций «гайдновского» типа.

Бетховен стремится к расширению тонального плана вариационного цикла. Композитор использует терцовые соотношения тональностей. Некоторые коды начинаются в тональности VI низкой ступени (например, в Вариациях на ариетту Ригини WoO 65 и на тему Гретри WoO 72). При этом контрастное сопоставление тональностей подчеркивается паузой перед началом коды. В Вариациях на тему Зюсмайра F-dur WoO 76 намечены сразу две тенденции: использование тональности параллельного минора и сочинение ряда вариаций по терцовому тональному плану (в нисходящем направлении). Часто в кодах Бетховен использует отклонения и модуляции в отдаленные тональности: II низкой ступени (Вариации на тему Сальери WoO 73) и три-тонового отношения (вариации WoO 65, 45, 71 и 76).

В бетховенских вариациях зрелого периода важную роль играют сопоставления не только одноименных, но и параллельных тональностей.

Объединяющим фактором в вариациях Бетховена в некоторых случаях выступает сохранение метра (как в частях сонатных циклов, так и в самостоятельных сочинениях). В вариационных частях сонат раннего и среднего периодов у Бетховена, в отличие от Моцарта, метрический контраст не применяется. Нередко метр сохраняется и в самостоятельных вариационных циклах (например, в Вариациях “*Ich denke dein*” WoO 74 и Легких вариациях G-dur WoO 77). Эти тенденции наблюдаются даже в таких крупных вариационных циклах, как 32 вариации WoO 80 и 15 вариаций op. 35.

В поздних сонатах Бетховен обращался с метром как с элементом объединения вариационного цикла более свободно. Так, в финале Сонаты op. 109 композитор вводит смелые противопоставления двух- и трехдольного метра (3/4 — 2/4 — 9/8 — ♯ — 3/4). Двухдольность в сочетании с изменением темпа вторгается уже начиная с третьей вариации. В Ариетте Сонаты op. 111 композитор чередует необычные размеры 9/16 — 6/16 — 12/32, сохраняя при этом трехдольный метр и выводя на первый план ритмические контрасты.

Иногда в основе вариационного цикла у Бетховена лежит ритмический контраст, связанный с противопоставлением двух контрастных образных сфер (например, в Вариациях op. 76).

<sup>24</sup> В медленных частях Пятой и Девятой симфоний композитор также применяет двойные вариации, но основаны они не на ладовом, а на тональном контрасте.

Бетховен в вариациях часто использует прием объединения на основе общего темпа. Эта тенденция более характерна для вариационных частей сонатных циклов. Тем не менее иногда в них встречаются изменения темпов (чаще к концу цикла), причем наблюдаются определенные закономерности. Так, в медленных частях сонатных циклов несколько замедляется темп последней вариации (II часть Трио op. 1 № 3 и III часть Трио op. 97). В вариационных финалах, напротив, наблюдается тенденция к ускорению темпа заключительной вариации (скрипичные сонаты op. 30 № 1 и op. 96) или репризы темы в коде, причем характер темы становится более активным (Квартет WoO 36 и Трио WoO 37). В коде финала Трио G-dur WoO 37 первоначальному *Andante* противопоставляется темп *Allegro*. В некоторых финалах Бетховен еще более усиливает контраст темпов, вводя медленную вариацию (Квартет WoO 36 и Соната op. 96).

Наиболее ярким проявлением контраста темпов в классическом вариационном цикле служит медленная вариация. Бетховен в фортепианных вариациях частично отходит от схемы вариационного цикла Моцарта, основанной на темповом и метрическом контрасте двух последних вариаций — *Adagio* и быстрого финала. У Бетховена, в отличие от Моцарта, редко можно встретить развернутую медленную вариацию. В большинстве вариационных циклов для фортепиано solo Бетховен практически отказывается от нее. Однако в Вариациях на ариетту Ригини WoO 65, на тему Зюсмайра WoO 76 и цикле op. 35 композитор вводит развернутое *Adagio* в качестве предпоследней вариации. Моцартовская традиция размещения медленной вариации перед финалом сильнее всего сохраняется в камерных вариациях Бетховена — во всех трех виолончельных циклах (среди которых два — на темы Моцарта) и в трио-вариациях op. 121a. В камерных вариациях наблюдается также тенденция к увеличению числа медленных вариаций. В op. 66 перед финалом следуют подряд две медленные вариации. В отличие от Моцарта, для Бетховена не характерно введение *Adagio* в вариационную часть сонатного цикла (за исключением финала скрипичной сонаты op. 96).

Важно отметить, что в тех вариационных циклах, в которых медленные вариации встречаются, они играют значительную роль (например, в Вариациях op. 35).

В большинстве вариационных циклов Бетховен продолжает традицию Моцарта в отношении ускорения темпа последней вариации и обязательного изменения в ней метра. Однако по темпу она мало контрастирует предыдущим вариациям. Так, темп *Allegretto* обычно меняется на *Allegro*, а *Andante* — на *Allegretto*.

Более существенную роль у Бетховена играет метрический контраст. Становятся более частыми чередования двух- и трехдольного размеров, вво-

дятся изменения темпов внутри самих вариаций. Иногда контраст темпов проявляется внутри отдельных вариаций. Например, 14-я вариация из цикла на тему Ригини построена на противопоставлениях начального темпа *Allegretto* и *Adagio*. В финальной вариации на тему графа Вальдштейна чередуются эпизоды *Allegro* и *Adagio*.

Единство темпа в вариационных циклах Бетховена является непростой проблемой. Отсутствие обозначений темповых изменений внутри многих произведений еще не означает сохранение одного темпа на протяжении всего цикла вариаций. Подтверждением этой мысли может служить описание К. Черни бетховенского исполнения первой части Сонаты ор. 26. Как утверждает К. Черни, Бетховен исполнял эти вариации в разных темпах, хотя их смены нигде не обозначил. Однако автор периодически возвращался к первоначальному темпу в 3-й и 5-й вариациях [177, IV; 35, 49].

Темповые обозначения в вариациях Бетховена иногда носят относительный характер. Например, три вариации в ор. 34 (3-я, 5-я и 6-я) обозначены одинаково — *Allegretto*, — что вовсе не означает исполнения их в одном темпе. Обозначив темп 5-й вариации, Бетховен вновь поставил указание «*Allegretto*» в 6-й, не уточняя соотношения их темпов между собой. Оно определяется в первую очередь образно-жанровой сферой.

Темпы внутри вариационных циклов Бетховена находятся в определенных соотношениях между собой. Такие закономерности в немалой степени способствуют единству произведения. К вариациям Бетховена применима система *integer valor notarum*, которая использовалась в мензуральной музыке для обозначения средней продолжительности нотных длительностей. В частности, в классических вариациях распространен прием *diminutio*. Отсутствие темповых и метрических изменений компенсируется последовательным ритмическим сжатием (диминуированием), при котором каждая последующая вариация излагается все более мелкими длительностями. Ритмическое варьирование, создающее впечатление ускорения темпа, часто применяется в вариационных частях сонатных циклов Моцарта и Бетховена. Диминуирование редко захватывает весь вариационный цикл и более характерно для его первой половины. Этот прием характерен прежде всего для вариаций, входящих в состав сонатных циклов Бетховена (вторая часть «Аппассионаты», третья часть Трио ор. 97, финал Сонаты ор. 111).

С *integer valor* связана концепция «темпового родства», предложенная В. Маргулисом, который приходит к заключению, что «темпы внутри произведения непременно оказываются в определенном соотношении с основным темпом» [84, 13]. Этот принцип заключается в том, что все темповые изменения в произведении основаны на общем коэффициенте.

Таким образом, при исполнении крупных вариационных циклов Бетховена, как правило, возникает необходимость сопоставления разных темпов даже при отсутствии авторских указаний. Ярче всего это видно на примере 32 вариаций.

Важную роль для достижения целостности вариационного цикла у Бетховена играют структурные приемы. В некоторых случаях симметричность формы достигается благодаря центральному расположению минорной вариации, выявляющей трехчастность структуры (например, в первой части Сонаты ор. 26 и в финале Трио WoO 37).

Бетховен также объединяет вариационный цикл с помощью «арки», которая образуется благодаря частичному или полному повторению темы. Для ранних вариаций прием *da capo* в целом не характерен. В зрелых произведениях Бетховен чаще прибегает к точному повторению темы в конце цикла (Вариации ор. 76, финал Сонаты ор. 109).

В вариациях Бетховена завершение цикла полным проведением темы в обновленном виде придает форме закругленность. Этот прием редко встречается в ранних циклах, но в более поздних произведениях его значение усиливается. В вариационных циклах орр. 34, 35, во II части «Аппассионаты» и финале Сонаты ор. 111 тема проходит в варьированном виде. В кодах вариаций орр. 34 и 35 она подвергается орнаментальному варьированию. Для них характерно замедление темпа темы (в ор. 34 — *Adagio molto* вместо *Adagio*, в ор. 35 — *Andante con moto* вместо *Allegretto vivace*), которое компенсируется применением мелких длительностей (128-е в коде ор. 34). В Вариациях *c-moll* WoO 80 происходит динамический спад темы: в 31-й вариации мелодия темы звучит *pianissimo* (вместо *mf*) на фоне органного пункта, который усиливает напряжение.

Для вариационных циклов Бетховена характерно значительное разрастание заключительных разделов. Начиная с цикла на тему Ригини, в вариациях композитора появляется кода. Стремление к расширению последней вариации наблюдалось уже в вариациях Моцарта. В кодах вариаций Бетховена, в отличие от вариационных циклов великого предшественника, обычно отсутствуют виртуозные каденции, рассчитанные на внешний эффект, но заметно усиливается роль разработочности. Это свойство выражается в вычленинии основного мотива темы и проведении его в разных тональностях, что в значительной степени способствует большей динамике развития и приданию целостности вариационному циклу.

Нередко коды содержат дополнительные вариации, иногда в другой тональности (например, кода Вариаций на тему Гретри WoO 72 содержит дополнительную вариацию в *As-dur*). У Бетховена кода нередко основана на элементах темы (Легкие вариации *G-dur*, Трио ор. 44). Заключительный раз-

дел коды нередко представляет собой неполное повторение темы в первоначальном (Вариации на тему Сальери WoO 73) или варьированном виде (Вариации на тему Винтера WoO 75).

В целом для вариационного цикла Бетховена не характерно возвращение к теме в конце. Б. А. Кац в статье «Об отграниченности вариационного цикла» показывает на примере 32-х вариаций невозможность точного повторения темы в завершении произведения, так как «цель движения — в трансформации причины». Редкое использование принципа *da capo* связано с тем, что вариации Бетховена «моделируют прежде всего динамизм и изменчивость мира, утверждая идею целенаправленного развития» [38, 104].

Таким образом, в вариациях Бетховена наблюдается тенденция к активизации в завершающих разделах, функция которых, как отмечает Б. А. Кац, заключается в «синтезировании различных *моментов развития*» [там же, 102]. Именно стремлением к обобщению объясняется введение Бетховеном фуги в качестве финала Вариаций op. 35. Она становится неотъемлемой частью произведения.

Одним из наиболее важных приемов объединения вариаций у Бетховена является сквозное развитие. В произведениях зрелого периода композитор нередко объединяет вариации на основе непрерывного движения, в результате чего последующая вариация становится непосредственным продолжением предыдущей. Бетховен часто использует приемы фактурного «отражения» или сохранения какого-либо тематического или фактурного элемента — мелодической линии или фигураций сопровождения.

Иногда на стыке крупных разделов Бетховен объединяет две вариации, контрастные по динамике и фактуре, и создает эффект *subito*. Непрерывное движение в конце вариации непосредственно приводит к следующей, контрастной вариации. Например, в 32 вариациях 29-я неожиданно обрывается на звучности *fortissimo*, после чего с *pianissimo* 30-й вариации начинается новая волна нарастания. В op. 76 после 5-й вариации, которая завершается *piano*, начинается прямо *forte* заключительная вариация, контрастная по темпу и характеру предыдущим.

Еще один способ объединения — остановка на неустойчивой гармонии. Он встречается еще в цикле G-dur WoO 77, где перед кодой происходит остановка на доминантовой гармонии. В op. 35 при переходе к фуге звучит разложенный аккорд на фермате — доминанта параллельной тональности *c-moll*.

Бетховен также иногда вводит импровизационные разделы перед финалом. Они выполняют функцию подхода к репризе. Такая связка появляется начиная с Вариаций на тему графа Вальдштейна WoO 67 (*Capriccio*). Этот прием композитор часто использовал и в дальнейших вариационных циклах.

В последнем произведении композитора — Вариациях ор. 120 — перед заключительной вариацией помещена каденция, в которой происходит энгармоническая модуляция из Es-dur в C-dur при помощи переосмысления увеличенного трезвучия.

В вариационных частях бетховенских сонат встречаются соединительные эпизоды. Например, в III части Сонаты ор. 30 № 1 минорная вариация соединена с заключительной (*Allegro, ma non tanto*) с помощью интермедии, построенной на вычленении синкопированного мотива предпоследнего такта темы. В финале Сонаты ор. 96 вариации *Adagio espressivo* и *Allegro* (G-dur) связаны между собой эпизодом Es-dur, состоящего из первого предложения темы и небольшой связки.

Важно отметить тенденцию к разомкнутости, незавершенности вариационного цикла в составе циклических произведений среднего периода. Вариации в качестве средней части в большинстве случаев непосредственно переходят в финал. Во II части Сонаты ор. 57 и в третьей части Трио ор. 97 Бетховен, чтобы избежать распада крупного циклического произведения, не только объединяет вариационный цикл, но и связывает его с финалом, решая проблему единства уже на уровне сонатного цикла.

Бетховен широко применяет также скрытые формы объединения вариационного цикла. Это проявляется прежде всего в фактурной связи между несоседними вариациями (особенно в цикле ор. 35 и 32 вариациях).

Большую роль в вариациях Бетховена играют интонационные связи между вариациями. Некоторые интонации темы становятся лейтмотивами и проходят через все произведение.

В темах наиболее значительных вариационных циклов Бетховена отражена структура произведения в целом. Это относится прежде всего к кратким и динамичным темам (например, в ор. 35 и 32 вариациях). Отношение вариационного цикла в целом и его проекции в теме концентрирует в себе отношение действительности и «модели мира», созданной сознанием автора.

В вариациях важную роль играют полифонические приемы развития. Композитор часто использует имитации. Некоторые вариации написаны в виде небольшого фугато (например, 6-я вариация на тему Сальери). В вариациях 1798–1799 гг. наблюдается тенденция к полифонизации заключительной вариации, которая строится на первом мотиве темы. Так, 9-я вариация из финала Трио ор. 11 представляет собой каноническую имитацию, а 8-я вариация на тему Зюсмайра WoO 76 — развернутое фугато. В последнем цикле мотив динамизируется за счет синкопы, подчеркнутой *sforzando*. По характеру, а также в тональном и тематическом отношении он близок теме финала Сонаты ор. 10 № 2. В состав расширенной заключительной вариации Трио ор. 121a входит фуга, построенная на мотиве темы вариаций, которая отлича-

ется интенсивным развитием. В ранних вариационных циклах Бетховена зарождается идея большой заключительной фуги, воплощенная впоследствии в Вариациях ор. 35 и ор. 120.

Драматургия вариаций Бетховена (особенно в зрелый период) связана с принципами симфонизма. Его произведения показывают, что композитор воспринимал вариационный цикл как процесс сопоставления и развития контрастных образных сфер. Главным достижением Бетховена в сфере вариаций является сочетание контрастности с динамикой и целенаправленностью развития. Для Бетховена характерно усиление центростремительной тенденции, особенно к концу вариационного цикла. В вариациях композитора складывается законченная картина мира, созданная его сознанием и развиваемая им.

В вариациях Бетховена наблюдается тенденция к выходу за рамки ограничений жанра. Переход к «новой манере» сочинения вариаций связан с индивидуализацией каждой вариации, жанровым и образным переосмыслением темы, расширением тонального плана, введением конфликта противоположных начал при стремлении к большему объединению цикла, увеличением разнообразия приемов фортепианной техники.

Опираясь на традиции вариаций Гайдна и Моцарта, Бетховен стремится к единству и законченности вариационного цикла, широко применяя разнообразные средства объединения.

\*\*\*

В вариациях Бетховена соотношение общих и индивидуальных черт постоянно развивалось. В ранних произведениях прежде всего проявляются свойства, характерные для виртуозных вариаций конца XVIII века. Бетховенские вариации на оригинальные темы преимущественно входят в состав сонатных циклов, а самостоятельные сочинения этого типа, как правило, носят педагогический характер. Как и Моцарт, Бетховен начинает писать вариации на собственные темы на основании своего индивидуального опыта сочинения вариаций на заимствованные темы. При этом Бетховен опирается на приемы варьирования Гайдна и Моцарта. В ранних вариациях Бетховена формируются принципы, которые получают развитие в его зрелых сочинениях и которые в определенной степени проявились еще у Гайдна и Моцарта. Это интонационное единство и интенсивность развития, особенно в минорных вариациях.

С начала 1800-х гг. у Бетховена на первый план выходят самостоятельные вариационные циклы на оригинальные темы. Индивидуальные черты в них приобретают первостепенное значение. Сам композитор переходит к принципиально новому способу сочинения вариаций — «новой манере». Ее принципы заключаются в масштабности и единстве цикла, взаимодействии

различных принципов формообразования, обострении контраста образных сфер, жанровой и образной индивидуализации каждой вариации, расширении возможностей фортепианной техники. В то же время остаются устойчивыми и классические принципы. Это проявляется в ясности формы, сохранении структуры темы, важности роли фигурационного варьирования.

В вариациях последнего периода творчества происходит углубление индивидуальных черт. Связано это с особенностями позднего стиля, которые современникам Бетховена оказались непонятными. Вариации на оригинальные темы вновь становятся частью сонатного цикла, но их роль принципиально меняется. Они выполняют функцию философского обобщения сонатного цикла. Орнаментальное варьирование выходит на новый уровень.

Таким образом, в вариациях Бетховена происходит эволюция от следования принципам Гайдна и Моцарта к расширению и углублению индивидуальных черт.

## КЛАССИЧЕСКИЕ И РОМАНТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ВАРИАЦИЯХ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

### *Раздел 1.*

#### *Вариации конца XVIII — первой трети XIX веков*

Романтические тенденции ярко проявляются на рубеже XVIII–XIX вв. в фортепианной музыке **Эрнста Теодора Амадея Гофмана** и **Луи Фердинанда**, принца Прусского. Гофман собственно к жанру вариаций не обращался, хотя применял вариационный метод в своих фортепианных сонатах (в частности, в *Andante* из Сонаты *f-moll*). Вариации принца Луи Фердинанда для фортепиано и камерных фортепианных ансамблей сыграли важную роль в развитии жанра. По степени влияния на музыку начала XIX века Р. Шуман ставил его на второе место после Ф. Шуберта [144, т. I; 447] и называл его поздним «романтиком классической эпохи» [143, т. II-A; 81]. На тему Трио *c-moll* принца Луи написано одно из первых произведений Шумана — Вариации для фортепиано в четыре руки (1828). В *Andante* с вариациями для фортепианного квартета *B-dur op. 4* композитор переосмысливает жанр вариаций. Сама тема имеет обозначение *Larghetto*, а *Andante* приобретает жанровый характер. Вариации представляют собой последовательность контрастных вариаций, объединенных сквозным развитием. Луи Фердинанд часто вводил вариации в качестве средней части (*Andante*) сонатного цикла.

На рубеже XVIII–XIX вв. к вариациям часто обращались известные пианисты-виртуозы, среди которых особенно прославился аббат **Йозеф Гелинек**, знаковая фигура своего времени, один из наиболее плодовитых композиторов в жанре вариаций. *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung* охарактеризовала его как автора «многочисленного собрания фортепианных вариаций» [201, Bd. I; 161]. Большую их часть составляют вариации на темы из опер. Вариации Гелинка не отличались ни глубиной, ни фантазией. Основной прием варьирования композитора обычно заключался в сопровождении мелодии темы различными пассажами. Р. Шуман считал музыку Гелинка бессодержательной: «упаси нас боже от варьирования в манере Гелинка, который заставляет одну из рук сопровождать тему бегущими вверх и вниз гаммами [...]» [143, т. 1; 331].

Среди современников Бетховена большой вклад в развитие жанра фортепианных вариаций внесли **Иоганн Баптист Крамер** и **Иоганн Непомук Гуммель**.

## § 1. Вариации И. Б. Крамера

Вариации И. Б. Крамера в конце XVIII — начале XIX вв. пользовались большой популярностью, о чем свидетельствуют отзывы в лейпцигской *Allgemeine musikalische Zeitung*. Вариации композитора можно разделить на два типа. Большая их часть являются небольшими и непритязательными произведениями. Они написаны Крамером для своих учеников, «действительно образованных и серьезных любителей искусства» [AmZ XV, 360], и предназначены «для полезного, не совсем неприятного упражнения довольно подвинутых студентов и дилетантов» [AmZ XXI, 732]. Некоторые же произведения, например, Вариации на русскую тему a-moll, напротив, «предназначены для тех исполнителей, которые любят серьезное и деликатное» [AmZ XXII, 235]. Критики отмечали удачный выбор тем, а в вариациях — сочетание целостности, которая выражалась в сохранении в них характера темы, с разнообразием благодаря применению новых фигураций и отсутствию монотонности.

Крамер создал 33 самостоятельных вариационных цикла. Примерно половину из них составляют вариации на темы популярных песен разных народов — немецких, английских, французских. Значительное место занимают в его творчестве вариации на русские темы, что свидетельствует о большом интересе Крамера к русской культуре. Вариации на народные темы у него являются не только самостоятельными произведениями, но и частями сонатных циклов (например, финал Сонаты F-dur op. 47). Композитор также писал вариации на темы из популярных опер современников (в частности, из «Волшебной флейты» Моцарта) и на собственные темы.

Издание Восьми вариаций для фортепиано, первого произведения Крамера в этом жанре, было отмечено в 1802 году лейпцигской критикой: «Г-н Крамер показывает себя и в этих Вариациях серьезнее, чем огромное большинство производителей вариаций. Уже тема значительна, характеристична и достойна варьирования. Сами вариации выдержаны от начала до конца в том же характере и от начала до конца интересны. Все же в гармонии время от времени, вероятно, слишком много надуманного» [AmZ IV, 720].

Из вариационных циклов раннего периода (до 1812 года) наибольшую популярность получили «Вариации на известную русскую тему» a-moll, написанные в 1805 году. Они были изданы сначала в Лондоне, а затем неоднократно переиздавались и в континентальной Европе. Интерес к этому сочинению не уменьшился и через полтора десятилетия, что показывает рецензия AmZ от 1820 года.

В Вариациях a-moll Крамер создает серьезное, целостное, динамичное произведение, основанное на контрастах. Мелодия темы изменяется мало.

Она проходит то в правой руке, то в левой, а иногда — в виде сопоставления отдельных фраз в разных регистрах. Однако в процессе развития тема динамизируется. Так, в 4-й, кульминационной вариации Крамер полностью переосмысливает характер темы, которая здесь сильно контрастирует своему первоначальному варианту. Печально-меланхолическая тема приобретает героико-драматический характер. Мелодия темы проходит *fortissimo* на фоне «бурлящих» фигураций левой руки в низком регистре. Фактура этой вариации напоминает бетховенскую. В 6-й, мажорной вариации тема приобретает лирические черты.

С начала 1810-х годов в крупных сочинениях Крамера ярко проявляется характерная для этого времени тенденция к укрупнению вариационного цикла, выраженная во введении вступительного раздела импровизационного плана (интродукции или фантазии) и расширении финальной вариации. Так, *Вариации на саксонскую тему B-dur*, написанные в 1812 году, содержат небольшую интродукцию, основанную на мелодии темы, и развернутый финал с кодой. В целом образуется трехчастная структура. Дополнительные разделы гармонично вписываются в вариационный цикл, не нарушая стилового единства произведения.

По словам рецензента *AmZ*, Вариации на саксонскую тему «заслуживают большого одобрения и в самом деле встретят его, благодаря хорошему выбору материала и вообще разработке, такой незамысловатой, привлекательной, простой и тем не менее содержательной, соответственной инструменту и достойной игре на пианофорте» [*AmZ XV, 360*].

Вариации отличаются разнообразием при тональным единстве. В них наблюдаются частые смены темпов. В начале Крамер применяет последовательное ускорение темпа. Интродукция “*Adagio. Maestoso*” противопоставлена теме *Andantino grazioso*. 1-я вариация уже идет в темпе *Allegro*. Цикл содержит две относительно медленные вариации: *Poco più lento* (вар. 6) и *Andante con espressione* (вар. 9). Последняя из них вносит не только образный, но и метрический контраст (размер 3/4 противопоставлен основному 6/8). Под влиянием «новой манеры» Бетховена Крамер использует прием жанрового переосмысления темы. Так, 5-я вариация (*Brillante*) написана в «блестящем» стиле, 8-я вариация на саксонскую тему имеет подзаголовок “*Scherzo*”, а 11-я представляет собой марш, который в интонационном и гармоническом отношении напоминает 2-ю вариацию 34-го опуса Бетховена:

## Пример 4.1



В этом сочинении в процессе варьирования Крамер гармонически обогащает тему. Так, в 1-й вариации появляется новое отклонение в тональность *c-moll* (такты 10–11), которое сохраняется и в последующих вариациях.

Вариации зрелого периода творчества Крамера (после 1812) написаны преимущественно с инструктивной целью. Среди них Вариации на “Russeaus Dream” (1814), «Рондо, Полонез и Вариации на англо-шотландскую тему» (1815), Десять вариаций на тему русской песни (1817), Вариации на ганноверскую тему (1819), Вариации на английскую тему (1826). Как правило, они имеют вступительный раздел и расширенную последнюю вариацию. Характер темы в них сохраняется. Например, в Десяти вариациях рецензент лейпцигской *AmZ* в ноябре 1817 года отмечает «нежное, словно подернутое дремотой вступление», а «разработанные из темы 10 вариаций остаются настолько верными характеру таковой, насколько это было возможно, не становясь монотонными» [*AmZ* XIX, 808].

В 1821 году в Гамбурге была издана Фантазия и вариации на русскую тему. В основе этого сочинения лежит «Камаринская». В. Цуккерман определяет его жанр как «характерная пьеса» и отмечает в нем «сочетание умелости с безразличием к теме» [133, 179].

В 1820-е и 30-е годы у Крамера возрастает интерес к фольклору. Однако все реже композитор обращается к вариациям, что связано с общей тенденцией к упадку жанра. Народные темы становятся более характерными для фантазий, каприччио и рондо Крамера.

Вариационные циклы Крамера, созданные в начале 1830-х гг., связаны с национальными гимнами. Кроме вариации в коллективном цикле на тему “Rule, Britannia”, изданном в 1831 году, композитор в том же году написал *Шесть вариаций на тему “Gott erhalte Franz den Kaiser” B-dur op. 82*. Австрийский национальный гимн был сочинен Гайдном в качестве темы второй части квартета *op. 76 № 3*. Крамер почти точно воспроизводит квартетное из-

ложение оригинала, но меняет тональность (B-dur вместо G-dur). Темп у него чуть подвижнее: если у Гайдна он обозначен как “Poco Adagio, cantabile”, то у Крамера — “Andante espressivo”.

В этом сочинении Крамер укрупняет интродукцию, которая включает в себя три раздела: торжественное вступление (Quasi Adagio), эпизод, основанный на развитии первой части темы, и виртуозную каденцию (Allegro assai).

В Вариациях op. 82 мелодия темы остается практически неизменной. При этом композитор использует разнообразные приемы варьирования. Крамер переносит мелодию в другие регистры (например, в 1-й вариации — на октаву выше, а во 2-й — на октаву ниже по сравнению с темой). Прием тембрового переосмысления вообще характерен для вариационных циклов композитора. Крамер также применяет изменение артикуляции и ритма. В 5-й вариации мелодия темы звучит в совершенно другой гармонизации. Вариация начинается в параллельном миноре. Этот прием встречается в вариациях Бетховена (например, в 6-й вариации 35-го опуса).

#### Пример 4.2

В Вариациях op. 82 наблюдается тенденция к индивидуализации каждой вариации. Например, 3-я вариация на 6/16 по характеру напоминает жигу. Вариации контрастируют также по фактуре. Почти каждая вариация имеет индивидуальное темповое обозначение (начиная со 2-й). Контрасты внутри вариационного цикла подчинены строгой логике. В целом произведение имеет концентрическое строение:

Таблица 4.1. Строение Вариаций op. 82 Крамера

Тема	Вар. 1	Вар. 2	Вар. 3	Вар. 4	Вар. 5	Вар. 6	Тема
Andante	Andante	Poco più lento	Allegro	Con brio	Poco Adagio	Con moto moderato	Andante

В центре цикла расположены две наиболее виртуозные и динамичные вариации, в которых используются разнообразные виды техники (3-я и 4-я). Им контрастируют относительно медленные полифонические вариации кантиленного характера в четырехголосном изложении (2-я и 5-я). Вокруг них расположены вариации, близкие по характеру теме, в которых мелодия темы сопровождается фигурациями. Наконец, изложение темы в начале и в конце образует «арку». Ко всей этой конструкции примыкает интродукция, которая своим трехдольным метром контрастирует вариационному циклу.

В своем творчестве Крамер часто применяет вариационный метод развития, который в особенности характерен для медленных частей его фортепианных сонат. Так, реприза сложной трехчастной формы во многих случаях варьируется (например, *Poco Andante* из Сонаты D-dur op. 6, *Andante con espressione* из Сонаты D-dur op. 11 № 1, *Andante innocente* из Сонаты G-dur op. 31 № 3, *Andante* из Сонаты F-dur op. 47). Иногда композитор динамизирует репризу. В этом отношении выделяется g-moll'ное *Larghetto* из Сонаты G-dur op. 11 № 3, в репризе которого появляется указание *agitato*. Для медленных частей сонат Крамера характерен синтез сложной трехчастной и вариационной форм, причем вариационность главенствует (наиболее интересно в этом отношении *Andantino espressivo assai* из Сонаты D-dur op. 37 № 3).

В сонатах Крамера вариационная форма играет очень важную роль. В частности, композитор вводит вариации в качестве первой части как двух-, так и трехчастного сонатного цикла. Особенно выделяется *Adagio espressivo* из Сонаты G-dur op. 39. Выразительная тема, написанная в духе Гайдна, отличается острым ритмом и изящной орнаментикой. По форме эта часть содержит намек на двойные вариации «гайдновского» типа. После изложения первой темы следует новая тема в одноименном миноре (g-moll), в том же ритме, но мелодически и гармонически с ней не связанная; далее следуют вариации на первую тему, в то время как вторая больше не появляется. В целом большая динамика развития достигается благодаря последовательному прибавлению звучности в каждой вариации (*p-mf-poco f-f*).

Крамер также применяет вариации и в качестве средней части сонатного цикла. В медленных частях «больших» сонат композитора они нередко отличаются серьезным характером и масштабностью. Одним из наиболее содержательных вариационных циклов Крамера является *Andantino affettuoso* из Сонаты G-dur op. 37 № 1, которое может существовать и как законченное самостоятельное произведение. Тема его отличается глубиной чувства и в то же время простотой и сдержанностью [пример 4.3]. Вариациям свойственны текучесть и непринужденность развития. С Моцартом их сближает певучесть фигураций, а также выразительность пауз, особенно в 1-й вариации [пример 4.4]. Рецензенту эта часть показалась слишком затянутой: «варьированное

Andante продолжается несколько дольше, чем долго» [AmZ IX, 353]. Такому впечатлению отчасти способствует введение в цикл медленной предпоследней вариации (*Lento e espressivo G-dur*). Однако размеры этой части относительно малы: в сравнении с другими медленными частями Крамера она действительно длиннее, но в то же время отличается напряженным развитием.

*Пример 4.3*

**Andantino affettuoso**

*Пример 4.4*

[Var. 1]

В вариациях Крамера ярко проявляется влияние Бетховена. Произведения композитора отличаются контрастностью, динамичным развитием и разнообразием фактуры. В крупных вариационных циклах наблюдаются частые смены темпов.

Вариации Крамера обычно сочетают в себе традиции строгих орнаментальных вариаций с принципами варьирования на постоянную мелодию. Они обычно завершаются полной или частичной репризой темы, иногда в варьированном виде.

В целом вариации Крамера отличаются изяществом, прозрачностью фактуры, отсутствием внешних эффектов и камерностью изложения.

## § 2. Вариации И. Н. Гуммеля

Среди вариаций конца XVIII и начала XIX вв. немалой популярностью пользовались сочинения *Иоганна Непомука Гуммеля*, выдающегося виртуоза своего времени. Жанр вариаций играл важную роль в его фортепианном творчестве.

Гуммель в своих фортепианных вариациях обращался преимущественно к заимствованным темам, среди которых значительное место занимают вариации на народные темы. Они составляют более половины от общего числа вариационных циклов композитора (17 из 28), охватывая практически все периоды его творчества. Возникновению интереса Гуммеля к фольклору способствовали его концертные поездки по Европе и разнообразие традиций музыки разных народов, проживавших в Вене. После венского конгресса 1814–1815 годов композитор часто обращался к русскому фольклору. Такой интерес связан также с тем обстоятельством, что с 1819 года Гуммель являлся придворным капельмейстером в Веймаре, где общался с княгиней Марией Павловной. Композитор создал ряд произведений на русские темы: *Adagio*, вариации и рондо на украинскую песню «Ехал козак за Дунай» ор. 78, «Полимелос» ор. 82, Трио ор. 96 (где рефреном финала является «Камаринская») и другие сочинения. Гуммель нередко включал русские песни в свои импровизации, в частности — «Как за реченькой слободушка стоит», которую он исполнил в Москве в январе 1822 года.

Вариации Гуммеля на народные темы встречаются как в виде отдельных циклов (например, «Вариации на популярную австрийскую песню» ор. 8, «Вариации на популярную голландскую песню» ор. 21 и др.), так и в виде серий из трех вариационных циклов на темы разных стран (орр. 1, 3, 34 и 119). Особое место занимают крупные произведения с признаками цикличности, имеющие трехчастную структуру: «*Adagio*, вариации и рондо» (орр. 75 и 78).

В качестве тем вариаций Гуммеля выступают также фрагменты из популярных в то время опер — таких как «Армида» К. В. Глюка, «Мельничиха» Дж. Паизиелло, «Два дня» Л. Керубини, «Кастор и Поллукс» П. Винтера, «Золушка» Н. Изуара, «Два маленьких савойяра» Н. Далеярака. И лишь три его самостоятельных вариационных цикла связаны с собственными темами: Тема с вариациями A-dur S 1 (1789), Десять вариаций A-dur ор. 76 (1817) и, вероятно, Вариации для фортепиано с оркестром F-dur ор. 97 (1821–1822).

Среди вариаций композитора встречаются произведения двух типов, различных по своему предназначению, художественной ценности, выбору тем, структуре цикла и приемам варьирования. С одной стороны, представлены небольшие пьесы, которые без труда могут быть исполнены любителями музыки и сейчас применяются лишь в педагогической практике, с другой,

— крупные концертные произведения, предназначенные для профессиональных пианистов, в совершенстве владеющих всеми видами фортепианной техники. Такое разделение характерно для данной эпохи

Ранние вариации Гуммеля написаны в традициях строгих орнаментальных вариаций. К таким циклам относится *Тема с вариациями A-dur*, основанная на приятной, певучей теме и отличающаяся прозрачностью фактуры. Целостность формы создается благодаря темповому и метрическому единству, а также последовательному ритмическому уменьшению.

В ранний период Гуммель создал большую часть своих вариаций на народные темы. В 1788–1793 годах состоялось первое концертное турне молодого виртуоза по Германии, Голландии, Шотландии и Англии. Его ранние вариации были связаны преимущественно с музыкальным фольклором этих стран. В письме Л. Зонлейтнеру от 22 мая 1826 года Гуммель вспоминал о работе над вариационными циклами оп. 1 и оп. 2: «Мои первые композиторские опыты относятся к моим 11-му и 12-му годам, и хотя они носят на себе отпечаток тогдашнего вкуса и моего детства, они тем не менее выдавали характер, порядок и чувство гармонии, еще без обучения тогда композиции» [цит. по: 154, 199–200].

В возрасте 11 лет Гуммель создал три вариационных цикла оп. 1, которые были изданы Престоном в Лондоне в 1792 году. В основе этих сочинений — английская тема “*The Plough Boy*” из оперы Н. Шильда «Фермер», немецкая песня “*Blühe liebes Veilchen*” и песня “*La belle Cathérine*”. К этим вариационным циклам Гуммель вновь вернулся в начале 1820-х годов в поздний период творчества. Они были в переработанном виде изданы в Лейпциге в 1824 году как оп. 119 под обобщенным программным заглавием “*Les charmes de Londres*” («Очарование Лондона»). Однако вариационная сюита мало связана с английским национальным колоритом, так как непосредственную связь с Британией имеет лишь первая тема — “*The Plough Boy*”. Гуммель исполнял этот вариационный цикл во время своих первых гастролей. Спустя 40 лет 11 мая 1830 года он вновь сыграл его в Лондоне с большим успехом [154, 118].

В поздней версии композитор добавляет к каждому из трех циклов вступительный раздел — драматическую минорную интродукцию (в первом и третьем циклах в одноименном миноре, а во втором — в параллельном). Эта особенность характерна для зрелых вариационных циклов Гуммеля. Интродукция создает драматургический контраст с вариационным циклом [примеры 4.5 и 4.6]. В оп. 119 также наблюдается сокращение количества вариаций в первых двух циклах с 8 до 6 (для образования равного числа вариаций) и ускорение темпов всех тем по сравнению с оп. 1 (преобладает Allegretto вместо Andante).

## Пример 4.5

[The Plough Boy]  
[Adagio]

*p* *cresc.* *sf* >

## Пример 4.6

[La belle Cathérine]  
[Largo]

*ff* *p*

В сюите «Очарование Лондона» Гуммель опирается прежде всего на традиции венских классиков. В то же время композитор ищет пути выхода за рамки строгих вариаций. Так, в *Вариациях на тему “La belle Cathérine”* проявляется тенденция к сквозному развитию. Три последние вариации цикла (4-я, 5-я и 6-я) объединены между собой, образуя большой финал. 4-я вариация написана в тональности терцового соотношения As-dur при основной тональности C-dur. Кроме того, она имеет небольшое вступление с-moll, в котором изящная тема приобретает героический характер. В этом произведении обнаруживается связь с фактурой позднего Бетховена. Например, 4-я вариация отличается певучестью всей фактуры, а в 5-й использован прием «растворения» мелодии темы в трелях.

В серию вариаций ор. 2 вошли популярные темы: шотландская “*Jem of Aberdeen*” (обозначенная как популярное рондо Плейеля) и английская “*The Lass of Richmond Hill*”. Произведение было издано в Эдинбурге в 1790, а затем в Лондоне в 1791 году. В автографе значилось: «Мастер Гуммель, всего 12 лет от роду» [342, 20].

В 1794 году в Вене была издана сюита из трех вариационных циклов ор. 3. В основу издания были включены оба цикла из ор. 2 и созданный позднее (вероятно, по приезду в Вену в 1793 году) цикл на немецкую тему “*Wenns immer so war*”. Титульный лист свидетельствует о том, что они написаны «Жаном Гуммелем, четырнадцатилетним юношей из Вены». Таким образом, в отличие от ор. 1 (и его более поздней версии — ор. 119), вариационные циклы ор. 3 написаны в разное время. Кроме того, они объединяются общей тональностью (G-dur), двухдольным метром и одинаковым обозначением темпа (*Allegretto*). Вариационные циклы сходны также по характеру.

Вариации ор. 1 и ор. 3 предполагают возможность их исполнения на клавесине. По стилю и структуре они близки Моцарту. Тема у Гуммеля изменяется мало. Минорная вариация расположена в середине цикла, а медленная — перед финалом. Для финалов характерно ускорение темпа при сохранении метра. Своеобразие финальной вариации цикла “*Jem of Aberdeen*” заключается в том, что она написана в жанре жиги на 6/8. К ней примыкает расширенная кода. Подобный жанровый облик финала будет характерен для более поздних вариационных циклов Гуммеля. В ор. 3 композитор часто применяет динамические контрасты, иногда внутри отдельной вариации.

У Гуммеля объединение вариационных циклов в сюиты происходит иначе, чем у Бетховена в орр. 105 и 107. Если Бетховен выбирает контрастные по характеру темы (особенно в ор. 107), стремясь индивидуально раскрыть образ каждой из них, то Гуммель стремится к тональному и образному единству.

Одновременно с вариационными сюитами в 1794 году были созданы *Вариации на тему “God save the King”* ор. 10. Еще непосредственно после возвращения из Англии композитор сочинил к этому циклу вступительный раздел — каприччио, — которое, однако, не было опубликовано [342, 29]. Произведение было причислено лейпцигской *AmZ* к легким «развлекательным пьесам». Критику понравились лишь отдельные вариации. Он прежде всего обратил внимание на две последние (5-ю и 6-ю вариации), которые, по его мнению, «не только сами по себе хорошо разработаны, но и выдержаны здесь в старинной манере темы». В них, как заключил рецензент, проявилось понимание «хорошего варьирования» [*AmZ* VI, 623–624].

Об интересе Гуммеля к венскому фольклору свидетельствуют *Вариации на национальную австрийскую песенку* ор. 8. Сам композитор считал это сочинение одной из вершин своего раннего творчества. Как писал Гуммель Л. Зонлейтнеру, «3 фуги ор. 7 и Вариации ор. 8 впервые привлекли ко мне внимание образованного музыкального мира» [цит. по: 154, 200]. По предположению Г. Траскотта, Вариации были созданы в начале 1790-х годов [329]. Впервые они вышли в свет в Вене у Артариа примерно в 1801 году. По сло-

вам Г. Траскотта, «для произведения небольшого масштаба это превосходно задуманная и образная пьеса, не крупная, но приятная» [ibid]. Вариационный цикл имеет рондообразную структуру: через каждые три вариации возвращается мелодия темы в первоначальном ритме (вар. 3, 6, 9, 12), причем в 6-й вариации — в миноре.

В 1806 году были изданы *Вариации B-dur op. 21*, в основе которых лежит голландская народная песня “*Wilhelmus van Nassouwe*”. Не случайно Гуммель в 50-летний юбилей Моцарта обращается к теме, использованной великим венским классиком в одном из первых своих вариационных циклов в 1766 году. Это довольно крупное концертное сочинение, в котором композитор развивает традиции Моцарта. Композитор увеличивает масштаб двух последних вариаций. Предпоследняя является развернутой медленной вариацией. Цикл завершает финальная вариация с большой кодой, содержащей виртуозную каденцию. Композитор использует прием переноса мелодии темы из одного голоса в другой. В этом цикле часто используются полифонические приемы.

Таким образом, в ранних вариациях Гуммеля наблюдается влияние стиля и драматургии произведений Моцарта. В них происходит эволюция от небольших и непритязательных пьес до сравнительно крупных виртуозных произведений.

Одним из наиболее крупных вариационных циклов Гуммеля, написанных в средний период, являются *Вариации на марш из оперы Н. Изуара «Золушка» op. 40* (1811). Это произведение отличается динамичным развитием, важными этапами которого являются 3-я и 6-я вариации. В 3-й вариации, впервые появляется создающий напряжение звук *as*, которого не было в теме:

*Пример 4.7*

Allegro maestoso

ТЕМА

## Пример 4.8

Queste note tenute, ed un poco marcate

Var. 3

Этот звук является кульминацией 6-й вариации ("Minore"), которая представляет собой траурный марш. В отличие от темы, композитор применяет здесь резкие динамические контрасты, придающие вариации драматическую окраску. Таким образом, характер марша переосмысливается. Гуммель выявляет два конфликтных аспекта образа. Однако дальнейшего развития в произведении этот конфликт не получает.

Следующая далее виртуозная 7-я вариация приводит к большой каденции, имеющей разработочный характер, и далее к финальной жиге, занимающей значительную часть объема произведения, основанной на интенсивном развитии и обладающей самостоятельностью [пример 4.9].

Таким образом, идея этого цикла заключается в превращении величественного марша в стремительную жигу (8-я вариация).

## Пример 4.9

Prestissimo

Var. 8  
osia una  
Giga

*p*

*p*

В 1812 году в издательстве Артариа вышли три вариационных цикла Гуммеля ор. 34. В их основу положены популярные французские романсы «*La Sentinelle*» («*L'astre des nuits*») и «*Partant pour la Syrie*» («*La beau Dunois*»). Наибольшую известность из ор. 34 получил первый цикл. Песня «*La Sentinelle*» была хорошо известна в Германии еще в 1810 году. В лейпцигской *AmZ* она охарактеризована как «веселая, бодрая солдатская песня»,

хорошо подходящая для варьирования [AmZ XII, 463]. К ней обращались многие композиторы, в частности — Д. Штейбельт и Ф. Рис. Гуммель неоднократно исполнял Вариации op. 34 № 1 в Петербурге и Москве во время гастролей по России в 1822–1823 годах. Они вызвали сдержанную реакцию критики. Например, в корреспонденции из Санкт-Петербурга в лейпцигской газете Вариации были названы «слишком незначительными для Гуммеля» [AmZ XXV, 553].

Вариации «La Sentinelle» представляют собой небольшую виртуозную пьесу, в которой продемонстрированы разнообразные виды фортепианной техники. Тема в вариациях легко узнаваема. В основе сочинения лежит пунктирный мотив с нисходящей секстой, с которого начинается тема. Он встречается во всех вариациях, причем в 1-й, 3-й и 5-й скачок увеличивается еще на октаву. В конце 1-й вариации появляется новый тематический элемент — восходящее хроматическое движение, которое получает развитие в конце 3-й вариации и в средней части 6-й вариации. У Гуммеля большое значение приобретают полифонические приемы развития. 1-я вариация целиком построена на имитациях, которые применяются также в 3-й и 6-й вариациях. Таким образом, здесь главное значение имеет мелодическое развитие.

Вариации op. 34 № 2 основаны на романсе “Partant pour la Syrie”, к которому обращались известные композиторы того времени. Большой популярностью пользовались, например, Восемь вариаций Es-dur Я. Л. Дусика, изданные в Лейпциге примерно в 1811 году. Рецензент AmZ в 1812 году назвал песню приятной, а вариации Дусика — «интересно задуманными» и «разработанными с непрерывностью и мастерством». В то же время критик указал на недостаточное их разнообразие [AmZ XIV, 306]. Г. Траскотт, сравнивая вариации Гуммеля и Дусика на тему «Partant pour la Syrie», пришел к заключению, что оба сочинения авторы написали ниже собственного уровня мастерства, но все же Вариации Дусика более содержательны и динамичны. Если Вариации Гуммеля, по мнению исследователя, являются «простейшим, лишенным воображения, примитивным произведением», то Вариации Дусика «мастерские и наполнены общим ощущением развития» [329].

В первой половине 1810-х годов в Вене были изданы Вариации Гуммеля для фортепиано и виолончели “*alla Monferrina*” op. 54. Тема написана в духе деревенского танца, который пользовался большой популярностью в Англии в начале XIX века. Вариации вошли в серию *Repertoire de Musique* (с подзаголовком *des Dames*), предназначенную для домашнего музицирования. Как отмечает К. Кнотик, они «выдержаны в блестяще-виртуозном или сентиментальном и, кроме того, простом стиле, в соответствии с обычаями (фигурационное обыгрывание, аккордовое изложение темы, характерное варьирование и т. д.)» [227, 18].

В *Вариациях на тему Глюка* ор. 57 получили продолжение драматургические приемы моцартовского цикла KV 455. Гуммель в этом произведении обращается к балету 2-й сцены IV акта оперы «Армида». В отличие от Моцарта, Гуммель выбирает инструментальную тему Глюка. Как и Моцарт, Гуммель сохраняет тональность оригинала, но несколько ускоряет темп (с *Andante* до *Un poco Allegretto grazioso*). Кроме того, Гуммель переосмысливает жанр темы по сравнению с Глюком (контрданс вместо гавота) [примеры 4.10, 4.11]. Композитор сокращает вдвое все длительности, заменяя размер С на 2/4, что создает эффект *alla breve*, как в Вариациях Моцарта. Если оригинал отличается кантиленностью, то у Гуммеля на первый план выходит танцевальное начало. Середина темы гармонизована иначе, чем в оригинале: в ней добавляется отклонение в *g-moll*, что вносит некоторое разнообразие. В теме Гуммеля отсутствует контраст. Она содержит три фактурных элемента: мелодическую линию, в которой выявляется восходящий хроматический ход, сопровождение среднего голоса (тремоло) и линию баса. В отличие от Вариаций Моцарта, у Гуммеля басовая линия не получает развития. Большое значение в Вариациях Гуммеля приобретает хроматический ход мелодии, который проявляется в 3-й, 4-й, 5-й и 7-й вариациях. Кроме того, в процессе развития появляется новый мотив, которого не было в оригинале. Это восходящая кварта *c–f*, которая придает развитию активность. В 5-й вариации отчетливо выявляются все три фактурных элемента, которые выступают в гротескном виде. Равномерная линия нижнего голоса темы переходит в верхний. Сопровождение среднего голоса приобретает буффонный характер. В нижнем голосе представлена мелодия темы, которая проходит в виде отдельных мотивов, разделенных паузами. Здесь выделяется динамический и регистровый контраст. Таким образом, Гуммель выявляет контраст в неконтрастной теме. Наиболее ярко он проявляется в 3-й вариации, где динамический контраст сопровождается резкими сменами фактуры.

**Пример 4.10**

The musical score for Example 4.10 is presented in two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked *Andante*. The key signature has one flat (F major). The time signature is 2/4. The melody in the treble clef begins with a *dolce* dynamic. It consists of a series of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a chromatic descent from G5 to F5. The bass clef staff provides a steady accompaniment of eighth notes, starting with a G4-F4 dyad and moving up stepwise. Dynamics in the bass clef are marked *sf* and *p* in the second and fourth measures, respectively.

## Пример 4.11

Thema  
Un poco Allegretto grazioso

Подобно Моцарту, Гуммель вводит в цикл перед финалом развернутую и значительную по содержанию вариацию Adagio. У Гуммеля она выделяется противопоставлением одноименного минора и мажора и выполняет одновременно функцию Minore.

Таким образом, в вариациях первой половины 1810-х гг. Гуммель обращается к теме великого предшественника, развивая традицию *hommage*, которая ранее играла важную роль в произведениях Моцарта и Бетховена.

Одним из наиболее масштабных сочинений Гуммеля являются *Десять вариаций на оригинальную тему op. 76* (1818). В них соединяются традиции Моцарта и приемы «блестящего» пианизма. В основе лежит танцевальная тема в духе контрданса. Вариации отличаются изяществом и юмором. Во второй половине цикла усиливаются динамические контрасты. 7-я вариация (a-moll), написанная в героическом характере и полифонической фактуре, напоминает минорные вариации Бетховена [пример 4.12]. Ее начало изложено октавами *fortissimo*. Вариация отличается внутренним напряжением и резкими контрастами. Перед финалом Гуммель по традиции Моцарта вводит медленную вариацию. Она сходна с финальной вариацией первой части моцартовской Сонаты KV 331. Adagio переходит в виртуозную каденцию (a Cargisio), которая приводит непосредственно к блестящему и эффектному финалу. Большое значение в этом сочинении приобретают полифонические приемы (например, в 4-й вариации, основанной на канонических имитациях).

## Пример 4.12

Var. VII

Начиная с середины 1810-х гг., в вариациях Гуммеля появляются русские темы. В конце 1816 года композитор создает *Adagio, вариации и рондо на украинскую песню «Ехал козак за Дунай»* op. 78, свое лучшее сочинение в жанре вариаций. В нем проявилось его мастерство в жанре камерного ансамбля, в котором композитор имел уже достаточно большой опыт. Гуммель в Вариациях op. 78 расширяет состав инструментов, добавляя облигатное сопровождение флейты и виолончели при главенствующей роли фортепиано. С этого времени среди вариаций Гуммеля преобладают произведения для фортепианных ансамблей, написанных для различного количества и состава исполнителей.

С середины 1810-х годов у Гуммеля наблюдается тенденция к укрупнению вариационного цикла и разрастанию финала. Вариации op. 78 содержат большую интродукцию “*Cantabile*” и тему с семью вариациями. Последняя вариация широко развернута и обладает самостоятельностью. Ее подзаголовков «рондо» имеет отношение скорее к песенно-танцевальному характеру тематизма и жанровому облику вариации, чем к обозначению формы. Таким образом, вариационный цикл в целом предполагает трехчастность. Сходную структуру имеет фортепианный цикл Гуммеля «*Adagio, вариации и рондо*» на популярную английскую песню «*The Pretty Polly*» op. 75.

Лейпцигский рецензент дал восторженный отзыв о Вариациях op. 78 и назвал их «произведением, достойным большого уважения» [AmZ XXI, 95]. Цикл Гуммеля op. 78 отличается мелодическим богатством и яркостью контрастов. Резкие смены динамики происходят даже в пределах одной вариации.

В Вариациях op. 78 усиливается роль ладового контраста. Гуммель вводит две лирические вариации в одноименном мажоре (A-dur) — 4-ю и 6-ю. Внутри этих вариаций также содержится ладовый контраст. В 4-й вариации певучим крайним частям противопоставлена энергичная средняя (a-moll). Контраст подчеркнут резкой сменой фактуры. В этой вариации Гуммель отходит от двухчастной структуры темы.

Особого внимания заслуживает 6-я вариация. В ней композитор использует необычный прием: в правой руке проходит тремоло, а в левой — тремоло в виде репетиций (имитация оркестра). Во второй части вариации тремоло звучит у фортепиано на *piano*, в то время как виолончель «произносит» речитативные фразы в разных регистрах и с контрастной динамикой [пример 4.13]. Такое сочетание инструментов придает этому эпизоду фантастичность. В этом сочинении Гуммель, подобно Бетховену, проявляет стремление к поискам необычных фортепианных звучностей.

## Пример 4.13

Трио-вариации ор. 78 отличаются оригинальностью и своеобразием приемов варьирования. Они представляют собой крупное концертное виртуозное сочинение, в котором композитор применяет различные приемы фортепианной техники. Важное значение приобретает октавная и аккордовая техника. В этом произведении Гуммель предвосхищает приемы романтического пианизма, в частности — Листа.

К позднему периоду творчества Гуммеля относится небольшой цикл — *Вариации для фортепиано и камерного оркестра ор. 97*. Вариации внешне эффектны, но не отличаются особой оригинальностью. Как замечает рецензент лейпцигской *AmZ*, мастер, создающий действительно замечательные сочинения, может иногда позволить себе представить публике такое произведение, в котором «не столько продумывает успех, сколько на него рассчитывает» [*AmZ* XXV, 260]. Тема по стилю напоминает Моцарта. Критик называет ее «легкой, приятной и очень популярной» и сравнивает с темами из опер Венцеля Мюллера [*ibidem*]. Вариации написаны в «блестящем» стиле и отличаются разнообразием фигураций. Чередование эпизодов *solo* и *tutti* и наличие большой каденции перед кодой сближает сочинение с жанром концерта, что характерно для поздних вариаций композитора.

В начале 1830 года Гуммель обратился к жанру концертных вариаций для фортепиано с оркестром. *Интродукция и большие вариации на тему из берлинского зингшпиля «Праздник ремесленников» ор. 115* является одним из наиболее крупных и эффектных вариационных циклов композитора. По словам лейпцигского рецензента, «они прекрасно сделаны со всевозможными фигурами, часто прекрасно пропетыми, особенно в *Larghetto non troppo*, вар[иации] 6» [*AmZ* XXXIV, 579]. В этом сочинении воплотились поиски

Гуммеля в сфере симфонизации жанра вариаций. В Вариациях ор. 115 сочетаются жанровые черты концерта, вариаций и рондо. Композитор развивает традиции вариационных частей концертов Моцарта и крупных вариационных циклов Бетховена.

Вариации ор. 115 имеют сложную структуру. В крупном плане здесь образуется трехчастность, включающая в себя интродукцию, вариационный цикл и финал. Как и Бетховен в Вариациях ор. 121а, Гуммель вводит вступительный раздел — интродукцию, написанную в одноименном миноре (b-moll) и контрастную по характеру теме. Более того, тема интродукции Гуммеля с ее начальным нисходящим ходом на уменьшенную кварту имеет мотивное сходство с началом интродукции бетховенского цикла. У Гуммеля тема интродукции интонационно связана с темой вариаций. Собственно вариационный цикл имеет рондообразную структуру. Роль рефрена играют в нем оркестровые tutti, которые чередуются с вариациями солиста. Интонационно они близки теме вариационного цикла и основаны на ее первом, нисходящем мотиве. Оркестровый рефрен каждый раз варьируется. Таким образом, происходит характерное для концерта яркое противопоставление solo и tutti. Перед финалом расположена медленная 6-я вариация — *Larghetto non troppo b-moll*. По характеру она напоминает интродукцию. Ее драматургическая функция сходна с *Largo* из ор. 35 Бетховена. Это последняя обозначенная вариация, непосредственно приводящая к финалу. Интермедия B-dur заканчивается (как и Coda ор. 35 Бетховена) на доминанте параллельного минора (g-moll).

Виртуозная финальная вариация *Vivace*, не обозначенная номером, образует большой по протяженности самостоятельный раздел, как в финале Концерта Моцарта G-dur KV 453. Особенность финала Вариаций Гуммеля в том, что в нем спроецирована структура всего произведения. По форме финал представляет собой синтез рондо и вариаций. Четыре вариации с кодой чередуются с оркестровым рефреном. 2-я вариация финала написана в тональности субдоминанты (Es-dur). В центре малого вариационного цикла находится разработочный эпизод, в котором преобладают минорные тональности.

Вариации ор. 115 Гуммеля существенно отличаются от бетховенских циклов по своей концепции. Гуммель не применяет полифонических жанров и приемов. Главная его задача — представить многообразие фортепианной фактуры и дать возможность пианисту-виртуозу показать свое мастерство. Динамика вариационного цикла выстроена по принципу возрастающей степени трудности с устремлением к «блестящему» финалу, который представляет собой не фугу, а эффектный этюд на развитие техники «двойных» нот.

Вариации встречаются и в некоторых циклических произведениях Гуммеля. Но, например, в отличие от Крамера, композитор не вводит их в фортепианные сонаты. Вариации представлены только в некоторых камерных сонатных циклах в качестве медленной части (*Andante con Variazioni* из Фортепианного трио F-dur op. 22, *Andante grazioso* из Концертино для фортепиано и камерного оркестра G-dur op. 73 и *Andante con Variazioni* из Септета d-moll op. 74).

Как отметил рецензент лейпцигской *Allgemeine musikalische Zeitung* по поводу *Andante* из Трио op. 22, «певучие вариации на приятную тему [...] хотя и [...] написаны совершенно без пышности, [...] в высшей степени интересны приличной манерой, прекрасным, искусным обращением и *связанностью* приятных мелодий, прекрасным использованием инструмента» [AmZ IX, 437]. Этот небольшой вариационный цикл, написанный в традициях строгих фигурационных вариаций и по стилю напоминающий Гайдна, отличается простотой и непосредственностью.

В средней части Концертино op. 73 Гуммель сочетает принципы вариаций из фортепианных концертов Моцарта с традициями концертных вариаций первой трети XIX века. Тема проводится поочередно солистом и оркестром, что характерно для концертов венского классика. Почти каждая вариация завершается оркестровым *tutti*, что придает форме рондообразность.

Одним из наиболее оригинальных вариационных циклов Гуммеля является *Andante* из Септета op. 74, которое отличается большой динамикой развития и продуманными соотношениями частей целого. Форма темы отражает структуру всего цикла, т. е. Гуммель в этом вариационном цикле применяет метод концентрического расширения. Как видно из приведенной ниже *таблицы 4.2*, каждому разделу темы соответствует определенный раздел вариационного цикла (в пропорции 4:1). Размеры общей коды значительно разрастаются, что способствует цельности цикла. Проекцией на весь цикл являются также гармонические и ладовые особенности темы. Средней части темы, которая начинается в миноре, соответствует минорная вариация. Тема имеет небольшую коду (4 такта), которая разрастается до развернутой интермедии между 3-й и 4-й вариациями (24 такта), предвосхищающей коду всего цикла. *Fortissimo* и пунктирный ритм в коде темы (резко контрастной по характеру началу темы) соответствует общей коде (кульминации всего цикла), в которой галантная тема проводится *tutti* и приобретает героический характер.

Таблица 4.2. Структура *Andante* Фортепианного септета ор. 74 Гуммеля

Тема	Вариации
1-я часть, F (8 тактов)	вар.1, F (32 такта)
повторение 1-й части, F (8 тактов)	вар.2, F (32 такта)
средняя часть: d–C (8 тактов) и предыкт на доминанте к F (4 такта)	вар.3, f (24 такта) и интермедия на доминантовой педали (24 такта)
реприза, F (8 тактов)	вар.4, F (32 такта)
Кода, F (4 такта)	интермедия (20 тактов) и кода, F (21 такт)

В вариациях Гуммеля соединяются традиции Моцарта и Бетховена с приемами «блестящего пианизма». С одной стороны, в них используются достижения венских классиков, касающиеся структуры вариационного цикла. С другой стороны, развиваются принципы виртуозных вариаций начала XIX века, и основное внимание уделяется развитию фортепианной фактуры в направлении создания разнообразных эффектов. Финальные вариации Гуммеля характеризуются, с одной стороны, значительным оживлением темпа и сменой метра (ор. 40 и ор. 57), как это наблюдалось и у Моцарта; с другой стороны, — приближением к форме рондо (ор. 40 и ор. 115), что встречалось в некоторых произведениях Бетховена (например, в ор. 121a). Таким образом, Гуммель создает вариационные циклы, в которых отчетливо выявляется трехчастность: медленное вступление, тема с вариациями и финал, написанный в форме рондо (например, «Adagio, вариации и рондо» opp. 75 и 78).

Гуммель применяет приемы жанровых изменений темы и ее динамизации в коде. Наибольшей многогранностью образов отличаются Вариации на марш из оперы Н. Изуара «Золушка» ор. 40.

Вариации Гуммеля чаще всего они содержат небольшое количество вариаций. Они отличаются яркостью образно-жанровых контрастов, виртуозным блеском, изяществом и разнообразием фактуры.

### § 3. Вариации Ф. Риса

Большой вклад в развитие жанра вариаций в первой трети XIX века внес *Фердинанд Рис*. Как исполнителям, так и исследователям едва ли хорошо знакомо его фортепианное творчество. Между тем оно отличается большим разнообразием и включает в себя концерты, сонаты, вариации, рондо, этюды, различные пьесы и транскрипции. Бетховен знал и высоко ценил четырехручные сочинения Риса (среди которых, вероятно, были и вариации), которые исполнял вместе с эрцгерцогом Рудольфом. 25 мая 1819 года Бетховен писал Рису в Лондон: «Сочиняйте со рвением! Мы с моим любезным эрцгерцогчиком играем также и Ваши композиции, и он говорит, что бывший ученик делает честь учителю» [103, 273].

Значительное место в фортепианном творчестве Риса занимают вариации, составляющие более трети всех его сочинений. Композитору принадлежат 77 вариационных циклов для фортепиано (в том числе — для фортепианных ансамблей и фортепиано с оркестром), в которых Рис обращался к темам из произведений великих композиторов (Генделя, Моцарта Бетховена и Россини), отдавая дань уважения их музыке, а также — к темам из опер своих современников. Но больше всего его интересовали народные темы, которые он варьировал в течение всей жизни и на которых основана большая часть его вариационных циклов (более половины общего количества его вариаций). Они представляют собой ценный материал для изучения творчества Бетховена в контексте его эпохи.

Большое воздействие на произведения Риса и его современников оказали зрелые вариационные циклы Бетховена, в которых ярко проявилось сочетание черт строгих и свободных вариаций. Остаются нерешенными вопросы: какую роль играли вариации Риса в фортепианной музыке первой трети XIX века и как соотносились в его вариациях индивидуальные черты стиля композитора с традициями венских классиков? Эти проблемы вызывают необходимость исследования вариаций Риса в контексте традиций классического вариационного цикла.

Интерес Риса к народной музыке впервые возник, вероятно, по его приезду в Вену из Бонна осенью 1801 года и был обусловлен большим разнообразием фольклора австрийской столицы. Новые впечатления отразились, в частности, в наиболее крупном из ранних вариационных циклов композитора — Больших вариациях на венгерскую тему op. 15. В 1807–1808 годах Рис находился в Париже. В своих вариациях композитор неоднократно обращался к французским песням (в том числе к популярному гимну “*La Sentinelle*” в цикле op. 105 № 1). Поездка в Стокгольм в 1810 году послужила стимулом для создания Вариаций на шведские национальные темы op. 52.

Особое место в творчестве Риса занимают русские темы, которые встречаются в его произведениях разных жанров (в частности, в Интродукции и рондо ор. 50). В 1811–1812 гг. Рис посетил Петербург, Киев и другие города России. Интерес к русскому фольклору возник у Риса еще задолго до этой поездки. Первым вариационным циклом композитора были четырехручные Вариации на русскую тему ор. 14. Дважды обращался Рис к казацким темам (вариации ор. 35 № 2 и ор. 40 № 1). Композитор проявил большой интерес и к темам народов России (вариации на малороссийскую и башкирскую темы ор. 56 и ор. 73 № 2).

В годы жизни в Лондоне (1813–1824) Рис часто обращался к британскому фольклору, в частности, — к гимну “Rule, Britannia” (Вариации ор. 116), популярным патриотическим песням (например, «Гибель Нельсона» Дж. Брейема в Вариациях ор. 82 № 4). Одним из источников тем вариационных циклов композитора был сборник Стивенсона–Мура, о чем свидетельствует заглавие одного из четырехручных сочинений («Вариации на национальную тему из Мура» F-dur). После возвращения из Лондона в 1824 году Рис писал вариации в основном на народные темы континентальной Европы. Среди них преобладают немецкие и австрийские песни, а также встречаются датская, португальская и другие темы.

Рис в вариациях развивает традиции венских классиков, особенно Бетховена. Это прежде всего проявляется в расширении финальной вариации, — структурном принципе, характерном для моцартовских и бетховенских вариационных циклов. В некоторых случаях (например, в Вариациях на малороссийскую тему ор. 56) финал образует сложную трехчастную форму с большим эпизодом. В своих вариациях Рис часто применяет сквозное развитие, особенно во второй половине цикла. Это обычно приводит к укрупнению заключительного раздела вариационного цикла, состоящего из нескольких контрастных вариаций и расширенной коды, между которыми вводятся виртуозные каденции или развернутые эпизоды разработочного характера, иногда немалой протяженности. Три последние вариации, контрастные между собой, у Риса нередко образуют самостоятельный раздел, — например, в циклах на венгерскую тему ор. 15 и на русскую песню ор. 39. В первом случае 14-я и 15-я вариации объединяются каденцией, а 15-я и финальная 16-я — по принципу метрического единства (их трехдольность контрастирует предыдущим вариациям). Более сложное строение имеет заключительный раздел Двенадцати вариаций ор. 39, где две заключительные вариации образуют форму рондо. 11-я вариация (À la Polacca) представляет собой сложную трехчастную форму с развернутым эпизодом. 12-я вариация является ее непосредственным продолжением. После интермедии вновь повторяется первая часть 11-й вариации. 11-я вариация (À la Polacca) представляет собой слож-

ную трехчастную форму с развернутым эпизодом, а после 12-й вариации, являющейся ее непосредственным продолжением и вторым эпизодом, вновь повторяется первая часть 11-й. К этой конструкции с помощью интермедии и каденции присоединяется марш (вар. 10). Возникает контрастно-составная форма. Рондообразную структуру финала крупного вариационного цикла применяли и современники Риса, в частности, И. Н. Гуммель.

Рис в некоторых вариационных циклах, как и Бетховен в наиболее масштабных сочинениях (15 вариаций ор. 35, 32 вариации *c-moll*), выбирает краткую тему (например, в Вариациях ор. 73 № 2 она содержит 10 тактов, а в Вариациях ор. 39 — 8), которая позволяет достичь непрерывности развития благодаря объединению вариаций в крупные разделы. Лаконичные темы часто встречаются в вариациях XIX века, связанных с народной музыкой.

В конце вариационного цикла Рис нередко возвращается к материалу темы, причем для него, как и для Моцарта и Бетховена, более характерно частичное, чем полное *da capo* (например, в вариациях на малороссийскую и башкирскую песни ор. 56 и ор. 73 № 2). Нередко цикл завершает небольшое заключение, построенное на интонациях темы, либо развернутая кода, основанная на вычленении и развитии отдельных элементов темы. Иногда функцию репризы выполняет краткий заключительный раздел в характере темы и в первоначальном темпе (например, в Вариациях на шотландскую тему *C-dur*). Вступления в вариационных циклах встречаются довольно редко, но играют важную роль в их драматургии. Например, Вариации «*La Sentinelle*» ор. 105 № 1 обрамлены восьмитактным вступительным маршем и заключением равной протяженности. Заключение основано на материале темы, но при более тихой звучности (*pianissimo*). В целом для вариаций Риса характерна скорее образная, чем тематическая реприза.

Рис в фортепианных вариациях расширяет ладово-гармоническую сферу. Это прежде всего проявляется в усилении роли минорного лада: вариационные циклы, написанные им в миноре, часто в миноре и завершаются, что является отличительной особенностью минорных сочинений Моцарта (например, скрипичных Вариаций на французскую тему *g-moll KV 360*). Как в мажорных, так и в минорных циклах Рис вводит контрастные вариации в одноименной тональности, которые обычно расположены либо в середине, либо ближе к концу произведения. В минорных циклах Риса часто наблюдается тенденция к увеличению количества мажорных вариаций, что характерно, в частности, и для произведений Шуберта (например, четырехручных Вариаций на французскую тему ор. 10). В 12 вариациях на русскую тему ор. 39 Рис вводит две мажорные вариации (одну в первой половине цикла, другую — перед финалом), а в Вариациях на венгерскую тему ор. 15 — три (6-ю, 12-ю и заключительную 16-ю). Иногда чередования одноименного минора и мажора

происходят в пределах одной вариации (например, противопоставление *g-moll* — *G-dur* в 9-й вариации цикла на венгерскую тему). В некоторых сочинениях Рис усиливает значение субдоминантной сферы. Например, в Вариациях на шотландскую тему *C-dur* в середине цикла (вар. 3–5) возникает последовательность тональностей по нисходящим терциям *C–a–F*, по аналогии с бетховенскими Вариациями на тему Зюсмайра WoO 76 — *F–d–B*. Такое расширение тонального плана свидетельствует о воздействии тенденций свободного варьирования.

В вариациях Риса усиливается роль сопоставления параллельных тональностей, иногда даже на уровне темы. Например, в теме Вариаций op. 73 № 2 происходит сопоставление *g-moll* и *B-dur*. Ладовой неустойчивостью отличается и тема «шотландских» вариаций. Каждый ее период завершается в параллельном миноре, который вводится без подготовки. Сопоставление *C-dur* и *a-moll* сохраняется в большинстве вариаций этого цикла, но в некоторых вариациях тональный план темы изменяется. Так, 4-я вариация начинается сразу в *a-moll*, модулируя к концу первого периода в минорную доминанту *e-moll*. 5-я вариация, в первой части которой сохраняется соотношение параллельных тональностей (*F-dur* и *d-moll*), в отличие от темы, завершается в мажоре. В первой части 8-й вариации, написанной в одноименном миноре, происходит модуляция из *c-moll* в *As-dur*. Эти три вариации, а также финальная, отличаются тональным единством. Модулирующая тема с переменным ладом в «шотландских» Вариациях создает возможность непрерывного развития. В то же время сопоставление параллельных тональностей становится стимулом для последовательного усиления контрастности внутри самих вариаций. Так, уже во 2-й вариации появляется регистровый контраст, а в 7-й возникает сочетание динамического и фактурного контраста.

В разработочных разделах вариационных циклов Риса — связках и кодах — проявляется бетховенская тенденция к модулированию в далекие тональности, в том числе тритонового отношения. Например, в эпизоде между 7-й и 8-й вариациями цикла на малороссийскую песню *G-dur* op. 56 возникает следующий тональный план: *Des–b–fis–D–h–g–Es–g*. В коде того же сочинения появляются тональности, родственные одноименному минору (*g-moll*): *c-moll*, *Es-dur*. В интермедии между 8-й и 9-й вариациями цикла на башкирскую тему происходит энгармоническая модуляция из *e-moll* в *f-moll* через уменьшенный септаккорд.

Следуя традиции венских классиков, Рис вводит в конце вариационного цикла метрический контраст. В качестве последней вариации чаще всего применяется полонез в умеренном темпе (в op. 15 это предпоследняя вариация, а финал продолжается в том же трехдольном размере). Для темы Рис, как правило, выбирает умеренно-подвижный темп (*Andantino*, *Andantino con*

*moto, Allegretto*). В отличие от Бетховена, Рис редко использует указание *Andante*, предпочитая ему *Andantino*. К темпу темы композитор нередко возвращается в середине цикла, что создает ощущение репризы.

Для вариаций Риса характерны скорее небольшие относительные изменения темпа, чем темповые контрасты. Такие изменения обычно отражают смены характера, а иногда и жанра. Функцию *Adagio* у Риса чаще всего выполняет вариация *Più lento* (нередко написанная в одноименной тональности), которая помещается либо перед концом вариационного цикла, либо в его середине. Таким образом, переосмысление традиций классического вариационного цикла приводит к образованию у Риса особой жанровой разновидности *Adagio* — лирической кантиленной вариации. Для нее характерны указания: *legato, piano, espressivo, dolce* и др. Иногда такие вариации вводятся периодически, чередуясь с виртуозными (например, в Вариациях на русскую тему ор. 73 № 1). Ярким образным контрастом вариациям *Più lento* являются также кульминационные вариации *Con fuoco*, которые встречаются обычно в середине цикла (в частности, в Вариациях на венгерскую тему ор. 15). Вместе с тем композитор не отказывается полностью и от традиционного *Adagio*, которому противопоставляется *Allegro* в образном, ритмическом, динамическом и фактурном плане (например, в 4-й и 5-й вариациях цикла на русскую песню ор. 39). Быстрая вариация у Риса чаще всего вводится контрастно. Гораздо реже встречаются вариации с небольшим ускорением темпа (*più moto, più vivace*), которые обычно расположены в первой половине цикла.

Рис часто использует прием жанровой трансформации темы, характерный для свободных вариаций. Так, в цикле ор. 73 № 2 маршеобразной теме противопоставляется сицилиана на 6/8 (вариация 9). Наиболее распространенными жанрами в вариациях композитора становятся марш и полонез, которые иногда противопоставляются между собой (например, вариации 10 и 11 из ор. 39). Маршевые вариации обычно резко контрастируют теме элегического характера (например, 2-я и 10-я вариации того же цикла). Как и Бетховен, Рис иногда вводит образно-жанровый контраст и внутри отдельных вариаций, подчеркивая его сменой фактуры (например, в 8-й вариации цикла ор. 73 № 1).

Значительное место в вариационных циклах Риса занимают виртуозные вариации в «блестящем» стиле, содержащие эффектные пассажи в верхнем регистре на педали. Иногда их периодически сменяют более «серьезные» вариации, что приводит к некоторой стилистической неоднородности. Например, в Вариациях на малороссийскую песню ор. 56 «блестящие» вариации (2-я, 4-я, 6-я и 8-я) контрастируют по стилю соседним вариациям.

Особое место в творчестве Риса занимают сочинения, связанные с русским фольклором, интерес к которому возник у композитора еще в раннем возрасте. На них стоит остановиться подробнее, так как они дают яркое представление о фортепианном творчестве Риса и выделяются среди вариационных циклов композитора своей оригинальностью, серьезностью и мастерством.

Большой интерес представляют сочинения Риса на темы народов России. В Вариациях ор. 73 № 1 Рис обращается к измененной мелодии русской народной песни «*Чем тебя я огорчила*». В теме заложена драматургия всего вариационного цикла, построенного по принципу возрастающей контрастности. Первый период темы, изложенный в эпическом характере, отличается широким дыханием, плотной фактурой, наполненным звучанием *forte*. Второй период написан в танцевальном характере, с применением *staccato*, нюанса *piano* и более прозрачной фактуры. Тем самым, в теме выявляется не только динамический, но и образный контраст. Эта особенность характерна для крупных вариационных циклов Моцарта. Благодаря разомкнутости темы, которая завершается на доминанте, Вариации Риса отличаются непрерывностью развития. Арпеджированный доминантовый аккорд в дальнейшем превращается в каденцию (вар. 6). В теме применяются разные варианты гармонизации мелодии [пример 4.14].

В 1-й вариации сохраняется контраст *legato–staccato*, который усиливается противопоставлением фактуры. В маршеобразной 3-й вариации используются регистровые контрасты со сменами динамики. По стилю она напоминает вторую тему второй части Сонаты ор. 28 Бетховена. 4-я вариация характеризуется ритмическими контрастами. Динамичное развитие первых четырех вариаций приводит к кульминационной 5-й (*Con fuoco*). Ей контрастирует 6-я вариация, *Più lento*, написанная в мажоре. Далее контрасты приобретают регулярный характер: кантиленные вариации (вар. 6, 8 и 10) сменяются более подвижными. В 8-й вариации Рис углубляет контраст: в ней чередуются меланхолическая кантилена и танец. Образно-жанровое противопоставление подчеркивается сменой полифонической и аккордовой фактуры. «Квартету» голосов в начале вариации (кантиленные средние голоса сопровождаются фигурациями крайних голосов, контрастных между собой: в верхнем голосе проходят триоли *legato*, в нижнем — *staccato*) противопоставляются следующие далее восходящие фигурации с вальсообразным аккомпанементом [примеры 4.15, 4.16]. После «блестящей» 9-й вариации следует певучая 10-я, содержащая переключки отдельных фраз темы. Цикл завершается грандиозной 11-й вариацией, которая отличается динамичным развитием. Средняя ее часть содержит черты разработочности.

## Пример 4.14

Andantino quasi Allegretto

Musical score for Example 4.14, titled "Andantino quasi Allegretto". The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of chords and melodic lines in both hands.

## Пример 4.15

Var.8

Piu lento

Musical score for Example 4.15, titled "Var.8 Piu lento". The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and the instruction "sempre legato". The second system starts with the instruction "sempre stacc.". The music features triplets in both hands.

## Пример 4.16

Musical score for Example 4.16, titled "[Var.8]". The score is in 6/8 time and consists of two systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and the instruction "sempre legato". The second system starts with the instruction "sempre stacc.". The music features triplets in both hands.

Большим ритмическим и фактурным разнообразием отличаются Вариации на башкирскую тему ор. 73 № 2 (источник темы неизвестен). В этом цикле, как и в предыдущем, основной контраст заложен в теме. Первый ее

элемент (тт. 1–2) имеет характер марша и отличается остротой ритма, тогда как во втором — аккордовой последовательности в параллельном мажоре в тт. 3–4 — очевидно плавное движение [пример 4.17]. Сопоставление двух элементов достигает наибольшего контраста в коде произведения.

**Пример 4.17**

Andantino con moto

Цикл образует три больших раздела. Первый включает тему и четыре начальные вариации. После переходной 5-й следует раздел из двух относительно медленных вариаций (6-й и 7-й). Последние составляют три заключительные вариации (с 8-й по 10-ю). Первые четыре вариации построены на последовательном нарастании напряжения. Особой энергией отличается 3-я вариация с синкопированными аккордами в низком регистре. 5-я контрастирует предыдущим. Ее фантастический характер подчеркивается короткими тремоло на *pianissimo*, создающими тревожное ощущение. В 6-й вариации, являющейся своего рода репризой, звучание песни изменяется. Благодаря длинной мелодической линии она приобретает певучесть. В ней почти точно воспроизводится мелодия темы, но в другой гармонизации. Рис использует прием варьирования на выдержанную мелодию, характерный для вариаций на народные темы. Однако композитор применяет необычные средства, не свойственные народной музыке. Гармонический язык усложняется, появляются хроматизмы, часто встречаются неустойчивые гармонии (в особенности уменьшенные септаккорды), в 5-м такте возникает новое отклонение в неродственную тональность a-moll:

**Пример 4.18**

Var.6

Piu lento

В дальнейшем контраст между вариациями усиливается, а их структура становится более свободной. Эффектное *Allegro brillante* (вар. 8) сменяется печальной сицилианой (вар. 9), приводящей к расширенному виртуозному финалу (вар. 10). Эти три вариации, соединенные между собой эпизодами разработочного характера (второй из которых построен на остигатном ритме сицилианы и сопровождается нисходящим хроматическим ходом в басу), образуют большой заключительный раздел.

Таким образом, вариации Риса на темы народов России обычно отличаются масштабностью, драматизмом образов, большим разнообразием ритма и фактуры, единством развития с устремленностью к финалу. В них взаимодействуют принципы строгих и свободных вариаций.

В вариациях Риса наблюдается также некоторое сходство с драматургическими приемами его современников, в частности — И. Н. Гуммеля и др. Однако заметны и принципиальные отличия. Разные подходы к варьированию показывает сравнение двух вариационных циклов на одну и ту же тему «*La Sentinelle*» — оп. 105 № 1 Риса и оп. 34 № 1 Гуммеля. У обоих композиторов вариационному циклу предшествует краткое вступление в 8 тактов. Но если у Гуммеля вступление проходит на *piano*, то у Риса оно следует на *fortissimo*, в торжественном характере, с фанфарами. Жанровое обозначение «*Marsch*» во вступлении Риса подготавливает тему вариационного цикла. Небольшое вступление есть и у Штейбельта, которое автор называет «Фантазией». В теме Гуммеля стоит указание *Allegro maestoso*, а у Риса — *Allegretto*. Для более точного определения характера темы Гуммель выписывает французский текст песни. Рис в теме использует эффект приближения, основанный на усилении звучности, в то время как у Гуммеля вся тема проходит на *piano*. Средняя часть темы Вариаций Риса характеризуется большей свободой и представляет собой своего рода лирическое отступление. У Гуммеля средняя часть темы отличается краткостью.

Гуммель и Рис используют разные методы объединения цикла. Для вариационного цикла Гуммеля характерно интонационное, а также тональное и метрическое единство цикла. Рис основывается прежде всего на структурных приемах. Его цикл отличается симметричным строением, которое проявляется как на уровне темы, так и на уровне всего произведения. Тема содержит восьмитактную коду, которая вместе со вступлением образует «арку». Строение темы проецируется на весь цикл, который обрамлен вступлением и заключением. В центре цикла расположена мажорная вариация (вар. 4), окруженная двумя кантиленными вариациями. Этот раздел соответствует лирической средней части темы. Рис объединяет вариационный цикл также благодаря рондообразной структуре: заключительная часть темы играет роль рефрена

и повторяется почти без изменений в большинстве вариаций (вар. 1, 2, 4, 5 и кода). Структура вариационного цикла Риса напоминает рондообразное строение Восьми вариаций на тему «Partant pour la Syrie» Я. Л. Дусика.

Циклы Гуммеля и Риса содержат расширенную финальную вариацию: у Гуммеля — *La Caprise* на 6/8 (вар. 6), у Риса — *Polacca* на 3/4 (вар. 7). При этом Гуммель расширяет среднюю часть финала, применяя разработочный метод.

В целом два вариационных цикла на тему «*La Sentinelle*» показывают принципиально разные подходы к варьированию. У Гуммеля основой является мелодия темы, а у Риса — гармония.

Р. Шуман в музыкальном искусстве первой трети XIX века отмечал большую роль творчества Риса, считая, что его своеобразие «могло померкнуть только перед бетховенским» [143, т. I; 197].

В творчестве Риса заметно влияние Бетховена. По воспоминаниям К. Черни, Бетховен однажды сказал о Рисе: «Он слишком уж мне подражает» [цит. по: 176, 56]. Действительно, многие его крупные сочинения (например, некоторые фортепианные концерты и сонаты) имеют непосредственное тематическое сходство с конкретными произведениями великого венского классика. В вариациях Риса, однако, отсутствует прямое подражание, а воздействие наблюдается лишь в структурном и образном плане. Следование Риса бетховенским традициям выражается в краткости темы, увеличении финального раздела вариационного цикла, усилении в нем разработочности, расширении тонального плана, сквозном развитии в последних вариациях, применении образно-жанрового переосмысления темы, последовательном развитии контрастности. 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.

В целом у Риса возникает тенденция к укрупнению разделов вариационного цикла, образующих в результате трехчастную композицию. Развитие происходит в направлении более свободного варьирования. Вначале непосредственно друг за другом следуют вариации, объединенные целеустремленным развитием и нарастанием напряжения. Далее следует новая волна развития, основанная на усилении контрастности между вариациями. Появляются соединительные импровизационные разделы. Финал образуют несколько заключительных вариаций, контрастные между собой по жанру и более свободные по строению. Последняя вариация расширяется и переходит в код разработочного типа. В структуре вариационного цикла нередко на-

блюдается рондообразность в тематическом, темповом и образно-жанровом плане.

Фортепианные вариации Риса отличались от большинства виртуозных произведений его современников в этом жанре, написанных по одному образцу. Вариации Риса представляют прежде всего художественный интерес. В них проявляется фантазия, оригинальность мышления и виртуозный блеск. Характерной чертой стиля Риса является сочетание бетховенской серьезности и романтической необузданности, которую современники отмечали в его исполнении. Эта особенность ярко проявилась в его вариациях.

Таким образом, своеобразие вариаций Риса заключается в использовании приемов венских классиков, с одной стороны, и тенденций виртуозного пианизма первой трети XIX века — с другой. Но все же мышление Риса остается классическим.

Среди вариационных циклов Риса преобладают произведения на народные темы, в то время как большинство композиторов первой трети XIX века создавали вариации преимущественно на темы оперные. Совершая поездки по разным странам (Франции, Германии, Швеции, Дании, России и др.), Рис проявлял большой интерес к народному творчеству этих стран. Композитор часто обращался к русскому фольклору, как и другие зарубежные авторы, которые жили или гастролировали в России, а также писал вариации на темы песен народов России. Следуя традиции Бетховена, композитор в вариационных циклах стремился раскрыть характер народных мелодий, хотя часто использовал приемы, вовсе не свойственные народной музыке. В частности, хроматизированная гармония (энгармонические модуляции, сопоставления уменьшенных септаккордов, эллипсисы) не соответствует стилю народной песни. Тем не менее эти произведения отличаются высокой художественной ценностью.

Вариации Риса являются крупными сочинениями концертного плана. Не достигая бетховенского размаха, они по серьезности и содержательности превосходят большинство вариаций пианистов-виртуозов первой трети XIX века. Поэтому они заслуживают изучения, а также включения в концертный репертуар современных пианистов.

#### § 4. Вариации К. М. Вебера

Жанр вариаций занимал значительное место в фортепианном творчестве *Карла Мариуса фон Вебера*. Композитор писал вариационные циклы как на оригинальные, так и на заимствованные темы, среди которых — фрагменты из популярных опер и народные песни. В сонатные циклы Вебер вводил вариации довольно редко, хотя вариационный метод развития играл огромную роль в медленных частях его сонат. Для композитора характерно применение вариационной формы и вариационного метода в первой части двухчастного цикла (скрипичные сонаты d-moll № 3 и A-dur № 5 из op. 10).

К жанру фортепианных вариаций Вебер обращался уже в самых ранних своих композиторских опытах. Одним из первых его сочинений явились *Шесть вариаций на оригинальную тему C-dur op. 2*, написанные в 13-летнем возрасте в Мюнхене и с большим почтением посвященные его педагогу И. Н. Кальхеру. В 1800 году редактор лейпцигской *Allgemeine musikalische Zeitung* Ф. Рохлиц высоко оценил «еще очень юного и подающего надежды художника». По его словам, «Вариации вовсе не дурны и действительно полезны для легкого времяпрепровождения и целесообразной тренировки руки» [AmZ II, 856].

Несмотря на то, что в своем юношеском произведении композитор ставит прежде всего технические задачи, в нем уже проявляются своеобразные драматургические и фактурные приемы, характерные для его более зрелых сочинений. В структуре вариационного цикла сочетаются черты рондообразности и концентричности. Тема и 6 вариаций сгруппированы вокруг центральной (3-й) минорной вариации, насыщенной динамическими и регистровыми контрастами. Ее окружают две вариации (2-я и 4-я), в которых мелодия темы сохраняется (с внесением лишь регистровых изменений). Цикл уравнивают тема с 1-й вариацией и две заключительные вариации.

Большую роль в формировании взглядов Вебера на вариационный цикл сыграл аббат Г. Й. Фоглер, у которого молодой композитор занимался в Вене в 1803–1804 гг. В 1804 году Вебер обращается к темам Фоглера, на которые создает два вариационных цикла: *Восемь вариаций для фортепиано на тему из балета «Кастор и Поллукс» op. 5* и *Шесть вариаций на тему “Woher mag dies wohl kommen?” из оперы «Самори» op. 6*. Они отличаются большой виртуозностью, что характерно для произведений этого времени. В то же время некоторые вариации приобретают оригинальные черты, особенно те, в которых композитор использует прием жанровой трансформации темы. Так, в цикле op. 5 заключительная вариация написана в жанре мазурки, которая вносит в произведение свежесть и разнообразие. В Вариациях op. 6 перед финалом Вебер вводит траурный марш, который является наиболее значи-

тельной вариацией цикла. Величественный и тяжеловесный марш ярко контрастирует танцевальной и прозрачной теме.

В 1807 году с появлением цикла “*Vien quà, Dorina bella*” *op. 7* вариации Вебера выходят на новый этап развития. Это сочинение является поворотным пунктом. Если более ранние произведения представляли собой преимущественно упражнения на развитие фортепианной техники, то здесь композитор не ограничивается виртуозными задачами, хотя Вариации и требуют высокого пианистического мастерства. В этом произведении появляются своеобразные черты. Вебер стремится к многогранному раскрытию образа, активно используя тембровые и ритмические возможности. Большой интерес представляет заключительный полонез с его подчеркнутым ритмом, фактурными контрастами и красочностью, который резко контрастирует предыдущему сдержанному и серьезному хоралу (вар. 6).

В *Вариациях F-dur op. 9* (1808) проявляется влияние «новой манеры» Бетховена. Не случайно рецензент *AmZ* сравнивает это произведение с крупными вариационными циклами великого венского классика [*AmZ XII, 887*]. В каждой вариации композитор вводит индивидуальные обозначения характера. Вебер значительно удаляется от первоначального характера темы, переосмысливая ее в образно-жанровом плане. Например, 4-я вариация написана в испанском духе, а 6-я имеет заглавие «Фантазия». В двух последних вариациях (6-й и 7-й) Вебер стремится к большей свободе. 6-я вариация написана в импровизационном духе. Минорным ладом и мрачной патетикой она контрастирует соседним «блестящим» вариациям. Вебер вводит в этой вариации метрический контраст, дважды чередуя трехдольную фантазию с речитативом на 4/4 [*пример 4.19*]. Композитор значительно увеличивает размеры 7-й, заключительной вариации. Она содержит большую разработку, в которой начало темы проводится в отдаленных тональностях.

#### Пример 4.19

The image shows a musical score for two variations of a piece. The first variation, labeled 'Var. VI Fantasia. Largo', is in 3/4 time and marked 'ff'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second variation, labeled 'Recit.', is in 4/4 time and features a triplet of eighth notes in the right hand. The score is written for piano with treble and bass staves.

В том же году композитор написал *Девять вариаций на норвежскую тему для фортепиано и скрипки d-moll op. 22*. Как отметил Ф. Рохлиц в 1813 году, «в высшей степени простая тема варьируется везде с умом, чувством и опытным, умелым мастерством, оригинально, но несколько странно, богато, не жалея средств, в хорошей смене как характера отдельных пьес, так и тесно и очень эффектно связанных инструментов — короче, так замечательно, что произведение почти во всех отношениях нужно считать одним из замечательнейших в этом жанре» [AmZ XV, 792]. Ф. Йенс указывает, что «при всем своем отличии друг от друга, Вариации в целом все же идут в сфере характера чудесной меланхолической национальной мелодии темы» [218, 61].

В 1811 году Вебер написал для К. Бауэрмана, мюнхенского придворного музыканта, *Семь вариаций для кларнета и фортепиано op. 33*. В них композитор обратился к теме из собственной юношеской оперы «Сильвана». Эта тема была использована композитором еще в 1810 году в вариациях первой части скрипичной сонаты A-dur op. 10 № 5. Таким образом, Вариации op. 33 явились переработкой более раннего цикла. Различия между двумя циклами существенны, что показывает *таблица 4.3*:

*Таблица 4.3. Вариации Вебера на тему из оперы «Сильвана» (2 версии)*

<b>Соната для фортепиано и скрипки A-dur op. 10 № 5, I часть (1810)</b>	<b>Вариации для кларнета и фортепиано B-dur op. 33 (1811)</b>
Тема “dell' opera Silvana”. Andante con moto	Тема. Andante con moto
[Вар.1]	Вар.1. Più vivo
[Вар.2.] Vivace	Вар.2. Con grazia
[Вар.3.] Marcia maestoso	
	Вар.3. Molto adagio, quasi fantasia
	Вар.4. Animato e con fuoco
	Вар.5. Allegro animato, con fuoco
	Вар.6. Lento (b-moll)
[Вар.4.] Più agitato	Вар.7. Allegro
[Кода и частичное da capo]	[Кода] и Andante. Tempo di Tema

В более позднем вариационном цикле Вебер меняет основную тональность: B-dur вместо A-dur. В заглавии op. 33, в отличие от первой части скрипичной сонаты, не обозначено происхождение темы. Различна и их значимость: если скрипичный вариант является частью двухчастного сонатного цикла, то кларнетные вариации становятся самостоятельным сочинением. Соответственно изменяется и масштаб: небольшой цикл из четырех вариаций

расширяется до крупного произведения из семи вариаций. В ор. 33 Вебер использует из более раннего варианта тему, первые две вариации и заключительную вариацию с кодой. В то же время 3-я, предпоследняя, вариация скрипичного цикла — *Marcia maestoso* — отсутствует в кларнетном варианте. Вместо нее вводится похоронный марш (вар. 6). В Вариациях ор. 33 фортепианная фактура становится более блестящей. В результате из краткого и непритязательного скрипичного цикла возникает развернутое концертное произведение.

Наибольшие различия касаются драматургии. В ор. 33 проявляется индивидуальная трактовка каждой вариации, усиливаются контрасты. Вебер переосмысливает характер некоторых вариаций скрипичного цикла. Например, 2-я вариация вместо указания *Vivace* имеет обозначение *Con grazia*. В то же время кларнетный цикл отличается большим единством и целенаправленностью развития. Целостность цикла обусловлена стремлением к сквозному развитию и концентричностью структуры. В теме Вебер добавляет два такта, играющих роль коды или подготовки 1-й вариации. Между 6-й и 7-й вариациями композитор вводит эпизод *quasi recitativo*. Вариации ор. 33 выстраиваются в концентрическую структуру. В центре расположена группа из двух наиболее виртуозных вариаций — 4-й и 5-й. Их окружают две медленные вариации — 3-я и 6-я. Первым двум вариациям соответствуют 7-я вариация и кода. Тема уравнивается частичным *da capo* в конце. Таким образом, в Вариациях ор. 33 Вебер выстраивает драматургию, основанную на контрастности и симметрии.

В 1812 году Вебер написал одно из самых эффектных и труднейших своих сочинений — *Семь вариаций на романс из оперы Э. Мегюля «Йозеф»* ор. 28. Эта тема пользовалась большой популярностью у современников композитора и часто ими варьировалась. В частности, она легла в основу вариаций Ф. Риса (ор. 40) и Й. Гелинка (№ 89). Сам автор любил это произведение. Как писал Вебер своему другу Флемингу в сентябре 1812 года, «Вариации на “Йозефа” готовы, и, я надеюсь, это не худшее, что я создал» [цит. по: 218, 163]. Произведение отличается блеском, жизнерадостностью, разнообразием фактуры, динамическими контрастами. Серьезное настроение вносит лишь траурный марш (вар. 6).

С середины 1810-х годов проявляется интерес Вебера к фольклору, что характерно для вариаций этого времени. В *Вариациях на тему “Schöne Minka” («Ехал козак за Дунай»)* *c-moll* ор. 40 происходит значительное преобразование темы в образно-жанровом плане. Каждая вариация имеет индивидуальное обозначение характера: *tranquillo*, *risoluto*, *grazioso*, *con fuoco*. Энергичным вариациям ярко противопоставлены более кантиленные. Аккордовой фактуре контрастирует полифоническая. Во 2-й вариации тема приоб-

ретаает драматизм, который подчеркивается нисходящим акцентированным басом [пример 4.20]. В 4-й вариации тема, обозначенная как “canto fermo”, идет в строгом и выдержанном характере. 5-й вариации, напоминающей марш, контрастирует лирическая и певучая 6-я вариация. В 7-й вариации, написанной в характере похоронного марша, тема проходит без изменения в левой руке в виде «органных» басов [пример 4.21]. 9-я носит название “Espagnole”. 2-я, 3-я и 8-я напоминают этюды, в которых применяется разнообразная техника (двойные ноты, последовательности аккордов на *staccato*).

**Пример 4.20**

Var. II

*f*

*simile*

**Пример 4.21**

Var. VII  
Poco Adagio

*pp* *con espressione*

*f* *decresc.*

Tema

В Вариациях ор. 40 Вебер применяет сквозное развитие. После 8-й вариации следует развернутая интермедия, приводящая к финалу. В конце ее происходит длительная остановка на доминантовой гармонии. На фоне тремоло повторяется в разных регистрах секундовая интонация as–g, а затем настойчиво повторяется доминантовый звук. Финальная вариация непосредственно переходит в обширную коду, в начале которой следует вариация на последнюю вариацию в тональности G-dur, затем разработка, основанная на интонациях темы, и заключительный виртуозный раздел.

В цикле “Schöne Minka” Вебер обогащает гармонический язык темы. Так, 2-я вариация начинается прямо с субдоминантовой гармонии. Свежесть вносит гармония субдоминанты (As-dur'ное трезвучие) в мажорной середине

3-й вариации. Композитор расширяет мажорную сферу, вводя две вариации в одноименной тональности: 6-ю и заключительную 9-ю. В коде появляются минорные тональности, родственные одноименному мажору (C-dur): a-moll и h-moll.

В *Вариациях на цыганскую песню C-dur op. 55*, как отмечает А. Б. Маркс, Вебер воплощает в отдельных вариациях «моменты из жизни [...] кочевого цыганского народа, выживающего благодаря хитрости и смелости в дикой грации и силе» [255, 570]. В теме Вариаций op. 55 композитор использует переменный лад: первая часть темы идет в C-dur, вторая — в a-moll. Тема становится разомкнутой, что способствует целостности цикла. В процессе развития происходит значительное преобразование темы. Так, в 3-й, минорной вариации из op. 55 веселая, энергичная тема приобретает мрачный характер.

Для вариационных циклов Вебера характерно последовательное чередование строгих фигурационных вариаций и вариаций на мелодию (неизменную или почти неизменную), причем последние ближе к финалу учащаются. Финальные вариации обычно более свободные.

Вебер обогащает гармонии тем вариаций, нередко построенных на чередовании тоники и доминанты. Гармонический язык вариаций Вебера усложняется благодаря аккордовому изложению с обилием проходящих гармоний. Наиболее свободно с гармонией темы композитор обращается в финальных разделах. Вебер вносит разнообразие и в ладотональные отношения.

Структура темы в вариациях Вебера, как правило, сохраняется. К концу вариационного цикла появляются более свободные разделы интермедии и коды.

В целом в вариациях Вебера ярко проявляются салонно-виртуозные тенденции фортепианной музыки начала XIX века. Его произведения в этом жанре отличаются блеском, разнообразием фактуры и сложностью фортепианной техники.

## § 5. Вариации Ф. Шуберта

Вариационные циклы *Франца Шуберта* основаны на традициях венских классиков. Позднее в них усиливаются романтические черты. Вариации Шуберта охватывают практически весь период его композиторской деятельности, хотя количество его произведений в жанре вариаций значительно уступает числу сонатных циклов. Всего сохранилось 9 самостоятельных вариационных циклов Шуберта. Среди них в начале XIX века наибольшим успехом пользовались произведения для фортепиано в четыре руки (4 цикла). Это связано с тем, что среди любителей музыки его времени было широко распространено четырехручное музицирование. Как видно из писем Шуберта, он часто сам принимал участие в исполнении своих новых произведений этого типа на домашних концертах.

Шуберт нередко применял вариационную форму в медленных частях камерных сонатных циклов для разных составов: в Фортепианном квинтете «Форель» A-dur (1819), Струнном квартете «Смерть и девушка» d-moll (1824–1826), Октете для струнных и духовых F-dur (1824). В крупных фортепианных произведениях Шуберта вариации встречаются довольно редко и не имеют обозначения. Композитор вводит вариации в Фантазию «Скиталец» (1822) и Сонату a-moll op. 42 (1825). В своем творчестве Шуберт также связывает вариации с жанром экспромта (в Экспромте B-dur D 935 № 3).

Вариационный и вариантный методы играют важнейшую роль в творчестве Франца Шуберта. Фигурационное и гармоническое варьирование нередко применяется композитором в сонатных циклах (особенно в медленных частях). Вариационность, как правило, встречается в частях сонат, написанных в других формах (сложной трехчастной, рондо). В творчестве композитора активно применяется вариантный метод развития, присущий песням многих народов и связанный с сохранением плавности мелодии, отсутствием ритмического дробления, образно-жанровым единством и сохранением структурной целостности крупных построений. Этот метод характерен главным образом для вокальных сочинений Шуберта и реже применяется в инструментальных.

Среди фортепианных вариационных циклов композитора значительное место занимают вариации на оригинальные темы (более половины общего количества). Вариации этого типа относятся уже к числу ранних композиторских опытов Шуберта. К народным темам композитор обращается сравнительно редко, предпочитая варьировать собственные песни. Народные песни Шуберт использовал лишь в двух вариационных циклах. Это Вариации e-moll op. 10 (1818) и Andantino h-moll из Дивертисмента “sur des motifs originaux Français” op. 84 № 1 (1827). Оба созданы в последнее десятилетие

жизни. Они предназначены для фортепиано в четыре руки и связаны с домашним музицированием. Они основаны на французских темах, и оба написаны в миноре. В вариациях Шуберта также используется тема из инструментального сочинения (Струнного квартета А. Хюттенбреннера) и из популярной оперы («Мари» Ф. Герольда).

Среди произведений Шуберта 1810–1812 гг. было большое количество вариаций, но они не сохранились. По свидетельству его брата Фердинанда, «тетрадь фортепианных вариаций, которую он проиграл отцу как свое первое музыкальное произведение, [...] носит уже индивидуальный отпечаток» [22, 62]. Вероятно, речь здесь идет о Семи вариациях F-dur, сохранившихся лишь частично. Вариации не были первым произведением Шуберта в этом жанре: еще раньше были созданы Шесть вариаций Es-dur (впоследствии утерянные). Из высказывания Фердинанда Шуберта видно, что в вариациях F-dur проявился собственный стиль Франца. Это понимал и сам автор, ценя произведение выше, чем написанные ранее.

Первым известным нам вариационным циклом Шуберта являются *Семь легких вариаций G-dur* (D Anh. I, 12). Однако их авторство находится под сомнением. Они были изданы в 1810 году в музыкальном ежегоднике «Musikalische Neuigkeiten für Freunde des Gesangs und Fortepianos», выходившем в Силезии. Произведение вскоре было забыто и долгое время не попадало в поле зрения исследователей. Оно было вновь обнаружено лишь в 1970-е гг. и опубликовано польским музыковедом К. Музиолем. Легкие вариации были написаны 12-летним Шубертом во время его учебы в конвикте под руководством А. Сальери. В этом сочинении заметно влияние венских классиков, произведения которых он в это время усердно изучал.

В 1815 г. Шуберт написал *Десять вариаций F-dur D 156*, которые, как и ряд других сочинений этого времени, посвятил А. Сальери, выражая гордость тем, что является его учеником. В конце автографа 15 февраля 1815 г. автором была сделана надпись: «X вариаций для фортепиано, сочиненных Францем Шубертом, учеником Сальери, первого маэстро венской императорско-королевской капеллы» [29, 113].

Десять вариаций основаны на классических принципах. Импульсом для создания этого произведения Г. Кёльтш считает изучение Шубертом фортепианных произведений Бетховена и прежде всего Вариаций F-dur op. 34 [231; 40, 69]. Шуберт проявлял к вариационным сочинениям Бетховена особый интерес. Например, запись в дневнике от 13 июня 1816 г. свидетельствует о том, что Шуберт «играл вариации Бетховена» [29, 131]. Десять вариаций Шуберта обнаруживают явное сходство с бетховенским циклом. Певучая, благородная тема, изложенная преимущественно четырехголосно, и особенно ее орнаментированный вариант в вариации 9 с трелями и пышными фигура-

циями [пример 4.22] вызывают непосредственные аналогии с темой бетховенских вариаций и ее варьированной репризой в конце. В финальной вариации Шуберт цитирует начало арии Фигаро “Se vuol ballare” из оперы Моцарта, которая в свою очередь используется Бетховеном в качестве темы скрипичных вариаций WoO 40 [пример 4.23]. Однако хроматический ход *g–gis–a* выявляет своеобразие стиля Шуберта, у которого, кроме того, усиливается пародийный оттенок. Таким образом, композитор синтезирует интонации двух тем (моцартовской и собственной).

**Пример 4.22**

Var. IX  
Adagio

*pp*

6

**Пример 4.23**

Var. X  
Allegro

*p*

#

Мелодия темы или ее отдельные интонации сохраняются в большинстве вариаций. Однако характер и тембр ее меняется. В минорной вариации мелодия упрощается, становится более строгой. В 5-й вариации она перемещается в нижний голос, а в 6-й — звучит в октавном изложении. Ближе к концу цикла Шуберт применяет жанровую трансформацию темы: 7-я вариация напоминает скерцо, а 8-я — марш. В коде Десяти вариаций композитор переносит тему в более высокий регистр, придавая ей более светлое и прозрачное звучание. В отличие от своих современников, Шуберт усложняет тему в мелодическом и гармоническом отношении, вводя хроматизмы.

Драматургия Десяти вариаций выстроена по моцартовскому принципу: в первой половине цикла — вариация в одноименном миноре (вар. 4), две последние вариации — Adagio и быстрый финал со сменой метра.

Шуберт применяет сквозное развитие. Усиление контрастности образов сопровождается более тесным соединением вариаций. В этом цикле связаны три последние вариации и варьированное проведение темы в конце. 8-й вариации, написанной в духе марша, противопоставляется Adagio (вар. 9), за которым следует танцевальный финал Allegro (вар. 10). 8-я и 9-я вариации объединяются виртуозной каденцией, а 10-я и реприза темы — интермедией Adagio.

В 1817 году созданы *Вариации a-moll D 576*, в основе которых тема струнного квартета А. Хюттенбреннера. Как вспоминает Хюттенбреннер, «Шуберт написал для меня на дружескую память тринадцать очень интересных вариаций на тему a-moll из моего, появившегося у Штейнера, струнного квартета [...]» [22, 82]. Вариации, основанные на теме траурного характера, отличаются цельностью формы и лирической проникновенностью. Это сочинение в образном и тематическом плане перекликается с Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена. Бас темы приобретает самостоятельное значение и сохраняется в отдельных вариациях.

С появлением в 1818 году *Вариаций в четыре руки op. 10* произведения Шуберта в этом жанре выходят на новый уровень развития. Это был первый четырехручный вариационный цикл композитора и, кроме того, первое произведение в жанре вариаций, которому Шуберт присвоил опусный номер. Не случайно Шуберт посвятил Вариации op. 10 Бетховену, назвав себя его «почитателем и поклонником». Посвящение Бетховену показывает, что Шуберт, сознавая себя мастером, высоко ценил свои вариации и надеялся на одобрение великого современника. Й. Шпаун в 1829 году отмечал, что Вариации op. 10 «были достойны посвящения бессмертному Бетховену» [22, 36]. Как утверждал А. Штадлер, «Бетховен любезно принял это посвящение» [там же, 156]. По свидетельству Й. Хюттенбреннера, «они получили полное одобрение Бетховена, ведь Бетховен играл их со своим племянником почти ежедневно на протяжении нескольких месяцев» [там же, 212]. Это посвящение дало повод для возникновения легенды, основанной на недостоверном свидетельстве А. Шиндлера о том, что в 1822 г. Шуберт передал лично Бетховену экземпляр вариаций [там же, 210]. Однако Й. Хюттенбреннер утверждает, что знакомство Шуберта и Бетховена в связи с Вариациями op. 10 не состоялось [там же, 212].

В качестве темы Шуберт выбрал мелодию романса “Le Bon Chevalier” («Любезный кавалер»), входящего в сборник “Romances” голландской королевы Гортензии (№ 5). Этот сборник из 12 романсов был впервые опублико-

ван в Париже в 1813 году и переиздан в Лейпциге в 1817 году. По предположению О. Э. Дойча, Шуберт использовал именно немецкое издание. Тема вариаций совпадает с мелодией романса (с небольшим расхождением в предпоследнем такте) и идет в более оживленном темпе [175, 124].

Мелодия в Вариациях ор. 10 мало изменяется и легко узнаваема. Почти всегда при этом сохраняется и аккордовая фактура темы. Во 2-й вариации мелодия проходит в первой партии в октаву почти без изменений. В 3-й вариации появляется ее мажорный вариант (C-dur). В 5-й и 6-й вариациях (E-dur и cis-moll) она передается из одного регистра в другой. Возникают тембровые контрасты. В начале 6-й вариации мелодия песни приобретает героический характер: она проходит на *forte* октавами в басу. В 7-й вариации на фоне приглушенной темы в верхнем голосе звучит новая мелодия лирического характера. Ее нисходящее движение противопоставлено восходящей линии мелодии песни. Таким образом, возникают различные аспекты маршевости.

Единство циклу придает начальная ритмическая пунктирная фигура, которая проходит через все произведение и становится своеобразным лейтритмом.

Шуберт вносит в цикл ладово-гармоническое разнообразие. 3-я вариация написана в тональности VI ступени C-dur, что для классических вариационных циклов не характерно. Во второй половине цикла главенствует одноименный мажор. С 5-й вариацией в цикл вносится тональность E-dur, которая приобретает важное значение. Следующая вариация написана в параллельной от нее тональности cis-moll. Возникает терцовое сопоставление неродственных минорных тональностей (cis–e). Финальная вариация и кода также написаны в одноименном мажоре. Возникает симметричная ладовая структура. В ней выявляется однотерцовое отношение симметрично расположенных тональностей C-dur и cis-moll.

Таблица 4.4. Строение Вариаций ор. 10 Шуберта

Тема	Вар. 1	Вар. 2	Вар. 3	Вар. 4	Вар. 5	Вар. 6	Вар. 7	Вар. 8	Кода
e	e	e	C	e	E	Cis	e	E	E

Шуберт обогащает ладово-гармонический язык темы и внутри отдельных вариаций, вводя терцовые тональные соотношения. Например, в 5-й вариации содержится модуляция из C-dur в Es-dur, а в коде — из E-dur в As-dur. Кроме того, в коде Шуберт, следуя традиции Бетховена, вводит тональность тритонового отношения B-dur.

Структура темы сохраняется почти во всех вариациях. Лишь в 7-й вариации ее квадратное строение нарушается (6+8+8+15). Вариации представляют собой законченные миниатюры. Лишь последние две вариации цикла объединяются: 7-я вариация завершается длительной доминантовой педалью. Обширная кода основана на разработочности. В *Andantino* из дивертисмента образуется развернутый финал благодаря объединению заключительной вариации, коды и сокращенной репризы темы.

В *Интродукции и вариациях на оригинальную тему для фортепиано в четыре руки B-dur D 968a* (около 1824) композитор в целом следует классическим традициям. Шуберт обращается к народно-жанровой сфере, что связано с общим интересом к фольклору, возрастающим у композиторов этого времени. “Original-Thema”<sup>25</sup> (особенно ее начало) напоминает один из вариантов «Камаринской», который использован П. Враницким в балете «Лесная девушка», а затем в теме фортепианных вариаций A-dur WoO 71 Бетховена. Наблюдается даже фактурное сходство с темой бетховенских вариаций. Однако у Шуберта она имеет пародийный характер, что подчеркивается акцентами на слабых долях такта. Финал написан в духе лендлера, одного из любимых танцевальных жанров композитора.

#### Пример 4.24

Original-Thema  
Moderato

<sup>25</sup> Происхождение темы Шуберт подчеркивает не только на титульном листе произведения, но и еще раз напоминает об этом в самом нотном тексте, обозначая тему подзаголовком “Original-Thema”.

Произведение имеет концентрическую структуру [таблица 4.5]. Цикл уравнивают интродукция и развернутый финал. 4-я вариация представляет собой измененную репризу темы. В центре помещается группа из трех вариаций, основанных на последовательном сокращении длительностей.

*Таблица 4.5. Структура Интродукции и вариаций Шуберта B-dur D 968a*

Интродукция	Тема	Вариации 1–3	Вариация 4	Финал
-------------	------	--------------	------------	-------

В последующие годы Шуберт в камерных вариационных циклах нередко обращается к собственным песням в качестве темы («Форель», «Смерть и девушка», «Засохшие цветы»). Как отмечает М. Фридланд, это связано с тем, что «мелодико-гармоническая структура темы здесь, так сказать, мысленно скрепляется логикой того стихотворения, которое тема раскрывает музыкально» [200, 19]. К этому времени у Шуберта возникает совершенно новая концепция вариационного цикла.

Эстетические взгляды Шуберта принципиально отличались от господствующих представлений. Об этом свидетельствует высказывание композитора о собственном исполнении Andante из Сонаты a-moll op. 42. «Особенно понравились вариации из моей новой сонаты в 2 руки, которые я исполнял один и не без успеха, причем некоторые уверяли меня, что клавиши под моими пальцами поют; если оно и в самом деле так, это очень меня радует, потому что я не выношу распроклятую рубку, свойственную даже прекрасным пианистам; она не доставляет наслаждения ни уху, ни душе» [29, 433].

Таким образом, при сочинении вариаций Шуберт ставил иные задачи, чем большинство его современников. Меньше всего композитор стремился к внешнему блеску, который и связывали обычно с жанром вариаций. Шуберт в вариациях создавал особый духовный мир, богатый фантазией. В дневнике от 29 марта 1824 года он назвал фантазию «высшим сокровищем человека, неисчерпаемым источником, из которого пьют как художники, так и ученые!» [29, 349]. Шуберт писал брату Фердинанду в июле 1824 года, что фантазия для него является возможностью уйти от «рокового познания жалкой действительности» и «найти счастье и покой в себе самом» [там же, 371]. Именно это стремление определяет содержание вариаций композитора, созданных в 1820-е гг. Меняется его отношение к окружающему миру. Нарастает трагическое ощущение одиночества художника и его разлад с внешним миром.

В 1824 году Шуберт создает новаторские вариационные циклы, в которых уже ярко проявляются романтические тенденции. В *Интродукции и ва-*

риациях для фортепиано и флейты ор. 160 Шуберт обращается к собственной песне «Засохшие цветы» из цикла «Прекрасная мельничиха» (№ 18), проникнутой мыслью о смерти. Трагическое содержание у венских классиков, как правило, не было связано с жанром вариаций (исключение составляет *Andante f-moll* Гайдна). Таким образом, в жанр вариаций проникают новаторские идеи, заложенные в вокальных сочинениях Шуберта. В теме вариаций композитор сохраняет структуру песни, состоящей из минорного и мажорного разделов. Тема вариаций по сравнению с песней сокращена с 57 до 32 тактов, что особенно касается мажорного раздела. Однако значение мажора в песне и в теме вариаций принципиально различно. Если песня заканчивается в миноре, символизирующем возвращение к действительности и еще более подчеркивающим трагизм мажора, то в конце темы вариаций утверждается тональность *E-dur*. Соответственно в мажоре завершаются все последующие вариации, а 3-я и заключительные 6-я и 7-я вариации целиком проходят в мажоре. Таким образом, уже в теме заложена смена минора и мажора, причем мажорная сфера в дальнейшем развитии значительно расширяется, занимая доминирующее положение в цикле.

В четырехручных *Вариациях As-dur op. 35 D 813* обнаруживаются своеобразные черты. О реакции на них можно судить по высказыванию в письме Швинда Шоберу от 14 февраля 1825 г.: «Новые вариации в четыре руки — нечто исключительное. Тема столь же прекрасна, как и томна, чистейшего строения и [...] свободна и благотворна. В восьми вариациях эти черты развиты совершенно самостоятельно и жизненно, и все же кажется, что каждая из них вновь повторяет тему» [29, 400–401].

В цикле ор. 35 Шуберт развивает романтические черты вариаций Бетховена. В этом произведении наблюдается влияние двух вариационных циклов венского классика: *Allegretto* из Седьмой симфонии и Тридцати трех вариаций на вальс Дябелли ор. 120 (изданных в 1823 г., т. е. за год до создания шубертовских вариаций). В инструментальную музыку первой половины XIX века прочно входят песенно-маршевые темы, образцом которых стало *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена. К этой теме обращается также и Шуман в Этюдах на тему Бетховена. В Вариациях Шуберта, однако, доминирует песенное начало.

Развитие в Вариациях *As-dur* происходит в направлении усиления трагизма и отстранения от внешнего мира, с постепенным переходом от действительности к отрешенности. Как и в 33 вариациях Бетховена, особое значение в них приобретает жанр марша, представляющего в разных аспектах. Марш получает у Шуберта психологическую трактовку. В 5-й и 7-й вариациях, связанных с жанром похоронного марша, обнаруживается образное и ритмическое сходство с *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена. В 7-й вариации появ-

ляется интонация нисходящей секунды. Начальная пунктирная фигура Вариаций Шуберта трансформируется в оstinатный ритм.

В последние годы жизни Шуберта его вариации обратили на себя внимание критики, которая долгое время обходила своим вниманием сочинения композитора в этом жанре, хотя его фортепианные произведения были хорошо известны венской публике. Еще 1818 г. газета *Wiener Theaterzeitung* охарактеризовала содержание произведений Шуберта в целом так: «глубокое чувство, сдержанная очевидная сила и нежность, производящая приятное впечатление» [29, 156]. Лишь в феврале 1828 г. критика заметила самостоятельные вариационные циклы Ф. Шуберта. В лейпцигской *AmZ* появилось только три рецензии на фортепианные произведения композитора. Из них одна, довольно большая рецензия посвящена четырехручным *Вариациям на тему Галеви op. 82*. Вообще отношение этой газеты к фортепианным сочинениям Шуберта было более благосклонным, чем к его песням, которые постоянно критиковали за модуляции. Ф. Рохлиц проявлял к сочинениям Шуберта «уважение и симпатию», о чем свидетельствует его письмо от 7 ноября 1827 г., которым автор был польщен [там же; 590, 592]. Однако лейпцигская газета, возглавляемая Г. Финком, позволяла себе резкие и недружелюбные отзывы о творчестве Шуберта. По мнению *AmZ*, Шуберт «замыкается в одной манере», которая «влечет за собой игнорирование других, ведущих к той же цели, может быть, более коротких, верных и красивых путей» [там же, 598]. Так писал анонимный автор (вероятно, Финк) в декабре 1827 г. в рецензии на Сонату op. 78.

Критик лейпцигской газеты высоко оценил *Вариации на тему Галеви op. 82*: «Не принимая во внимание того, что многие причисляют к основным красотам, т. е. модного, мы считаем эти вариации самым удачным из всего, что до сих пор знаем из его вещей». Более того, критик причисляет их к лучшим произведениям, написанным в этом жанре. В рецензии отмечается сочетание выразительности и простоты в теме: «Сама тема обработана очень привлекательно и в то же время очень просто». Вместе с тем автор рецензии отмечает в Вариациях Шуберта «недостатки», характерные для музыки этого времени. Это «часто врывающиеся странные аккорды» и «переходы и модуляции, которые большей частью наносят ущерб нашим музыкальным красотам» [там же, 619–620]. В этой рецензии в скрытом виде вновь обнаруживается консерватизм лейпцигской газеты, который наблюдался в рецензиях на ранние вариации Бетховена.

Таким образом, в вариационных циклах Шуберта наблюдается значительная эволюция. Основательно изучая произведения венских классиков (особенно Бетховена) и опираясь на традиции орнаментальных вариаций в ранних сочинениях, Шуберт в последние годы жизни вырабатывает собст-

венный подход к вариационному циклу, который основан на взаимодействии классических и романтических принципов драматургии. По сути композитор создает жанр романтических характерных вариаций. Используя классические приемы варьирования, Шуберт трактует их с точки зрения романтического мироощущения. Все же классические черты в вариациях композитора доминируют. Несмотря на трагизм отдельных вариаций, связанный с разладом между идеальным и реальным миром, в целом для вариаций композитора характерна общая оптимистическая направленность.

У Шуберта усиливается значение лирико-кантиленного начала. Для его вариационных циклов характерно применение песенных тем. Мелодия темы в вариациях Шуберта легко узнаваема. Нередко она проходит в неизменном виде и сопровождается разнообразными фигурациями.

Шуберт использует контраст одноименных тональностей, характерный для классического вариационного цикла. Шуберт по традиции Моцарта обычно вводит минорную вариацию в середину вариационного цикла. В поздних вариационных циклах возрастает количество вариаций в одноименной тональности. Однако противопоставление мажора и минора у Шуберта приобретает новое значение. Оно связано прежде всего со сменой образов. Контраст «светлых» и «темных» образов иногда затрагивает уже тему, создавая ощущение двойственности. В поздних вариационных циклах Шуберт расширяет тональную сферу. После вариации в одноименном миноре, расположенной в центре, следует вариация в тональности VI низкой ступени (*Andante* из Сонаты ор. 42 и Экспромт ор. 142 № 3).

Шуберт, как правило, сохраняет структуру темы и ее гармоническую основу. Как отмечает М. Фридланд, «беспримерная образная мощь его фантазии обнаруживается в его совершенно своеобразной способности представлять путем преобразования темы собственную, совершенно новую смену настроения, несмотря на едва затронутую гармоническую основу темы» [200, 63].

В вариационных циклах Шуберт стремится к симметричности формы (вплоть до концентричности). В финальном разделе композитор нередко вводит частичное *da capo* темы. Иногда цикл уравнивается интродукцией и расширенной финальной вариацией.

Для вариаций Шуберта характерна строфичность структуры. В то же время обнаруживается стремление к сквозному развитию ближе к концу вариационного цикла. В его произведениях часто встречаются каденционные переходы между медленной и последующей быстрой вариациями. Для заключительных вариаций Шуберта характерна разработочность.

## Раздел 2.

### Жанр вариаций в России до середины XIX века

#### § 6. Вариации западноевропейских композиторов, связанных с Россией: И. В. Геслер, Д. Штейбельт, Дж. Фильд

Вариации в русской фортепианной музыке получили большое распространение в конце XVIII — первой половине XIX вв. Они создавались преимущественно на материале русской народной песни, влияние которой как на русскую, так и на западноевропейскую фортепианную музыку в это время заметно возрастало.

Значительный вклад в развитие жанра фортепианных вариаций внесли композиторы иностранного происхождения, жизнь и творчество которых было связано исключительно с Россией. Для их вариаций характерно сочетание традиций русской и западноевропейской музыки. Например, **Иоганн Пальшау**, которому удается глубоко проникнуть в дух русской народной песни, использует для ее варьирования преимущественно полифонические приемы. В частности, в Вариациях на песню «Ах, скушно мне» композитор применяет подголосочную полифонию, стремясь приблизиться к особенностям развития народной мелодии. В Вариациях на русскую народную песню «Как у нашего широкого двора» преобладают традиции И. С. Баха. В этом произведении часто встречаются канонические имитации и импровизации в духе баховских токкат.

Среди вариационных циклов конца XVIII — начала XIX веков особое место занимают произведения И. В. Геслера и Д. Штейбельта. В их творчестве проявляется огромный интерес к русскому фольклору, с которым связана значительная часть их вариационных сочинений.

**Иоганн Вильгельм Геслер**, получивший музыкальное образование у И. К. Киттеля, ученика И. С. Баха, развивал в своем творчестве западноевропейские традиции. Геслер неоднократно обращался к народным темам Западной Европы, в частности, — к английскому гимну “God Save the King” в *Прелюдии и ариетте с вариациями D-dur op. 11 № 1*. В теме, строго выдержанной в трехголосии на *forte*, Геслер подчеркивает величественность и торжественность английского гимна. Вариационный цикл представляют собой небольшое произведение, написанное с педагогической целью.

В то же время, прожив всю вторую половину жизни в России (с 1792 г.), композитор испытал сильное влияние русского музыкального искусства. Как выдающийся пианист-виртуозом, Геслер блестяще импровизировал на темы русских песен. Среди его сочинений важное место занимают вариации на русские темы, которые, как правило, отличаются масштабностью и до-

вольно большой протяженностью. В них наблюдается тенденция к укрупнению цикла, что проявляется прежде всего в увеличении количества вариаций. Так, примерно во второй половине 1790-х гг. были изданы Четырнадцать вариаций на городскую лирическую песню *g-moll op. 9*, а в 1803 году были опубликованы Фантазия и двадцать вариаций на популярную русскую песню «При долинушке» *C-dur op. 19*.

Наиболее значительным сочинением Геслера является *Каприс и тридцать две вариации op. 22* для фортепиано с сопровождением скрипки и виолончели *e-moll*, который вышел в свет в Москве в 1810 году. В основе произведения лежит сентиментальная русская народная песня «Стонет сизый голубочек» на слова И. Дмитриева, получившая на рубеже XVIII–XIX веков широкую популярность. Как установил Л. Баренбойм, вариант песни, использованный Геслером, значительно отличается от романса Ф. Дубянского и скорее приближается к вокальному сочинению неизвестного автора «Стонет сизый голубочек» [13, 5]. Тема Геслера отличается от обоих вокальных вариантов, написанных в тональности *a-moll* [примеры 4.23, 4.24], большей плавностью мелодической линии [пример 4.25]. Ее мелодия характеризуется диатоничностью и интонационно практически не совпадает с романсом Дубянского, который в конце вводит хроматический звук *dis*. В результате у последнего образуется мотив *e-f-dis-e*, подчеркнутый динамическими контрастами, который усиливает сентиментальные черты. Но и с вариантом неизвестного автора мелодия темы Геслера сходна лишь в начале. Кроме того, тема Вариаций *op. 22* начинается не с затакта, а с сильной доли, как и у Дубянского. Гармонический план темы Геслера совпадает с обоими вариантами лишь в общих чертах и только в первой половине. Важную роль в ней приобретает субдоминантная сфера. И Дубянский, и неизвестный автор применяют сопоставление с тональностью параллельного мажора, в то время как у Геслера тема проходит целиком в миноре. Последний применяет наиболее лаконичную форму темы (период из 8 тактов), в то время как у Дубянского она представляет собой период с расширением (10 тактов), а у неизвестного автора — трехчастную форму (22 такта).

Вариации *op. 22* отличаются сложной структурой. К вариационному циклу примыкает вступительный раздел — каприс, — напоминающий по фактуре токкаты И. С. Баха. Тематически и стилистически каприс тематически и стилистически мало связан с изложенной далее русской песней. Для этого раздела характерно нисходящее поступенное движение и фигурации по звукам уменьшенного септаккорда.

## Пример 4.25

[Ф. Дубянский]

Andante espressivo

Сто-нет си-зый го-лу-бо-чек, сто-нет он и день и ночь,

## Пример 4.26

[Неизвестный автор]

Andante

Сто - нет си - зый го - лу - бо - чек, сто - нет он и день и ночь

## Пример 4.27

[Геслер]

Andante

*mf*

Собственно вариационный цикл образует три крупных раздела. Первый из них (по 16-ю вариацию включительно) представляет собой последовательность строгих орнаментальных вариаций, внутри которой образуются более мелкие группы, объединенные по фактурным или структурным принципам. Так, 5-я вариация написана для одной левой руки, к партии которой в 6-й вариации присоединяется трель правой руки. Объединенные 15-я и 16-я

вариации (вместе с *da capo* 15-й) образуют сложную трехчастную форму с мажорной средней частью и выполняют функцию финала первого раздела. Такая особенность структуры нередко встречается в крупных вариационных циклах начала XIX века. Во многих вариациях этого раздела сохраняется сентиментальный характер народной песни.

Второй раздел (вар. 17–30) написан в традициях старинной сюиты, но основан на более сложной драматургии. По существу он является циклом характерных вариаций, в котором усиливается контрастность и происходят изменения метра и жанра темы. Вначале следуют две вариации *Adagio* (17-я и 18-я в одноименном мажоре *E-dur*), вторая из которых играет роль дубля и содержит новые украшения и изящные фигурации. Далее тема переосмысливается в духе старинных танцев: менуэта (вар. 22 и 23), сицилианы (вар. 25), полонеза (вар. 27) и англеза (вар. 28). Геслер вводит также речитатив в стиле И. С. Баха (вар. 24) марш (вар. 26) в тональности VI ступени — *C-dur* (что для композитора не характерно). Вариации с 22-й по 24-ю образуют самостоятельную группу с симметричной структурой, в которой сочетаются черты концентричности и рондообразности (схема  $ABA_1CBA_2$ ). 22-я и 23-я вариации образуют сложную трехчастную форму. Вариации 22 (*Tempo di minuetto*) контрастирует второй менуэт (вар. 23), написанный в одноименном мажоре. К нему непосредственно примыкает минорный эпизод разработочного характера, приводящий к импровизационному речитативу (вар. 24), за которым следует повторение вариации 23 и мажорная кода этой группы вариаций, основанная на материале эпизода. Второй раздел завершается стремительной и фантастической 30-й вариацией.

Третий раздел составляют две свободные вариации — 31-я и 32-я, — предполагающие включение партии скрипки *ad libitum*, которая при исполнении может быть перенесена в партию фортепиано. Они отличаются самостоятельностью и значительной протяженностью. Введение двух контрастных вариаций в конце цикла — развернутого *Adagio* и быстрого финала — связано с традицией Моцарта. 31-я вариация — *Adagio E-dur* — написано в сложной трехчастной форме и характеризуется разнообразием фактуры и пышностью фигураций. В качестве финала Геслер помещает большую фугу, которая отличается динамичным развитием. Цикл завершается небольшой кодой, которая содержит частичное изложение темы в двойном увеличении.

Драматургии цикла *op. 22* обнаруживает влияние произведений Бетховена, особенно 32 вариаций *c-moll*. Непосредственные ассоциации с циклом великого венского классика вызывают такие черты как количество вариаций, краткость темы (8 тактов), минорный лад, объединение отдельных вариаций в группы и формирование из них крупных разделов. Введение в конце вариационного цикла после развернутой медленной вариации большой фуги, на-

поминает структуру бетховенского opus'a 35. В Вариациях Геслера обнаруживаются также образно-тематические связи с произведениями Й. Гайдна (в частности, — прямые аналогии вариаций 8 и 28 с Сонатой e-moll Нов. XVI:34).

В целом в вариациях Геслера представлены преимущественно краткие темы, что способствует цельности цикла. В крупных сочинениях композитора наблюдается стремление к сквозному развитию. Нередко соседние вариации объединяются в группы на основе непрерывного движения (в частности, путем перенесения пассажей из одной руки в другую). Геслер часто вводит между вариациями импровизационные эпизоды, нередко довольно развернутые. Например, эпизод между 7-й и 8-й вариациями из цикла ор. 19 содержит разработочный раздел и речитатив. Между 19-й и заключительной 20-й вариациями этого же цикла помещается большая интермедия типа фантазии в одноименном миноре (c-moll), играющая роль минорной вариации и контрастная по характеру соседним вариациям. Динамику вариационного цикла у Геслера нередко усиливает расширение объема отдельных вариаций (особенно их второй части) и применение разработочности.

Для создания ладовых контрастов Геслер чаще всего ограничивается сферой одноименных тональностей. Мажорные циклы нередко содержат вступительные разделы в одноименном миноре, что характерно для виртуозных вариаций начала XIX века. В минорных сочинениях усиливается роль мажорной сферы. Так, цикл ор. 22 содержит 6 мажорных вариаций. Ладовый контраст в этом сочинении создается либо внутри отдельной вариации (например, 31-й), либо внутри группы вариаций (в группе с 22-й по 24-ю вариации он применяется неоднократно).

В вариациях Геслера наблюдаются частые смены темпа. Обычно группа первых вариаций проходит в движении темы. Затем происходит ускорение темпа отдельных вариаций. В центре цикла обычно расположена первая медленная вариация (нередко хорал) или группа из двух медленных вариаций, вторая из которых более подвижная. Вторая медленная вариация (Adagio) помещается перед быстрым финалом или группой финальных вариаций.

Изменения метра у Геслера начинаются обычно со второй трети или со второй половины цикла. Чаще всего они связаны с определенными жанрами (менуэт, Alla polacca и т. д.). Финал в большинстве случаев контрастирует предыдущим вариациям по метру и темпу. Иногда в коде происходит возвращение к первоначальному метру (например, в Фантазии и вариациях ор. 19).

Вариации Геслера на русские темы основаны главным образом на традициях западноевропейской музыки. Серьезность характера, полифоничность мышления, применение полифонических приемов (имитации) и форм

(канон, fuga), использование распространенных жанров органной и клавирной музыки XVIII века (токатта, хорал, речитатив, инвенция, клавирная сюита) сближает вариационные циклы Геслера с сочинениями И. С. Баха. По образному строю и фактуре они близки произведениям Й. Гайдна. По структурным особенностям вариации Геслера продолжают традиции Моцарта. По драматургии, динамичности и усилению роли разработочности вариации Геслера связаны с традициями Бетховена. Разнообразие фактуры основано на использовании приемов виртуозного пианизма конца XVIII — начала XIX века. С начала XIX века Геслер вводит в вариационный цикл вступительный импровизационный раздел — прелюдию, фантазию или каприс, — что характерно для вариаций этого времени. В то же время композитор, умело используя народно-песенный материал, стремится сохранить в большинстве вариаций характер народной мелодии и придерживается первоначального образа. Вариации Геслера в целом отличаются плавностью и певучестью, характерной для русской музыки.

Вариации И. В. Геслера сыграли большую роль в соединении традиций западноевропейской и русской музыки. Они стали мощным импульсом к дальнейшему развитию жанра фортепианных вариаций в России.

Из вариационных циклов **Даниэля Штейбельта** наибольшую популярность получили сочинения, основанные на народных темах. В вариационных произведениях композитора проявляется тенденция к превращению вариаций в часть циклического произведения. Жанр вариаций для Штейбельта, как и для других пианистов-виртуозов, был прежде всего связан с импровизационным искусством. В то же время строгие орнаментальные вариации накладывали определенные ограничения. Постоянно экспериментируя в поисках выхода за эти рамки, композитор связал два основных импровизационных жанра: фантазию и вариации. Соединение это не было искусственным: Штейбельт стремился как можно больше приблизить один жанр к другому, привести к взаимопроникновению их черт. Так, в фантазию проникает вариационный метод развития, а вариации отличаются большой свободой. «Фантазии и вариации» выступают у Штейбельта в неразрывном единстве, причем форма каждого произведения остается индивидуальной. По словам рецензента лейпцигской *AmZ*, «Фантазии и вариации» Штейбельта «представляют собой нечто совершенно иное, чем два жанра композиции, которые мы, немцы, так именуем; а потому [их] совершенно определенно нужно причислить не только вообще к чему-то интересному, приятному, заслуживающему внимания, но и к числу лучших сочинений Штейбельта» [*AmZ* XI, 552].

«Фантазии и вариации» Штейбельта считались «настоящей музыкой для образованных любителей» [ibidem, 554]. По словам лейпцигского рецензента, они «выгодны исполнителям со вполне изрядной техникой; они могут рассматривать их же в качестве упражнений или развлекательных пьес» [ibidem, 349–350].

В то же время вариации Д. Штейбельта нередко подвергались критике. Так, по поводу исполненных «Фантазии и вариаций» во время академии Штейбельта осенью 1800 года в зале Аугартена лейпцигская *AmZ* сообщила, что они «несколько поверхностны и мало обнаруживают глубокого знания композиции» [AmZ III, 50].

Штейбельта часто критиковали за обращение в вариациях к медленным темам печального, сентиментального или пасторального характера, которые рецензентам казались «монотонными», и «почти полном пренебрежении к веселым и энергичным русским национальным песням» [AmZ XVII, 742].

Теме вариационного цикла Штейбельта, как правило, предшествует импровизационный раздел — развернутая фантазия или небольшая интродукция. Фантазия может выступать также в качестве связующего раздела между двумя вариационными циклами или в качестве заключения. Она может быть основана на теме следующего далее вариационного цикла (например, в Фантазии и девяти вариациях на тему русского вальса). В других случаях фантазия представляет собой тематически самостоятельный раздел (например, Фантазия в форме сцены). Штейбельт создает особый тип двойных вариаций, основанный на двух народных мелодиях, последовательно варьируемых, которые контрастируют между собой в ладовом и образном отношениях. Таким образом, композитор предвосхищает вариационный метод М. И. Глинки.

Штейбельт в вариационных циклах часто обращался к русским песням, среди которых «Чем тебя я огорчила», «Выйду ль я на речиньку», «Помнишь ли, сердечный друг», «Ехал козак за Дунай», «За горами, за долами» и другие. Они встречаются не только как самостоятельные произведения, но и в сонатных циклах (в частности, в качестве финала двухчастной Сонаты *C-dur* op. 83 представлены вариации на «Камаринскую»).

Одним из наиболее крупных и оригинальных вариационных сочинений Штейбельта на народные темы является «Фантазия в форме сцены на песню "Чем тебя я огорчила" и вариации на песню "Выйду ль я на речиньку"». Произведение основано на мелодиях двух песен разного характера, последовательно варьируемых.

Своеобразие фантазии проявляется в применении контрастности и большей свободы. В рецензии лейпцигской *AmZ* обращается особое внимание на жанр произведения: «Это, вероятно, следует признать чем-то удиви-

тельным — в форме сцены; фантазии бы надо быть более свободной, чем обычные [фантазии] Штейбельта: в самом деле, она более приближается к тому, что в Германии называется свободной фантазией» [AmZ XI, 752].

В основе «Фантазии в форме сцены» лежит народная песня «Чем тебя я огорчила» в тональности d-moll. Композитор приводит также оригинал песни в тональности c-moll [пример 4.28]. Изменение тональности оригинала в двойных вариациях Штейбельта связано с необходимостью объединения двух тем на основе одноименных мажора и минора. В то же время композитор сохраняет характер первой песни. В теме фантазии мелодия начала песни излагается без изменения. Размер 2/4 Штейбельт меняет на  $\mathbb{C}$ . В 4-м такте композитор делает отклонение в параллельную тональность F-dur [пример 4.29].

**Пример 4.28**



**Пример 4.29**

Allegro moderato

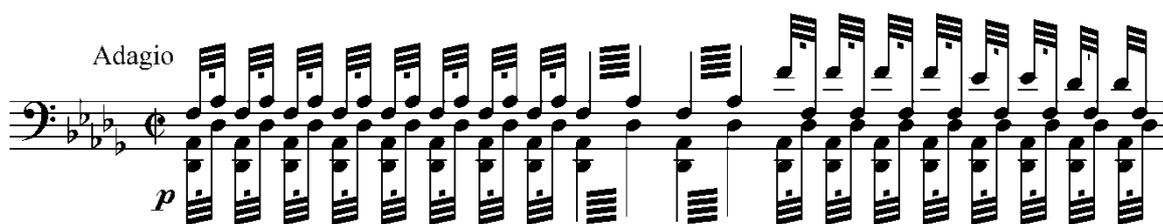
*con espress.*

К этой же теме обращается и Г. Герц в Фантазии и вариациях для фортепиано и скрипки ор. 19, написанных совместно с П. Лафоном. Как и Штейбельт, Герц переносит тему в d-moll, однако придерживается оригинала. В 3-й вариации Герц использует прием Штейбельта — тремоло в двух руках на *pianissimo*.

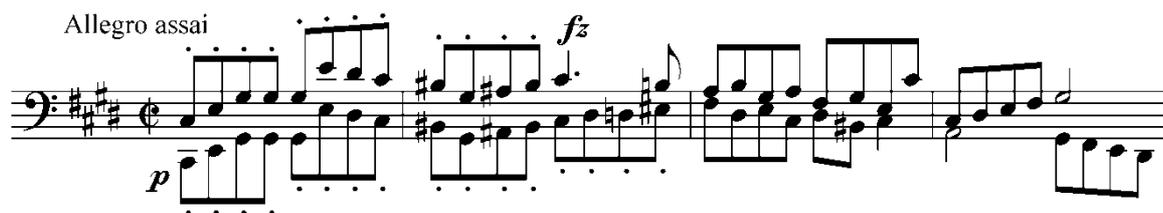
Фантазия обладает целостностью формы и динамичностью развития благодаря сочетанию вариационного и разработочного методов. Вариации в фантазии группируются в три крупных контрастных раздела, основанных на развитии интонаций темы. Контрасты связаны не только с изменениями темпа, тональности и фактуры, но и, прежде всего, с сопоставлением разных образов. Штейбельт значительно изменяет характер песни, раскрывая его с неожиданных сторон. Сначала тема разрабатывается в виде пассажей, затем по-

является ее мажорный вариант (F-dur). В среднем разделе (вариация Adagio Des-dur) тема звучит фантастично на фоне едва слышного тремоло, исполняемого двумя руками [пример 4.30]. Особую таинственность тема приобретает в одноименном миноре (cis-moll). В разделе Allegro assai тема появляется в драматическом облике [пример 4.31]. В каденции Andante тема проходит в левой руке, в то время как правая исполняет трель. В фантазии Штейбельт расширяет тональную сферу: в частности, здесь применяется сопоставление однотерцовых тональностей d-moll и Des-dur.

*Пример 4.30*



*Пример 4.31*



Фантазия связана с последующим вариационным циклом с помощью эпизода Allegro (h-moll). Собственно вариации (на тему «Выйду ль я на речиньку»), в целом контрастирующие фантазии своим шутливым характером, основаны на ритмическом варьировании. Тема вариаций отличается танцевальным характером. Интонационно она близка теме фантазии: она также содержит скачок вверх с последующим плавным заполнением.

Таким образом, произведение, в сущности, является вариациями на две разнохарактерные, но мелодически сходные темы и состоит из двух циклов разных типов: свободных характерных и строгих орнаментальных вариаций.

Своеобразием отличаются и *Вариации на русскую песню «Помнишь ли, сердечный друг»* для фортепиано в сопровождении скрипки *ad libitum*. Они вызвали неоднозначную реакцию критики. По мнению рецензента, Вариации «сделаны с любезностью и вкусом» и представляют интерес как для исполнителя, так и для слушателя [AmZ XVII, 742]. Однако критик не одобрил сам выбор в качестве темы «сентиментальной русской песни» с ее «несколько монотонной простотой». В пасторальном вступлении он услышал «любимые интонации швейцарской пастушеской песни» [ibidem].

Структура вариационного цикла занимает промежуточное место между простыми и двойными вариациями. Тема интродукции, исполняемая двумя руками в унисон, приобретает здесь самостоятельное значение. Ее повторение в конце произведения образует «арку». В 1-й вариации она появляется в партии скрипки, в то время как в партии фортепиано излагается вторая часть основной темы. Таким образом, обе темы проходят в одновременном соединении. Вариационный цикл отличается единством и динамизмом еще благодаря разомкнутости темы, которая заканчивается на доминанте.

Вариации основаны на контрастной драматургии и отличаются большим разнообразием. Как отмечает лейпцигский рецензент, «они выигрывают еще благодаря последовательности, в которой г-н Шт[ейбельт] их располагает и по которой чередуются блеск и нежность, серьезность и приятность» [AmZ XVII, 743]. К концу цикла контрасты усиливаются.

В двойных вариациях Штейбельта первый вариационный цикл, как правило, отличается относительной свободой формы и яркостью образов; второй же написан, как правило, в более традиционной манере. В основе *«Вариаций на две русские мелодии»* лежат два вариационных цикла на разнохарактерные темы, написанные в одноименных тональностях. Произведение в целом основано на сквозном развитии. Все разделы связаны между собой. После небольшой интродукции следует песня «Ехал козак за Дунай» с 10 вариациями, затем виртуозная фантазия, непосредственно приводящая к вариациям на песню «За горами, за долами». В вариационном цикле на тему «Ехал козак за Дунай» Штейбельт использует прием попарного объединения вариаций (2-й и 3-й, 4-й и 5-й, 6-й и 7-й). В этом цикле применяется принцип последовательного ускорения темпа от *Andante* до *Allegro* (с 1-й по 9-ю вариации), что создает динамику и устремленность. Тем сильнее контрастирует *Adagio* (вар. 10) предыдущей 9-й вариации (*Allegro risoluto*).

Интродукция *«Вариаций на две русские мелодии»* построена на интонациях песни «Ехал козак за Дунай», в отличие от Трио-вариаций op. 78 Гуммеля, где вступительный раздел тематических связей с ней не имеет. 1-я вариация первого цикла Штейбельта написана в духе двухголосной инвенции И. С. Баха. В мелодическом и фактурном отношении она напоминает 1-ю вариацию Гуммеля. В 5-й вариации Штейбельт применяет трехголосную фактуру: на фоне выдержанных звуков в басу проходит непрерывная мелодическая линия с хроматическими интонациями. Эта вариация ассоциируется с органными токкатами Баха. В 8-й вариации проявляется непосредственное влияние Бетховена (*Allegro* из вступления к сонате op. 31 № 2). В 10-й вариации композитор применяет речитатив в духе Баха и позднего Бетховена. Во втором, небольшом по размеру цикле вариаций на тему «За горами, за долами», Штейбельт старается ярче выявить характер русской плясовой песни,

подражая звучанию русских народных инструментов. При варьировании композитор использует прежде всего ритмические средства.

В своих вариационных циклах Штейбельт обычно оставляет мелодию народной песни в неизменном виде. Однако она нередко сопровождается виртуозными фигурами, связанными с условностями времени и далеких от фольклорных традиций. В процессе варьирования композитор сочетает народные мелодии с традициями барокко, венского классицизма и приемами виртуозного пианизма начала XIX века, что нередко приводит к отсутствию стилевого единства.

Своеобразие «Вариаций на две русские мелодии» Штейбельта в том, что композитор пытается соединить русскую тему с традициями немецкой музыки (И. С. Баха и Бетховена) и виртуозными приемами начала XIX века.

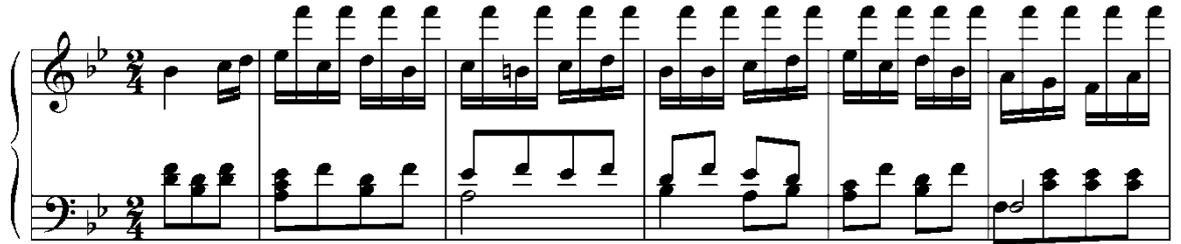
Своеобразное отношение к фольклору раскрывается в вариационных циклах **Джона Фильда**. Произведения Фильда в этом жанре отличаются большим разнообразием. Композитор писал как строгие вариации классического типа, так и свободные фантазии, в которых вариации объединены сквозным развитием.

Большую известность получили его ранние сочинения: Вариации на русскую песню «Милый мой, сердечный друг» d-moll и четырехручные Вариации на песню «Чем тебя я огорчила» a-moll. Первый цикл отличается изяществом, тонкостью и разнообразием фигураций. Благодаря фактурным и регистровым контрастам Фильд создает необычные звуковые эффекты. Четырехручные вариации основаны на чередовании минора с одноименным мажором. Композитор в этом цикле проявляет большой интерес к русскому фольклору. Фильд применяет ритмический подголосок, сопровождающий мелодию и имитирующий звуки балалайки. В 3-й вариации Фильд вводит песню «Во поле березонька стояла». Интерес представляют также Вариации a-moll на тему французской песни («Air du bon roi Henri IV»), которая была исполнена в парижском театре Grand Opéra на текст, прославляющий русского императора Александра I во время торжеств по случаю победы над Наполеоном. Таким образом, это сочинение также связано с Россией.

Позднее в вариациях Фильда наблюдается тенденция к более глубокому проникновению в интонационные и ритмические особенности русской песни. Наиболее ярко это проявляется в «Камаринской», созданной в конце 1800-х гг. Композитор красочно раскрывает жизнерадостный характер русской плясовой. Это крупное произведение написано с виртуозным размахом. Вариации отличаются яркими фактурными контрастами и ритмическим разнообразием. Оригинальны сопоставления различных тембров и подражания наигрышам народных инструментов. Как замечает В. Цуккерман, «Фильд

сумел так оживить ритмически смены гармоний, что они звучат подобно народно-плясовым переборам в типичных для них ритмо-гармонических рисунках» [133, 183]. Благодаря неразделенности вариаций, возникает целостное произведение с динамичным развитием. Композитору удалось в нем раскрыть национальную сущность русской плясовой.

*Пример 4.32*



Таким образом, вариации зарубежных композиторов, созданные в России, сыграли большую роль в соединении западноевропейских и русских традиций. Их оригинальные идеи создали предпосылки для дальнейшего мощного развития русских фортепианных вариаций.

## § 7. Обзор вариаций композиторов доглинкинского периода.

### М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский и их современники

Варьирование было важнейшим принципом русского народного творчества. Композиторы заимствовали опыт народного инструментального искусства и использовали приемы игры на таких распространенных в быту инструментах как гусли, балалайка, скрипка и др. К концу XVIII века наиболее распространенным жанром стали «Русские песни с вариациями».

Русские композиторы конца XVIII — первой половины XIX вв. преимущественно обращались к вариациям на народные песни. Такие вариации писали В. Ф. Трутовский, В. С. Караулов, И. Е. Хандошкин, А. Д. Жилин, П. Н. Енгальчев, Л. С. Гурилев, Д. Н. Кашин, П. И. Долгорукий и другие композиторы.

О важной роли жанра вариаций в музыкальном искусстве России свидетельствует тот факт, что первыми напечатанными фортепианными сочинениями были именно вариации на народные темы. В последней четверти XVIII века было издано «Собрание русских простых тем с нотами» в четырех частях **Василия Федоровича Трутовского**.

В 1780 году был опубликован сборник Трутовского «Вариации на русские песни», в который вошли два цикла: «У дороднова доброва молодца в три ряда кудри заплетались» и «Во лесочке комарочков много уродилось». Они предназначены «для клавицимбала или фортепиано», что характерно и для вариаций западноевропейских композиторов этого времени. Но по фактуре и динамическим указаниям они более удобны для исполнения на фортепиано, чем на клавесине. Для вариаций Трутовского характерна певучесть и выразительность фигураций. Особенности фактуры связаны с влиянием гуслевого искусства. Это связано с тем, что Трутовский был выдающимся исполнителем на гусях. В то же время в вариациях композитора местами обнаруживается влияние западноевропейского клавесинного стиля.

Вариации Трутовского основаны на непрерывном развитии. Например, в цикле на песню «У дороднова доброва молодца» фигурации в каждой вариации непосредственно приводят к следующей.

Большой вклад в развитие жанра вариаций в России внес **Василий Семенович Караулов**. В 1787 году были изданы его «Три русские песни с вариациями» (в одной тетради с большой сонатой И. Прача), среди которых две лирические протяжные песни («Ты детинушка, сиротинушка» и «Ах, как тошно мне, тошнехонько нынешний денечек») и плясовая («Во лесочке комарочков много уродилось»).

Вариации Караулова предназначены скорее для фортепиано, чем для клавесина. Это проявляется в выразительности фигураций, разнообразии

штрихов и динамики. Вариации композитора отличаются лирической проникновенностью и стремлением к тонкому психологизму.

В вариациях Караулова заметна связь с немецким музыкальным искусством, особенно со стилем К. Ф. Э. Баха. В то же время они глубоко связаны с русской музыкой. Народные истоки проявляются в принципе мелодического развития. Часто композитор варьирует лишь часть мелодии, оставляя другую неизменной. Этот принцип будет характерен для М. И. Глинки.

Караулов нередко оставляет в неизменном виде отдельные элементы темы. В некоторых случаях, например, в цикле *f-moll* на песню «Ах, как тошно мне», чередуются вариации, в которых проводится мало измененный бас темы, с вариациями, основанными на варианте мелодии темы.

Важную роль в вариациях Караулова играет полифония. При этом большой самостоятельностью отличается партия левой руки. Караулов часто использует прием перенесения темы в средний голос, свойственный позднее вариациям Глинки и Чайковского.

Караулов обогащает вариационный цикл в ладо-гармоническом отношении. В мажорных произведениях композитор вводит вариацию в одноименном миноре. В цикле «Во лесочке комарочков» предпоследняя вариация *Adagio (es-moll)* связана не только с ладовым и образным, но и с темповым контрастом.

Большой интерес представляет «Российская народная песня с вариациями» *Ивана Евстафьевича Хандошкина* — единственное сохранившееся фортепианное произведение композитора. В основе цикла лежит один из вариантов хороводной песни «Выйду ль я на реченьку». Это небольшое произведение отличается свежестью и жизнерадостностью. В первых трех вариациях Хандошкин использует прием постепенного ритмического уменьшения, который часто встречается в классических западноевропейских вариациях. В этом вариационном цикле классическая ясность сочетается с русскими народными интонациями и приемами варьирования. Синтез западноевропейских и национальных традиций найдет продолжение в вариациях М. И. Глинки.

**Алексей Дмитриевич Жилин** продолжает принципы вариаций русских композиторов конца XVIII века. Жилин обычно выбирает для вариационных циклов песни, которые ранее никем не использовались. В 1810 году были изданы его вариационные циклы на песни «Всех цветочков боле» и «Как на дубчике два голубчика». Для произведений Жилина характерно орнаментальное варьирование мелодического голоса, который излагается в разных регистрах. В вариациях композитор сохраняет форму и метр темы. Наибольший интерес представляет цикл на песню «Всех цветочков боле», в котором Жилин сочетает интонации народной песни с виртуозными приема-

ми. В этом сочинении вводится вариация в одноименном мажоре, что не характерно для минорных вариационных циклов более раннего времени. В предпоследней вариации композитор вводит виртуозную каденцию по традиции западноевропейских виртуозных вариаций.

**Парфений Николаевич Енгальчев**, как и А. Д. Жилин, применяет фигурационное варьирование мелодии. В фигурациях он проявляет редкую изобретательность. Произведения Енгальчева отличаются большим разнообразием фактуры и виртуозностью. В вариациях композитор гармонически обогащает тему. Оставляя гармонический план неизменным, Енгальчев в вариациях часто вводит новые отклонения в другие тональности. Например, во 2-й вариации цикла *c-moll* вводится «неаполитанский» секстаккорд, на котором далее строится каденция. В целом композитор варьирует русские песни преимущественно в западноевропейских традициях. Так, для Енгальчева характерно частое использование эллипсисов (например, в Вариациях *g-moll* ор. 3) и хроматизированной мелодии.

В начале XIX века в России происходит значительное развитие жанра вариаций. Среди композиторов этого времени наиболее значительный вклад внесли Л. С. Гурилев и Д. Н. Кашин.

**Лев Степанович Гурилев** опубликовал более 20 вариационных циклов на русские песни. В его вариациях сочетаются две традиции: педагогическая и концертно-исполнительская. Композитор соединяет русскую песню с традициями западноевропейских композиторов (И. С. Баха, Ф. Э. Баха, Моцарта, Бетховена и др.). Вариации Гурилева отличаются разнообразием фактуры. Композитор развивает пассажную технику, характерную для западноевропейских композиторов (гаммы, ломаные трезвучия, арпеджио и др.). Нередко используются полифонические приемы письма. В его вариациях наблюдается тенденция к индивидуализации отдельных вариаций и приданию им жанрового характера. Характерная черта вариаций Гурилева — импровизационность.

Л. Гурилев увеличивает размеры вариационного цикла, который обычно содержит от 12 до 20 вариаций. Композитор стремится к единству цикла. Большое драматургическое значение приобретает финальная вариация, в которую включаются элементы предыдущих вариаций. Она часто содержит развернутую коду, благодаря которой получает обобщающий и монументальный характер. Например, в Вариации на песню «Что девушке сделалось» композитор вводит большую коду с элементами разработочности, содержащую дополнительные вариации. В коде цикла «Русская песня с вариациями» *D-dur* возникает рондообразность, которая проявляется не в тематическом, а в фактурном и образном плане. Композитор вводит две новые плясовые темы, соединенные эпизодами разработочного характера. По существу это со-

чинение превращается в фантазию. Подобные финалы будут характерны для вариаций последующих композиторов: М. И. Глинки, А. К. Лядова, А. К. Глазунова и др.

Иногда Гурилев вводит в код импровизационную каденцию. Например, небольшой каденцией завершаются Вариации «Скажу, гуси прилетели». Обширную виртуозную каденцию с яркими контрастами содержат Вариации «То теряю, что люблю».

В некоторые циклы Гурилев вводит медленную вариацию (например, Adagio перед группой финальных вариаций в «Русской песне» D-dur или Larghetto в цикле на песню «Винят меня в народе»). В цикле «Ах! Что же ты, голубчик» 9-я вариация Largo занимает центральное положение.

В минорных вариационных циклах композитор вводит вариацию в одноименном мажоре. В цикле «Винят меня в народе» три мажорные вариации, которые появляются во второй половине цикла с тенденцией к учащению и связаны с образно-жанровым перевоплощением.

Л. Гурилев развивает драматургические принципы вариаций венских классиков. Вариации, особенно в циклах с краткими темами, нередко объединяются в группы на основе фактурного или ритмического принципа. Такая тенденция характерна для вариаций Моцарта и Бетховена. Особенно ярко это проявляется в «Русской песне с вариациями» D-dur. У Гурилева обычно группируются начальные и финальные вариации. Например, в цикле «То теряю, что люблю» первые шесть вариаций объединяются на основе диминуирования: в первых трех происходит непрерывное движение шестнадцатыми, в 4-й и 5-й — шестнадцатыми триолями, в 6-й — тридцатьвторыми. Вариации с 7-й по 11-ю построены на контрастировании. Наконец, три последние вариации и кода объединяются в финальную группу на основе общего темпа и трехдольного размера.

Крепостной музыкант **Даниил Никитич Кашин** в течение всей жизни собирал и обрабатывал русские народные песни. До нас дошло более 25 его вариационных циклов. Часть из них была издана в 1806–1809 гг. в «Журнале Отечественной музыки». Это сравнительно небольшие произведения, содержащие от восьми до десяти вариаций. Цель этого издания, как писал сам композитор, была следующей: «не прибавляя ничего иноземного, сохранить мелодию народных наших превосходных песен...» [цит. по: 90, 14]. В 1810-е гг. Кашин издавал свои вариации в виде собрания “Recuell des chanson Russes” в 12 тетрадах, состоящего из 21 вариационного цикла. В него включены ранее изданные произведения композитора (например, вариации «Ах! сени мои, сени» и «Чем тебя я огорчила»). В 1822 году Кашин издает «Собрание русских песен для фортепиано с новыми вариациями и без оных» (в

котором, в частности, переиздает циклы «Не одна в поле дороженька», «Во саду ли, в огороде девица гуляла» и др.).

Композитор писал как большие вариационные циклы концертного плана, так и простые, предназначенные для домашнего музицирования и обучения фортепианной игре. К концертному типу относятся Вариации на тему «Ах! сени мои, сени», которые по характеру приближаются к жанровой народной зарисовке и предвосхищают произведения Чайковского. Кашин имитирует приемы игры на народных инструментах: балалайке, гусях, домре. Композитор в этом цикле переосмысливает тему в образном плане.

В поздних вариациях Кашина (в частности, в цикле «Не одна в поле дороженька») заметно воздействие романтического фортепианного стиля. В них усиливается значение виртуозных приемов, украшений в мелодии. Они отличаются импровизационностью.

Вариации Кашина основаны на сквозном развитии. В цикле на тему «Во саду ли, в огороде» композитор отказывается от нумерации вариаций. Кашин достигает непрерывности следования вариаций либо безостановочным движением, либо краткими связующими построениями. Композитор нередко применяет ускорение темпа к концу и завершает цикл виртуозным и эффектным финалом.

Кашин отказывается от введения вариаций в одноименных тональностях. Тональное единство его вариационных циклов компенсируется темповыми и динамическими контрастами, красочными сопоставлениями разных регистров, ритмическим разнообразием. В отличие от многих предшественников, Кашин в своих вариациях подробно выписывает динамические оттенки. Композитор впервые в русской фортепианной музыке вводит обозначения левой педали. Кашин часто применяет смены темпов, ускорения и замедления, но при этом временами возвращается к первоначальному движению. Темповые изменения в его вариациях обычно связаны со сменами настроения. Как выдающийся пианист-виртуоз, Кашин часто применяет «крупную» фортепианную технику: двойные ноты и плотные аккорды. Усиливается роль левой руки, которая выходит за рамки сопровождения. В процессе варьирования Кашин вносит в ее партию ритмические и фактурные изменения.

Кашин и Гурилев создают на национальной основе виртуозные концертные вариации, предназначенные для большой аудитории. Особое внимание они уделяют образному содержанию русской песни. По сравнению с Л. Гурилевым, у Кашина наблюдается больше жанрового разнообразия. Оба композитора стремятся к единству вариационного цикла. Но если у Гурилева оно достигается благодаря расширению финальной вариации и объединения вариаций в группы, то Кашин связывает вариации непрерывным развитием и устремленностью к концу.

Новым этапом в развитии жанра вариаций явилось творчество **Михаила Ивановича Глинки**. Жанр фортепианных вариаций занимал в его творчестве важное место. Композитор обращался к оперным темам (Моцарта, Керубини, Беллини, Доницетти), а также к народным темам (как русским, так и зарубежным — итальянской и ирландской). И лишь один цикл Глинка написал на оригинальную тему.

По мнению В. Стасова, ранние вариации Глинки созданы по образцу произведений в этом жанре Герца, Черни, Мошелеса и Калькбреннера и лишены самобытности [121, 392]. В то же время первые сочинения композитора «явились на свет под влиянием *особенного поэтического настроения*» [там же; 397]. Особенно Стасов отмечает оркестровое мышление композитора, которое проявляется, в частности, в «Первоначальной польке» для фортепиано в четыре руки<sup>26</sup>.

*Вариации на собственную тему F-dur* являются одним из ранних произведений Глинки, написанным в период занятий с К. Майером. В. Стасов относит их сочинение к 1824 году. Изданы они были лишь в 1878 г. П. Юргенсоном. Композитор развивает в этом вариационном цикле традиции западноевропейских вариаций. Как свидетельствует сам Глинка, Майер считал за образец произведения Моцарта, Керубини и Бетховена [27, 23].

В Вариациях на собственную тему Глинка опирается на принципы драматургии вариаций Моцарта и Бетховена. Цикл завершается расширенным финалом, который образуют заключительная вариация и основанная на ее материале кода. Перед финалом по традиции Моцарта Глинка вводит медленную вариацию.

Вариации на собственную тему отличаются лаконичностью: в них всего четыре вариации. В этом произведении Глинка впервые вводит интродукцию, что будет характерно для последующих вариационных циклов композитора. В этом цикле интродукция занимает довольно большой объем и является свободной импровизацией. В дальнейшем в вариациях Глинки встречаются более краткие вступления. В начале интродукции формируются основные элементы темы. В первом двутакте возникает маршевый ритм заключения темы. Далее формируется первый мотив темы, состоящий из интонаций нисходящей секунды и восходящей квинты (*a-g-d*). Этот мотив сохраняется практически во всех вариациях. В минорной вариации он появляется в измененном виде: в нем вводится восходящий ход на терцию и нисходящий на уменьшенную квинту, что характерно для интонационного языка Глинки.

<sup>26</sup> «Первоначальная полька» представляет собой двойные вариации, вторая тема которых написана в тональности субдоминанты.

## Пример 4.33

Introduction  
Largo

## Пример 4.34

Theme  
Andante espressivo

## Пример 4.35

Var. III  
Adagio

В Вариациях на собственную тему сам автор подчеркивает влияние немецкой музыки. Так, в автографе в начале 1-й вариации имеется надпись Глинки: “Echt deutsch” («совсем по-немецки»). Вариация имеет серьезный характер. Тема в ней «разрабатывается четырехголосно». Подобную полифонизированную фактуру, при которой мелодия темы сопровождается самостоятельными движущимися голосами, можно встретить, например, в вариациях И. Мошелеса. 2-я вариация, как свидетельствует надпись в автографе, написана под руководством К. Майера.

В Вариациях Глинки проявляется тенденция к индивидуализации. Цикл представляет собой самостоятельные пьесы, контрастирующие между собой, особенно элегическая 3-я и блестящий финал. В структуре вариаций наблюдается рондообразность благодаря маршеобразному заключению темы, которое повторяется в слегка измененном виде почти во всех вариациях. Оно напоминает припев в песне. Этот прием встречается в вариациях зарубежных композиторов первой трети XIX века (например, у И. Н. Гуммеля, Ф. Риса и других композиторов).

Таким образом, в небольшом раннем цикле Глинки соединяются разные традиции.

Хотя композитор написал всего три вариационных цикла на народные темы (что составляет примерно  $\frac{1}{4}$  от его сохранившихся вариаций), но они вносят весомый вклад в музыкальное искусство. Глинка проявлял к фольклору большой интерес. Вариации на народные темы композитор начал писать уже в ранние годы. В 1826 году были созданы Вариации на популярный итальянский романс “*Benedetta, sià la madre*” и Вариации на русскую народную песню «Среди долины ровныя». В своих произведениях Глинка стремился раскрыть национальное своеобразие мелодий разных стран и народов.

*Вариации на тему “Benedetta, sià la madre” E-dur*, основанные на песне венецианского гондольера, явились первым изданным сочинением Глинки. Молодой композитор написал их под руководством К. Майера, который был автором многочисленных вариаций. Вариации “*Benedetta*” известны в двух вариантах [таблица 4.5]. Издание И. Пеца имеет существенные отличия от автографа. В нем почти отсутствуют обозначения темпа (кроме вариации *Adagio*), но подчеркиваются указания, более ярко выявляющие образно-жанровые контрасты между вариациями. Например, в интродукции и теме исчезает обозначение *Moderato*, и на первый план выходит противопоставление *Risolto–Grazioso*. 2-я вариация имеет обозначение *Con fuoco* вместо *Vivace*, что существенно меняет характер вариации. Финальный полонез в автографе обозначен как 6-я вариация и начинается *attacca subito*. У Пеца полонез не имеет номера и отделен от предыдущей вариации. Тем самым подчеркивается самостоятельность финального раздела. В 3-й вариации существенно переработана фактура. Токкатность в начале вариации сменяется певучими фигурациями, а мелодическая линия в левой руке становится непрерывной и более выразительной.

Драматургия Вариаций “*Benedetta*” основана на противопоставлении героических и лирических образов. В самом начале контраст представлен в концентрированном виде между краткой интродукцией и темой. В дальнейшем развитии контраст усиливается. В начале финального полонеза вновь проявляется противопоставление двух тем.

Таблица 4.5. Две редакции Вариаций “*Benedetta, sià la madre*” Глинки

Автограф	Издание И. Пецца
Moderato ( <i>risoluto</i> )	Introduction. <i>Risoluto</i>
Thema. Moderato. <i>Grazioso</i>	Thema. <i>Grazioso</i>
Var. I	Var. I
Var. II. <i>Vivace</i>	Var. II. <i>Con fuoco</i>
Var. III. <i>Più lento</i>	Var. III. <i>Legato. Con espressione</i>
Var. IV. <i>Con fuoco</i>	Var. IV. <i>Legato, ma con fuoco</i>
Var. V. <i>Adagio cantabile</i>	Var. V. <i>Adagio</i>
Var. V. <i>Tempo di polacca. A capriccio</i>	<i>Alla polacca</i>

Наиболее зрелым из ранних вариационных циклов Глинки явились Вариации на русскую песню «Среди долины ровныя». Глинка с ранних лет проявлял большой интерес к русской песне. В 1826–1828 гг. композитор часто к ней обращался в своих оркестровых и камерных сочинениях. Однако среди фортепианных вариаций Глинки русская песня представлена лишь в одном цикле.

В *Вариациях на песню «Среди долины ровныя»* Глинка стремится не только передать образ, заложенный в народной мелодии, но и раскрыть смысл ее поэтического текста, принадлежащего А. Ф. Мерзлякову. Глинка создает краткий вариационный цикл, в котором отсутствует развернутый финал, характерный в целом для вариаций композитора. В то же время произведение отличается большой динамикой развития и образными контрастами. 4-я вариация (*Adagio cantabile*) контрастирует окружающим драматическим вариациям. Серьезный характер произведения подчеркивается уже в 1-й вариации, полифонически изложенной и насыщенной хроматизмами. Глинка сохраняет основные гармонические функции темы, но процессе развития усиливает субдоминантовую сферу. Каждая вариация является самостоятельной и законченной миниатюрой. Тем не менее вариации образуют единый цикл, основанный на тональном и гармоническом единстве. Певучесть и выразительность фигураций сочетается в них с виртуозным блеском.

Последний вариационный цикл Глинки — *Вариации на шотландскую тему* (1847), посвященные Е. Ушаковой. Это вершина фортепианного творчества композитора. Как установила В. Д. Ныркова, в качестве темы в них выступает не шотландская, а ирландская песня “*The Last Rose*” [96, 74–76]. Она содержится в сборнике Дж. Стивенсона и Т. Мура “*Irish melodies*”. В качестве эпиграфа Глинка помещает первые строки элегии К. Н. Батюшкова «Мой гений»:

О память сердца! ты сильнее  
Рассудка памяти печальной...

В отличие от поэтического текста народной мелодии, проникнутого мрачным меланхолическим настроением, в вариационном цикле Глинки преобладают активность и воля.

Как отмечает А. Д. Алексеев, на первый план в Вариациях на шотландскую тему выходит «эпическое начало, проникнутое романтикой далекого прошлого и суровой красоты северной природы» [2, 184–185]. Произведение написано в духе баллады и основано на динамичном развитии и образных контрастах. Оно содержит всего две вариации и финал, занимающий большую часть вариационного цикла. Теме предшествует лаконичное вступление, сразу вводящее в ее народно-эпическую атмосферу. Аккорды вступления предвосхищают драматические минорные эпизоды финала. Мелодия песни в вариациях почти не изменяется. Сохраняется и ее звуковысотность. Изменения касаются главным образом гармонизации, которая отличается большим разнообразием и смелостью. Финал содержит вариацию и собственно финальный раздел, в котором В. В. Протопопов усматривает черты сонатной формы [107, 304]. Большую роль в финале играет разработочность. Таким образом, в вариации Глинки проникает симфоничность.

В вариациях Глинки подводится итог достижениям его предшественников. Чутко воспринимая национальные особенности песен разных народов, Глинка стремился раскрыть в вариациях черты, свойственные народной музыке. В отличие от своих предшественников и современников, которые преимущественно писали орнаментальные вариации, Глинка развивает тип характерных вариаций, в которые проникают симфонические черты. Большую роль играет в его сочинениях образная контрастность. Наблюдается тенденция к индивидуализации отдельных вариаций.

Среди современников Глинки большой вклад в развитие жанра вариаций внес **Александр Львович Гурилев**. В качестве тем композитор обычно использовал мелодии русских народных песен, бытовых романсов и опер своего времени. Постоянно проявляя интерес к фольклору, Гурилев собирал и обрабатывал народные песни. Композитор составил сборник «47 русских народных песен» для голоса и фортепиано. Им созданы вариации на песни «Не белы снеги», «По всей деревне Катинька» и др. Его вариации на народные темы в основном предназначены для педагогических целей. К таким сочинениям относится, например, цикл на песню «Пряди, моя пряха» (1836). Даже такое небольшое и непритязательное сочинение отличается яркостью контрастов и разнообразием фактуры. Его наиболее значительное вариационное сочинение — Транскрипция и вариации на романс Варламова «На заре

ты ее не буди» — было опубликовано в 1848 году и посвящено А. Н. Дюбюку. Гурилев создал на основе широко известного романса развернутое концертное произведение, основанное на непрерывном развитии. Большое значение приобретает в нем смена эмоциональных состояний. Вариации отличаются тональным единством. Мелодия романса постоянно проходит в тональности a-moll с небольшим отклонением в параллельный C-dur. Преобладающая минорная окраска произведения передает состояние обреченности, безысходности и внутренний драматизм. Для вариаций Гурилева характерно сочетание мелкой техники и напевности, тщательность нюансировки.

Не остается в стороне от тенденции сочинения фортепианных вариаций на народные темы и **Александр Сергеевич Даргомыжский**. К 1827–1828 гг. относятся *Вариации на русскую песню «Винят меня в народе»*, посвященные русской пианистке Е. С. Уваровой. Это первое напечатанное произведение композитора. Оно представляет собой наиболее ранний опыт обращения Даргомыжского к народной песне, что в его дальнейшем творчестве будет играть важную роль.

Городская песня «Винят меня в народе» пользовалась широкой популярностью, о чем свидетельствуют многочисленные вариации на эту тему. В частности, к ней обращались Л. Гурилев, А. Иванов, З. Ганф, С. Аксенов и другие композиторы. При сравнении четырех вариационных циклов на одну и ту же тему, написанных Гурилевым, Ивановым, Аксеновым и Даргомыжским обнаруживаются различные подходы к теме. Это проявляется уже в ее изложении:

**Пример 4.36**

Тема  
Andante

[Л. Гурилев]

## Пример 4.37

Тема [А. Иванов]

*dolce*

5

*cresc.* *p*

## Пример 4.38

Andante [С. Алексеев]

*p*

5

## Пример 4.39

Thema. Legato [Даргомыжский]

The musical score consists of two systems. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and a *dolce* marking. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system starts with a *ten.* (tenuto) marking and a piano (*p*) dynamic. The melody continues in the right hand, while the left hand provides a dense accompaniment. The score is in G minor and 3/4 time.

Как показывают примеры, Л. Гурилев и Даргомыжский сохраняют тональность оригинала песни *g-moll*. А. Иванов выбирает мрачную тональность *f-moll*, а Аксенов — более светлую тональность *a-moll*. Даргомыжский, в отличие от других авторов, вводит лаконичное, но значительное вступление. Унисонное изложение с ходами на большие интервалы, пунктирный ритм, мужественный характер, придают этому разделу декламационность. Контрастирующее теме вступление сразу привлекает внимание слушателя. В отличие от остальных композиторов, Даргомыжский излагает тему в размере *C* вдвое большими длительностями. Его тема отличается певучестью и широтой дыхания. Композитор стремится к наполненности звучания. Об этом свидетельствует общее указание “*Legato*” и требование “*tenuto*” в выдержанных нотах верхнего голоса. В конце первой части и во второй части мелодия темы проводится октавами. У А. Иванова мелодия темы сопровождается строгими и даже несколько суровыми аккордами, в то время как остальные композиторы используют в левой руке фигурации. У Даргомыжского партия левой руки отличается большей плотностью и полнозвучностью. В целом композитор в теме более детально выписывает штрихи и динамические оттенки.

Л. Гурилев на основе песни создает контрастное и динамичное произведение. Композитор опирается на западноевропейскую традицию характерных вариаций, основанных на жанровом переосмыслении темы. При этом наблюдается периодичность в расположении «жанровых» вариаций. Так, 4-я вариация является вальсом, 7-я написана в жанре экосеза, а 10-я представляет

собой пастораль. А. Иванов варьирует песню в элегическом духе. В некоторых вариациях проявляются героико-драматические черты. Наиболее ярко они раскрываются во 2-й вариация, напоминающей похоронный марш. Иванов достигает здесь бетховенского драматизма. Она отличается аккордовым складом и изложена в пунктирном ритме. Скорбный характер подчеркивается в этой вариации динамическими контрастами и частым применением уменьшенного септаккорда. Вариации известного гитариста С. Аксенова являются фортепианным переложением вариаций для семиструнной гитары. Они непритязательны, но в то же время отличаются фактурным и жанровым разнообразием.

Даргомыжский в процессе варьирования стремится выявить прежде всего драматические черты песни. Цикл построен на ярких контрастах, иногда в пределах отдельной вариации. Даргомыжский в этом произведении не ставит задач глубокого выявления национальных черт песни. Например, 2-я вариация носит порывистый характер, не свойственный оригиналу. Композитор варьирует песню в виртуозно-романтическом духе. Произведение отличается разнообразием фактуры и приемов фортепианной техники.

Иванов и Аксенов в своих вариациях сохраняют ладовое единство. Гурилев и Даргомыжский вводят одноименный мажор. У Гурилева три мажорные вариации (7-я, 10-я и 12-я). У Даргомыжского — 4-я и разработочный раздел финала. Но если у Гурилева цикла заканчивается в мажоре, то Даргомыжский во втором разделе коды возвращается в минор.

У Даргомыжского последние две вариации объединяются сквозным развитием, образуя финальный раздел. После мажорного *Andante* (вар. 4) следует бурная финальная вариация, которая переходит непосредственно в коду. Первый раздел коды основан на материале предпоследней вариации. Эта особенность связана с влиянием западноевропейских виртуозных романтических вариаций, в которых три финальные вариации образовывали сложную трехчастную форму, связанную с возвратом к предыдущему материалу.

В целом Вариации Даргомыжского отличаются от произведений других авторов на эту же тему динамичным развитием, виртуозным размахом и рельефностью контрастов. Если остальные композиторы варьируют песню в сентиментальном духе, то Даргомыжский усиливает в ней драматические черты.

В целом вариации композиторов доглинкинского периода проходят большую эволюцию от произведений Трутовского и Караулова, в значительной мере связанных с западноевропейским клавесинным стилем, до крупных концертных циклов Л. Гурилева и Кашина, созданных на национальной основе.

В вариациях конца XVIII века единство вариационного цикла нередко достигалось благодаря неизменной или почти неизменной линии баса (например, в Вариациях на песню «У дороднова доброва молодца» Трутовского, Вариациях на песню «Во лесочке комарочков много уродилось» Караулова и др.). Была распространена также традиция сочинения вариаций на неизменную мелодию, которая впоследствии нашла свое продолжение у Глинки (например, в Вариациях на шотландскую тему). В начале XIX века основой целостности вариационного цикла являлось чаще всего сохранение гармонии, а нередко и тональности. Возникали и более сложные формы объединения, основанные, например, на интонационном единстве. Некоторые интонации темы сохранялись в вариациях, в которых мог возникать синтез разных интонаций темы или вычленение какой-либо ее характерной интонации (например, в вариациях на песню «Всех цветочков более» Жилина). В связи с развитием инструмента усложнялась фортепианная фактура вариаций. Композиторы применяли разнообразные виртуозные приемы (Енгальчев, Кашин и другие). Однако фигурации в вариациях русских композиторов имели мелодический характер и отличались певучестью.

Большую роль в развитии жанра вариаций сыграли произведения Глинки и Даргомыжского, которые уже с ранних лет проявляли большой интерес к русской песне. Оба композитора создали на русские темы лишь по одному фортепианному циклу, хотя в их творчестве русский фольклор занимает важное место. Вариации «Среди долины ровныя» и «Винят меня в народе» написаны примерно в одно время — середине 20-х гг. Оба цикла отличаются единством и динамичностью развития. Большую роль в них играет образная контрастность, которая сочетается с тенденцией к индивидуальной трактовке вариаций. В то же время в этих произведениях обнаруживается различие подходов к варьированию народной песни. Если Глинка стремится передать национальные черты песни и раскрыть изнутри ее поэтический образ, то Даргомыжский варьирует ее в духе западноевропейских романтических вариаций с частым использованием виртуозных эффектов. У Глинки, в отличие от Даргомыжского, отсутствует развернутый финал.

Развитие жанра вариаций в русской фортепианной музыке с конца XVIII до начала XIX вв. было неотъемлемо связано с эволюцией западноевропейских вариаций. В то же время вариации русских композиторов обнаруживают свои особенности. Своеобразие вариаций русских композиторов заключается во влиянии народно-песенного начала. Для них характерна певучесть звучания и широта мелодического дыхания. Даже аккордовые последовательности отличаются плавностью и текучестью. Это связано с полифоничностью мышления.

Русские композиторы нередко использовали в своих вариациях метод звукоподражания. Это проявляется в первую очередь в имитации приемов игры на народных инструментах (балалайке, гусях, домре и т. д.). Они часто использовались для изображения праздничных танцевальных сцен. Каждый инструмент ассоциировался с определенной образной сферой. В частности, подражание балалайке было часто связано с созданием настроения непосредственной радости, юмора. Эти приемы освоили в своих вариациях и композиторы западноевропейского происхождения, которые жили в России (например, Штейбельт, Фильд и др.).

### Раздел 3.

## Обзор концертно-виртуозных вариаций западноевропейских композиторов первой половины XIX века

### § 8. «Блестящие» и «бравурные» вариации в «зеркале» музыкальной критики: С. Тальберг, Ф. Калькбреннер, Г. Герц, К. Черни

Во второй четверти XIX века большое распространение получили виртуозные вариации. В 1830–40-х гг. большим успехом у публики пользовались произведения **Сигизмунда Тальберга**, который был одним из наиболее ярких представителей «блестящего стиля». Лейпцигская *AmZ* поставила его «наряду с высшими образцами поразительной и, разумеется, достойной удивления фортепианной игры», который «свои собственные творения повсюду с триумфом выпускает в свет и тем самым производит фурор» [*AmZ* XLII, 859].

Вариации Тальберга высоко ценил Р. Шуман. Однако, признавая его одним из первых виртуозов, редактор *NZfM* в то же время считал, что «у композитора нет подлинной тяги к творчеству» [143, т. I; 167], а его сочинениям «недостает истинной жизненной силы» [144, т. I; 416]. Основным недостатком произведений Тальберга в целом Шуман считал слишком большое увлечение виртуозностью, что давало основание причислить их к множеству заурядных сочинений этого времени. Вместе с тем Шуман противопоставлял «полное бесплодие и бессодержательность» музыки Гелинка и Черни «стремление к более художественному комбинированию» в салонных пьесах Тальберга [там же, 180–181]. В некоторых местах Шуман отмечал у него благородство, «большую тщательность и настойчивость в разработке» [там же, т. II-Б; 45]. Обнаруживая «основательно подготовленные пустоты» [там же, т. II-А; 43] в крупных сочинениях композитора, редактор лейпцигского журнала в то же время приветствовал мелкие его пьесы, не требующие мощного развития. Поэтому именно вариации относились к лучшим сочинениям Тальберга.

Излюбленным жанром знаменитого виртуоза были фантазии на оперные темы, которые он сам часто и исполнял. В ранних сочинениях Тальберга вариации на оперные темы чаще всего вводятся в качестве среднего раздела фантазии. Им обычно предшествует вступительный раздел, который иногда представляет собой развернутую интродукцию, в которой разрабатывается тема вариаций. Вариационный цикл Тальберга, как правило, содержит небольшое количество вариаций (от 2-х до 4-х), за которыми следует финальный раздел, часто основанный на другой теме. В конце обе темы часто проходят в одновременном соединении, как, например, в Фантазии и вариациях на

темы из оперы Беллини «Норма» op. 12. В некоторых фантазиях финал состоит из нескольких разделов, что приводит к некоторой мозаичности формы. Иногда Тальберг вводит в финал фугато, основанное на теме вариаций, как, например, в Большой фантазии и вариациях на тему из оперы «Дон Жуан» op. 14. Нередко средний, вариационный раздел фантазии представляет собой тональный контраст интродукции и финалу.

Одним из наиболее интересных ранних сочинений Тальберга являются *Вариации на две русские темы op. 17* (1836). Произведение основано на двух песнях: «Красный сарафан» А. Варламова и «Боже, царя храни» А. Львова. Шуман считал Вариации удачнее всех ранее изданных сочинений Тальберга. Редактор *NZfM* приветствовал обращение композитора к типу двойных вариаций, который в середине 1830-х годов не был слишком распространен. «Мысль варьировать одновременно две темы не нова, но применяется редко и, конечно, похвальна, в особенности когда между ними существует какая-нибудь связь, как в данном случае, — правда не столько в эстетическом смысле, сколько вытекающая из одинаковой национальной принадлежности». Шуман дает яркое образное истолкование Вариаций op. 17, в которых выделяется «полное фантазии и впечатляющее вступление». Далее следует «задушевная идиллия» — вариации на первую тему. Сначала «выплывает песнь ребенка, очаровательная и просветленная, как ангельская головка. К ней льнут две вариации, столь же нежные, значительные и удачные по музыкальному изложению, плавности голосоведения и общей закругленности». Контрастом служит вторая тема — «блестящий национальный гимн» [143, т. I; 334].

Две темы в op. 17 варьируются последовательно. Они контрастируют между собой по характеру, фактуре и динамике. Песня «Красный сарафан» изложена в четырехголосии. Она отличается простотой и наивностью. Гимн «Боже, царя храни» имеет тяжеловесную аккордовую фактуру и величественный характер. В большом вступлении, основанном на интонациях первой темы, композитор существенно переосмысливает ее. Она звучит в одноименном миноре (g-moll) и размере 12/8 и отличается некоторой сентиментальностью. По жанру она напоминает ноктюрн. Кода, основанная на обеих темах, придает циклу единство. Первый ее раздел основан на материале первой темы, которая проводится в далеких тональностях (As-dur и b-moll). Далее проходит начало второй темы. При варьировании Тальберг использует характерные для него приемы, помещая тему в средний голос и сопровождая ее пассажами *leggierissimo* в верхнем регистре и подчеркнутыми басами.

Особой популярностью среди вариаций Тальберга пользовалась «*Оригинальная тема и этюд*» a-moll op. 45 (1842). Лейпцигский рецензент назвал сочинение «долгожданной очаровательной пьесой», «в высшей степени гра-

циозной» [AmZ XLIV, 608]. Р. Шуман также написал положительный отзыв о произведении, в «очаровательной теме» которого «есть нечто от пения итальянских погонщиков мулов». Наиболее сильное воздействие на публику, по его мнению, должна была оказать «отливающая всеми цветами радуги вариация» [143, II-Б; 112].

«Оригинальная тема и этюд» — небольшое произведение, содержащее всего одну вариацию. В непосредственной и поэтичной теме заложены два контрастных образа: печально-меланхолический и хоральный. В вариации развивается танцевальный образ. Окончание темы на доминанте придает форме всего сочинения целостность. Этюд образует с миниатюрным вариационным циклом контрастно-составную форму.

Наибольшей целостностью и динамичностью отличается *Интродукция и вариации на тему из оперы Доницетти «Любовный напиток» As-dur op. 66* (1850). Все сочинение построено на одной теме, которая звучит уже в начале интродукции. В вариационном цикле используются характерные для Тальберга приемы варьирования. Мелодия темы изменяется мало, ведущую роль приобретает регистровое и фактурное варьирование. В 4-й вариации Тальберг применяет свой излюбленный прием изложения темы в среднем регистре и распределения ее между двумя руками в сопровождении пассажей, охватывающих весь диапазон фортепиано. Таким образом, композитор стремится достичь большей кантиленности мелодии и полноты звучания. Большой финальный раздел сочетает в себе черты вариационности и разработочности. Он содержит дополнительные вариации, причем преобладают минорные тональности (as-moll, cis-moll). Вообще минорная сфера у Тальберга обычно получает наибольшее развитие в интродукциях и финалах и обладает гармонической неустойчивостью. Она противостоит мажорной сфере собственно вариационного цикла.

Для вариационных циклов Тальберга второй половины XIX века характерно обращение к фольклору. Так, *Вариации op. 72* основаны на английской песне “Home! Sweet Home!” В *Вариациях op. 73* Тальберг обращается к популярной в XIX веке мелодии ирландской песни “The Last Rose of Summer”, а в *Вариациях op. 74* — к американской песне “Lilly Dale”. Источником темы op. 73, вероятно, послужил вариант песни из сборника Стивенсона–Мура. Во всяком случае, мелодия темы у Тальберга более близка к этому варианту, чем в вариациях на эту же песню Бетховена и Глинки. Тальберг меняет тональность оригинала с E-dur на F-dur, причем тональность совпадает с сочинением Глинки. В отличие от ранее написанных вариаций на эту тему Бетховена, Герца и Глинки, Тальберг в заглавии точно отражает ирландское происхождение песни. Тема вариаций Тальберга изложена в характерной для его стиля

фактуре. Мелодия помещена в средний голос и отличается наполненным звучанием.

**Пример 4.49**

[Стивенсон]  
*p*

6

**Пример 4.50**

Andante  
*ben marcato* *p*

3

5

3

В вариациях ор. 72 и ор. 73 Тальберг применяет эффекты фортепианной звучности и своеобразные фактурные приемы. В Вариациях на английскую тему ор. 72 особый колорит создает тональность Des-dur, необычная для жанра вариаций. Краткость обоих циклов (в них всего две вариации) компенсируется огромной динамикой развития. Во 2-й вариации происходит мощное нарастание (*ppp* до *ff* в ор. 72 и от *pp* до *fff* в ор. 73). Мелодия темы остается практически неизменной интонационно, однако существенно меняется в тембровом плане. Тема Вариаций ор. 72 звучит на левой педали с подчеркиванием мелодии на фоне фигураций левой руки. В 1-й вариации она

проходит в партии правой руки октавами, разделенными паузами, в сочетании с трелью и сопровождается фигурациями левой руки. Все это придает звучанию фантастический колорит. Во второй вариации мелодия, изложенная аккордами, выступает в качестве среднего уровня «трехслойной», охватывающей практически весь диапазон инструмента фактуры на фоне глубоких басов и прозрачных фигураций в верхнем регистре (*leggerissimo*). В результате мелодия темы превращается в самостоятельный элемент, фактура которого последовательно уплотняется.

В целом для ранних произведений Тальберга характерно слияние вариационного цикла с фантазией, причем жанр фантазии главенствует. Вариации композитора интересны прежде всего своеобразием фактуры.

Таким образом, вариации Тальберга представляют собой эффектные виртуозные пьесы с небольшим количеством вариаций (обычно двумя). Варьирование в них происходит в направлении развития романтических фортепианных приемов. Композитор расширяет использование колористических и динамических возможностей инструмента. Вариации отличаются яркой образностью и контрастностью. Однако значительное усложнение фортепианной техники иногда приводит к преувеличениям. На первый план выходят звуковые эффекты.

Не меньшей популярностью среди пианистов и любителей музыки пользовались вариационные циклы **Фридриха Калькбреннера**, который был пианистом-виртуозом высшего класса. В 1830–40-е гг. он вместе с Герцем возглавлял в Париже группу пианистов салонного направления. Калькбреннер часто обращался к жанру фортепианных вариаций. Его вариации 1830-х гг. обычно представляют собой крупные сочинения для фортепиано с оркестром, причем нередко они соединяются с фантазиями. Вариации Калькбреннера чаще всего написаны на темы из опер (Моцарта, Вебера, Беллини, Мейербера и других авторов). Композитор обращался и к инструментальным произведениям (например, в Блестящих вариациях ор. 120 в качестве темы выступает Мазурка В-dur ор. 7 № 1 Шопена). Среди тем вариаций Калькбреннера встречаются также национальные гимны (например, “God Save the King” в цикле для фортепиано с оркестром ор. 99).

Сочинения Калькбреннера не отличались особой глубиной. Р. Шуман нередко подвергал их критике. Не будучи большим поклонником Калькбреннера, Шуман все же признавался, что в молодости любил играть и слушать его сочинения. В целом редактор *NZfM* считал его заслуживающим упоминания наряду с Мошелесом среди композиторов старшего поколения [143, т. II-Б; 108]. Стиль же поздних крупных произведений виртуоза был для Шумана неприемлемым из-за «деланного пафоса» и «аффектированного глубокомыс-

лия» [там же, т. I; 250]. Совершенно иначе оценивает эти сочинения Г. Финк, подчеркивая в них сочетание «тончайшего мастерства» и изящества манер [AmZ XXXVIII, 469]. Шуман не раз критиковал Калькбреннера за недостаточную глубину и широту знаний. «Калькбреннер, как он сам рассказывает, посвятил большую часть жизни техническому развитию своих рук; какому-нибудь Бетховену это помешало бы сочинять, не говоря уже о более слабом таланте. Под старость же проявляется как раз то, что очарование юности умело скрывает: недостаток более глубоких и разносторонних знаний, небрежное отношение к штудированию великих образцов» [143, т. II-A; 167–168]. Шуман отмечал в поздних сочинениях Калькбреннера отсутствие фантазии, что проявлялось, в частности, в вариациях композитора. О Вариациях на тему Беллини ор. 131 Шуман, например, сказал, что «они легки, привлекательны [...], по существу же весьма убоги» [там же, т. I; 338]. Финк, напротив, относил их к «замечательнейшим вариациям этого владеющего своим инструментом композитора» [AmZ XXXVIII, 471].

Вариации **Генри Герца** и **Карла Черни** пользовались большим спросом как среди любителей музыки, так и среди издателей. По свидетельству Г. Финка, «Плейель, Герц, Черни и многие другие действительно удовлетворяли потребности своего времени» [AmZ XXXVI, 538]. Шуман, однако, подвергал их сочинения серьезной критике, называя «трилистник Черни-Герц-Хюnten» «сорняком», который «невозможно искоренить» [143, т. II-B; 108]. Вместе с тем редактор *NZfM* считал Герца и Черни «самыми талантливыми из ходовых композиторов» [там же, т. I; 243]. Шуман ценил ранние небольшие сочинения Черни за «музыкальную детскую свежесть» [143, т. I; 330], критикуя, однако, более поздние его пьесы за отсутствие фантазии и слишком большое внимание к технике. Сочинения же Герца Шуман считал полезными не только для развития техники, но и для улучшения фортепианного туше [там же, 92].

Рецензент лейпцигской *Allgemeine musikalische Zeitung* в статье «Фортепианные произведения господина Карла Черни» причисляет его к «популярнейшим композиторам эпохи» [AmZ XXXVIII, 857]. Такое огромное количество номеров опусов Черни критик объясняет прежде всего большим спросом на сочинения композитора у музыкальной публики. Между тем рецензент признает, что «большинство его произведений похоже одно на другое, как россиниевские арии» [ibidem, 858]. В чем же секрет популярности Черни? Лейпцигский критик относит его к тем композиторам, «у которых есть знания и опыт, благодаря которым они соединяют с приятным нечто полезное» [ibidem]. Для широкой публики и не требовалось внутреннее содержание. В своих вариациях Черни придерживался требований моды, которые заключались в том, что «бравура, подобно Протею, должна обнаруживаться

во все новых формах, если она предназначена для украшения» [AmZ XXXIII, 705]. Как Шуман, так и рецензенты *AmZ* признавали педагогическую пользу вариаций Черни, которые нравились тем, для кого были предназначены.

Черни был самым плодовитым автором вариаций своего времени. Вариации занимают значительное место среди его произведений. Он написал около 300 самостоятельных вариационных циклов, из которых почти половина основана на заимствованных популярных темах. Кроме того, Черни сочинял вариации для своих трактатов. Свое понимание вариационного цикла он изложил в «*Систематическом руководстве по импровизации на фортепиано*» op. 200, впервые изданном в 1829 году. Прославленный виртуоз причислял вариации к одному из видов «самостоятельного фантазирования», одному из важнейших жанров импровизации. Черни отмечал неограниченные возможности варьирования темы, связанные с изменением лада, стиля, жанра, разработкой технических возможностей. Большое значение автор придавал развитой интродукции, в которой «должны слышаться отзвуки последующих тем» [цит. по: 3, 84–85]. Каденции же он считал для вариационного цикла совершенно необходимыми.

Таким образом, в трактате Черни изложены принципы, характерные для вариаций 20–30-х гг. XIX века и дающие представление об историческом развитии жанра в это время. Эти принципы Черни старался реализовать в собственных вариациях.

Первым напечатанным опусом Черни были Концертные вариации для фортепиано и скрипки на тему В. Крумфгольца, изданные Штейнером в 1805 году. В них заметно влияние стиля Бетховена (в частности, в 8-й вариации и в эпизоде *Più Allegro* финала Черни цитирует начало *Andante favori*).

Черни часто использовал в вариационных циклах танцевальные темы. Например, в основе Вариаций op. 12 лежит “*Sehnsuchtswalzer*” Ф. Шуберта. Это произведение представляют собой небольшую приятную пьесу в блестящем стиле, отличающуюся разнообразием фактуры.

В своих вариационных циклах Черни обычно отказывается от традиционного *Minore*. Иногда композитор помещает перед финалом развернутую медленную вариацию в тональности субдоминанты. Усиливается также роль терцовых соотношений. Например, в цикле на тему из «Нормы» Беллини op. 281 *F-dur* предфинальная вариация написана в тональности *As-dur*.

У Черни проявляется тенденция превращения вариационного цикла из небольшой салонной пьесы в крупное бравурное сочинение. Черни вводит в свои вариационные циклы интродукцию (часто довольно развернутую) и большой финал, включающий в себя расширенную коду. В соответствии со своими принципами Черни заканчивает интродукцию на доминантсептаккорде основной тональности, причем сама интродукция может быть в другой то-

нальности (например, субдоминантовой). Иногда Черни противопоставляет интродукцию вариационному циклу. Например, в Вариациях для фортепиано с оркестром на тему Обера op. 232 интродукция написана в одноименном миноре (g-moll). Она построена на контрастах и отличается драматизмом. Ей контрастирует живая, бодрая тема вариаций (G-dur). В драматургии этого цикла проявляется влияние Вариаций op. 121a Бетховена.

Для вариационных циклов композитора были характерны обширные виртуозные коды, построенные по принципу ускорения темпа к концу. В их заключительном разделе обычно применяется материал темы в измененном виде.

В целом вариации Черни довольно однообразны. В них мало используются возможности образно-жанровых смен и индивидуального своеобразия отдельных вариаций.

Не меньшим спросом, чем произведения Черни, пользовались вариации **Франсуа Хюнтена**, сочинявшего преимущественно в этом жанре. Значительная их часть была опубликована фирмой Петерса. Лейпцигская *AmZ* нередко возвеличивала Хюнтена. По свидетельству Финка, «ни один композитор не может встать над ним, если речь идет о том, кого из баловней судьбы в мире больше всех играют» [*AmZ* XXXIX, 70]. Финк назвал его «искусным поваром в музыке», который «умеет ловко приготовить то, что по вкусу» [*ibidem*, 71]. Шуман отзывался о Хюнтене весьма пренебрежительно, а его вариации вообще не удостоивал вниманием, в отличие от вариаций Герца. Шуману был совершенно чужд «бравурный» стиль этого композитора.

Герц получил широкую популярность благодаря своим вариациям, написанным преимущественно на известные оперные темы. Его сочинения считали «убогими», «ничтожными», «бессодержательными», «одержимыми беглостью» и вскоре, по утверждению лейпцигской *AmZ*, «предали глубочайшему проклятию» [*AmZ* XXXIII, 7]. Однако в 1830-е годы произведения Герца стали часто и с большим успехом исполнять «молодые герои», пианисты-виртуозы нового поколения. По словам лейпцигского рецензента, «юный героический дух нашего времени, сильный в стремлении к противоречию и тщеславию, спустился, смеясь, во мрак критического ада и вновь поднял на свет осужденные вариации. И новый романтический восторг играющих был тем радостнее, чем сильнее толпа слушателей выходила из себя из-за роскоши пассажей» [*ibidem*, 7–8].

Рецензента лейпцигской *AmZ* возмущал светский облик Герца, который проявлялся в его сочинениях. «Он не хочет быть ни чем иным, как приятным, бывалым, в высшей степени галантным светским человеком, который по моде улыбается и любезно разговаривает, что именно и ценится [...] Временами от его галантности веет действительно своеобразным салонным духом, который

нас раздражает» [AmZ XXXIII, 9]. В его произведениях обнаруживается «изрядная доля легкомыслия и болтливости и при этом иногда такая колючая натура, как у распутившихся фиговых листьев» [ibidem, 8].

Таким образом, стиль Герца характеризуется, по выражению Р. Геники, «специфически яркими французскими чертами». Его произведениям свойственны «тонкое остроумие, кокетливая грация, умение хорошо сказать, в общем — живость, игривость, веселость, порой беззаботная шутка, благодушие» [25, 48].

Шуман отзывался о сочинениях Герца не иначе как с иронией. Меткие замечания критика чаще всего касались их бессодержательности и отсутствия «сердца» (das Herz). В них, по словам, Шумана, «есть все, кроме того, что обозначается этим словом» [там же, 76].

Таким образом, Шуман ясно обозначил полемику с AmZ, считая главным недостатком произведений Герца бессодержательность. Лейпцигская же газета критиковала композитора за трудность и манерность, но в то же время ставила его в один ряд с выдающимися мастерами.

Шуман считал в целом вариации Герца поверхностными, хотя и не лишенными некоторой привлекательности, а также полезными в качестве предварительных упражнений для сонат Бетховена [143, т. I; 249]. Шуман отмечал, что Герц достиг легкости и мастерства в варьировании. Вариации молодого Герца он считал своеобразными по стилю, «свежими» и «богатыми выдумкой» [там же, 329].

Иногда Шуман указывал на несоответствие замысла и воплощения у Герца. По его мнению, Вариации на тему “Ma Fachette est charmante” op. 10 «хотят убедить нас, что они самые трудные и значительные». На самом же деле они «блестящи, цветисты, шикарны», «как это любит публика» [там же, 197]. Шуман критиковал также вкус Герца. По мнению критика, его Блестящие вариации на вальс Вебера op. 51 «едва удерживаются на тончайшей грани между аффектацией и естественностью» [там же, 183].

Позиция Шумана по отношению к вариациям Герца сходна с точкой зрения Ф. Мендельсона, который особенно резко критиковал сочинения знаменитого виртуоза. В письме от 28 марта 1834 года Мендельсон сообщил И. Мошелесу: «[...] К чему мне в тридцатый раз слушать те или иные вариации Герца? Они доставляют мне столь же мало удовольствия, как канатоходцы или акробаты; у тех тебя хотя бы дразнит этот варварский страх, как бы они не сломали шею, и ты рад, когда видишь, что они ее все-таки не сломали. Акробаты же фортепианной игры ничуть не подвергают риску свою жизнь, а только наши бедные уши, и тут уж прошу меня уволить! И пускай мне не говорят, будто этого требует публика, — ведь и я тоже публика, а требую как раз противоположного» [цит. по: 20, 124]. Подобную характеристику мы на-

ходим и в рецензии лейпцигской *AmZ*, обнаруживающей в произведениях Герца «что-то акробатически удалое, позволяющее проделывать сальто-мортале с веселым лицом» [*AmZ* XXXIII, 9]. Мендельсон отказывался исполнять вариации Герца. В письме Мошелесу от 26 июня 1834 года он выразил свое негодование: «Только бы он не писал больше вариаций в четыре руки, а уж если он иначе не может, то пусть хоть не приклеивает в конце рондо, которые до того пошлы, что мне стыдно играть такое перед честными людьми» [цит. по: 20, 138].

Вариации являются основным жанром в творчестве Герца. Только в списке его сочинений, обозначенных опусом, насчитывается около 100 вариационных циклов, из которых примерно 2/3 написано на заимствованные популярные темы (чаще всего оперные).

Вариациям Герца обычно предшествует интродукция или фантазия. Завершаются они большим финальным рондо. Герц развивает жанр концертных вариаций для фортепиано с оркестром, продолжая традицию Мошелеса. Вариации Герца отличаются разнообразием фактуры и изобретательностью приемов фортепианной техники. Например, в Бравурных вариациях на романс Мегюля оп. 20 Герц применяет терцовые пассажи *staccato*, аккордовое *martellato*, *glissando*, скачки. В вариациях Герца велика роль виртуозных каденций.

Вариации пианистов-виртуозов второй четверти XIX века 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, которые являются крупными сочинениями с симфоническим мышлением и определенной логикой развития.

Требования к вариациям к середине XIX века значительно возросли, а критерии со стороны музыкальной критики заметно повысились. Полемика музыкальных критиков приводит к формированию определенного эстетического представления о вариациях. Вариации являются целостным произведением, основанным 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.

## § 9. Вариации для фортепиано с оркестром: И. Мошелес, Ф. Шопен, А. Гензельт

Начало развитию жанра концертных вариаций для фортепиано с оркестром положил **Игнац Мошелес**, который был автором 20 вариационных циклов на оперные и народные темы. В 1815 году композитор создал *Вариации на Marche d'Alexandre F-dur op. 32* и исполнил их 8 февраля на торжестве в честь победы над Наполеоном. Тема этого сочинения представляет собой известный военный марш, который исполнялся полком под командованием Александра I. Популярность российского императора в немалой степени способствовала распространению Вариаций Мошелеса. Произведение получило большую известность и прочно вошло в репертуар как самого автора, так и многих выдающихся виртуозов того времени.

Вариации на Александровский марш очень высоко ценил Р. Шуман, выделяя их среди произведений современников. Он считал его «тонко образованным» [143, т. II-A; 168], «мыслящим и добросовестно работающим композитором» [там же, т. I; 164]. Шуман причислял Мошелеса к «разносторонним развитым композиторам виртуозам», которые раскрыли сущность фортепиано в трех свойствах: гармоническом богатстве, пользовании педалью и беглости [144, т. I; 175]. Шуман относит Вариации на Александровский марш к первому, «блестящему» периоду творчества Мошелеса. По мнению критика, в этом произведении уже полностью проявился собственный стиль композитора [143, т. I; 164].

Вариации на Александровский марш написаны в виртуозном стиле того времени. Произведение отличается единством и целеустремленностью развития. Развитие происходит в направлении постепенного усиления контрастности. Вторая половина цикла объединяется сквозным развитием. В то же время появляются индивидуальные обозначения темпа и характера исполнения для каждой вариаций (начиная с 3-й). Нередко в вариациях появляется мелодия темы или ее фрагменты. Наиболее интересна 3-я вариация «*Con fuoco*», в которой имитации сочетаются с бравурными пассажами.

**Пример 4.40**  
Var. 3

В Вариациях оп. 32 Мошелеса формируются основные черты, свойственные жанру концертных вариаций для фортепиано с оркестром: трехчастность структуры (последовательность виртуозных вариаций, минорное *Adagio* и развернутый финал), введение оркестровых *tutti* между вариациями, эффектность, бравурность, разнообразие фортепианной техники. В то же время у Мошелеса отсутствует развернутое вступление (композитор ограничивается лишь несколькими вступительными тактами в оркестре), которое будет необходимой частью произведений этого жанра в дальнейшем.

В 1833 году И. Мошелесом и Ф. Мендельсоном-Бартольди был совместно написан Концертный дуэт — *Вариации для двух фортепиано с оркестром на тему К. М. Вебера оп. 87b*. Они были предназначены для ежегодного лондонского концерта Мошелеса и исполнены авторами с большим успехом. Два композитора приняли участие в сочинении вариационного цикла примерно в равной степени: Мендельсон написал интродукцию, первые две вариации и раздел *Allegro vivace* финала, а Мошелес — 3-ю и 4-ю вариации, раздел *Andante* финала и соединительные эпизоды. В отличие от Мендельсона, Мошелес имел уже немалый опыт участия в коллективных циклах вариаций. Так, в начале 1820-х гг. композитор написал вариацию на вальс Диабелли (№ 26) для “*Vaterländischer Künstlerverein*”, а в 1831 году совместно с Крамером, Гуммелем и Калькбреннером — вариацию на гимн “*Rule, Britannia*”.

В качестве темы «Концертного дуэта» был выбран основанный на подлинной цыганской мелодии марш из первого акта музыки К. М. Вебера к драме П. А. Вольфа «*Прециоза*» (1820). В тему вариаций внесены некоторые изменения по сравнению с оригиналом. Вместо немецкого заглавия “*Zigeunermarsch*” в Вариациях вводится обозначение “*Marche Bohémienne*”. Мошелес также добавляет оркестровое вступление и заключение, придающие теме завершенность. Вместо обозначения “*Moderato e ben marcato*” в теме Вариаций указан темп “*Allegretto. Tempo di Marcia*”. Благодаря еще более подчеркнутому ритму марша, острым аккордам и паузам тема в «Концертном дуэте» приобретает большую легкость и некоторую гротескность.

#### Пример 4.41

Moderato e ben marcato

## Пример 4.42

Небольшая интродукция, написанная Мендельсоном в одноименном миноре, отличается драматизмом и контрастирует вариационному циклу в целом. В этом разделе обнаруживается влияние Бетховена. В частности, тема, проходящая у первого рояля, напоминает главную тему первой части Третьего концерта венского классика.

## Пример 4.43

Концертный дуэт основан на непрерывном развитии. Вариации соединяются между собой эпизодами, основанными на материале темы. В вариациях часто вводятся отдельные фрагменты темы в мало измененном виде, среди которых наиболее важную роль играет «скерцозный» элемент — последовательность острых восьмых с форшлагами. Каждый автор написал по паре контрастных вариаций. 1-я и 3-я отличаются виртуозным блеском. Им контрастирует своей стремительностью и возбужденностью 2-я вариация в одно-

именном миноре (с-moll). По своему драматическому характеру она переключается с интродукцией. Перед финалом по традиции классического вариационного цикла вводится медленная (4-я) вариация — изящное *Andante con moto*. Цикл завершается финальным рондо, которое основано на изящных скерцозных фантастических образах, свойственных музыке Мендельсона.

Вариации двух авторов различаются по стилю и приемам варьирования. Мендельсон в первых двух вариациях и финале разрабатывает тему в основном в двух образных сферах: скерцозной и драматической. Фактура Мендельсона отличается прозрачностью и мелодической гибкостью. В то же время композитор драматизирует тему, особенно во 2-й вариации, где возникает ее минорный вариант. 3-я и 4-я вариации, написанные Мошелесом, характеризуются довольно плотной фактурой, большим разнообразием приемов фортепианной техники и эффектностью. Композитор существенно преобразует тему, внося в нее существенные ритмические и фактурные изменения.

Таким образом, в целом вариации Мендельсона характеризуются певучестью пассажей, мелодическим изяществом, ясностью и прозрачностью фактуры, в то время как вариации Мошелеса отличаются салонно-виртуозным блеском и тембровым и фактурным разнообразием.

«Концертный дуэт» Мендельсона и Мошелеса стал эпохальным произведением, которое находится на пересечении разных традиций своего времени. Прежде всего в нем развиваются принципы концертных вариаций для фортепиано с оркестром, которые в это время получили большое распространение. Для таких произведений характерно обращение к оперным темам. Однако в данном случае композиторы выбирают тему народного происхождения. Эффект вариационного цикла усиливается благодаря его составу — фортепианному дуэту с оркестром. Произведение продолжает традиции коллективных вариаций, приобретающих все большую популярность и объединявших творческие усилия разных композиторов. Однако «Концертный дуэт» Мендельсона и Мошелеса является не просто объединением отдельных вариаций, написанных разными авторами, а результатом совместной работы двух выдающихся пианистов, реализующих в жанре вариаций опыт игры в фортепианном дуэте. Мендельсон и Мошелес стремятся создать целостное произведение. Эта тенденция будет в полной мере воплощена Листом в «Гексамероне» в 1837 году. Опираясь на традиции Моцарта и Бетховена, Мендельсон и Мошелес создают яркое и эффектное романтическое произведение, которое может представлять немалый интерес и для современных исполнителей.

Большое количество концертных вариаций на темы из популярных опер Глюка, Беллини, Россини, Мейербера и других композиторов написал **Ио-**

**ганн Петер Пиксис.** О вариациях этого композитора, жившего в 30-е годы в Париже и считавшегося хорошим музыкантом, критически отзывался Р. Шуман. Он отмечал, что Пиксис перестал писать удачные сочинения. «Для более напряженной работы, требующей размышления, ему, вероятно, не хватает досуга, потому он уже давно пишет лишь вариации — всегда современные и скроенные по последней моде — на только что появившиеся темы или же фантазии, состоящие из свободно соединенных между собой оперных отрывков, либо то и другое в виде так называемых капризов; последние между тем оказываются не чем иным как попури» [143, т. II-A; 42–43].

Для концертных вариаций Пиксиса характерно введение интродукции, в которой зарождаются интонации темы. Она контрастирует следующему далее вариационному циклу. В *Больших вариациях на тему из оперы Россини «Танкред»* для фортепиано и струнных ор. 59 (около 1825 г.) интродукция написана в одноименном миноре (с-moll), что компенсирует отсутствие минорной вариации. Она отличается драматизмом и яркими динамическими контрастами. Эффект усиливается благодаря хроматическому «сползанию» баса. В вариациях Пиксиса фактура отличается насыщенностью. Ведущая роль отводится применению «крупной» техники (аккордов, двойных нот и т. д.).

Важную роль в развитии концертных вариаций сыграли произведения **Фридерика Шопена**. Вариации композитора, написанные в «бриллиантном» стиле, тесно связаны с традициями салонной виртуозности. Обладая своеобразием, они все же не дают полного представления об образном богатстве произведений Шопена и не раскрывают тонких оттенков и разнообразия в варьировании, свойственных в целом его стилю. Практически все вариации написаны композитором в раннем возрасте (с 1818 по 1830). Жанр фортепианных вариаций Шопена не удовлетворяет, к тому же в более поздние годы его увлечение салонным направлением проходит, и композитор довольно быстро отказывается от жанра вариаций. В дальнейшем Шопен к этому жанру не обращается, если не считать его участия в коллективном сочинении “Hexameron” (1837).

Из восьми вариационных циклов Шопена при жизни композитора были изданы лишь два произведения на оперные темы — Вариации на тему из оперы «Дон Жуан» ор. 2 и Блестящие вариации на тему Гарольда и Галеви ор. 12).

Шопен также обращался к вариациям на народные темы. Вариации на немецкую национальную тему (“Steh’ auf, steh’ auf o du Schweizer Bub”) и “Souvenir de Paganini” написаны в юношеские годы в Варшаве. Они представляют собой непритязательные салонные пьесы, предназначенные для любителей музыки.

*Вариации для фортепиано с оркестром на тему из «Дон Жуана» Моцарта* ор. 2 являются его наиболее значительным произведением в этом жанре. Это было одно из первых изданных и одно из любимых сочинений молодого Шопена, о чем свидетельствуют многочисленные упоминания в его письмах.

Вариационные циклы композитора и прежде всего *Вариации* ор. 2 были высоко оценены Р. Шуманом, по словам которого, «и в этом жанре Шопену должна быть присуждена пальма первенства» [143, т. I; 335].

Издание в 1830 году *Вариаций* ор. 2 Шопена вызвало бурную реакцию венской критики. Некоторые отзывы были положительными. Например, рецензент журнала *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* обнаружил в них «черты подлинной и глубокой оригинальности» [141, т. I; 166]. Но отношение немецкой музыкальной периодики к произведениям Шопена оказалось равнодушным. В ноябре 1830 г. в берлинском журнале *Iris*, возглавляемом Л. Рельштабом, появился довольно враждебный отзыв на *Вариации* ор. 2. Произведение было названо в нем «вандализмом, совершенным над Моцартом особой, происходящей из неотесанного славянского племени» [там же, 274]. Лейпцигская же *Allgemeine musikalische Zeitung* поначалу и вовсе не удостоила вниманием это сочинение. Отчасти таким отношением немецкой критики было вызвано появление восторженной статьи Шумана «Сочинение II». Задуманная в конце мая 1831 г. статья была отослана в лейпцигскую газету Г. Финку в конце сентября того же года. Редактор *AmZ* опубликовал рецензию Шумана только 7 декабря 1831 г., но в значительном сокращении. Не использованная Финком наиболее ценная ее часть была, по предположению Д. Житомирского, впоследствии утеряна и не вошла в собрание статей Шумана [31, 123]. Первоначально рецензия была подписана псевдонимом «Юлиус» — именем приятеля Шумана пианиста Кнорра, который впервые исполнил в Германии *Вариации* Шопена (октябрь 1831). Финк, однако, заменил псевдоним настоящим именем автора, допустив ошибку в инициале («К. Шуман»). В последующих изданиях статьи Шуман восстановил псевдоним. Не одобряя восторженного тона шумановской рецензии, газета Финка в том же номере опубликовала свой отзыв о *Вариациях* Шопена, сухой и консервативный по духу. Ф. Г. Янзен утверждает, что, по мнению Ф. Вика, вторую рецензию на ор. 2 Шопена «написал Финк и только для того, чтобы иметь основания отклонить рецензию Вика, рекомендованную ему Рохлицем» [143, т. I; 375]. Из послесловия редактора мы узнаем, что существовала еще одна, не опубликованная во «Всеобщей музыкальной газете» рецензия на то же самое произведение. Она была написана в том же духе, что и шумановская, и принадлежала Ф. Вику [AmZ XXXIII, 811]. Этот отзыв опубликовали парижская *Revue Musicale* и некоторые немецкие журналы, в частности — *Cäcilia*.

Разногласие мнений по поводу Вариаций Шопена переросло в многолетнюю полемику между лейпцигской газетой и Давидсбундом, боровшимся против музыкального консерватизма. Шуман от имени Флорестана отреагировал на вторую рецензию резко отрицательно: «...Кто этот анонимный баран, который в одном из прошлогодних номеров “Musikalische Zeitung” проблеял что-то про шопеновские вариации, хотя Ш[уман] в предшествующей рецензии, никого не спросясь, по этому же поводу вывел на арену своих давидсбюндлеров, чем он, впрочем заслужил замечание мастера? Не пришел ли в ужас этот баран от мазурок, от этюдов, от трио, от концерта?» [143, т. I; 97]. Шуман назвал автора второго отзыва «горе-рецензентом» (там же), а его рецензию — «бабьей болтовней» [там же, 98].

При сопоставлении двух рецензий на Вариации ор. 2 Шопена отчетливо выявляется различие двух подходов, на что лейпцигская газета сразу обращает внимание читателей. В редакционной предисловии говорится, что одна из статей принадлежит «молодому человеку, питомцу нового времени», другая — «уважаемому и достойному представителю старой школы», «человеку дельному, вполне подготовленному, сведущему и осмотрительному» [AmZ XXXIII, 806]. Более того, второй рецензент хорошо изучил фортепианную музыку за последние 40 лет и свободен от «однобокости» [ibidem; 808, 809].

Разница в оценке Вариаций Шопена связана не только с различием поколений и эстетических взглядов, но и с разной степенью владения нотным текстом произведения. По свидетельству Ф. Г. Янзена, Шуман познакомился с сочинением Шопена в октябре 1830 года и исполнял его «с истинным вдохновением» [219, 7], а летом 1831 г., как видно из его дневника, усиленно разучивал это сочинение ежедневно по несколько часов и затем набросал конспект статьи. Это сочинение Шуман слышал также в исполнении Клары Вик. Таким образом, к моменту начала работы над статьей Шуман уже ясно представлял себе Вариации Шопена и достаточно хорошо мог их исполнять.

Рецензент *AmZ* подробно описывает свой процесс изучения ор. 2 Шопена. Сначала он просмотрел сочинение целиком во всех деталях, затем проиграл от начала до конца. Чтение с листа произведения, исполнение которого требует длительной и напряженной предварительной пианистической работы, не могло доставить критику удовольствия. Рецензент, вероятно, мог слышать Вариации в исполнении Юлиуса Кнорра (27 ноября 1831 г. в Гевандхаузе), но, судя по критическому отзыву Шумана о концерте в письме к Ф. Вику от 11 января 1832 г., это исполнение не отражало сути шопеновского произведения [144, т. I; 152] и едва ли могло вдохновить на написание положительного отзыва о Вариациях.

Поэтому недостаточное владение музыкальным материалом стало причиной поверхностной оценки сочинения во второй рецензии. В то время как

Шуман мог оценивать Вариации Шопена на основании собственного исполнения, рецензенту *AmZ* оставалось лишь отмечать трудности. В результате автор второй рецензии сосредоточил внимание на перегруженности фактуры произведения, требующего «чудовищно больших рук» [*AmZ* XXXIII, 810]. По его мнению, с техническими трудностями произведения мог справиться лишь исполнитель, равный Паганини.

Другим объектом критики во второй рецензии послужили гармонические «жесткости», которые рецензент считает характерными для этого времени вообще. Однако аналогичное замечание лейпцигская газета высказывала ранее и по отношению к ранним вариациям Бетховена.

Шуман сквозь нотную запись Вариаций видит фантастические картины. Фактура сочинения скрывает какую-то тайну. «...У меня было такое чувство, словно на меня глядят одни только неведомые глаза, глаза цветов, василисков, павлиньи, девичьи глаза. В некоторых местах все прояснялось, и я будто различал моцартовское “*Là ci darem la mano*” сквозь переплетение сотен аккордов» [143, т. I; 71].

Рецензент *AmZ* называет Вариации Шопена «бравурной и фигурационной пьесой» [*AmZ* XXXIII, 810] «на тему, которая уже раз пятьдесят раньше варьировалась» [*ibidem*, 809]. Тем самым автор второй рецензии причисляет Вариации ко множеству заурядных виртуозных произведений этого времени. Шуман же ставит их на уровень вариаций Бетховена и Шуберта. По его мнению, выраженному Флорестаном, «вариации могли быть написаны Бетховеном или Францем Шубертом, будь они, конечно, фортепианными виртуозами» [143, т. I; 71–72]. В 1836 г. Шуман вновь подтвердил эту мысль о преемственности: «Учился он [Шопен] [...] у лучших — у Бетховена, Шуберта, Фильда. Можно сказать, что первый закалил его дух, второй дал нежность его сердцу, третий — беглость его пальцам» [там же, 261].

Шуман дает каждой вариации из ор. 2 Шопена программное истолкование. Своеобразие этого произведения он видит в реальности действующих лиц, а не только в новизне фигураций. «Дон Жуан, Церлина, Лепорелло и Мазетто — это говорящие персонажи» [143, т. I; 72]. В этом их главное отличие от вариаций Г. Герца. Шуман от имени Флорестана представляет звучащий влюбленно ответ Церлины в теме, галантного Дон Жуана в первой и второй вариациях, явственную ругань Мазетто в третьей, смех Лепорелло, подглядывающего из-за кустов в пятой вариации, убегающего от духов Дон Жуана в финале. В то же время сам Шуман признавал спорность такого истолкования и допускал возможность различных подходов к анализу этого произведения. Как отмечает Д. Житомирский, «не случайно вкладывает он свои наиболее образно смелые формулировки в уста дерзкого, неистово-романтического Флорестана («этого сумасшедшего», как называет его Эвсебий) и показывает тем

самым, что это всего лишь один из аспектов восприятия — весьма своеобразный, субъективный, но художественно увлекательный» [31, 128].

Письма Шопена показывают, что автор был хорошо знаком с рецензиями на ор. 2. Больше всего ему понравился отзыв в венском *AmA*, написанный «коротко, но так содержательно, возвышенно, глубоко и притом философски, что этого нельзя перевести». Для Шопена была очень важна объективность критики. В венской рецензии композитор отмечает отсутствие преувеличений. Автор отзыва признает самостоятельность стиля Шопена, что являлось одним из главных критериев ценности произведения. По словам Шопена, в рецензии «написано так, как я сам этого желаю» [143, т. I; 164].

Совсем иначе Шопен отреагировал на рецензию Р. Шумана — «немца из Касселя». Шопену оказался чужд «пламенный восторг» критика и стиль его статьи. «Умереть можно от воображения немца», — язвительно замечает Шопен. Композитор высмеял «фантастические tableaux», изображенные Шуманом [там же, 231].

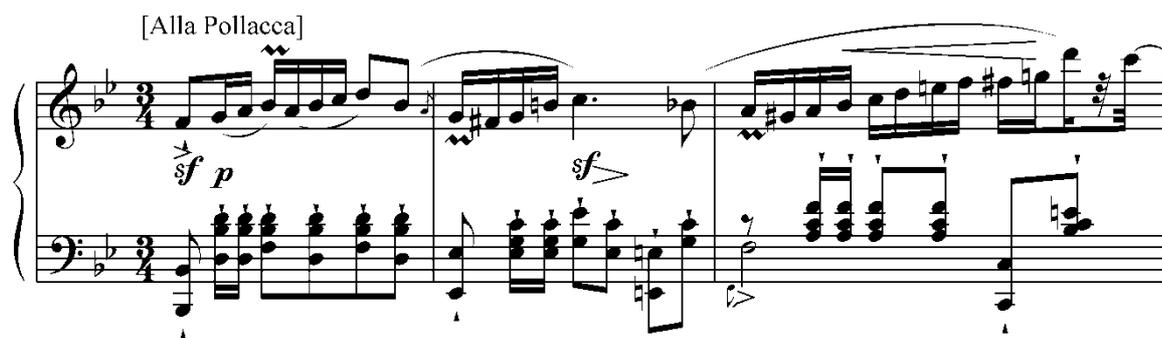
В цикле на тему Моцарта Шопен развивает жанр концертных вариаций. Композитор вводит большую интродукцию, основанную на первом мотиве темы, который проводится в разных регистрах. Этот мотив предстает то в лирическом, то в драматическом виде. В виртуозной каденции, непосредственно приводящей к теме, он проводится в левой руке в сопровождении терции правой руки в высоком регистре:

**Пример 4.44**

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked with *accelerando* and *8va*. The right-hand part consists of a sequence of triplets of eighth notes, starting on a high register. The left-hand part is marked *staccato, ma leggero e sempre più piano* and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system is marked with *(8va)* and continues the triplet sequence in the right hand and the accompaniment in the left hand.

Каждая вариация имеет яркий индивидуальный характер. Наиболее сильный контраст вносят последние две вариации. После *Adagio b-moll*, которое тематически перекликается с интродукцией, следует большой полонез. Торжественному оркестровому вступлению контрастирует изящная скерцозная тема солиста.

*Пример 4.45*



Цикл основан на сквозном развитии. Вариации соединяются оркестровыми tutti, что характерно для концертных вариаций этого времени.

В целом достижение Шопена в сфере вариаций заключается не только в разнообразии фортепианной фактуры, новизне фигураций и оригинальности технических приемов, но прежде всего в яркости и реальности образов. Таким образом, Шопен развивает основной принцип оперной драматургии Моцарта. В этом заключается главное отличие вариационных циклов Шопена от концертных вариаций Г. Герца, С. Тальберга, К. Черни, И. П. Пиксиса и других его современников.

Как отмечал Р. Шуман, шопеновская эпоха достигла своей кульминации в творчестве А. Гензельта, Ф. Листа и С. Тальберга. В сферу концертных вариаций большой вклад внес **Адольф Гензельт**. Его первое сочинение — *Вариации на тему из оперы Доницетти «Любовный напиток» op. 1* — сразу привлекло внимание критики. В течение короткого времени (лето — осень 1837) в лейпцигской музыкальной периодике появилось три отзыва: статья в *Neue Zeitschrift für Musik* «Адольф Гензельт» пианистки Софьи Каскель, подписанная ее давидсбюндлерским псевдонимом *Сара*, и две рецензии на Вариации op. 1 — Р. Шумана (с подписью *Эвзебий*) в том же журнале и Г. Финка в *Allgemeine musikalische Zeitung*. Все эти отзывы были одобрительными. Они заслуживают подробного рассмотрения не столько ради самого сочинения Гензельта, сколько ради выявления различных подходов к одному и тому же произведению. Это показывает следующая таблица, в которой приводятся фрагменты из каждого отзыва:

Таблица 4.6. Отзывы критиков на Вариации ор. 1 Гензельта

С. Каскель	Р. Шуман	Г. Финк
<p>[...] Его вещи столь пленительно красивы, так и проникают в сердце, так просты и правдивы, что вам даже в голову не придет подмечать, как они к тому же и новы, а также вы мало обратите внимания на их трудности, которые служат здесь только средством, но не целью.</p> <p>[...] Его вариации [...] содержат прежде всего то, что они, если их рассматривать как чисто музыкальную пьесу, являются шедевром, в котором столько новых фортепианных эффектов, что я не знаю, откуда ему еще такие брать, не повторяя самого себя, ежели он все время непрерывно пишет [...] [NZfM VII, 70].</p>	<p>[...] Еще совсем недавно мне довелось услышать от Клары Вик, как от друга нашего композитора, целый ряд его маленьких пьес, таких, что от восторга слезы набегали, настолько непосредственно они трогали душу [...] Я не говорю здесь о вариациях: в них можно в лучшем случае влюбиться, но отнюдь не почувствовать себя глубоко захваченным, на что это произведение во все и не рассчитано [...] [143, т. I; 80–81]</p>	<p>[...] Много, даже большинство пианистов, будет страстно их [вариации] желать, как желали мы [...] Что в этих Вариациях прежде всего поражает – это безыскусная приветливость [...], затем [...] хорошо найденная здесь мера, с которой прежде привычное так прекрасно и надежно связано со всеми преимуществами новой фортепианной игры в фигурах, соединениях и вообще в бравуре [...] Словом, в них есть вкус и много естественной прелести, при том, что они не лишены блеска, который обыкновенно любят в вариациях, и не без основания [...] [AmZ XXXIX, 715–716].</p>

Наиболее субъективным оказалось мнение Софьи Каскель, которая исходила из сравнения Гензельта с Шопеном. В своей статье она определенно поставила молодого композитора выше Шопена. Считая основными недостатками произведений последнего болезненность чувств и «технический интерес», пианистка отметила, что Гензельт «пишет только музыку, он весь — мелодия [...]» [NZfM VII, 57].

Шуман восторженно отзывался о первых сочинениях Гензельта, хотя в дальнейшем его ожидания не вполне подтвердились. Критик считал его одним из «превосходнейших молодых композиторов» [144, т. I; 284], «истинным поборником художественных интересов, бодро и смело идущим своей дорогой» [143, т. II-A; 95]. Шуман называл его «классиком романтического времени», у которого «все на месте, и голова, и сердце» [там же; 80, 81]. Вариациям ор. 1 Гензельта Шуман посвятил отдельную рецензию, которая была опубликована в *NZfM* вскоре после статьи Софьи Каскель. В ней Шуман присоединился к восторженному мнению пианистки. Однако, в отличие от С. Каскель, критик дал первым опусам Гензельта более объективную оценку. Выражая свой восторг насчет музыки композитора, редактор лейпцигского журнала все же не считал творчество Шопена и Гензельта равноценными.

«[...] Совсем недавно мне довелось слышать от Клары Вик, как от друга нашего композитора, целый ряд его маленьких пьес, таких, что от восторга слезы набегали, настолько непосредственно они трогали душу. Однако ради подобных преимуществ одной художественной индивидуальности я не могу забывать о более глубоком своеобразии других, как, например, о сверхстрастном Шопене...» [там же, т. II-A; 81].

В ином духе написан отзыв Финка. Редактор *AmZ* дал Вариациям Гензельта безоговорочно положительную оценку, так как произведение полностью соответствовало его представлениям о вариационном цикле. Если С. Каскель и Р. Шуман рассматривали Вариации ор. 1 в контексте творческого облика композитора, то Финк высказывал свое мнение о Гензельте конкретно по впечатлению о Вариациях на тему Доницетти. В то время как Каскель считала их шедевром наряду с другими произведениями, а Шуман, напротив, ставил Вариации ор. 1 ниже других сочинений Гензельта, отмечая отсутствие глубины, то Финк находил это произведение совершенным с точки зрения формы. Каскель прежде всего отметила применение Гензельтом новых эффектов. По мнению Финка, новизна в Вариациях сочетается со следованием старым традициям сочинения вариаций. Критик отмечает целостность и соразмерность частей.

Таким образом, в трех отзывах представлены три точки зрения: исполнительская (Каскель), эстетическая (Шуман) и музыкально-теоретическая (Финк). Наиболее обоснованной и глубокой представляется оценка Шумана.

Гензельт развивает жанр концертных вариаций для фортепиано с оркестром, следуя традициям Мошелеса и Гуммеля. Композитор в них обращается к популярным темам из опер Доницетти и Мейербера. Вариационные циклы Гензельта являются крупными сочинениями с индивидуальным характером каждой вариации. В то же время вариации объединяются оркестровыми *tutti*, благодаря которым возникает рондообразность. Каждая вариация у Гензельта содержит собственное обозначение темпа и характера исполнения, часто довольно подробное. В Вариациях ор. 1 контрастируют между собой не только вариации, но и ригурнели.

В большинстве вариаций цикла на тему Доницетти мелодия темы частично или полностью сохраняется. Иногда она проводится в других голосах. Эта особенность характерна и для вариаций Шумана. В 3-й вариации тема проходит в одном из средних голосов в сопровождении изящных фигураций правой руки. Она приобретает певучее и наполненное звучание.

## Пример 4.46

Var. III  
Con moto

*p legato marcato il canto*  
*cresc.*  
*p cresc.*  
*dimin.*

В вариационных циклах Гензельта образуется трехчастная структура. Для композитора характерна развернутая интродукция типа фантазии, в которой проявляется влияние оперной драматургии. Вступительный раздел представляет собой речитатив. Далее следует певучий эпизод, основанный на интонациях темы. Завершается интродукция более оживленным разделом с виртуозной каденцией, приводящей непосредственно к теме. Наибольший контраст цикла составляют две последние широко развернутые вариации — медленная (или относительно медленная) вариация и оживленный финал. Они не обозначаются номером и обладают самостоятельностью. В Вариациях на тему Мейербера op. 11 Adagio одновременно является минорной вариацией. Медленная вариация построена на интонациях темы, но с измененным ритмом и характером.

В целом вариации Гензельта отличаются яркостью контрастов, разнообразием и изяществом фактуры, певучестью и виртуозным блеском. Их структура представляет собой синтез трехчастности и рондообразности.

Таким образом, жанр концертных вариаций для фортепиано с оркестром, который возник к середине 1810-х гг., получает большое развитие на протяжении 20-х и 30-х гг. XIX века. В процессе его формирования наблюдается тенденция к расширению вступительного раздела и финала. Композиторы основываются на принципе контраста двух заключительных вариаций, связанном с классического вариационным циклом. Этот контраст развивается прежде всего в сфере фортепианного звучания. Своеобразие этих произведений заключается прежде всего в виртуозном блеске, применении пианистических эффектов, разнообразии фактуры.

## § 10. Коллективные вариации “Hexameron”

Развитие жанра вариаций для фортепиано с оркестром достигло своей кульминации в коллективной концертной пьесе “Hexameron”. В 1837 году в Париже вышли в свет Большие бравурные вариации для фортепиано с оркестром на тему В. Беллини, написанные совместно выдающимися пианистами-виртуозами того времени *Ференцом Листом, Сигизмундом Тальбергом, Генри Герцем, Иоганном Петером Пиксисом, Карлом Черни и Фридериком Шопеном*. Одновременно Вариации были изданы в Вене Т. Гаслингером. Они получили название “Hexameron”<sup>27</sup> по числу авторов, принимавших участие в их создании. Темой Вариаций послужил марш из финала II акта оперы Беллини «Пуритане», которая была с триумфом поставлена в Париже в 1835 году.

Участие Листа в Вариациях на тему Беллини было доминирующим. Композитор написал интродукцию, фортепианное изложение темы, связующие эпизоды между вариациями и большой финал.

Лист часто и с неизменным успехом исполнял «Гексамерон», иногда с оркестром. В частности, Лист сыграл вариации на благотворительном концерте в Лейпциге 30 марта 1840 года. В рецензии *Neue Zeitschrift für Musik* от 10 апреля того же года Шуман выразил свое восхищение и удивление концертом: «В полном блеске своей виртуозности показал он себя [...] и в заключительном номере, в “Гексамероне” — вариационном цикле Тальберга, Пиксиса, Герца [Черни, Шопена] и самого Листа. Диву даешься, откуда взялись у Листа силы, чтобы повторить половину “Гексамерона” [...]» [143, т. II-A; 229]. Клара Вик, приглашенная на этот концерт, отметила в своем дневнике: «В *Гексамероне* он чувствовал себя свободнее всего, это было слышно и видно» [144, т. I; 659]. 6 декабря 1841 года Лист сыграл «Гексамерон» в Гевандхаузе с Кларой Шуман в переложении для двух фортепиано. Как сообщает *Neue Zeitschrift für Musik* от 21 декабря 1841 года, сочинение было встречено публикой с «беспримерным восторгом» [241, Bd. II; 35]. По словам Клары Шуман, «это произвело фурор, и нам пришлось одну часть повторить» [ibidem].

Таким образом, переложение для двух фортепиано, представляющее собой значительно переработанный и сокращенный вариант произведения, было сделано Листом не позднее 1841 года, но издано только в 1870 году. Как отметил Лист в предисловии ко второму изданию, «аранжировка для двух роялей, сокращенная на добрую треть, имела успех на многих концертах в Германии и других местах и сможет иметь его и дальше, если только критика не постарается пуритански отнестись к сочинению, не претендующему на то, чтобы быть выше своей темы».

<sup>27</sup> Буквально: «шесть дней» (греч.)

Вариации на тему Беллини были написаны по случаю благотворительного концерта в пользу итальянских эмигрантов, в котором приняли участие Лист и Тальберг. Концерт был устроен 31 марта 1837 года в Париже в доме княгини Кристины Бельджойозо. Ей и было посвящено сочинение. Как сообщает Лист в своем предисловии ко второй редакции «Гексамерона», «в ее блестящем и широко посещаемом салоне встретилось много знаменитых пианистов; было условлено, что каждый из них напишет вариацию на очень популярную и еще новую тогда тему дуэта из "Пуритан" — "suona le tromba" [...]». Вероятно, выбор в качестве темы вариаций именно марша из оперы Беллини, в котором звучит призыв к свободе, был далеко не случайным. Княгиня Бельджойозо горячо сочувствовала республиканцам и принимала участие в национально-освободительном движении в Италии.

Что объединяло авторов «Гексамерона», разных по значимости, происхождению и стилю? Почти все они жили в это время в Париже, кроме Черни, который приехал туда на короткое время. С этим городом в той или иной степени связана деятельность практически всех выдающихся виртуозов 30–40-х годов XIX века. В это время в большой моде были вариации, фантазии на оперные темы, парафразы и транскрипции.

Важно отметить, что половина авторов Вариаций на тему Беллини (а именно — Лист, Черни и Пиксис) ранее уже имела опыт участия в грандиозном коллективном сборнике из 50 вариаций, организованном Антоном Диабелли. Кроме того, княгиню Бельджойозо Лист считал парижской последовательницей Диабелли [240, 102].

Все авторы «Гексамерона» по традиции своего времени в той или иной степени обращались к сочинению вариаций на темы из современных опер, в том числе — Беллини. Например, Черни написал 23 вариационных цикла на темы Беллини, причем 5 из них — на темы из оперы «Пуритане». Герц в середине 1830-х гг. уже обращался к маршу из оперы Беллини «Пуритане» в Больших вариациях ор. 82. Шуман отозвался о них критически, считая их «намного слабее прежних» вариаций композитора [144, т. I; 329]. Из 25 фантазий Тальберга три написаны на темы Беллини, в том числе Фантазия и вариации ор. 12. Вариационные циклы на темы Беллини писал и Пиксис. Гораздо реже обращались к вариациям на оперные темы Шопен и Лист. Их немногочисленные вариационные циклы этого типа были написаны в юношеские годы (в основном в середине 1820-х гг.). В период создания «Гексамерона» Шопен вообще отказался от этого жанра. Лист написал большое количество оперных транскрипций, в основе которых есть и оперы Беллини. В частности, в 1836 году, незадолго до «Гексамерона», композитор сочинил «Воспоминания об опере "Пуритане"». Это произведение было издано в 1837 году как ор. 7 и также посвящено княгине К. Бельджойозо.

Большинство авторов «Гексамерона» уже имело опыт сочинения концертных вариаций для фортепиано с оркестром. Шопен, Герц, Черни и Пиксис ранее уже писали такие сочинения.

Последовательность вариаций в «Гексамероне» определяется иными принципами, чем в 50 вариациях на вальс Диабелли, где список авторов выстроен строго в алфавитном порядке. В «Гексамероне» сначала следуют вариации Тальберга и Листа (№№ 1 и 2). Это две основные фигуры в вариационном цикле. Между двумя виртуозами шло соперничество. В 1837 году Тальберг как виртуоз пытался оспаривать первенство Листа. В своей статье в *Revue et Gazette Musicale* Лист критически отозвался о фантазиях Тальберга. Это привело к полемике Листа с Фетисом, считавшим Тальберга величайшим пианистом и дававшим его произведениям высокую оценку. В конце концов, в знак примирения оба пианиста пришли к соглашению написать вариации совместно с другими известными пианистами и дали совместный концерт.

Далее вариации следуют по принципу контрастности. Между бравурными вариациями Пиксиса и Черни (№№ 3 и 5), расположена грациозная вариация Герца (№ 4). Единственная медленная вариация, написанная Шопеном (№ 6), помещена перед финалом для усиления контраста. Таким образом, в этом коллективном цикле заметна определенная логика построения. В «Гексамероне» имена авторов указаны не в начале каждой вариации, где стоят лишь инициалы, а в конце. В этом заключается своеобразная «игра»: исполнителю как бы предлагается определить имя автора по стилю.

Во второй редакции Лист сокращает цикл и оставляет в нем лишь вариации Тальберга, Герца и собственные разделы, убирая вариации Пиксиса, Черни и Шопена. Вариацию Герца Лист, напротив, расширяет, добавляя в ней варьированные повторения каждой части. На ее фактуре основан и первый раздел финала, в который вариация Герца непосредственно и переходит. В собственных разделах «Гексамерона» (интродукции, теме и 2-й вариации) Лист расширяет виртуозные каденции и добавляет новые. Финал композитор сильно сокращает, оставляя лишь раздел “*Molto animato*” в измененном виде. Таким образом, в поздней редакции возрастает значение Герца. Вариация Тальберга, стиль которого не был близок Листу, не получает развития.

Пригодность темы Беллини для варьирования Шуман определяет так: «Ее первая часть, полная запевности, опирается на тонику и доминанту, вторая же настолько бесплодна, что из нее, конечно, никакой райской музыки не сделаешь» [144, т. I; 329]. Тема Беллини, изложенная в «Гексамероне» Листом, становится еще более энергичной:

## Пример 4.47

The image shows a musical score for Example 4.47, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system is marked "Allegro marziale" and "ff marcato". The piano part features a series of chords with accents and fermatas. The bass part features a series of triplets with accents and fermatas. The second system continues the bass line with triplets and accents. The tempo marking "Allegro marziale" is at the top, and the dynamic marking "ff marcato" is in the piano part. The word "simile" is written above the piano part in the second system. The bass part has "Ped." markings and asterisks below it.

Для уточнения жанра и характера Лист добавляет обозначения *marziale* и *marcatissimo*. Динамика у Беллини в основном построена на контрастах *forte* и *piano*. У Листа же преобладает *fortissimo* при насыщенной аккордовой фактуре. Лишь при повторении первой части темы композитор ставит обозначение *sotto voce*, но при этом он требует исполнения *sempre marcato*. Перед репризой Лист расширяет фермату на доминантсептаккорде, заполняя ее виртуозной каденцией (*con fuoco*). В своей вариации композитор использует тематический элемент заключительного раздела дуэта Беллини, не отраженного в теме вариаций. Это нисходящий октавный хроматический ход в басу, подчеркнутый акцентами. В средней части темы Лист выявляет хроматический ход в басу, который отсутствовал у Беллини (*es–d–des–c*). Эта линия подчеркнута и в вариации Герца. В вариации Листа хроматический ход сопровождает тему [пример 4.48]. Композитор усиливает его, делая хроматическую линию более длинной и последовательной, тогда как у Беллини она разделяется на два мотива. Кроме того, Лист проводит его двойными терциями. Хроматический ход в его вариации выявляет драматический аспект темы. Вновь он появляется в предпоследнем разделе финала (*Allegro animato*), где проводится октавами в басу.

## Пример 4.48

Var.2  
Moderato  
F.L.

*sempre marcato il tema*  
*mf*  
*nobilmente*

Весь цикл представляет собой целостное произведение. Он окружен «аркой», образованной интродукцией и развернутым финалом, которые тесно связаны с самим вариационным циклом. В интродукции происходит процесс формирования темы вариационного цикла. В самом начале Лист вводит собственную тему патетического характера:

## Пример 4.49

*patetico*  
*f marcato*

С темой Беллини ее связывает начальный восходящий ход на кварту и пунктирный ритм. Она движется в нисходящем направлении. Далее она развивается, ее мощь нарастает. Она проводится величественными октавами, а затем выступает в соединении с темой Беллини. Эта тема становится своего рода лейтмотивом. Она вновь появляется в ритурнели Листа между вариациями Пиксиса и Герца и в эпизоде *Fuocoso molto energico* между вариациями Черни и Шопена. На ней основан и первый раздел финала *Molto vivace quasi prestissimo*. Ее характер трансформируется, усиливается фантастичность. Она становится отрывистой, беспокойной. Тема настойчиво повторяется в разных регистрах. В заключительном разделе финала она звучит триумфально. В более поздней редакции тема появляется лишь в интродукции.

Тема вариаций представлена в интродукции в разных аспектах. В 5-м такте она возникает в виде речитатива. В ее интонационной основе лежит уменьшенное трезвучие. В таком виде тема появляется в эпизоде *Fuocoso molto energico*. Здесь она изложена мощными октавами в левой руке.

## Пример 4.50



Во втором разделе интродукции появляется минорный вариант первого двутакта темы (f-moll), который предвосхищает вариацию Листа, где тема трижды проводится в этой тональности (каждый раз при повторе). Этот вариант темы отличается широтой и кантиленностью и связан с лирическим образом, который усиливается ближе к концу цикла.

## Пример 4.51



Он появляется вновь в конце эпизода, соединяющего вариации Черни и Шопена. Минорный вариант темы непосредственно подготавливает начало вариации Шопена. Два образа здесь особенно сближаются. Темы в изложении Шопена и Листа находятся в однотерцовой связи (f-moll — E-dur).

Драматургия цикла основана на развитии основного мотива темы Беллини (мелодия первого двутакта). Он сохраняется интонационно и ритмически почти во всех вариациях. У Герца основной контур мотива проходит в скрытом виде в среднем голосе. У Черни мотив появляется в средней части вариации. В нем сохраняется пунктирный ритм, но вместо восходящей кварты звучит интонация терции. Мотив утрачивает свою энергию и активность. Мелодия первого двутакта темы является лейтмотивом всего вариационного цикла.

Финал «Гексамерона» тематически связан с предшествующими вариациями и является итогом, обобщением цикла. В нем Лист пародирует стиль своих соавторов, усиливая или заостряя определенные черты. По структуре финал представляет собой синтез вариаций и рондо. После вступления, в котором разрабатывается первая тема интродукции (пародия на собственную тему) в сочетании с триольным сопровождением, происходящим от темы Беллини, следует дополнительная вариация. Первая часть ее представляет собой пародию на вариацию Тальберга. Лист излагает ее в чрезвычайно сжатом виде, сокращая в шесть раз: из 24 тактов вариации Тальберга, написанной в

четырёхдольном размере, получается 8 тактов в двухдольном размере (равных по протяженности 4 тактам вариации Тальберга). При этом Лист сохраняет 8 основных фактурных элементов своего соавтора:

- 1) Триольный пассаж двойными нотами в левой руке из тактов 1–2;
- 2) Подголосок в среднем голосе на рубеже 1–2-го тактов (у Тальберга он имитирует пассаж нижнего голоса, у Листа — дублирует его);
- 3) Скачки в правой и в левой руке из 3-го такта;
- 4) «Спиральные» пассажи в правой руке из такта 4;
- 5) Короткие нисходящие хроматические пассажи в левой (фрагменты из тактов 17–18);
- 6) Пассаж со «скрытой» полифонией в высоком регистре — восходящая хроматическая линия в сочетании с повторением доминантового звука из 23-го такта (у Тальберга этот элемент изложен ровными шестнадцатыми, у Листа — в виде форшлагов);
- 7) Аккорды в левой руке с нисходящей линией *es–des–c–b* на доминантовом басу из того же такта;
- 8) Заключительный пассаж — нисходящее арпеджио в сокращенном виде.

Таким образом, Лист в финале комбинирует элементы вариации Тальберга в свободной игре.

Средняя часть дополнительной вариации является цитатой первых двух тактов соответствующего раздела вариации Герца. Лист выбирает этот отрывок Герца не случайно: здесь использован ранее упоминавшийся хроматический ход в басу, органично вписывающийся в драматургию вариационного цикла. Лист дважды начинает и дважды обрывает салонную вариацию Герца резким октавным возгласом, причем в басу образуется изломанная линия *e–f–ses–b*. В следующем далее эпизоде типа каденции из этого мотива возникает угловатая тема, в то время как изящные пассажи Герца поочередно следуют в разных регистрах. Развитие приводит к кульминации, в которой бурным вихрем проносятся пассажи в двух руках, пародирующие Черни (в частности, заключительные такты первой части его вариации).

После репризы дополнительной вариации в исполнении *tutti* оркестра следует заключительный раздел финала. Вначале Лист в точности цитирует начало вариации Пиксиса, но с усиленной энергией и динамикой (*fff* вместо *f*), затем вычленяет ее отдельные элементы. Разработка вариации Пиксиса приводит к частичной репризе темы. В конце Лист вновь возвращается к первой теме интродукции, в результате чего финал приобретает симметричную структуру.

Таким образом, в финале Лист связывает воедино весь пестрый тематический материал вариационного цикла и выявляет сходные черты вариаций разных композиторов.

Структура темы в вариациях остается неизменной, а ее мелодия легко узнаваема. В большинстве вариаций простые гармонии темы остаются неизменными. В вариациях Листа и Шопена (№№ 2 и 6) гармонический язык усложняется. В первой части Лист вводит тональность *f*-moll, а затем — энгармоническую модуляцию в *E*-dur. При варьированном повторении происходит модуляция из *As*-dur в *Ces*-dur через *f*-moll, *As*-dur и *as*-moll. Таким образом, Лист активно использует тональности терцового соотношения, вносящие свежесть и разнообразие. В средней части вариации появляется далекая тональность *e*-moll вместо *Es*-dur оригинала. Вариация Шопена написана в тональности *E*-dur. Эта тональность была уже подготовлена в вариации Листа. В середине вариации Шопена тема проходит в тональности *Gis*-dur (т. е. энгармонически переосмысленной основной тональности *As*-dur). Тема приобретает мрачную величественность, которая подчеркивается акцентированными октавами в басу и более острыми, чем в оригинале, пунктирами. Она резко контрастирует предыдущему разделу по динамике и плотности фактуры.

В Вариациях «Гексамерон» обобщены основные достижения жанра вариаций первой трети XIX века. «Гексамерон» объединил знаменитых пианистов-виртуозов в одном цикле под руководством Листа. Результатом такого сотрудничества явилось создание яркого концертного сочинения с динамичным развитием. В отличие от 50 вариаций на вальс Диабелли, «Гексамерон» сформирован на основе внутренней логики, благодаря чему и является целостным произведением. Вариационный цикл на тему Беллини является более высоким этапом развития жанра вариаций, чем самостоятельные вариационные циклы для фортепиано с оркестром Герца, Черни и Пиксиса, благодаря интенсивному интонационному развитию в разделах Листа. Таким образом, Лист поднимает этих композиторов на более высокий уровень. Драматургия Вариаций основана на развитии и взаимодействии двух основных лейтмотивов, а также их разновидностей.

«Гексамерон» по жанру относится к концертным вариациям. В них применяются эффектные приемы фортепианной техники. Однако фактура приобретает особую роль, которая в полной мере выявляется в финале. Фактура становится средством индивидуальной характеристики каждого композитора.

Написанное без особых притязаний на глубокое содержание и связанное с определенными требованиями моды, это произведение, несомненно, представляет большой интерес как для исследователя, так и для исполнителя.

*Раздел 4.**Новый подъем жанра вариаций: Шуман и Мендельсон***§ 11. Р. Шуман и фортепианные вариации**

В послебетховенскую эпоху важным этапом в развитии жанра стали вариации **Роберта Шумана**. Несмотря на то, что при жизни композитора было издано лишь четыре его вариационных цикла, Шуман явился в этой сфере крупнейшим мастером своего времени. За короткое время его вариации поднялись на значительно более высокую ступень от Abegg-вариаций op. 1 до «Симфонических этюдов» op. 13.

Вариации занимали в творчестве Шумана важное место. Они были первым опусом и последним его произведением. Фортепианные вариации композитора были в основном написаны в начале его творческого пути (1828–1834). Одним из первых его произведений были четырехручные Вариации на тему принца Луи Фердинанда, датированные в «Книге проектов» Шумана 1828 годом [186, 81]. Они не были изданы, а рукопись их до сих пор не обнаружена. Первым напечатанным произведением композитора стали Вариации на имя Abegg op. 1 (1831). В них ощущается влияние стиля Шопена, а также известных пианистов-виртуозов того времени. При этом структура вариационного цикла остается классической. В 1831–1832 гг. Шуман создает для Клары Вик *Andante* с вариациями G-dur с надписью “Mit Gott”. Это произведение значится в его «Книге проектов» как вариации на оригинальную тему. В мае 1833 г. появляются Экспромты на тему Клары Вик op. 5, в которых композитор обращается к традициям вариаций на *basso ostinato* по типу op. 35 Бетховена. К этому же году относятся неизданные Вариации на “*Sehnsuchtswalzer*” Шуберта. В 1831–1833 гг. написаны Экзерсисы — Этюды на *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена WoO 31, — из которых при жизни Шумана вышла в свет лишь одна вариация в цикле пьес «Листки из альбома» (op. 124 № 2). В. Шварц приходит к выводу, что оба этих произведения «образуют важный мост между op. 5 и op. 13» [316, 15]. В 1834–1835 гг. Шуман работал над Вариациями на Ноктюрн Шопена g-moll op. 15 № 3, которые, вероятно, не завершил. В «Симфонических этюдах» op. 13 (1834) Шуман пришел к созданию собственно романтического типа вариаций, основанного на видоизменениях основного мотива темы. Однако позднее композитор вернулся к более традиционным принципам драматургии вариационного цикла. В последние годы жизни Шуман создал лишь два самостоятельных вариационных цикла — *Andante* с вариациями для двух фортепиано op. 46 (1843) и Тему Es-dur op. posth. (февраль 1854).

Шуман в своем творчестве активно вводит вариационную форму в сонатные циклы в качестве одной из средних частей. Такие вариации встречаются в шести произведениях композитора: фортепианных сонатах g-moll op. 22 (1833–1835) и f-moll op. 14 (1836), струнных квартетах op. 41 № 2 F-dur и № 3 A-dur (1842), Скрипичной сонате d-moll op. 121 (1851) и Сонате для юношества G-dur op. 118 № 1 (1853).

В соответствии с собственным пониманием жанра Шуман для варьирования тщательно выбирал темы, которые были ему наиболее близки по духу. В отличие от своих современников, Шуман в вариационных циклах принципиально не обращался ни к оперным<sup>28</sup>, ни к народным темам. Вариации композитора основаны либо на оригинальных темах, либо на инструментальных темах великих предшественников или современников. В вариационных циклах Шумана представлены: Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена, “Sehnsuchtswalzer” op. 9a Шуберта, Ноктюрн g-moll op. 15 № 3 Шопена, Квартет c-moll Луи Фердинанда. Однако вариационные циклы ни на одну из этих тем при жизни композитора опубликованы не были.

Одним из любимых произведений композитора был “Sehnsuchtswalzer” Шуберта. В его статьях и письмах это произведение упоминается неоднократно. Вальс Шуберта был для композитора «глубоко задушевной темой» [143, т. I; 335]. К этой популярной пьесе как теме вариаций обращались многие композиторы, в частности, современники Шумана К. Черни, Л. Шунке и К. Майер. Эти сочинения Шуман хорошо знал. Однако для него была неприемлемой разработка этой темы в «героическом характере», как это сделал Шунке в Концертных вариациях op. 14 [там же].

Ноктюрн Шопена g-moll op. 15 № 3, выбранный для вариаций, Шуман считал «самым задушевым и просветленным, что только может быть создано в музыке» [там же, 285]. Это произведение привлекало его своей первозданностью и искренностью: «Здесь все струится из сердца, *непосредственно*, ... изливается со всей полнотой, с блаженной печалью...» [там же, 397].

При классификации вариаций Шумана по происхождению тем довольно сложно провести четкую грань между оригинальными и заимствованными темами. Склонный к мистификациям, композитор объявлял принадлежность некоторых собственных тем другим авторам. Например, Шуман в одном из писем заявил, что тема Abegg ему «была дана» [144, т. I; 156], а тему Es-dur он «услышал» от ангела Шуберта [186, 191]. На основе переделанной темы фортепианных вариаций И. фон Фриккена Шуман написал «Симфонические этюды» [144, т. I; 227–228].

<sup>28</sup> Единственным обращением в вариациях Шумана к оперной теме является финал «Симфонических этюдов», где использован припев романса Айвенго из оперы Г. А. Маршнера «Храмовник и еврейка» (1829), прославляющей Англию. Вероятно, тем самым Шуман проявляет дань уважения английскому композитору Беннету, которому посвящены «Симфонические этюды».

Неоднозначен и вопрос о происхождении тем с обозначенным авторством. Так, в заглавии Экспромтов ор. 5 фигурирует имя Клары Вик. Долгое время считалось, что композитор заимствовал мелодию ее Варьированного романса ор. 3, к которой присочинил бас. Но, согласно более точным сведениям исследований последнего времени, вся тема, в сущности, с самого начала принадлежала Шуману, который не только написал бас, но также задумал и мелодию.

Таким образом, обращаясь в своих вариациях к темам других авторов, Шуман в значительной степени переосмысливал их.

В заглавиях произведений Шумана, написанных в вариационной форме, само слово «вариации» отходит на второй план. Внимание привлекается либо к теме («Тема на имя Abegg» ор. 1, «Тема Es-dur»), либо к другому жанру («Экспромты» ор. 5, «12 симфонических этюдов» ор. 13).

Для Шумана сочинение вариаций было связано со сложным и напряженным творческим процессом. Композитор долго вынашивал замысел и сразу представлял себе произведение целиком, о чем, в частности, свидетельствует его письмо Кларе Шуман от 16 февраля 1843 года относительно вариаций ор. 46: «Я работал *очень усердно: вариации* [...] мне осталось только записать, так что скоро мы их услышим» [144, т. II; 71].

Шуман задумывал свои вариации как масштабные произведения. Часто они связаны с его оркестровыми замыслами. Вариации ор. 1 первоначально предполагались для фортепиано с оркестром. В финал Экспромтов ор. 5 вошел материал его неизданной юношеской симфонии g-moll. В opus'e 13, который вначале был задуман как «Этюды в оркестровом характере Флорестана и Эвсебия», оркестровость понимается более широко. Первоначальное заглавие свидетельствует о монументальности замысла и стремлении к динамичному развитию. Окончательное же название — «Симфонические этюды в форме вариаций» — показывает идею Шумана создать вариационный цикл в виде завершеного, целостного произведения.

Не удовлетворенный драматургической целостностью своих вариационных циклов, Шуман в начале 1850-х годов создал новые редакции своих ранних вариаций (орр. 1, 5, 13). Тем самым он опроверг собственное утверждение, выраженное мастером Раго, о том, что «первый замысел всегда самый естественный и самый лучший» [143, т. I; 85]. Шуман больше придерживался мнения Эвзебия о том, что «два варианта бывают часто равноценны» [там же, 89]. Во второй редакции «Симфонических этюдов» композитор разграничил «вариации», более тесно связанные с темой, и более свободные по форме «этюды». Поскольку логика развития имела для Шумана первостепенное значение, в более поздней редакции он исключил несколько вариаций, обладающих несомненной художественной ценностью.

В целом к своим вариациям Шуман относился строго. Большую их часть композитор издать либо не решился, либо не успел, хотя среди них, вероятно, были значительные произведения. Лишь четырем циклам он присвоил опусные номера (1, 5, 13 и 46). Шуман несколько раз начинал нумерацию своих произведений заново. Окончательный список его сочинений начался с Абегг-вариаций. Издание этого произведения означало для Шумана вступление на путь композиторской деятельности. Ожидая выхода в свет opus'a 1, автор испытывал мучительные сомнения и «страх, до потери чувства», о чем свидетельствует запись от 7 ноября 1831 г. в его дневнике [314, 373]. Как отметил композитор 12 ноября того же года, «это приобрело больше значения, чем если бы здесь было напечатано все» [ibidem, 376]. По-видимому, не все вариации этого цикла были изданы, так как в перечне сочинений в «Книге проектов» Шуман сделал пометку насчет Абегг-вариаций: «[...] мой первый напечатанный опус — напечатана только половина вариаций» [186, 81]. В самом деле, как показывает исследование В. Шварца, в эскизах произведения, существовали, например, две вариации виртуозного плана, не вошедшие в окончательный текст [316, 13–14].

Шуман высоко ценил цикл op. 1. В апреле 1831 г. композитор писал матери: «Если б ты только знала, какая это радость — первая радость автора; предсвадебное состояние едва ли превышает ее. Небеса моего сердца полны теперь надежд и предвкушений; гордый, словно венецианский дож, обручающийся с морем, обручаюсь я ныне с большим миром, который во всем своем объеме есть мир и отчизна художника. Разве не успокоительно прекрасна мысль, что эти первые капли, разносимые ветром по бескрайнему эфиру, быть может падут на чье-то раненое сердце, чтобы смягчить его боль и залечить его раны» [144, т. I; 143]. Однако с появлением новых своих сочинений Шуман стал относиться к Абегг-вариациям, в которых ощущается некоторое влияние салонно-виртуозного пианизма, более критично.

Высшим своим достижением среди вариационных сочинений Шуман считал «Симфонические этюды». В ноябре 1834 года композитор писал И. Ф. фон Фриккену: «Это сочинение я бы назвал лучшим из своих, если б не знал, что обычно именно последнюю работу считают лучшей» [144, т. I; 237]. Однако, как показывает письмо И. Мошелесу от 23 августа 1837 года, Шуман не изменил своего отношения к этому произведению и через 3 года после его создания.

Чувствуя некоторую неуверенность в своих силах, Шуман с нетерпением ждал отзывов критиков, что показывает его письмо Г. В. Финку от 10 ноября 1831 года, в котором он просил о снисхождении к Вариациям op. 1. «Говоря серьезно, с большой робостью предлагаю я Вам этого первенца (хотя на моем столе имеется уже, быть может, опус 50-й). — Пусть Ваше благородие

подойдет к нему именно с этой меркой и не откажется дать на вариации рецензию в Вашей музыкальной газете» [144, т. I; 148–149]. Как же отреагировала критика на вариации молодого Шумана, и какое значение для композитора имели отзывы современников?

В 1832–1834 гг. в музыкальной периодике появился ряд рецензий на вариации Шумана. Отзывы были опубликованы в нескольких изданиях: берлинском журнале *Iris*, венском журнале *Allgemeiner musikalischer Anzeiger*, лейпцигской газете *Allgemeine musikalische Zeitung* и майнцском журнале *Cäcilia*. В целом они были одобрительными, хотя и содержали некоторые критические замечания.

Для Шумана мнение критики было очень важно. Он самым внимательным образом прочитывал все отзывы в музыкальной периодике, о чем свидетельствуют его комментарии в некоторых письмах. В свой дневник он собственноручно переписал все рецензии 1832–1833 гг. на свои первые опусы (в том числе на оп. 1) с пометкой: «для улучшения» [314, 424–433]. В письме семье от 28 апреля 1832 г. Шуман процитировал отрывки из рецензии Рельштаба на оп. 1 и оп. 2 [144, т. I; 156–157], а в письме адвокату Т. Тёпкену от 5 апреля 1833 г. переписал целиком рецензию на эти же сочинения венского *AmA* [там же, 182–183]. В письме матери от 2 июля 1834 г. Шуман привел отрывок из рецензии Г. Вебера в журнале *Cäcilia* [там же, 213–214].

В 1835 г. в одной из статей Шуман выразил признательность критикам, написавшим рецензии на его первые сочинения, в том числе на оп. 1 и оп. 5. Автор отметил «единодушные отзывы» в лейпцигской *AmZ*, венском *AmA* и майнцском *Cäcilia*, а также «пренебрежительность» оценок в берлинском *Iris* [144, т. I; 185–186]. Следует заметить, что Шуман прислушивался к объективной критике и не считал таковой замечания по поводу своих вариаций, если они не затрагивали сути и были выражены в доброжелательной форме.

Одним из первых откликнулся на ранние сочинения Шумана музыкальный критик и поэт *Людвиг Рельштаб*, редактор журнала *Iris*. Анализируя *Abegg*-вариации, Рельштаб увидел в их авторе «одаренного пианиста», а в его произведении — «благодарную и блестящую бравурную пьесу, как многие подобные произведения Черни и Герца», которая заслуживает «равного признания» [144, т. I; 156]. Таким образом, критик сразу поставил Шумана наравне с наиболее популярными и плодовитыми авторами вариаций.

В то же время идея «музыкального имени» *Abegg* не находит понимания у критика. Так, Рельштаб досадует на то, что в этом произведении нет «всех комбинаций и перестановок букв A, b, e, g, g, канона, фуги и еще чего-то подобного». Критик даже предлагает составить особый словарь подобного рода слов в качестве «компас» для композиторов, которым «не хватает новых идей», — например, "*Fisch*", "*Hase*", "*Schaaf*", "*Caffé*" и "*Eis*" (тема из

одной ноты) для составления полного «обеда» [314, 424–425]. Вероятно, «идея» Рельштаба в какой-то мере способствовала продолжению поисков Шумана в возможностях буквенных перестановок в музыкальных именах. Эти пожелания Шуман учел, в частности, в «Экспромтах» ор. 5, «Карнавале» ор. 9 и «Симфонических этюдах» ор. 13.

Рельштаба Шуман считал «самым резким и устрашающим» критиком [144, т. I; 157] и ценил в нем откровенность и принципиальность, а его рецензию, посвященную Абегг-вариациям, «прочел с удовольствием» [там же, 179]. Шуман отметил, что в ней «нет ни одного порицания» [там же, 157], и написал в ответ письмо с благодарностью и пожеланием, «чтобы значительность и свежесть, которыми веет от каждой страницы “Iris”, никогда не были утеряны, чтобы Вы могли и впредь мощно подавлять все пошлое и болезненное» [там же, 155].

Однако дальнейшие рецензии Рельштаба все сильнее задевали Шумана. Заканчивая «Симфонические этюды», композитор уже заранее предполагал предвзятое отношение критика: «Рельштаб поднимет большой шум; остальные ко мне доброжелательны, особенно Зайфрид, который так хвалит меня в венской газете, что ему трудно будет отвечать за это перед богом (наивысшим критиком)» [144, т. I; 237]. В 1839 г., в ответ на негативные отзывы редактора *Iris* о «Симфонических этюдах» и «Детских сценах», Шуман высказался более резко: «Рельштаб действительно видит порою не более, чем АВС, и ему нужны лишь аккорды» [там же, 507].

Критика Рельштаба была направлена не только на Шумана, но и на целое поколение молодых композиторов-романтиков. Эстетические взгляды Рельштаба отличались консерватизмом. Образцом и критерием для берлинского критика служили произведения Гайдна, Моцарта и Бетховена. Все, что не вменялось в рамки классического содержания, подвергалось осуждению. По мнению же Шумана, «непрестанное восхищение ушедшими из жизни великими мастерами классической эпохи мало что может дать живущим и ищущим молодым композиторам, если со стороны критики — отчасти доктринерской, отчасти абсурдно-дилетантской — к ним постоянно раздаются призывы: "Вы, молодые люди, ведь не Гайдны, не Моцарты, не Бетховены, а потому бросайте-ка сочинять!"» [21, 120].

Гораздо больше понимания в отношении произведений Шумана проявил венский *Ата*, руководимый оперным либреттистом и музыкальным писателем *Игнацем Францем Кастелли*. К этому журналу Шуман относился с большим уважением и предпочитал его всем другим небольшим периодическим изданиям. Посылая в Вену Вариации ор. 1 и «Бабочки» ор. 2, он предложил их «для благосклонного обсуждения» Кастелли, которого воспринимал не только как редактора, но и как «приветливого поэта» [144, т. I; 157]. В

№ 26 за 1832 г. вышла рецензия на ор. 1 и ор. 2, подписанная псевдонимом «76». Первоначально Шуман считал ее автором писателя Ф. Грильпарцера. Однако, как установил Г. Янзен, рецензию написал композитор, дирижер и музыкальный писатель *Игнац фон Зейфрид* [313, 492]. В этом отзыве отмечается своеобразие стиля и самостоятельность автора. «Впервые встретившийся нам, вероятно еще очень юный, композитор принадлежит к редким явлениям нашего времени; он не приверженец какой-либо школы, он черпает из самого себя, не щеголяет чужими, в поте лица подобранными перьями; он создал себе новый идеальный мир, по которому бродит как-то шаловливо, часто даже со своеобразной причудливостью [...]» [144, т. I; 182].

Таким образом, Зейфрид определяет стиль первых произведений Шумана как «своеобразную причудливость», что напоминает отзывы на ранние произведения Бетховена в лейпцигской *AmZ*. Однако здесь это выражение является положительной характеристикой. Зейфрид осуждает консерватизм критиков, не принимающих новаторство молодых композиторов. Автор рецензии предсказывает споры вокруг произведений Шумана и оказывает поддержку композитору в его намерении следовать своим путем. «[...] Что однажды предано гласности, выносится на всеобщий суд; поучительным пренебрегает лишь самомнение, тогда как его с благодарностью принимает стремящийся к возвышенному; но он остается верным своему гению, который не так-то легко дает увлечь его на ложный путь» [там же, 183].

В 1834 году Зейфрид написал рецензию на Экспромты ор. 5, в которой оценил их как «в высшей степени своеобразное, удивительное, по-настоящему оригинальное» произведение. Относительно жанра сочинения критик отметил некоторую двойственность. По его мнению, Экспромты «кажутся как бы вариациями и все же опять-таки ими не являются». Внимательно изучив произведение путем проигрывания, Зейфрид с восторгом обнаружил «независимое понимание, последовательную выдержку, необычайно прилежную работу, своеобразные ритмы, богатую фантазию». В результате автор рецензии пришел к выводу, что Экспромты Шумана — «по-настоящему гениальное произведение искусства», «которое решительно выходит за пределы широкой популярности» [цит. по: 313, 331].

После выхода в свет первой рецензии, написанной И. Зейфридом, Шуман поблагодарил издателя венского журнала Т. Хаслингера за «весьма доброжелательную рецензию» [144, т. I; 168]. Этот отзыв Шуман считал «ободряющим» [там же, 172], а его автора — «моим доброжелательным рецензентом № 76» [там же, 239] и «таинственным большим покровителем со старанием, скромностью и спокойствием» [314, 412]. По словам композитора, «это вызывает желание работать и рождает радостные мысли» [144, т. I; 239].

В сентябре 1833 г. в лейпцигской *AmZ*, возглавляемой музыкальным теоретиком *Готфридом Вильгельмом Финком*, появилась рецензия на первые сочинения Шумана. Двумя годами ранее композитор отправил Г. В. Финку *Abegg*-вариации с просьбой написать отзыв. В августе 1833 г. Шуман вторично напомнил об этом редактору лейпцигской газеты и приложил также *Экспромты*. Финк написал рецензию с явной неохотой. Причиной задержки, вероятно, послужила полемика между Шуманом и Финком, которая началась еще в 1831 году в связи с *Вариациями* оп. 2 Шопена. Редактор «Всеобщей музыкальной газеты» не разделял эстетических взглядов Шумана и не одобрял новаторских поисков в его произведениях, хотя открыто и не высказывался на этот счет. В дальнейшем лейпцигская газета оставалась в оппозиции к шумановскому журналу *Neue Zeitschrift für Musik* и романтической школе.

Вариациям на имя *Abegg* оп. 1 в рецензии *AmZ* было посвящено всего несколько слов в сдержанно-одобрительном тоне. Тему критик назвал «хорошо задуманной и привлекательной», а вариации — «действительно своеобразными» [*AmZ* XXXV, 615]. *Экспромты* оп. 5 рецензент лейпцигской газеты определил по форме как «свободные вариации». Произведение вызвало у него некоторый интерес новизной и «оригинальностью как приятного, так и странного вида». Стремясь продемонстрировать свою беспристрастность, автор рецензии отметил «прилежание, мастерство, талант, свежую фантазию и смелые стремления» автора. Критик выразил предпочтение Шуману перед молодыми посредственными композиторами: «Даже необузданности, которые мы, разумеется, пока еще обнаруживаем в этих творениях и которые ради нашей особы мы лучше желали бы наполовину убрать, прежде чем они пойдут в печать (сейчас слишком рано печатаются), нам, ради будущего, желаннее, чем беспрепятственно неторопливо скользящее течение ручья молодых композиторов, в котором ничего не расплывается и не испаряется» [*ibidem*, 616–617].

Настоящее признание первые вариации Шумана получили в 1834 году благодаря *Готфриду Веберу*, редактору журнала *Cäcilia*, музыкальному теоретику, композитору и дирижеру. Этот журнал Шуман выделял среди других изданий, а Вебера считал «виднейшим нашим критиком» [144, т. I; 213], «чей ум достоин высокого уважения» [там же, 205]. В письме сотруднику *NZfM* Г. А. Кеферштейну от 31 января 1837 года композитор признавался, что *Cäcilia* — «это единственное издание, где можно сказать что-нибудь обо мне. Моя газета существует для других, а Финк, конечно, остерегается сказать обо мне глупость, — как было бы, если бы он заговорил обо мне публично» [там же, 273]. В январе 1834 г. Шуман впервые и «с некоторой робостью», но в то же время «обрадованный и благодарный», обратился к Г. Веберу с просьбой написать рецензию на первые пять его опусов [там же, 205].

В своей рецензии Вебер обнаружил понимание творчества молодых композиторов, хотя и не обошелся без критики. С одной стороны, редактор назвал произведения Шумана «созревшими в теплице, в условиях преждевременной погони за необыкновенным» [144, т. I; 213], полными «смелых новшеств, странностей, необычностей, а порой и с настоящими причудами» [186, 82]. С другой стороны, критик отметил «гениальность» автора и выразил надежду на то, что его творчество приведет к простоте и естественности, «когда вечное стремление быть необычайно гениальным и оригинальным как будто покинет его» [144, т. I; 213–214]. Рецензия редактора «несколько ободрила» Шумана, хотя она содержала немало критики в его адрес [там же, 223]. Но, по мнению композитора, сам упрек «заключается здесь в похвале» [там же, 213].

В 1837 году в парижской *La Revue et Gazette musicale* появилась статья Ференца Листа «Сочинения для фортепиано Роберта Шумана», посвященная орр. 5, 11 и 14 композитора. Идея написать рецензию на шумановские сочинения возникла у Листа благодаря издателю парижской газеты М. Шлезингеру, который обратился с просьбой «дать в его газету исключительно хвалебную статью о каком-нибудь новом явлении в мире искусства» [21, 145]. Осенью 1837 года Лист познакомился с несколькими произведениями Шумана, связанными с вариационной формой, — Экспромтами ор. 5, «Симфоническими этюдами» ор. 13 и Сонатой ор. 14 (с вариациями в качестве медленной части). В письме В. Й. фон Василевскому Лист сообщил: «Проигрывая эти пьесы, я сразу почувствовал, какая в них кроется глубина, и, не слышав до того ничего из созданного Шуманом, не зная, где и как он живет [...], написал рецензию, которая в конце [18]37 года появилась в “Gazette musicale” и стала известна Шуману» [там же]. Реакцию Шумана показывает его письмо от 22 декабря 1837 г. «А прогос Лист написал обо мне во французской газете большую, очень правильную статью; она весьма обрадовала меня» [144, т. I; 314–315]. 16 января 1838 года композитор ответил Листу благодарственным письмом<sup>29</sup>.

Лист в своей рецензии выделяет Шумана, наряду с Шопеном, среди всех молодых композиторов, благодаря «своеобразию, новизне и учености» его сочинений [240, 99]. Именно за эти качества критики в свое время осуждали Бетховена. Экспромты ор. 5 Лист поставил наравне с монументальными бетховенскими творениями — вариациями ор. 35 и ор. 120 [ibidem, 101].

Как показывают статьи и письма Шумана, его отношение к жанру вариаций в целом было сложным и неоднозначным. Проявляя большой интерес к фортепианным вариациям своих современников, Шуман в период с 1821 по 1831 годы играл большое количество произведений этого жанра в две и в че-

<sup>29</sup> Текст письма не сохранился: оно значится лишь в Регистрационной книге Шумана под № 290.

тыре руки, о чем свидетельствуют записи в его дневниках. В конце 20-х и начале 30-х годов Шуман исполнял и свои собственные вариации. Воспоминания Г. Дорна и Ф. Г. Янзена показывают, что Шуман неоднократно исполнял *Abegg*-вариации *op. 1* еще до выхода их из печати.

Как однажды заметил Шуман, «тот, кто выдумал первые вариации (ведь в конце концов опять же Бах), был, конечно, человек неплохой. Симфонии невозможно писать и слушать каждый день, и вот фантазия набрела на эти милые забавы, из которых бетховенский гений вызывал к жизни даже идеальные создания искусства» [143, т. I; 327].

Однако в том виде, в котором он существовал в первой половине XIX века, этот жанр все меньше удовлетворял композитора. В своих рецензиях редактор *NZfM* с резкой критикой обрушивался на посредственные вариационные произведения своих современников. Такие рецензии он считал «турнирами» и обычно делил на «туры». Смысл таких «выпадов» Шуман объяснял тем, что «критика как бы выступает против творчества: у глупых, зазнавшихся она выбивает оружие из рук, сговорчивых щадит и воспитывает, смелым деятельно и дружественно идет навстречу, перед сильными опускает шпагу и салютует» [там же, 380]. С его точки зрения, сам жанр вариаций идет к упадку, уступая место капричио, а в конце 1843 года приходит к выводу, что «весь жанр лишился доброй славы» [там же, II-Б; 148].

Постоянно выступая с критикой немецких вариаций, редактор *NZfM* прежде всего высмеивал пошлость и безвкусицу многих произведений этого жанра, что было связано с колебаниями авторов между желанием угодить исполнителю и понравиться публике. Он отмечал «новейший самый безвкусный вкус, [...] преисполненный пустой патетики и фривольной пошлости» [там же, т. I, 337]. «Безвкусную солидность» немецких салонных вариаций он считал опаснее, чем «модную элегантность» французских произведений в этом жанре и в частности вариаций Герца [там же, т. II-А, 34]. Шуман беспощадно критиковал стремление многих авторов вариаций следовать моде. Он подвергал осуждению молодых композиторов, вступивших на путь «модничания» и «виртуозничества» в его наихудшем проявлении — «филистерской сухости» [там же, т. II-А; 147]. Высмеивая «чопорные вступления», «черниевские пассажи» и «немошные беллиниевские отклонения», связанные с «желанием всем понравиться», Шуман осуждал тех рецензентов, которые приходили в восторг от «бравурного стиля» вариаций Ф. Хюнтена, Ф. Д. Вебера и других композиторов.

Во многих вариациях современников Шуман отмечал отсутствие проявлений высоких чувств, поэзии и ума. Вместе с тем критик снисходительно относился к незатейливым вариационным пьесам, которые были рассчитаны только на то, чем являлись на самом деле. Если же они претендовали на нечто

большее, или находились критики, которые ставили их наравне с более значительными произведениями, то Шуман подвергал эти «ремесленные поделки» самой язвительной критике.

Наиболее серьезными недостатками вариаций современников Шуман считал отсутствие цельности — с одной стороны, разнообразия — с другой. «Единство целого» было для Шумана важнейшим критерием. По его мнению, вариации должны представлять собой художественно связанное и единое по стилю произведение, а не соединение ряда отрывков из итальянских опер. В частности, Шуман выступал против сочетания в одном произведении традиций немецкой и итальянской школ [там же, т. II-A; 34]. В то же время редактор лейпцигского журнала часто критиковал своих современников также за однообразие вариаций и требовал большей характерности.

Таким образом, главным требованием к вариациям Шуман считал единство. «Прошли времена, когда люди млели от какой-нибудь слащавой фигуры, томного задержания или пассажа Es-dur через всю клавиатуру; теперь требуется мысль, внутренняя связь, поэтическая цельность и все это овеянное свежей фантазией» [там же, т. I; 332]. Поэтому он считал бессмысленным распространенный в то время прием «чередования блестящих вариаций с серьезными» [там же, т. I; 330].

Выше всего в вариациях Шуман ценил изобретательность, фантазию, оригинальность трактовки и одухотворенность. Вариации должны быть основаны на гармонии внутреннего мира. Идеалом для него было благозвучие как «отзвук внутренней душевной прелести» и «гармонически развитой духовной жизни», чего ему недоставало в большинстве вариаций его современников [там же, т. II-A; 80–81].

На основании изучения большого количества современных вариаций у Шумана сформировалась собственная концепция вариационного цикла. В письме к И. Ф. фон Фриккену от сентября 1834 года композитор четко изложил свое понимание задачи автора при сочинении вариационного цикла. С точки зрения Шумана, «вариации должны представлять собою нечто целостное, центральным моментом которого является тема (поэтому ее можно было бы иной раз поместить в середину или в конец)» [144, т. I; 330].

Это высказывание свидетельствует о том, что композитор придавал выбору темы исключительную важность и предъявлял в этом отношении строгие требования, поскольку «на ней строится все последующее» [143, т. I; 227]. Шуман был принципиально против сочинения вступительных разделов, создающих пестроту и вызывающих «сомнение, что же, собственно, является темой» [там же]. По его мнению, при наличии вступления «впечатление от простой, серьезной темы оказывается более слабым, чем если бы произведение начиналось прямо с темы» [там же]. Шуман возражал против различных

усложнений темы, которая должна быть представлена в «простом, первоначальном облике». Она должна иметь «характер и чувство» и отличаться поэтичностью. Шуман выдвигал требование содержательности темы вариаций: «Чем больше с ней связано ассоциаций, тем многозначительней и глубже будут мысли, которые она вызывает» [143, т. I; 380]. Наиболее подходящими для варьирования, с точки зрения Шумана, являются «темы, поддающиеся имитациям» [там же, 333].

Таким образом, характерными свойствами темы, с точки зрения Шумана, являются простота изложения, серьезность, значительность, индивидуальность характера, пригодность для полифонического развития.

Сами вариации должны быть разнообразными по характеру. «Хотя в вариациях объект нужно все время ясно видеть, но стекло, сквозь которое на него смотрят, должно быть различно окрашено; это можно уподобить составленной из цветных стекол розетке, сквозь которую местность кажется то розово-красной, как при вечерней заре, то золотой, как в солнечное утро [...]» [144, т. I; 228].

Однако собственно отдаление от характера темы и непохожесть вариаций друг на друга, по его мнению, не должны быть самоцелью. С этой точки зрения абсурдно, например, писать бравурные вариации на элегическую тему. Напротив, Шуман ценил «умение сохранить тему и сделать ее интересной» [143, т. II-Б; 148]. Сами вариации должны представлять собой «не отдельные пассажи, а хорошие миниатюры, сработанные большей частью [...] в характере темы» [там же]. Такому искусству, по мнению Шумана, нужно учиться у старых мастеров. Вариации должны быть основаны на гармонии внутреннего мира. Идеалом для Шумана было благозвучие как «отзвук внутренней душевной прелести» и «гармонически развитой духовной жизни» [143, т. II-А; 80–81].

Вариации Шумана проходят большой путь развития. Первое известное нам сочинение композитора в этом жанре — *Тема на имя Abegg op. 1* (1830) — написано в духе «блестящих» виртуозных вариаций. Цикл основан на идее «музыкального имени»: начало темы строится на последовательности звуков a–b–e–g–g, представляющих собой монограмму имени дочери городского советника, мангеймской пианистки Меты Абега. В посвящении обнаруживается склонность Шумана к мистификациям: композитор ставит вымышленное имя Паулина с добавлением несуществующего графского титула.

В Вариациях на имя Abegg Шуман, с одной стороны, следует традициям салонно-виртуозных вариаций начала XIX века. В их фактуре заметно влияние раннего стиля Шопена, особенно Вариаций op. 2, одного из любимых сочинений Шумана. С другой стороны, местами обнаруживаются

индивидуальные черты стиля композитора. Например, 2-я вариация и финал написаны в характерном для композитора фантастическом духе. В этом произведении уже заметны черты зрелых вариационных циклов Шумана. Это проявляется в резкой смене характера и фактуры в 1-й вариации, переносе мелодии темы в вариациях в нижний или средний голос, появлении неизменной мелодии темы при повторе 1-го предложения.

Тема отличается лирическим, мечтательным, несколько наивным характером. Певучая мелодия в октавном изложении с характерными для Шумана восходящими вопросительными мотивами сопровождается вальсообразным аккомпанементом.

*Пример 4.52*

The musical score for Example 4.52, titled 'Thema', is written for piano. It is in 3/4 time and marked 'Animato' and 'mf'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a melodic line with a series of eighth notes, some of which are beamed together. The bass clef staff contains a piano accompaniment of chords, primarily triads and dyads, with some sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four measures, with a repeat sign at the end of the second measure.

Значимость мотива a-b-e-g-g для Шумана подтверждается тем, что композитор позднее цитирует его в Интермеццо ор. 4 № 6:

*Пример 4.53*

The musical score for Example 4.53, titled '[Allegro]', is written for piano. It is in 3/4 time and marked '[Allegro]' and 'p'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a melodic line with a series of eighth notes, some of which are beamed together. The bass clef staff contains a piano accompaniment of chords, primarily triads and dyads, with some sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into four measures, with a repeat sign at the end of the second measure.

При исполнении темы важно передать ее поэтичность. Своеобразие фактуры левой руки в том, что плотные аккорды своим звучанием перекрывают бас. На таком принципе часто основан аккомпанемент в поздних произ-

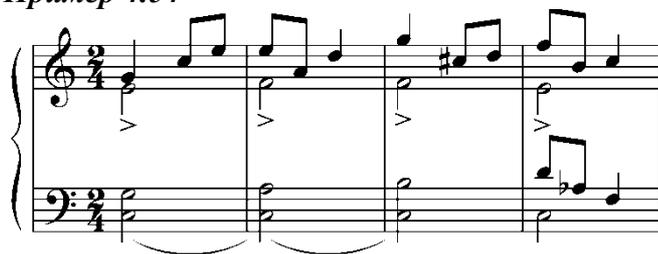
ведениях Бетховена. На современном инструменте его исполнение представляет немалую трудность, что приводит к необходимости поиска звукового баланса.

Abegg-вариации отличаются ясностью формы. Как и в классическом вариационном цикле, в них противопоставляются две заключительные вариации — *Cantabile* и *Finale alla Fantasia*. Они не отмечены номером, что свидетельствует об их самостоятельности, развернутости, свободе формы и индивидуальной характерности. Отказ от нумерации последних двух вариаций характерен для виртуозных концертных вариаций этого времени. В предпоследней вариации у Шумана меняется не только темп, но и метр. В результате образуется трехчастная структура: тема с тремя обозначенными вариациями, лирическая вариация и расширенный финал. Таким образом, целостность цикла сочетается с контрастностью и яркостью образов.

*Экспромты на тему Клары Вик* op. 5, написанные в 1833 году, были первоначально задуманы Шуманом как вторая тетрадь изданных годом ранее «Бабочек». Это произведение композитор сочинил в ответ на просьбу Клары Вик написать «остроумную обработку» ее Варьированного романса op. 3 [241, Bd. I; 64]. В письме Л. Рельштабу в январе 1834 года Шуман сообщил: «верхний голос принадлежит Кларе Вик, бас — мне» [144, т. I; 206]. Это пояснение дало основание считать, что тема является результатом совместного творчества Шумана и Клары Вик. Однако К. Беккер, на основании изучения эскизов композитора, пришла к заключению, что «начало мелодии, прежде приписываемое Кларе, могло быть сочинено только Шуманом» [150, 571].

Действительно, первый эскиз мелодии темы появляется в дневнике композитора еще в сентябре 1830 года под названием «*Allegretto al Paganini*» [314, 321]. В нем явно обнаруживается четырехголосная фактура будущей темы *Экспромтов* [пример 4.54]. Линия баса здесь еще не сформировалась. Вероятно, этот эскиз и послужил основой для Варьированного романса Клары Вик, который был написан лишь в 1831 году. Тема этого произведения, как и в наброске Шумана, изложена на тоническом органном басу. В основном совпадают и гармонические функции. Клара Вик добавляет фигурации в левой руке и пишет продолжение темы [пример 4.55]. Таким образом, начало темы Романса полностью принадлежит Шуману.

Пример 4.54



**Пример 4.55**

ROMANZA  
Moderato

Уже в первой версии Экспромтов Шумана тема приобретает иной вид, чем Романсе Клары Вик. Она отличается строгим хоральным изложением и серьезным характером. Шуман предписывает более медленный темп исполнения (*Un poco Adagio*). Подвижная линия баса с ходами на квинту и септиму придает теме гармоническое разнообразие и дает потенциальную возможность для динамичного развития [*пример 4.63*].

В Романсе Клары Вик вводится интродукция, которая основана на мелодии темы, изложенной октавами в левой руке. Вероятно, она является прообразом шумановского вступления. Но интродукция к Экспромтам становится фундаментом всего произведения и играет важную драматургическую роль. Она представляет собой изложение баса темы [*пример 4.56*]. Начало интонационно совпадает с главной темой Квартета d-moll op. 76 № 2 Й. Гайдна [*пример 4.57*]. В обоих случаях выделяется мотив, построенный на двух нисходящих квинтах и изложенный половинными длительностями, а затем быстрый восходящий ход на кварту:

**Пример 4.56**

Ziemlich langsam

**Пример 4.57**

Vn.I Allegro

Итогом развития простого баса темы в Экспромтах является его завершающее проведение в коде. Он становится кульминацией и изложен мощными октавами в виде *tutti*.

Начальный мотив баса C–F–G–C скрывает сложные и многозначные ассоциации. В письме Ф. Отто композитор, намекая на скрытую сюжетность произведения, характеризует Экспромты op. 5 как «историю» (“eine Geschichte”) [144, т. I; 200]. По словам Д. Житомирского, в этом произведении слышны «отзвуки тех занимательных романтических историй, которыми Шуман волновал воображение юной Клары» [30, 295]. Как свидетельствует запись в дневнике Шумана от 29 мая 1832 года, мотив баса композитор связывал с таинственной «голландской девушкой» [314, 302]. По предположению К. С. Беккер, «голландская девушка» — это официантка Юлия, неоднократно упоминаемая в дневниках композитора [150, 573–574]. Более глубокий смысл ассоциации связан с изучением Шуманом фуг Баха и сочинением собственных под руководством Г. Дорна в 1831–1832 гг.

В Романсе Клары Вик и Экспромтах Шумана заметны общие черты. В обоих произведениях перед финалом появляется тональность терцового отношения As-dur (вариация Vivo у Клары Вик и экспромт I/11 у Шумана). Местами обнаруживается и явное сходство. Например, в экспромте I/6 наблюдается фактурная и мелодическая связь с вариацией Brillante Романса: [примеры 4.58 и 4.59], а фактура середины 3-й вариации Варьированного романса предвосхищает экспромт II/7 [примеры 4.60 и 4.61]:

Пример 4.58

Brillante

[К. Вик]

Пример 4.59

[Р. Шуман]

*p dolce*

*poco a poco cresc.*

## Пример 4.60

[К. Вiek]

## Пример 4.61

Tempo des Themas

[Р. Шуман]

Тем не менее в целом два произведения существенно отличаются друг от друга как по драматургии и разработке темы, так и по фактуре. Если Романс Клары Вiek представляет собой блестящее концертное произведение с виртуозными каденциями и эффектными пассажами, то Экспромты Шумана — серьезное масштабное сочинение, основанное на бетховенских традициях.

Не менее важные различия имеют между собой два варианта Экспромтов. К. С. Беккер при их сравнении приходит к выводу, что «оригинальная версия opus'a 5, несмотря на ее несоответствия и противоречия, обладает бесспорной целостностью в себе самой» [150, 583]. Чтобы выявить преимущества обеих редакций произведения, необходимо их сопоставить:

Таблица 4.7. Различие двух редакций Экспромтов op. 5

<b>I версия (1833)</b> <i>Impromptus sur un Romance de C. Wieck comp. pour le Pfte et dédiés à Mr. Frédéric Wieck</i>	<b>II версия (1850)</b> <i>Impromptus über ein Thema von Clara Wieck</i>
№ 1. Un poco Adagio. Romanza	Ziemlich langsam. Thema
№ 2.	№ 1.
№ 3. Espressivo	№ 2. Lebhafter

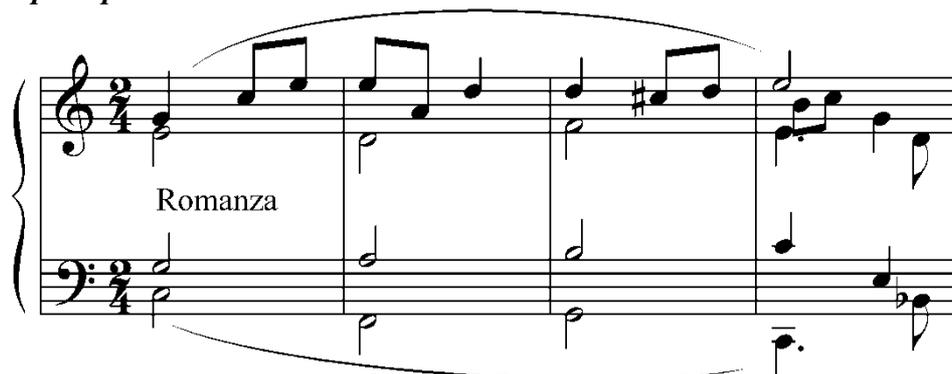
№ 4.	
	№ 3. Sehr präzis
№ 5. ( <i>dolce</i> )	№ 4. Ziemlich langsam
№ 6.	№ 5. Lebhaft
№ 7. Presto	№ 6. Schnell
№ 8.	№ 7. Tempo des Themas
№ 9.	№ 8. Mit großer Kraft
№ 10.	№ 9.
№ 11. Allegro con brio	
№ 12. Vivace	№ 10. Lebhaft

Как показывает таблица, в двух редакциях по-разному выстроена драматургия. Версия 1833 года представляет собой сюиту из 12 миниатюр, которые имеют сквозную нумерацию, начиная со вступления. В поздней редакции 1850 года Шуман вводит в теме вместо заглавия “Romanza” обозначение “Thema”, после которой следуют 10 экспромтов-вариаций. Нумерация начинается с 1-го экспромта. Таким образом, в поздней редакции Шуман стремится к единству цикла путем выдвижения вариационности на первый план и выявления важной роли вступления и темы.

В отличие от 1-й редакции, титульный лист которой содержит заглавие на французском языке с посвящением Ф. Вику, 2-я версия Экспромтов имеет заглавие на немецком языке без посвящения. В поздней версии Шуман отказывается от итальянских обозначений темпа и переходит на более подробные немецкие. В то же время 1-я редакция содержит более детальные обозначения динамики. Во 2-й версии Шуман местами делает фактуру более прозрачной, упрощает в некоторых экспромтах систему нотной записи.

Мелодическая линия темы в обоих случаях различается. Во втором варианте темы доминантовый звук  $g_2$  и хроматический ход придают теме динамизм, а завершение тоническим звуком способствует большей завершенности и значительности темы. Мелодия темы приобретает больший размах.

Пример 4.62



## Пример 4.63

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 2/4. The treble staff contains a melody that is bracketed and labeled 'ТЕМА' above it. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The dynamic marking 'p' (piano) is placed below the first note of the melody. The score is written in a single system.

Во 2-й редакции Шуман вносит в нотный текст существенные изменения. Например, вместо экспромта I/4, в котором в левой руке частично проводится мелодия темы, композитор пишет новую пьесу скерцозного плана (II/3). В экспромте II/6 отсутствует эпизод в одноименном мажоре с проведением начала мелодии темы, вносящий в ранней редакции некоторую свежесть и разнообразие. В целом во 2-й редакции наблюдается следующая закономерность: сокращению и переработке подвергаются преимущественно те экспромты, в которых разрабатывается мелодия темы.

Наиболее существенное расхождение касается заключительного раздела Экспромтов. Первоначально Шуман собирался завершить произведение экспромтом I/10 (II/9), который следовал непосредственно за фугой, что показывает один из ранних эскизов [150, 580]. Но от этой идеи композитор отказался, переходя после фуги к повторению финального экспромта. В первой редакции перед финалом содержится экспромт “Allegro con brio” (№ 11), основанный на мелодии Клары. Он является свободной фантазией и вносит яркий контраст. Как отмечает К. С. Беккер, предпоследний экспромт «так же существенно, как и финал, отступает от структурных и гармонических принципов темы, соперничая с финалом по протяженности и драматическому действию» [ibid, 583]. Вместе с последним экспромтом он образовывал масштабный заключительный раздел. В позднем варианте композитор оставляет лишь финальный экспромт, в котором доминирует мотив баса C–F–G–C. При этом драматургическое единство всего произведения нарушается, так как мелодия Клары в финале в таком случае почти не получает развития, и основной контраст произведения остается нераскрытым. Поэтому при исполнении Экспромтов во 2-й редакции целесообразно включить в нее выпущенную предфинальную пьесу.

В двух версиях значительно различаются кодовые разделы. В 1-й Шуман находит своеобразное решение, создавая коду по типу «Бабочек», которая передает эффект постепенного исчезновения, угасания.

В целом для 2-й редакции характерна большая ясность формы и тщательность отделки фактуры, но 1-я отличается большей драматургической цельностью.

В Экспромтах ор. 5 Шуман выступает как продолжатель традиций Вариаций ор. 35 Бетховена и обобщает приемы своего великого предшественника. У Шумана линия баса также приобретает самостоятельное значение. Строгий и лаконичный бас темы выступает в качестве объединяющего фактора и, как в бетховенском цикле, излагается отдельно. У Шумана, как и у Бетховена, находят своеобразное преломление традиции вариаций на *basso ostinato*. Бас темы сохраняется в экспромтах II/1, II/2 и II/4 и частично в экспромте II/10. В экспромте II/7 в басовый голос переходит мелодия темы (тема Клары).

Особой смысловой значимостью обладает начальная фраза с нисходящими квинтовыми интонациями. На ней построена тема финального фугато. В фугированной коде Экспромтов первая фраза вступления переходит в мелодию и затем проводится в разных голосах во все более низких регистрах. Возникает как бы «зеркальное» отражение интродукции бетховенского ор. 35. Вступление сразу вносит в Экспромты, предполагающие импровизационную манеру, сдерживающее, рациональное начало, которое проявляется в необходимости планомерного развития кратких мотивов, приводящего к заключительной фуге.

В Экспромтах ор. 5 Шуман использует прием ритмического уменьшения, характерный для венских классиков: три первые вариации соединены последовательным сокращением длительностей (сначала восьмые, потом шестнадцатые, затем шестнадцатые триоли).

Связь с Бетховеном проявляется в использовании немецких обозначений темпа. В 1-м экспромте Шуман использует прием позднего Бетховена — залигованный аккорд в затакте. Как и 6-я вариация в бетховенском цикле ор. 35, экспромт II/6 начинается в тональности параллельного минора (*amoll*), но к концу модулирует в основную тональность. В финальный раздел Экспромтов вводится фуга в одноименном миноре, что встречается в вариациях Бетховена.

Одним из наиболее значительных ранних вариационных сочинений Шумана являются *Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена WoO 31*, над которыми композитор работал одновременно с «Симфоническими этюдами». Первоначальная версия этого сочинения содержится в «Книге эскизов № 4». Эта запись под заглавием «Этюды в форме свободных вариаций на бетховенскую тему», которую Клара Шуман относит к 1831–1832 гг., включает 11 этюдов, последний из которых не завершен, а 9-й лишь начат. В 1833 году Шуман создал вторую, также незавершенную редакцию

сочинения с посвящением Кларе Вик, состоящую из 9 этюдов. В том же году сделана третья редакция сочинения под названием «Экзерсисы», которое состоит уже из семи этюдов. К зиме 1834–1835 гг. относится четвертая, окончательная редакция «Этюдov», которая, однако, до настоящего времени не обнаружена. Как свидетельствует запись в дневнике Шумана, «Симфонические (изданные в 1837 как op. 13) и Этюды на бетховенскую тему (последнее – весьма нехорошая идея) начисто написаны в зимние месяцы» [314, Bd. I; 421]. Эта запись показывает, что у Шумана были сомнения относительно целесообразности самой идеи создания цикла на тему Бетховена. Вероятно, в них и кроется причина, по которой композитор так и не опубликовал произведения. При жизни Шумана в свет вышла лишь одна вариация, включенная в цикл пьес «Листки из альбома» op. 124 под № 2 (“Leides Ahnung”). В наиболее полном виде это сочинение было издано только в 1976 году Р. Мюнстером.

Сохранившиеся автографы показывают, что Шуман задумал масштабный цикл наподобие «Симфонических этюдов» и упорно над ним работал, добиваясь цельности композиции. Варианты различаются количеством этюдов и их последовательностью. В целом насчитывается 15 вариаций (из которых 11-я и 15-я завершены Р. Мюнстером). При этом изложение темы во всех вариантах отсутствует. В *таблице 4.8* представлена последовательность этюдов в разных редакциях. Буквенно-цифровые обозначения показывают номер этюда в данном автографе по изданию Р. Мюнстера. Числами обозначены сквозные номера вариаций по редакции П. Г. Егорова. Среди них числа, выделенные курсивом, показывают не завершенные автором пьесы.

*Таблица 4.8. Последовательность вариаций в разных версиях Экзерсисов Шумана*

	<i>Автограф А</i>		<i>Автограф В</i>			<i>Автограф С</i>		
<b>Заглавие</b>	<i>Etüden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema</i>		<i>Etudes basées sur un Thème de Beethoven / composées pour le Pfte / et dédiés à mon amie Clara Wieck</i>			<i>Exercices</i>		
<b>Варианты нумерации</b>	авторская	сквозная	авторская	по 1-й версии	сквозная	авторская	по 1-й версии	сквозная

Последовательность этюдов	A1	2	B1	A3	1	C1	A3	1
	A2	6	B2	A5	3	C2	A1	2
	A3	1	B3	A9	15	C3	A5	3
	A4	14	B4	–	12	C4	A8	4
	A5	3	B5	–	13	C5	–	5
	A6	8	B6	A8	4	C6	A2	6
	A7	9	B7	A4	14	C7	–	7
	A8	4	B8	–	–			
	A9	15	B9	A7	9			
	A10	10						
	A11	11						

Основным ориентиром для исполнителя является *Автограф С*, содержащий 7 этюдов. К нему могут быть частично или полностью добавлены этюды из *Автографов А* и *В*. Их последовательность должна определяться каждым исполнителем индивидуально.

Несмотря на расхождения разных версий, основные закономерности построения цикла определены автором. Драматургически важную роль играет вариация 1, представленная во всех редакциях сочинения. Именно с нее начинаются 2-я и 3-я версии. Первая редакция открывается вариацией 2 (этюд А1), основанной на пассажах из разных видов арпеджио в двух руках. В *Автографе В* она отсутствует, а в *Автографе С* — перемещается на второе место (этюд С2). Вероятно, Шуман не захотел в поздней редакции начинать цикл с вариации виртуозного типа. Во всех версиях присутствуют вариации 3 и 4. Во второй редакции вариация 3 (этюд В2) следует непосредственно за первой. Наблюдается тенденция к ее перемещению ближе к началу цикла. В *Автографе С* последовательность из трех первых вариаций представляет синтез начальных этюдов из обеих предыдущих версий (В1–А1–В2). Вариацию 6 Шуман переносит из первой версии, куда она включена под № 2. Вариации 5 и 7 отсутствуют в двух первых редакциях. Величественный этюд С5 написан в духе органных хоральных прелюдий И. С. Баха. *Cantus firmus* основан на начальном мотиве бетховенской темы — нисходящей секунде.

Таким образом, в *Автографе С* Шуман берет за основу первоначальный вариант, выбирая из него пять этюдов и добавляя два новых. В третьей версии содержатся довольно подробные исполнительские указания.

Как композитор трактовал бетховенскую тему? Шуман от имени Флорестана представлял Allegretto из Седьмой симфонии как картину деревенского свадебного обряда. «[...] Но вот на деревенских улицах стало совсем тихо [...], пролетает одинокая бабочка или осыпается цветущая вишня... Вступает орган, солнце стоит высоко, длинные косые лучи играют золоти-

стыми пылинками в сумерках церкви, колокола звенят вовсю, один за другим появляются прихожане [...] — шествие приближается, впереди — певчие мальчики с зажженными свечами и кадилами, за ними — друзья, которые часто оглядываются на молодых, сопровождаемых священником, родителями, подругами, да и к тому же всей деревенской детворой [...]» [143, т. I; 224]. Подобное истолкование Седьмой симфонии, вероятно, происходит от статьи К. Ф. Эберса [Cäcilia 1825, Bd. II; 27].

Картина торжественного шествия прихожан в сопровождении органа и колокольного звона находит свое воплощение в этюде С1 (вар. 1). Шуман вводит новую тему декламационного характера, состоящую из восходящих квартовых ходов. При гармонической общности с темой в этюде усиливается роль субдоминантовой сферы. Как и Allegretto Бетховена, этюд открывается тоническим квартсекстаккордом, который звучит затаенно, на звучности *piano*, как бы в ожидании бетховенской темы. Но вместо нее появляется новая, величественная тема, развивающая идею шествия. Каждый ее звук акцентируется. В партии правой руки — как бы раскачивающийся колокол, в левой — глубокие органные басы. Появление нового тематического материала в первой вариации является характерной чертой для Шумана.

#### Пример 4.64

Un poco maestoso

Var. I

*p* *sf* *sf* *sf*

Ped. \* tenuto per il Pedale

5

Однако в дальнейшем развитии цикла Шуман отходит от такого толкования бетховенского Allegretto. Композитор раскрывает лирические и трагические черты темы. Вновь тема этюда С1 появляется в незавершенном этюде

В3, где она утраивается в правой руке. Она приобретает лирический облик и звучит как воспоминание.

*Пример 4.65*

Шуман сохраняет отдельные элементы Allegretto Бетховена. Верхний голос темы сохраняется неизменно в этюде С4 (*Molto moderato*), который сопровождается едва слышными пассажами в средних голосах и отрывистым басом. Тема в этой вариации приобретает траурный характер. Но чаще на первый план выходит синтез верхнего голоса темы и собственно мелодии темы, которая появляется у Бетховена начиная с первой вариации (этюды С6, А10, В4, В7). Бас темы сохраняется в этюдах С2, С3 и А6.

Заключительные вариации последних двух версий сочинения (В9 и С7) связаны также с другими симфониями Бетховена. Этюд В9 (А7) с подзаголовком “*Idee aus Beethoven*” основан на фигурациях, в которых скрыто триольное движение струнных начала II части «Пасторальной симфонии». Однако у Шумана фигурации приобретают взволнованный характер, о чем свидетельствуют акценты на сильных долях и *crescendo* в конце каждого такта:

*Пример 4.66*

Этюд С7, завершающий «Экзерсисы», является своего рода фантазией на темы Бетховена. Вначале в разных регистрах проходит кварто-квинтовый мотив из первой части Девятой симфонии:

## Пример 4.67

В середине Шуман вводит в качестве каденции измененную тему из первой части Седьмой симфонии композитора, придав ей созерцательный характер. Она проводится аккордами *legato* на педали. Светлая лирика темы контрастирует драматизму крайних разделов. Этот фрагмент как бы символизирует вечность, а время будто останавливается на мгновение:

## Пример 4.68

Таким образом, Шуман, обращаясь к симфониям Бетховена, отдает ему дань уважения и стремится к философскому осмыслению его творчества, объединению прошлого и настоящего.

Идея Шумана опередила свое время. Прием введения в вариации фрагментов симфоний Бетховена будет использован С. Хеллером в Вариациях ор. 130 почти через 40 лет в 1871 году.

«Экзерсисы» являются прообразом «Симфонических этюдов» ор. 13. В обоих произведениях Шуман сочетает жанр этюда с формой вариаций. Оба цикла являются масштабными произведениями. «Этюды на тему Бетховена» явились подготовительным этапом «Симфонических». Они могут рассматриваться как своего рода упражнения к этому сочинению. Некоторые вариации

двух циклов имеют непосредственное сходство. Например, 3-я вариация по фактуре предвосхищает этюд VI цикла оп. 13.

*Пример 4.69*

Каждая вариация основана на определенном типе фактуры. В некоторых этюдах (особенно в С1, С5 и В7) заметно влияние органного стиля, о чем свидетельствуют глубокие басы, дублирование голосов, три независимых уровня фактуры, полифоническое мышление. Часто Шуман удваивает средний голос (С4, А7, В4).

Фактура «Экзерсисов» многопланова. Нередко она представляет собой три самостоятельные линии, которые отличаются между собой по динамике, тембру, ритму и характеру. Такая фактура, одновременно захватывающая разные регистры, придает сочинению черты монументальности. Своеобразное изложение с преобладанием трехуровневой фактуры дает основание предполагать, что произведение могло быть первоначально предназначено для педального фортепиано.

«Этюды на тему Бетховена» являются одним из сложнейших и загадочных произведений композитора. Они чрезвычайно редко исполняются, хотя могут представлять интерес для современного исполнителя. «Этюды на тему Бетховена» дают возможность более глубокого проникновения в смысл шумановских шедевров — таких как «Симфонические этюды» оп. 13. Сочинение требует от исполнителя огромного напряжения и творческого поиска. Каждый пианист должен индивидуально выстраивать его композицию исходя из логики развития и целостности формы. Количество вариантов последовательности этюдов неограниченно. Однако Шуман указал определенную логику развития к поиску гармоничного мироощущения через обращение к музыке Бетховена.

Осенью 1834 года Шуман создал свое наиболее масштабное вариационное сочинение — «Симфонические этюды» оп. 13. В сентябре, просматривая присланные ему И. фон Фриккенем фортепианные вариации, Шуман обратил внимание на тему, заимствованную из флейтового концерта неизвест-

ного современника композитора [296, 447]. В ответном письме Шуман критически отозвался о фортепианном переложении флейтовой темы. По его мнению, для ее исполнения требовалась «флейта с ее протяженным звуком», а не «скупое фортепиано» [144, т. I; 227]. Композитор предложил свой вариант темы, а затем написал собственные вариации на нее. «Я сам написал за эти дни вариации на Вашу тему, которые хочу назвать "патетическими"; однако я пытался это патетическое, если оно там присутствует, расцветить различными красками» [там же, 228]. По письму Шумана можно судить, насколько существенной переработке подверглась тема. Через некоторое время Шуман сообщил фон Фриккену: «В моих вариациях я подошел к финалу. Я очень хотел бы постепенно возвысить траурный марш до величавого победного шествия и тем самым внести некоторый драматический интерес» [там же, 237].

Композитор первоначально предполагал назвать вариационный цикл «Этюдами в оркестровом характере Флорестана и Эвзебия». Это заглавие передавало сущность замысла произведения, которое отличается монументальностью и яркостью контрастов. В первом издании (1837) произведение получило название «12 симфонических этюдов». Но во 2-м издании (1852) Шуман присвоил ему заглавие «Этюды в форме вариаций». Стремясь к динамизму и непрерывности развития, композитор уже в первом издании исключил пять вариаций, а во втором — еще два этюда (№№ 3 и 9).

Драматургия цикла построена на последовательном и целеустремленном развитии основного образа. Значительную роль играет начало темы — нисходящий мотив по звукам трезвучия (cis–gis–e–cis) [пример 4.70]. В I этюде он появляется не в начале, а только в 5-м и затем в 13-м тактах, причем аккорды в правой руке дифференцируются путем выделения нижнего голоса в самостоятельную линию при отрывистом исполнении остальных голосов. Такое изложение придает теме еще более мрачный колорит [пример 4.71]. Во II этюде тема переходит в нижний голос, в то время как в верхнем голосе появляется новая тема, основанная на восходящем мотиве *cis–dis–gis*. Вновь эта тема появляется во 2-й дополнительной вариации.

Далее трезвучный мотив проходит в виде отрывистых аккордов в каноне IV этюда (вар. 3) [пример 4.72]. В VI этюде (вар. 5) этот мотив становится более возбужденным благодаря дублированию мелодии на слабых долях в левой руке [пример 4.73]. В VIII этюде (вар. 7) вводится новый вариант нисходящего основного мотива (cis–a–e–cis), в котором подчеркивается субдоминантная основа. В X этюде (вар. 8) оба варианта синтезируются. В результате тема приобретает энергичный характер и заполняется проходящими звуками [пример 4.74]. В медленной вариации акцентируется интонация кварты, а далее следует нисходящее движение, подчеркивающее печальное настро-

ние [пример 4.75]. В кульминации VII этюда (вар. 6) впервые вводится величественный мажорный вариант измененного трезвучного мотива (с–g–e–h), который в финале цикла получает значительное развитие и синтезируется с основным вариантом [примеры 4.76, 4.77].

**Пример 4.70**

Musical score for Example 4.70, marked "Andante" and "p". The score is in 3/4 time and consists of two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand, with a large slur encompassing the first two measures.

**Пример 4.71**

Musical score for Example 4.71, marked "p" and "ETUDE I [Var.1]". The score is in 3/4 time and consists of two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand, with a large slur encompassing the first two measures. A fermata is placed over the final chord of the first measure.

**Пример 4.72**

Musical score for Example 4.72, marked "sf" and "ETUDE IV (Var.3)". The score is in 3/4 time and consists of two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand, with a large slur encompassing the first two measures. A fermata is placed over the final chord of the first measure.

## Пример 4.73

ETUDE VI  
(Var.V) *sf*

*con gran bravura*

*sf*

## Пример 4.74

ETUDE X  
(Var. VIII)

*f sempre con energia*

*sf sf*

*sf non legato*

## Пример 4.75

ETUDE XI  
(Var. IX) *Con espressione*

*p*

2

5

## Пример 4.76

[ETUDE VII]  
[Var. VI]

*ff*

## Пример 4.77

[ETUDE XII]  
[Finale]

*f*

Далее в *таблице 4.9* приводятся варианты мотивов и их трансформация в процессе развития. Римскими цифрами отмечены номера этюдов по перво-

му изданию, арабскими — вариации по второму изданию, курсивом выделены дополнительные вариации.

*Таблица 4.9. Мотивное развитие в «Симфонических этюдах»*

<b>Варианты мотива</b>	<b>№№ вариаций</b>
A (cis-gis-e-cis)	I/1, II/2, IV/3, V/4, VI/5, 2, 3
A <sub>1</sub> (cis-gis-fis-e-dis-cis, gis-dis-cis-h-ais-gis)	XI/9, 4
B (cis-a-e-cis)	VIII/7, 1
A <sub>1</sub> B (cis-a-gis-fis-e-cis)	X/8
C (cis-dis-gis)	II/2, 2
D (c-g-e-h)	VII/6
D1 (des-as-f-des)	XII

С одной стороны, каждая вариация в «Симфонических этюдах» обладает образной самостоятельностью и напоминает законченную миниатюру. С другой стороны, в этом произведении композитор преодолевает сюитность благодаря общему драматическому настроению, динамике образов и целенаправленности развития. Единству цикла в немалой степени способствует разомкнутость темы, которая заканчивается на неустойчивом доминантовом секстаккорде, усиливающим напряжение. Образная самостоятельность и относительная законченность отдельных вариаций в «Симфонических этюдах» компенсируется интонационной, гармонической и структурной близостью к теме.

Фактура в «Симфонических этюдах» имеет оркестровый характер. Это выражается в насыщенности и многоплановости звучания, контрастности, одновременном охвате нескольких регистров фортепиано.

Созданное в 1843 году *Andante для двух фортепиано op. 46* отличается единством и целеустремленностью развития и яркостью образных противопоставлений. Оно построено по принципу учащения контрастов, что характерно для крупных вариационных циклов Бетховена. Группе первых четырех вариаций, объединенных непрерывным движением и последовательным ускорением темпа, противостоит 5-я, траурная вариация “*Più lento*”. Пунктирный затакт темы превращается в этой вариации в остинатную ритмическую фигуру. Шуман обращается к бетховенской традиции введения в вариационный цикл траурного марша, резко контрастирующего остальным вариациям. Эта традиция получила большое распространение в вариационных циклах XIX века. Далее после двух вариаций, близких по характеру теме, появляется вариация «охотничьего» характера, основанная на резком акцентировании и

подчеркнутом пунктирном ритме. В этом цикле Шуман периодически возвращается к материалу темы. Так, после значительного удаления от темы в 5-й вариации композитор вводит небольшую вариацию, основанную на материале темы и близкую ей по характеру, после чего начинается новое развитие. Эта вариация является своего рода «репризой». В сущности, 6-я вариация представляет собой измененное проведение темы, в котором преобладает субдоминантная сфера. В ней сохраняется темп, форма, интонационная и ритмическая основа темы. В коде тема с расширением проводится полностью, что для вариаций Шумана не характерно. В *Andante*, благодаря периодическому возвращению к теме и введению контрастных вариаций, возникает рондообразность, смысл которой, как указывает В. Цуккерман — в «противопоставлении лирики и моторности» [132, 179].

Поздние вариации Шумана отличаются песенным характером тем, простотой и строгостью изложения, небольшим масштабом цикла. В них композитор использует варьирование на неизменную мелодию (Тема с вариациями из Сонаты для юношества оп. 118 № 1, третья часть Скрипичной сонаты оп. 121, Тема *Es-dur* op. posth.).

*Тема с вариациями Es-dur*, созданная в феврале 1854 года, стала последним сочинением Шумана. Как свидетельствует запись от 24 февраля в дневнике Р. Беккера, артиста симфонического оркестра в Дюссельдорфе, «он [Шуман] рассказывал мне, что дух Франца Шуберта послал ему чудесную мелодию, которую он записал и сочинил на нее вариации»<sup>30</sup> [186, 191]. Тема основана на интонациях немецких народных песен. Она имеет мелодическое сходство с темой медленной части Скрипичного концерта *d-moll*, написанного Шуманом осенью 1853 года [пример 4.78]. В Вариациях тема, благодаря хоральному изложению, неторопливому движению, большей ритмической и мелодической плавности, утрачивает экспрессию и звучит более отрешенно:

#### Пример 4.78



<sup>30</sup> Тема с вариациями *Es-dur* была впервые издана К. Гейрингером в Лондоне лишь в 1939 году под заглавием «Вариации на собственную тему» [Schumann R. Variationen über ein eigenes Thema. Herausgegeben von K. Geringer. London: Hinrichsen, 1939].

## Пример 4.79



Тема с вариациями Es-dur обнаруживает влияние вариаций Мендельсона. Это проявляется в строгом четырехголосном изложении темы и чередовании гомофонных и полифонических вариаций.

В Теме с вариациями проявляются черты позднего стиля композитора: простота изложения, сдержанность, лаконизм, песенность, полифоничность фактуры.

Вариации Es-dur отличаются своеобразием фактуры. В них наблюдаются черты органного изложения, что выражается в преобладании трехуровневой полифонизированной фактуры, самостоятельности линии нижнего голоса с октавными удвоениями. Это небольшое произведение чрезвычайно трудно для исполнения, так как требует тонкой тембровой дифференциации каждого голоса при частой громоздкости фактуры. В то же время при исполнении необходима непосредственность, первозданность, проникновенность и простота.

Шуман внес значительный вклад в развитие свободных вариаций. Обладая яркими индивидуальными чертами, вариации композитора в то же время прочно связаны с классическими принципами.

В своих произведениях Шуман развивает традиции классических вариаций и особенно Бетховена. Форма темы в них, как правило, мало изменяется. Наиболее значительные изменения касаются заключительных вариаций. В большинстве вариационных циклов композитора проявляется традиция Бетховена и Шуберта, связанная со значительным увеличением масштаба финального раздела, который основан на элементах темы. Большая протяженность финала у Шумана нередко сочетается со значительностью содержания. В цикле op. 1 *Finale alla Fantasia* представляет собой развернутую фантазию, написанную в форме рондо. В op. 5 последний экспромт перерастает в фугу, после которой вновь следует его повторение. Целостности «Симфонических этюдов» op. 13 в немалой степени способствует грандиозный финал, занимающий по протяженности значительную часть цикла.

В кодах некоторых вариационных циклов Шуман возвращается к теме, после которой следует небольшой заключительный раздел. Такая форма спо-

собствует законченности цикла. При этом композитор вносит в коде изменения. Например, в финале Экспромтов оп. 5 следует динамическая реприза баса темы, а в коде *Andante* оп. 46 повторяется тема почти точно, но с перестановкой партий и введением дополнительных элементов. Однако в целом Шуману, как и Бетховену, не свойственно применение *da capo* в конце вариационного цикла, что связано с целенаправленностью и динамизмом развития.

У Шумана в вариациях нередко сохраняется мелодия темы или отдельные ее элементы. Особенно важную роль неизменность мелодии приобретает в последнем его цикле — Теме с вариациями *Es-dur*. Для многих произведений композитора характерен прием переноса мелодии темы в средний или нижний голос. Гораздо реже применяется принцип неизменного баса (например, частично в Экспромтах оп. 5).

Вариации Шумана основаны на контрастности. Ладотональный контраст композитор обычно применяет ближе к концу цикла. Иногда противопоставление одноименных тональностей перемещается в финальный раздел, что характерно и для некоторых вариаций Бетховена. Например, в Экспромтах оп. 5 тональность одноименного минора (*c-moll*) используется в финальной фуге. В поздних сочинениях Шуман находит другие варианты ладового контраста: например, в *Andante* оп. 46 композитор помещает минорную вариацию в середину вариационного цикла, а в Вариациях *Es-dur* оп. *posth.* применяет необычное сопоставление с тональностью III ступени *g-moll* (вар. 4). Терцовое соотношение неродственных тональностей встречается лишь в Вариациях на имя *Abegg* оп. 1 (*F-dur–As-dur*).

В минорных вариационных циклах Шумана всегда применяется одноименный мажор. Даже в таком миниатюрном цикле, как тема с вариациями из «Сонаты для юношества» оп. 118 № 1, введена предпоследняя вариация в мажоре. Сопоставление с тональностью параллельного минора встречается в Экспромтах (№ 6 во 2-й редакции).

Более значительную роль играет ладовый и тональный контраст в таком крупном вариационном цикле как «Симфонические этюды» *cis-moll* оп. 13. Его финал написан в одноименном мажоре, причем с энгармонической заменой (*Des-dur*). Сочинение последней вариации минорного цикла в одноименной тональности ранее встречалось крайне редко (как, например, в Вариациях Бетховена на марш Дресслера WoO 63). У Шумана возрастает и значение параллельного мажора, который появляется уже в теме. В тональности *E-dur* написана 6-я вариация. Вариация 4 модулирует из *cis-moll* в параллельный мажор, приводя тем самым к созданию ладотонального контраста с последующей 5-й вариацией, выдержанной в главной тональности. В «Симфонических этюдах» Шумана применяется также необычное сопоставление с тональностью минорной доминанты *gis-moll* (предфинальная, 9-я вариация),

что вообще для минорного вариационного цикла не характерно. Особенно выделяется сопоставление неродственных тональностей *gis-moll* и последующего *Des-dur* финала.

Для Шумана характерно введение образного контраста уже в самом начале вариационного цикла. Но наиболее сильный контраст, как правило, представлен в последних вариациях. Традиция противопоставления медленной вариации и оживленного финала происходит от Моцарта. Шуман еще больше углубляет контраст двух последних вариаций. Наиболее ярко он проявляется в Теме на имя *Abegg op. 1* и особенно в «Симфонических этюдах» *op. 13*. Драматургический смысл такого приема, по замечанию В. Цуккермана, заключается в «оттягивании развязки и, вместе с тем, оттенении активности завершения» [132, 187]. Учащение контрастов к концу цикла придает развитию динамику и устремленность.

Роль медленных вариаций у Шумана значительна, особенно в вариационных циклах с медленными темами. В них обостряются характерные черты первоначального образа, в результате чего усиливается воздействие последующего финала. Например, нарастание трагизма в предпоследней вариации «Симфонических этюдов» оттеняет триумфальный финал. Шуман в вариациях отказывается от традиционного обозначения “*Adagio*”, функцию которого нередко выполняют кантиленные вариации. Например, уже в Вариациях *op. 1* лирическая предфинальная вариация обозначена как *Cantabile*. В *Andante op. 46* композитор вводит обозначение “*Più lento*”, которое часто встречается в романтических вариациях и вносит контраст.

Важную роль в вариациях Шумана играет сквозное развитие. Для композитора характерно непрерывное следование вариаций, особенно начальных и заключительных. Этот прием встречается еще в вариациях Моцарта и Бетховена. Иногда в начальных вариациях Шуман, как и венские классики, использует диминуирование (например, в Экспромтах *op. 5*). В некоторых случаях Шуман по традиции Бетховена связывает две последние вариации с помощью каденции (например, в *Абегг-вариациях op. 1*). Часто соседние вариации объединяются непрерывным движением. Так, в «Симфонических этюдах» 3-я вариация непосредственно приводит к 4-й. Иногда у Шумана на конец вариации накладывается начало следующей. Таким приемом в *Andante op. 46* 1-я вариация соединяется со 2-й, а 4-я — с 5-й.

Для композитора характерна симфоничность мышления. Как и Бетховен, Шуман представлял вариационный цикл как процесс взаимодействия контрастных образных сфер.

Скрепляющим моментом в вариациях Шумана является рондообразность. Этот принцип характерен для крупных вариационных циклов Бетховена. Вариационным циклам Шумана свойственно приближение отдельных

вариаций к первоначальному образу, что напоминает развитие по «спирали». Это проявляется в интонационной или темповой общности с темой (например, в Abegg-вариациях op. 1, Экспромтах op. 5, Andante op. 46, Теме с вариациями Es-dur). Нередко композитор возвращается к темпу темы после ряда вариаций, написанных в постепенно ускоряющемся темпе. Такой контраст встречается в середине его крупных вариационных циклов. Так, в Экспромтах op. 5 после 6-й, быстрой вариации следует 7-я вариация в первоначальном темпе Andante. Подобный контраст наблюдается и в «Симфонических этюдах».

Опираясь на драматургические принципы вариаций венских классиков, Шуман вносит собственное представление об этом жанре и выступает в своих вариационных произведениях как новатор. Сочинение вариаций было связано для Шумана не с данью моде, а с целенаправленными поисками новых путей развития жанра. Стимулом для написания вариаций композитору служило изучение сочинений современников. Стремление к улучшению чужих сочинений привело к появлению совершенно иной концепции вариационного цикла.

Как же реализуется концепция вариационного цикла, выдвинутая Шуманом, в произведениях самого композитора, и каким образом автор решает проблему художественной целостности?

С точки зрения Шумана, вариации — крупное произведение на тщательно выбранную тему, которая является смысловым центром и отличается первозданностью и поэтичностью. Темы вариаций композитора, как правило, отличаются простотой, строгостью, серьезностью и певучестью.

Воспринимая тему как «центральный момент» целостного произведения, Шуман в своих вариациях придавал ей огромное значение. Возможность изложения темы не в начале, а в середине цикла композитор продемонстрировал в «Карнавале». Но собственно в вариациях Шуман этот прием не использовал.

Шуман выдвигает требование ассоциативности темы. Часто в теме вариационного цикла композитора или даже в ее элементе сконцентрирована идея всего произведения. В основе тем вариаций молодого Шумана (op. 1 и op. 5) лежат персонифицированные мотивы (A–B–E–G–G и C–F–G–C), связанные со скрытой программностью и имеющие отношение к жизни композитора.

В темах Шумана учитываются возможности для их полифонического развития в дальнейшем. Например, тема Вариаций Es-dur пригодна для изложения в виде канона. Эту возможность композитор реализует во 2-й вариации. На основе отдельных элементов темы «Симфонических этюдов» Шуман выстраивает канон (вар. 3) или имитации (вар. 7). В Экспромтах op. 5,

как полагает К. С. Беккер, «мотив C–F–G–C, вероятно, задуман как потенциальная тема фуги» [150, 574].

В соответствии со своими взглядами, Шуман почти всегда начинает вариации прямо с темы, сразу привлекая к ней внимание исполнителя и слушателя. Исключение составляют лишь Экспромты ор. 5, где в качестве вступительного раздела выступает изложение баса темы.

В вариациях, с точки зрения Шумана, важен прежде всего «драматический интерес», который заключается в выявлении различных аспектов образа в его последовательном развитии и преобразовании. Эта идея заложена еще в Экспромтах, где тема вступления проходит значительный путь развития до грандиозной кульминации в коде. Наиболее последовательно эта концепция воплощается в «Симфонических этюдах», в которых наблюдается постепенное развитие, устремленное к концу цикла. Идея переосмысления темы и преобразования траурного марша в бравурный, триумфальный финал связана с необходимостью динамичного развития.

Шуман добивается единства вариационного цикла с помощью вычленения и развития наиболее характерных элементов темы. Темы Шумана содержат мотивы, приобретающие в дальнейшем развитии ключевое значение. В основе Абегг-вариаций лежит восходящий полутоновый мотив a–b, который неизменно сохраняется в начале почти каждой вариации; в ор. 5 — нисходящие квинтовые мотивы в басу и восходящая кварта в мелодии; в ор. 13 — движение мелодии по нисходящим звукам трезвучия с последующим восходящим ходом на сексту, в ор. 46 — начальная пунктирная фигура f–fis, в Теме Es-dur — восходящая кварта.

Целостность цикла, по мнению Шумана, должна сочетаться с индивидуальной окраской самих вариаций. Особенностью вариаций композитора является стремление к яркой контрастности и индивидуальной характерности образов, представленных в разных ракурсах. С точки зрения жанрового содержания они представляют собой, как определяет В. Шварц, «фантастические вариации», или «фантазии-вариации» [316, 63]. По сути вариации композитора являются «картинами настроения» [ibidem, 61].

Причина создания новых редакций чаще всего была связана с желанием Шумана добиться большей целостности. Но всегда ли это ему удавалось? Как показывает сравнение двух редакций Экспромтов ор. 5, композитор достиг большей целостности лишь отчасти. Наибольшего единства Шуману удалось достичь в «Симфонических этюдах».

Перед современным исполнителем возникает дилемма: либо исполнять сокращенный вариант, пожертвовав выдающимися миниатюрами, либо — наиболее полную версию в ущерб непрерывности развития. Наилучшим выходом является синтез разных вариантов с частичным или полным включе-

нием дополнительных вариаций. Серьезной проблемой является расположение дополнительных вариаций при исполнении. Такие «вставки» не должны противоречить драматургическому плану произведения. Возможность выбрать наиболее приемлемый вариант предоставлена на вкус исполнителя.

В творчестве Шумана взаимодействуют вариационность и сюитность. Вариационность играет важную роль в его сюитных циклах, достигая в них большой свободы. Новаторство композитора ярко проявляется, в частности, в «Карнавале» ор. 9 (1834–1835), где тема (варианты As–C–H и A–Es–C–H) является не законченной музыкальной мыслью, а интонационным зерном. С помощью интонационных связей Шуман достигает внутреннего единства произведения.

Таким образом, вариации Шумана в 1830-е гг. проходят большой путь развития. В результате композитор приходит к созданию особого типа вариаций — «фантазий-вариаций», — драматургия которых строится на романтических принципах. Темы вариаций Шумана связаны со скрытой программностью, определяющей драматургию всего цикла. Его тяготение к вариационной форме связано со свойственным ему восприятием мира как цепи картин. В вариационных циклах Шумана наблюдается тенденция к миниатюризму, который выражается в лаконичности и законченности отдельных вариаций. Однако эти миниатюры выстроены по определенной логике на основе динамичного развития. В результате сюитность у Шумана сочетается с масштабностью замысла.

## § 12. Вариации Ф. Мендельсона-Бартольди

Важную роль в развитии жанра в середине XIX века сыграли вариации **Феликса Мендельсона-Бартольди**. Однако до начала 1840-х годов композитор обращался к жанру вариаций довольно редко, создав лишь два концертных сочинения: Вариации для фортепиано и виолончели op. 17 (1829) и совместно с И. Мошелесом во время поездки в Лондон — Вариации для двух фортепиано на тему из «Прециозы» (1833). Такой подход был связан с резко отрицательным отношением Мендельсона к однотипным виртуозным вариациям современников, особенно к произведениям Г. Герца.

В 1841 году композитор написал сразу три вариационных цикла для фортепиано solo (op. 54, op. 82 и op. 83). Мендельсон работал над этими сочинениями с большим подъемом, о чем свидетельствует его письмо К. Клингеману в Лондон от 15 августа того же года: «Знаешь, что я с увлечением сочинял в последнее время? — Вариации для фортепиано. А именно — сразу восемнадцать на тему в d-moll; и при этом так чудесно развлекся, что тут же написал новые на тему в Es-dur, а сейчас пишу третьи на тему в B-dur. Мне порядком пришлось наверстывать то, чем я совершенно не занимался раньше» [259, Bd. II; 306]. О больших достижениях Мендельсона в жанре вариаций свидетельствует, в частности, отзыв Л. Шпора, который назвал «Серьезные вариации» «невероятно трудной и весьма своеобразной композицией» [20, 250].

Самый ранний вариационный цикл Мендельсона — *Концертные вариации D-dur op. 17* — отличается яркостью и рельефностью контрастов. Теме и вариациям лирического характера противопоставляется драматическая 7-я вариация. Единство и непрерывность создается благодаря последовательному ритмическому уменьшению в первых четырех вариациях и попарному объединению вариаций в группы. В этом произведении уже формируются черты, характерные для его более поздних вариационных циклов, в частности, — для «Серьезных вариаций». Так, имитации 3-й вариации напоминают 3-ю вариацию цикла op. 54, а минорная 7-я вариация (d-moll) предвосхищает по тональности, характеру и фактуре его коду.

В «Серьезных вариациях» *d-moll op. 54*, наиболее масштабном и значительном своем сочинении в этом жанре, Мендельсон обращается к традициям старинных вариаций, идущим от сюит Генделя и своеобразно преломленным в 32 вариациях Бетховена. Не случайно это произведение написано для «Бетховенского альбома», вышедшего в издательстве П. Мехетти в Вене.

Тема «Серьезных вариаций» выдержана строго в четырехголосии и отличается певучестью всех голосов. Нисходящие секундовые интонации верх-

него голоса, возникающие в результате задержаний, и *sforzandi* на слабых долях придают теме напряженность и скрытый драматизм.

**Пример 4.80**

**Andante sostenuto**

*sempre con Pedale*

Цикл отличается непрерывностью развития и целеустремленностью. В нем наблюдается тенденция к объединению вариаций в группы. Первые 13 вариаций образуют большую группу, обрамленную вариациями, в которых мелодия темы практически полностью сохраняется. 13-я вариация, завершающая минорную группу, играет роль репризы: почти неизменная мелодия темы проводится в среднем голосе на фоне фигураций *staccato* в правой руке.

Важную драматургическую функцию выполняет 14-я вариация (*Adagio*), написанная в одноименном мажоре и отделенная от предыдущей вариации паузой с фермой. Она является наиболее сильным контрастом предыдущим вариациям не только по ладу, но и по темпу, характеру и фактуре. Как и в 32 вариациях Бетховена (вар. 12), в *Adagio* вводится мажорный вариант темы, которая проходит в среднем голосе и отличается наполненностью звучания [*пример 4.81*]. В то же время в верхнем голосе возникает новая тема, которая в 15-й вариации звучит в миноре, и в ней появляется интонация уменьшенной квинты, характерная для первоначальной темы [*пример 4.82*].

**Пример 4.81**

Var. XIV

**Adagio**

## Пример 4.82

Var. XV  
poco a poco piu agitato

*sempre pp*

Финальный раздел включает в себя две заключительные вариации и коду, перед которой вводится неполное проведение темы на доминантовом тремоло баса. Большую динамику финалу придает разработочность.

Вариации основаны на интонационном единстве. Значительное развитие получают выделяющиеся в теме восходящие интонации уменьшенной квинты и уменьшенной квинты, а также интонация нисходящей секунды.

Темповые соотношения в «Серьезных вариациях» подчиняются общей динамике развития. В первых девяти вариациях происходит последовательное темповое нарастание от *Andante sostenuto* до *Allegro vivace*. Одновременно усиливается драматизм и общая напряженность. Затем с 10-й вариации начинается ступенчатый спад темпа от *Moderato* до *Adagio*. Далее следуют две кульминационные вариации *Allegro vivace* (16-я и 17-я). Цикл завершается финалом *Presto*, в котором происходит значительное динамическое нарастание. Так строится драматургия «Серьезных вариаций» с точки зрения темповых изменений.

В Вариациях ор. 54 велика роль полифонии. Так, Г. Лейхтентритт указывает, что в вариациях композитора к теме нередко добавляется контрапункт [237, 108]. Например, 10-я вариация является фугеттой, в основе которой лежит начальный мотив темы — нисходящая секунда (a–gis).

У Мендельсона возникает своеобразный контраст полифонических и гомофонных вариаций. Б. А. Кац связывает эту особенность с характерным для творчества Бетховена противопоставлением обобщенного и индивидуального, но у Мендельсона доминирует индивидуальное начало [38, 103]. Как отмечает исследователь, «из сдержанного хора темы вырывается на простор эмоциональной свободы один голос и, пройдя многочисленные испытания, утверждается в своем бунтарском порыве» [36, 20].

В цикле ор. 54 Мендельсон нередко связывает соседние вариации с помощью фактурных приемов. Так, пассажи 8-й вариации, исполняемые правой рукой, в 9-й вариации изложены в двух руках. Триольные фигуры 16-й вариации, исполняемые правой рукой, в 17-й вариации переходят в левую. В

таких случаях Мендельсон всегда усложняет фактуру второй вариации группы. В «Серьезных вариациях» возникают также фактурные связи на расстоянии. Так, в коде фактура напоминает аккордовое *martellato* 5-й вариации.

*Вариации Es-dur op. 82* и *Вариации B-dur op. 83* построены на сходной драматургии. Оба цикла содержат достаточно развернутую и неторопливую тему (20 тактов), пять вариаций и коду. Тема Вариаций op. 82 обладает серьезностью характера и динамичностью. В то же время тема цикла op. 83 характеризуется большей певучестью и лиризмом, а также большей интонационной значимостью благодаря мотиву восходящей кварты. Центральная, 3-я, вариация в обоих случаях написана в более быстром темпе, который в op. 83 вводится контрастно (*Allegro* при темпе темы *Andante sostenuto*). Далее следует 4-я вариация в жанре марша с введением жанрово-изобразительных элементов: в op. 82 — оstinатной пунктирной фигуры в басу, а в op. 83 — барабанной «дробы». 5-я вариация является варьированной репризой темы.

Коде цикла op. 83 обладает целеустремленностью развития. Ее основой становятся два элемента 3-й вариации: оstinатный триольный ритм и восходящее равномерное движение в начальной фразе мелодии. Особенностью коды является то, что мелодия темы появляется не сразу, а только в затакте к 5-му такту. Такой прием характерен для вариаций Шумана.

#### Пример 4.83

*Allegro assai vivace*

Таким образом, у Мендельсона возникает своя концепция вариационного цикла. Она основана на представлении о вариациях как о крупном сочинении на оригинальную тему, отличающемся динамичным развитием, сделанном эффектно и со вкусом. Разнообразие фактуры и приемов фортепиан-

ной техники в таком цикле должно быть связано прежде всего с раскрытием различных аспектов образа. Желая противопоставить собственное представление традиционному пониманию вариаций как поверхностного и развлекательного жанра, Мендельсон назвал свои d-moll'ные вариации «Серьезными».

В вариациях Мендельсона развиваются и обобщаются тенденции предшественников, главным образом — Бетховена и Шумана, направленные на усиление целостности вариационного цикла и непрерывности развития.

Для вариационных циклов Мендельсона характерны темы хорального склада. Они изложены, как правило, в четырехголосной фактуре и имеют серьезный, выдержанный и спокойный характер. Такие свойства темы закладывают основу для создания масштабного и значительного вариационного цикла.

Целостности вариаций Мендельсона способствует сохранение в некоторых вариациях мелодии темы или ее интонаций. Нередко композитор использует прием, характерный для Шумана, — перенос мелодии темы в средний голос, которая почти без изменений проводится в среднем голосе на фоне фигураций.

Одним из средств объединения цикла у Мендельсона является расширение заключительных разделов: последней обозначенной вариации или коды. Характерным приемом развернутого финала Мендельсона является сочетание интонационной основы темы с фактурными и ритмическими элементами одной из вариаций цикла.

Ладотональный контраст в вариациях композитора остается в пределах соотношений классического вариационного цикла и связан с сопоставлениями как одноименных, так и параллельных тональностей. Применяется такой контраст ближе к концу вариационного цикла и обычно связан с образными контрастами.

Важную роль в вариациях Мендельсона играют темповые контрасты при сохранении метрического единства.

Логика построения вариационного цикла Мендельсона определяется сквозным развитием. Композитор часто использует прием Бетховена — объединение соседних вариаций на основе общности фактуры. В результате четко вырисовываются группы вариаций.

Важную роль в Вариациях Мендельсона играет полифоническое мышление. С одной стороны, оно проявляется во введении полифонических форм. С другой стороны, даже в аккордовых вариациях образуются независимые полифонические линии (как, например, в 33 вариациях оп. 120 Бетховена).

В вариациях Шумана и Мендельсона проявился новый и своеобразный подход к жанру, который противостоял традиционным взглядам на вариационный цикл как на виртуозно-развлекательное сочинение в период нарастания кризиса в этой сфере во второй четверти XIX столетия. Их представление о вариациях как о серьезном жанре с симфоническим развитием открыло новую эпоху в истории жанра.

Для Шумана характерна серьезная переработка тем других композиторов и создание на их основе собственных.

В вариациях Шумана начала 1830-х гг. проявляются черты, характерные для виртуозных концертных вариаций начала XIX века. В то же время обнаруживаются индивидуальные свойства, характерные для вариаций композитора: ассоциативность темы, резкая смена характера и фактуры в 1-й вариации, перенос мелодии темы в вариациях в нижний или средний голос, появление неизменной мелодии темы при повторе 1-го предложения. В «Симфонических этюдах» преобладает индивидуальное начало. Особенно важен для Шумана «драматический интерес». При этом усиливается влияние традиций Бетховена. Композитор использует вычленение и развитие отдельных элементов темы. Большую роль играет раскрытие полифонических возможностей темы. Проявляется тенденция к сочетанию целостности и индивидуальной окраски отдельных вариаций. В более поздних вариационных циклах значение традиций возрастает.

Таким образом, в вариациях Шумана опора на традиции Бетховена сочетается с индивидуальными чертами. Но они своеобразно преломляются в вариациях Шумана и получают новую окраску. Для вариаций Шумана характерно сочетание масштабности и симфонической логики развития с законченностью отдельных вариаций.

Вариационные циклы Шумана и Мендельсона сыграли огромную роль в развитии жанра и оказали существенное влияние на фортепианные вариации второй половины XIX века.

В первой половине XIX века соотношение классических и романтических тенденций в фортепианных вариациях постоянно менялось. Несмотря на пестроту и разнообразие типов вариационных циклов этой эпохи, все же выявляются основные закономерности. В начале века у современников Бетховена наблюдается преобладание классических приемов. Композиторы обращаются преимущественно к строгим орнаментальным вариациям. Однако в 1820-е гг. усиливается влияние романтических тенденций (Бетховен, Шуберт). В 1830-е гг. развивается романтический вариационный цикл (Шуман и его современники). Затем в 1840-е гг. вновь возрастает интерес к классическим традициям. В вариационных циклах этого времени сочетаются классические и романтические принципы драматургии (Мендельсон).

В драматургии фортепианных вариаций XIX века наблюдается определенная эволюция. Заметна тенденция к укрупнению масштаба. Вводятся развернутые дополнительные разделы (интродукций и финалов), что приводит к превращению вариаций в романтическую одночастно-циклическую форму. В наиболее значительных вариационных циклах тема интродукции и тема вариаций нередко противопоставляются по принципу производного контраста. Большое значение приобретает разработочный метод развития. Таким образом, происходит проникновение принципов сонатной драматургии в вариационный цикл.

В драматургию вариационного цикла проникает лирическая сфера. В результате возникает принцип миниатюризма (особенно у Шумана), который связан с превращением вариационного цикла в последовательность самостоятельных миниатюр. Однако эта последовательность логически выстроена и представляет собой процесс целеустремленного развития скрытой сюжетной «истории».

Уже в начале XIX века проявилась тенденция к упадку жанра вариаций из-за появления множества виртуозных произведений, написанных примерно по одному образцу. Это привело к необходимости поиска принципиально нового подхода к вариационному циклу. Новую концепцию обосновал Р. Шуман, который выше всего в вариациях ценил изобретательность, фантазию, оригинальность трактовки и одухотворенность.

## **РАЗВИТИЕ ЖАНРА ВАРИАЦИЙ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX И НАЧАЛЕ XX ВЕКОВ**

### *Раздел 1.*

#### *Вариации Ф. Листа*

*Ференц Лист*, начавший карьеру гастрوليрующего пианиста-виртуоза ещё подростком, в 1820-х годах, к жанру фортепианных вариаций обращался заметно реже, чем его современники. Однако в числе самых первых изданных сочинений Листа были именно вариационные циклы.

Примечательно, что единственным вариационным циклом Листа, написанным на оригинальную тему, являются Восемь вариаций *As-dur* op. 1.

Что касается листовских вариаций на заимствованные темы, то выбор источников часто говорит сам за себя: это либо темы великих предшественников, либо тех современников, творчеством которых Лист восхищался. Композитор неоднократно обращался к темам Дж. Россини и Н. Паганини.

Поздние вариации Листа связаны с традицией *homage*, которая получила большое распространение в вариационных циклах второй половины XIX века. Большой интерес вызывает у композитора творчество И. С. Баха и Г. Генделя.

Особое место среди вариаций Листа занимает парафраза «Пляска смерти» (1838–1849), в основе которой лежит грегорианский хорал “*Dies irae*”.

Среди вариационных произведений Листа следует также отметить его вариации, входящие в состав коллективных циклов. Композитор трижды принимал участие в таких грандиозных проектах. В 11-летнем возрасте Лист написал свою пьесу (вариацию № 22) для сборника “*Vaterländischer Künstlerverein*” («50 вариаций на вальс Диабелли»), изданного в Вене в 1824 году. В числе авторов были Ф. Шуберт, И. Н. Гуммель, Ф. Калькбреннер, К. Черни, И. Мошелес, и другие композиторы.

Из коллективных циклов с участием Листа наибольшей целостностью отличается «Гексамерон» — Большие бравурные вариации для фортепиано с оркестром на марш из оперы Беллини «Пуритане» (S. 392), вышедшие в свет в Париже в 1837 году. Этот цикл был написан совместно с выдающимися пианистами-виртуозами того времени: С. Тальбергом, Г. Герцем, И. П. Пиксисом, К. Черни и Ф. Шопеном.

В начале 1881 года «Прелюдия» Листа (S. 207a) вошла во второе издание коллективного вариационного цикла русских композиторов «Парафразы на неизменяемую известную тему» («Тати-тати»), авторами которого были А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, А. К. Лядов, Н. А. Римский-Корсаков и Н. В. Щербачев. Участие Листа в этом цикле было не случайным: музыку русских композиторов Лист очень высоко ценил и постоянно пропагандировал.

Можно сказать, что участие в коллективных вариациях было для Листа формой общественной деятельности, символом дружеской поддержки других музыкантов и выражения симпатий к их деятельности.

## § 1. От ранних опытов до бравурных концертных вариаций

Наиболее ранним известным нам произведением Листа является его вариация в коллективном сочинении на вальс Диабелли (S. 147), которая относится к 1822 году. В сообщении *Wiener Zeitung* отмечалось, что «в этом сборнике публика не без интереса увидит *первый* композиторский опыт талантливого одиннадцатилетнего отрока *Листа*» [цит. по: 302, 30]. Хотя вариация Листа обнаруживает сильное влияние виртуозного стиля его учителя К. Черни, в ней выявляется стремление к значительному преобразованию темы. Композитор изменяет трехдольный метр на двухдольный и использует одноименный минор (c-moll).

В 1824 году были созданы *Восемь вариаций на оригинальную тему Asdur op. 1* (S. 148) и *Семь блестящих вариаций на тему из оперы Россини «Дева озера» op. 2* (S. 149). Сам факт присвоения опусного номера этим сочинениям свидетельствует о важности значения, которое Лист придавал жанру вариаций в раннем творчестве. Несмотря на то, что ранние вариации представляют собой лишь пробу пера, они достойны внимания и с исторической, и с художественной точки зрения.

В Восьми вариациях op. 1, посвященных знаменитому фортепианному и арфовому фабриканту Себастьяну Эрару, 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 и фактурных приемов в них заметно влияние стиля Шуберта.

Вариации основаны на спокойной певучей теме хорального склада. По характеру она близка теме Шести вариаций op. 34 Бетховена. В ней сконцентрировано образное содержание цикла в целом, что является чертой, характерной для вариаций великого предшественника.

### Пример 5.1

Thema  
Andante

The musical score shows the beginning of the theme. It is written for piano in 2/4 time, c-moll. The tempo is marked 'Andante'. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand is simple and lyrical, while the left hand provides a steady accompaniment. The score ends with a fermata over the final chord.

В этом произведении Лист стремится к единству формы с помощью принципов, характерных для венских классиков. Так, в первой половине вариационного цикла композитор использует прием ритмического сжатия. Стремясь придать сочинению округленность, композитор в коде применяет частичное *da capo*, включающее два первых и два последних такта темы. Цикл получает логичное и краткое завершение, подводящее итог развитию классических вариаций.

Вариационный цикл отличается интонационным и ритмическим единством. Нисходящее движение мелодии первого двутакта темы сохраняется практически во всех вариациях. Кроме того, Лист периодически возвращается к ритмической основе темы. Как отмечает Р. Кокаи, первый мотив темы «несет в своем ритмическом отпечатке что-то определяющее для дальнейшего развертывания и характеристического движения всей пьесы» [230, 82]. В ней сконцентрировано интонационное и образное содержание цикла в целом, что свойственно зрелым вариационным циклам Бетховена.

Лист обогащает гармонический язык темы, в которой наряду с диатоникой вводится хроматика. Особую свежесть и разнообразие вносит в гармонию использование мажоро-минора (*As-dur–as-moll*) и сопоставление тональностей терцового соотношения (*As-dur–Ces-dur*). Эти сопоставления играют важную роль в дальнейшем развитии. Терцовые соотношения встречаются и в коде цикла (*E-dur–As-dur*). Одноименная тональность *as-moll* появляется в 6-й вариации. Эффект создается благодаря таинственно-фантастическому звучанию разложенных аккордов *pianissimo*. Трактовка тональности *as-moll* связана с определенной семантикой, идущей от Бетховена. Смысл использования «темных», мрачных тональностей в начале XIX века заключался в оттенении светлых образов и усилении индивидуального начала. Особый контраст мажорным вариациям создают, например, трагические мерные аккорды в низком регистре в 3-й вариации из первой части Сонаты ор. 26 Бетховена, и траурная поступь в 5-й вариации из четырехручного цикла ор. 35 Шуберта.

### Пример 5.2

Var. VI

*pp sempre legato* *con espressione*

В Восьми вариациях заметно влияние стиля позднего Бетховена. Например, 4-я вариация, изложенная строгими аккордами, приобретает философски-углубленный характер [пример 5.3]. В коде Лист использует и фактурный прием своего предшественника — сопровождение темы трелью в высоком регистре [пример 5.4].

**Пример 5.3**

Var. IV

*pp cantabile e sempre legato*

**Пример 5.4**

*cantando*

Вариации оп. 1 показывают, что композитор серьезно относился к жанру вариаций и опирался в них на бетховенские принципы.

В ранних произведениях композитор неоднократно использовал темы Дж. Россини, которого ценил за «мелодическое богатство и безудержную веселость» [52, 361]. После Блестящих вариаций на тему из оперы «Дева озера» оп. 2 в 1830 году в Париже были написаны *Интродукция и вариации на марш из оперы Россини «Осада Коринфа»*. Ранее не известный автограф этого сочинения (сами вариации в автографе отсутствуют) был обнаружен в 1976 году в Нью-Йорке американской исследовательницей Н. Б. Рейч [297, 102–106].

В 1839 году композитор сочинил Вариации на тему из оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан», о чем известно лишь из письма Листа графине М. д'Агу [174, 284]. Позднее на их основе были созданы Воспоминания о «Дон Жуане» (1841). Таким образом, иногда Лист использовал собственные ранее написанные вариации в произведениях других жанров.

Важную роль в вариационных произведениях Листа играют темы Н. Паганини. Высоко оценивая искусство знаменитого виртуоза, Лист писал в

некрологе в 1840 году: «Мощь этого необычайного и никем не превзойденного гения исключает возможность всякого подражания» [52, 154].

Особое место в вариационных произведениях Листа занимает «Campanella». В период с 1831 по 1851 гг. композитор четыре раза обращался к теме. В 1831–1832 гг. Лист работал над «Большой бравурной фантазией на “Колокольчик” Паганини» (“Grande Fantasie di bravura sur la Clochette de Paganini”), изданной в 1834 году. Это яркое, виртуозное произведение было создано под непосредственным впечатлением от игры Паганини. В нем композитор использовал тему рондо из Второго скрипичного концерта h-moll op. 7. Фантазия содержит развернутое вступление, тему с вариацией “à la Paganini” и бравурный финал с грандиозной кульминацией в мажоре.

Примерно в это же время Лист начал работу над «Бравурными этюдами по капризам Паганини», которые закончил в 1838 году. Этюд “Campanella” вошел в этот сборник под № 3 в тональности as-moll. В 1851 году новая, значительно преобразованная версия этого этюда в gis-moll появилась в сборнике «Большие этюды по Паганини».

В 1845 году Лист работал над крупным сочинением, которое представляло собой двойные вариации. В его основу легли две темы: «Кампанелла» и «Венецианский карнавал». Произведение осталось незавершенным и было впервые опубликовано лишь в 1989 году Имре Мезё под заглавием «Бравурные вариации на темы Паганини». В этом цикле чередуются группы вариаций на первую и на вторую тему. Финал же основан на разработке обеих тем. В двух версиях сочинения именно в этом разделе наблюдаются наиболее существенные расхождения. Если в более ранней версии сочинения преобладает первая тема, то в более поздней наибольшее развитие получает вторая. Произведение отличается большим разнообразием фактуры и оригинальностью приемов фортепианной техники, хотя временами несколько перегружено различными техническими трудностями.

Основным средством варьирования в Бравурных вариациях является смена тембров. Нередко композитор применяет сочетание темы с трелью. Первая тема подвергается также ритмической переработке.

Четыре варианта «Кампанеллы» существенно различаются между собой. Они написаны в разных тональностях: a-moll и as-moll (gis-moll). При этом Лист ни разу не использует тональность оригинала h-moll. Изложение темы в первых двух вариантах близко Паганини по характеру и фактуре [примеры 5.5 и 5.6]. В последних двух вариантах [примеры 5.7 и 5.8] Лист находит новые колористические приемы. Во второй версии Этюда благодаря усилению роли верхнего регистра достигается большая ясность и прозрачность звучания. Возникает многослойная фактура с индивидуальными тембрами. Различны варианты и по роли варьирования. В Фантазии тема с ва-

риацией образуют средний раздел, в этюдах форма представляет собой синтез рондо и вариаций, в Бравурных вариациях — двойные вариации. В последнем случае отсутствует собственно изложение темы: после вступления сразу следует ее варьированное проведение. Лист несколько изменяет указания темпа оригинала и вносит новые обозначения характера. Вместо *Allegretto moderato* у Листа встречается или *Allegretto* (в Фантазии и 2-й версии Этюда) или *Allegro moderato* (в 1-й версии Этюда и Бравурных вариациях). При изложении темы композитор, как правило, добавляет указание *ben marcato* (у Паганини в партии скрипки — *forte*). В каждой версии Лист находит для темы своеобразные красочные эффекты. В Фантазии тема построена на противопоставлении: первое проведение отличается легкостью и прозрачностью звучания, что показывает обозначение *dolce*, в то время как при повторении тема излагается в нюансе *forte* в более высоком регистре октавами с сопровождением более мощных басов. Подобный контраст использован и в первой версии Этюда. В последнем варианте Этюда вся тема проходит на звучании *piano* и приобретает особую поэтичность.

### Пример 5.5

[Большая бравурная фантазия]

Tema  
Allegretto

*ben marcato dolce vivamente*

*pp*

*più dolce*

*poco rallent.*

### Пример 5.6

[Этюд “Campanella”, 1-я версия]

*p scherzando ma sempre ben marcato*

**Пример 5.7**

[Бравурные вариации на темы Паганини]

Tempo I  
[Allegro moderato]

*p* *leggiermente*

**Пример 5.8**

[Этюд “La Campanella”, 2-я версия]

[Allegretto]

*p* *ma sempre ben marcato il tema*

Непосредственно вариационную форму Лист применяет в 6-м, аллювном этюде по Паганини. Произведение содержит 11 обозначенных вариаций. Р. Шуман сравнивает их с «отдельными сценами кукольного представления» [143, II-Б; 70]. Эту обработку Шуман считал самой интересной в музыкальном отношении во всем сборнике, а также отметил огромные исполнительские трудности, которые следует преодолевать легко и игриво [там же]. Этюд представляет собой своеобразную «энциклопедию» приемов фортепианной техники. Произведение отличается яркостью контрастов. Важную роль в нем приобретают сопоставления разных регистров. В поздней редакции Лист достигает большой ясности и прозрачности фактуры и значимости каждого звука.

В конце 30-х гг. Лист принял участие в коллективных концертных вариациях для фортепиано с оркестром «Гексамерон». Лист в нем выполнял объединяющую функцию. Кроме своей вариации, композитор написал большую интродукцию, фортепианное изложение темы, связующие эпизоды между вариациями и развернутый виртуозный финал.

Музыкальный материал, принадлежащий Листу в коллективном сочинении, выделяется разнообразием фактуры и красочностью и обнаруживает черты, которые отсутствуют в вариациях соавторов. Его вариация № 2 наиболее значительна в цикле. В ней Лист значительно обогащает гармонический язык темы, которая сопровождается хроматическим нисходящим ходом, изложенным двойными терциями. Нисходящая хроматическая линия станет важным тематическим элементом в поздних вариациях Листа. Кроме того, в этой вариации применяются модуляции в далекие тональности, которые вносят особую свежесть. В «Гексамероне» Лист стремится к значительному образному переосмыслению темы, что в его поздних произведениях приобретает важное значение.

## §2. Философские поиски в зрелых вариационных циклах

В 1838 году во время странствий по Италии у Листа возник замысел крупного вариационного сочинения для фортепиано с оркестром. Примерно в 1849 году в Веймаре была закончена концертная парафраза «*Пляска смерти*» (“Totentanz”), которая позднее дважды перерабатывалась композитором в 1853 и 1859 гг. В этом произведении проявился новый подход к вариационной форме, связанный с отказом Листа от концертной деятельности и пересмотром своих взглядов на исполнительское искусство. Популярный жанр бравурных вариаций с его сложившимися стереотипами уже не мог удовлетворить композитора, и Лист искал в вариационной форме возможность воплощения глубоких философских идей.

Произведение основано на соединении разных источников средневекового европейского искусства. Заглавие “Totentanz” указывает на связь с аллегорической средневековой драмой, в центре которой лежат эсхатологические проблемы. Этот сюжет был особенно популярен в Германии.

В основе произведения лежит секвенция *Dies irae*, приписываемая францисканскому монаху XIII века Томазо ди Челано. Суровая лаконичная тема стала ценным материалом для варьирования в романтической музыке.

Непосредственно на создание «Пляски смерти» Листа вдохновила фреска Б. Буффольмакко «Триумф смерти» в соборе Кампосанто в Пизе, которую современники композитора приписывали А. Орканьи. Сюжет “Triumphus Mortis” пользовался большой популярностью в искусстве Средних веков и Ренессанса, особенно в итальянском. В центре внимания — аллегорическая фигура Смерти в виде старухи с крыльями летучей мыши и косой. Фреска символизирует призрак четвертого всадника из «Откровения Иоанна Богослова» в виде косаря, бродящего в толпе и выхватывающего из нее свои жертвы. Истоки содержания произведения связаны также с концепцией жизни после смерти.

Сюжет фрески с его драматизмом и неожиданными контрастами оказался близок Листу. Композитор обращается к вариационной форме, чтобы объединить в одно целое контрастные эпизоды фрески. Лист вводит разные приёмы живописно-изобразительного характера (например, интонации охотничьих рогов, передающие торжественный выезд кавалькады, вихреобразные кружащиеся пассажи, изображающие танец смерти).

«Пляска смерти» представляет собой одночастный фортепианный концерт, структура которого характерна для крупных сочинений Листа. В произведении отчетливо выделяются крупные разделы, выполняющие функции частей сонатно-симфонического цикла: вступление и три первые вариации,

медленная 4-я (с лирическим эпизодом) и относительно самостоятельные 5-я (Fugato) и финальная вариация с кодой.

Вступительный раздел содержит два проведения темы в оркестре, соединенные виртуозной каденцией фортепиано. Первое проведение сопровождается настойчиво повторяемыми уменьшенными аккордами фортепиано в низком регистре, изображающими колокольный звон [пример 5.9]. В каденции *martellato* двух уменьшенных септаккордов у фортепиано на педали символизирует взмах косы, занесенной над жертвами. Второе проведение темы сопровождается уменьшенным септаккордом в виде фантастического тремоло в верхнем регистре фортепиано. Последняя часть темы (“Teste David cum Sibylla”) проводится отдельно и в процессе развития приобретает самостоятельное значение. Она проходит троекратно на доминантовой органной педали в заключительном разделе вступления, грозно провозглашая наступление последнего для умирающих судного дня. Особенно жутко этот мотив звучит в конце 2-й вариации, где сопровождается фортепианным *glissando* вверх и вниз.

**Пример 5.9**

The image shows a musical score for Example 5.9, divided into two systems: Piano 1 and Orchestre. Both systems are in 4/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The Piano 1 part starts with a tempo marking of *Andante* and a dynamic of *ff marcato*. It features a sequence of chords in the left hand, with a descending chromatic line in the right hand. The Orchestre part is marked *ff* and features a similar descending chromatic line in the right hand, with a sustained chord in the left hand. The score is written in bass clef for both parts.

Первое предложение темы у солиста изложено диатонически. Дублирование верхнего и среднего голосов создает тяжеловесность. Во втором предложении Лист хроматизирует гармонию. Во втором голосе возникает нисходящий хроматический ход, который получает развитие в дальнейшем. Он появляется в 1-й вариации, H-dur'ном эпизоде 4-й, в фугато и финале. Этот ход становится всё более напряженным и достигает своей кульминации в коде.

Далее следуют шесть вариаций, в которых тема *Dies irae* проводится в разных видах. В первых трех вариациях она проходит как *basso ostinato* и по-

степенно становится всё более напряженной. В 1-й вариации тема изложена *pizzicato* у струнных в низком регистре и звучит настороженно. Во 2-й вариации она дублируется фортепиано в среднем голосе и подчеркивается акцентами. Тема становится более настойчивой. Большое развитие тема получает в 3-й вариации, где излагается в виде аккордов в пунктирном ритме. В 4-й вариации из нее вычленяются отдельные элементы. Вначале отрешенная тема проводится в виде канона. Затем возникает ее вариант в тональности H-dur,. Она характеризуется светлой лирикой и величием. Новая тема проходит в виде арпеджированных аккордов в верхнем регистре и затем проводится в оркестре. Здесь возникает основной драматургический контраст всего сочинения: H-dur'ный лирический эпизод противопоставляется дикой фантастической виртуозности большинства вариаций.

*Пример 5.10*



В 5-й вариации тема приобретает властный и демонический характер. В финале возникает новый вариант, синтезированный из разных элементов темы и достигающий драматизма. В этом варианте появляется доминантовый звук а, который происходит из заключительного мотива вступления. Появляется последовательное восходящее движение, в противоположность нисходящему движению темы.

В «Пляске смерти» Лист существенно преобразует популярный в середине XIX века жанр концертных вариаций для фортепиано с оркестром и в сущности превращает его в одностанную симфоническую поэму. Новая трактовка вариационного цикла заметно отличается от представлений современников композитора. Форма вариаций становится основой для объединения не связанных между собой эпизодов «Триумфа 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.

В поздних вариациях Лист развивает и углубляет традицию *hommage*. Композитор не случайно обращается к темам великих предшественников — И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. Интерес к музыке эпохи барокко характерен для авторов вариаций второй половины XIX века. Наиболее значительную роль в развитии жанра сыграли написанные в 1861 году Вариации и фуга на тему Генделя ор. 24 И. Брамса.

В 1862 году Лист создает *Вариации на тему Баха* (S. 180). В их основе лежит первый хор из кантаты BWV 12 (“Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen”), который является прообразом *Crucifixus*'а из h-moll'ной Мессы BWV 232. Поэтому цикл на тему Баха можно отчасти считать вариациями на *Crucifixus*. Глубокую связь произведения Листа с музыкой кантаты Баха символизирует введение в финале вариационного цикла заключительного хора “Was Gott tut, das wohlgetan”. Вообще баховская символика приобретает в это время в творчестве Листа большое значение. В 1855 году была создана органная прелюдия и фуга на ВАСН, а в 1859 году — фортепианная прелюдия “Weinen, Klagen”. Таким образом, тему Баха Лист использовал не в первый раз.

Вариации на тему Баха имеют неточный подзаголовок “Basso continuo”, под которым на самом деле подразумевается “Basso ostinato”. Лист взял из оригинала не только хроматический бас, но и полифонические элементы хора, особенно в первых трех вариациях. Мотивы хора композитор выстраивает по принципу постепенного увеличения количества голосов. Лист усиливает воздействие скорбного настроения. В первых двух вариациях вводятся паузы как в басу, так и в верхних голосах. Хроматическая линия баса вместо равномерного движения у Баха получает синкопированный ритм, который усиливает напряжение.

### Пример 5.11

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system is marked [Andante] and *p dolente*. It features a chromatic bass line with syncopated rhythms. The second system starts with a measure number 6 and continues the chromatic bass line. The music is in 3/4 time and features a chromatic bass line with syncopated rhythms.

В большинстве вариаций композитор сохраняет хроматическую линию баса темы, в которую, однако, вносит различные усложнения. Лист часто вводит дополнительные звуки, изменяет ритм, вводит смены регистров внутри одного проведения. Хроматическая нисходящая линия нередко переходит в другие голоса. В 4-й вариации она впервые появляется в верхнем голосе в синкопированном виде и движется параллельно басу. В верхнем голосе она проходит в 19-й вариации (перед quasi Allegro). В Quasi Andante хроматическая линия превращается в ряд кратких мотивов, прерываемых паузами. В последний раз хроматическая тема напоминает о себе в финале, где она проходит в верхнем голосе аккордов в мажоре. В 23-й вариации (раздел “quasi Allegro”) тема изложена в виде канона верхнего и нижнего голосов на фоне аккордовых репетиций в среднем голосе:

*Пример 5.12*

The musical score for Example 5.12 is in 3/4 time and features a chromatic bass line. The treble staff contains several triplet figures and a melodic line that concludes with a *poco rall.* marking. The bass staff is marked *rinforzando* and *ff appassionato*. The piece ends with a *dim.* marking and a triplet figure.

В разделе Quasi allegro moderato напряжение усиливается благодаря одновременному сочетанию восходящей и нисходящей хроматических линий:

*Пример 5.13*

The musical score for Example 5.13 is in 3/4 time and features a chromatic bass line. The treble staff contains a series of chords that move chromatically, marked with *sempre piu agitato e cresc.* The bass staff contains a continuous chromatic line.

Используя символику Баха (хроматические ходы, мотивы вдоха), Лист трактует ее не только в образном плане как выражение скорби, но больше в сфере расширения лада с применением сочетаний неустойчивых гармоний. Хроматические мотивы нередко связаны с сопоставлениями уменьшенных септаккордов и с их энгармоническими заменами. В. А. Цуккерман определяет это произведение как «вариации на хроматическую гармонию» [132, 138].

Применяя отклонения в далекие тональности, Лист в конце каждой вариации возвращается в основную тональность, что создает ощущение обреченности, замкнутости.

В Вариациях на тему Баха сочетаются черты остигатных, строгих и свободных вариаций. Цикл основан на принципе непрерывного следования вариаций, взятом из вариаций на basso ostinato. Сохраняя контур мелодической линии, Лист изменяет ритм, фактуру, гармонию и иногда протяженность отдельных вариаций.

Вариации на тему Баха являются одним из наиболее значительных произведений композитора, в котором Лист достигает такого выражения печали и драматизма, которое не свойственно его более ранним сочинениям в этом жанре, а также большинству сочинений его современников.

В 1879 году Лист создает свой последний вариационный цикл — *Сарабанду и Чакону на темы из оперы «Альмира» Генделя* (S. 181). Композитор использует темы из первого акта оперы. В Сарабанде и чаконе Лист вновь обращается к традициям вариаций на basso ostinato. Произведение отличается ясностью формы и строгостью изложения. Оно состоит из двух крупных разделов, каждый из которых основан на своей теме. В Сарабанде Лист сохраняет строгое аккордовое изложение оригинала, но в более звучном варианте, нежели сдержанная фактура генделевского оркестра. В начале композитор добавляет небольшое, но значительное вступление в ритме сарабанды, которое сразу приковывает к себе внимание слушателя:

*Пример 5.14*

The musical score shows two systems of music. The first system is labeled 'Andante' and the second 'Sarabande'. Both systems are in bass clef and 3/4 time. The first system includes a 'f' dynamic marking and a 'rinforz.' marking. The second system includes a 'p' dynamic marking. A dashed line at the bottom indicates an 8va extension.

Первая тема у Листа разомкнута: после мажорной средней части вместо *da capo*, обозначенного у Генделя, следует 1-я вариация. В первых двух вариациях композитор сохраняет бас темы. Важную роль в первом разделе играет мажорная вариация *Più moderato religioso*, написанная в однотерцовой тональности *Ges-dur* и символизирующая глубокое философское раздумье:

## Пример 5.15

Più moderato religioso (Ma non lento)

В начале вариации проходит переосмысленная мелодическая линия темы. Такой прием встречается в поздних вариациях Бетховена при сопоставлении однотерцовых тональностей. Следующий далее речитативный эпизод приводит ко второму разделу — чаконе. Тема подготавливается небольшим вступлением, основанным на восходящем движении. Благодаря разомкнутости темы второй раздел также отличается единством. Чакона содержит две вариации, основанные на остинатном верхнем голосе. Она непосредственно приводит к мажорному финалу “Grandioso trionfante”, в котором поочередно варьируются обе темы. Сарабанда в финале полностью переосмысливается. Она излагается мощными аккордами, захватывающими все регистры фортепиано. В результате первая тема приобретает торжественное и ликующее звучание:

## Пример 5.16

Grandioso trionfante (tempo della sarabande)

Таким образом, в Вариациях на темы Генделя Лист развивает идею Шумана, связанную с трансформацией скорбного образа в триумфальный.

Хотя фортепианных сочинений в вариационном жанре у Листа не очень много, варьирование как принцип работы с материалом занимало в

творчестве композитора важное место. Собственно, листовский монотематизм, основанный на преобразованиях одной темы, может расцениваться как вид варьирования. Рассредоточенная вариационная форма находила широкое применение в его произведениях разных жанров (например, в фантазиях, парафразах, этюдах и др.) — везде, где неоднократное появление тем сопровождалось их фактурной, гармонической и образной трансформацией. Такое преобразование представляет собой сочетание остигатного варьирования (сохранение мелодического контура), строгого (изменения ритмического рисунка и особенно фактуры) и свободного метода (изменения гармонии и протяженности).

Вариации Листа проходят большой путь развития. Наиболее ярко эволюция стиля прослеживается в разных редакциях этюдов. В ранних вариациях заметно влияние виртуозного стиля современников. Они отличаются бравурностью, разнообразием фортепианной фактуры. Нередко они перегружены техническими трудностями, из-за которых не всегда ясно прослеживается развитие темы. В ранних произведениях Листа Р. Шуман видел события жизни и чувства, пережитые автором. «... Из всех этих произведений явствует, что перед нами из ряда вон выходящий, многообразно волнуемый и многообразно волнующий дух. В его музыке — вся его личная судьба» [143, т. II-A; 169]. Все же Шуман ценил Листа больше как исполнителя, чем как композитора. Такое отношение объяснялось «преобладанием в нем виртуозного гения» [там же, 170].

Во второй половине XIX века Лист обращается к музыке великих мастеров прошлого. Если в ранних вариациях композитор обращается преимущественно к темам из опер современников — Россини и Беллини, то в поздние произведения он посвящает великим предшественникам — Баху и Генделю. Это связано с традицией *hommage*, значение которой в вариациях западноевропейских композиторов этого времени заметно усиливается. В поздних сочинениях Лист развивает принципы вариаций на *basso ostinato*. Композитор стремится к большей простоте фактуры, непрерывности развития и пропорциональности формы. В них соединяются черты старинных, строгих и свободных вариаций. В результате композитор приходит к синтезу разных типов вариаций, обобщая достижения предыдущего развития жанра.

Характерная черта поздних вариаций Листа — симфонизм, который выражается в масштабности замысла, интенсивности развития и оркестровой трактовке фортепиано. В центре этих сочинений — глобальные проблемы жизни и смерти и конца мира. Они нередко основаны на контрасте мощной энергии и религиозной созерцательности. Виртуозность становится либо средством изобразительности, либо более рельефной характеристикой образа или настроения.

Главные достижения вариационных циклов Листа касаются расширения выразительных возможностей фортепианной фактуры. В целом его вариационные произведения явились новым этапом в развитии строгого или близкого к строгому варьирования.

Вариации Листа оказали большое влияние на развитие жанра не только в западноевропейской, но и русской музыке. Особенно заметным было влияние на вариации А. Г. Рубинштейна, в которых проявились такие принципы как мотивное единство, непрерывность развития, плотность фактуры, виртуозность, красочность.

Вариации Листа, к сожалению, редко исполняются современными пианистами. Между тем они являются яркими и эффектными концертными произведениями, предназначенными для звучания в больших залах. Они могли бы расширить и украсить концертный репертуар исполнителя, а также раскрыть творческий облик Листа с неожиданных сторон — в его диалогах то с Россини и Паганини, то с мастерами высокого барокко.

## Раздел 2.

### Вариации И. Брамса

*Иоганнес Брамс* вносит наиболее ценный вклад в развитие жанра фортепианных вариаций во второй половине XIX века. В его творчестве, как и в бетховенском, вариации являются одним из важнейших жанров. К нему композитор обращается преимущественно на рубеже 1850–60-х гг. Как отмечает Е. М. Царева, «больше всего внимания Брамс уделяет этому жанру именно на этапе раздумий и исканий, выработки мастерства, осознания собственного стиля, отмеченного возрастающим влиянием классического искусства» [129, 9]. В жанре вариаций композитор воплощает свои поиски в сфере формы и драматургии.

Свое понимание вариационной формы Брамс изложил в письме Й. Иоахиму, который сам был автором многочисленных вариаций, отмеченных влиянием стиля Шумана и Брамса (в частности, Вариаций на собственную тему для фортепиано и альты E-dur op. 10). В июне 1856 года Брамс писал Иоахиму: «Время от времени я подвергаю сомнению вариационную форму и обнаруживаю, что она должна сохраняться в более строгом и чистом виде. Предшественники были очень строги в отношении сохранения баса темы, их фактической темы. У Бетховена мелодия, гармония и ритм так красиво варьируются. Тем не менее я иногда нахожу, что современники [...] более часто [...] заняты темой. Мы очень стремимся сохранить мелодию, но не обращаемся с ней свободно. В действительности мы не создаем из нее ничего *нового*; напротив, мы только разрушаем ее. Мелодия поэтому становится едва узнаваемой» [220, Bd. V; 150].

Идея создания более «строгой и чистой» формы варьирования была связана для Брамса с развитием тенденций, идущих от «Гольдберг-вариаций» Баха и вариаций Бетховена. Она реализовалась в написанных в это время Вариациях D-dur op. 21 № 1.

Роль баса Брамс раскрывает в письме А. Шубрингу от 17 февраля 1869 года: «В теме вариаций именно бас, *в сущности*, имеет для меня почти исключительное значение. Но он для меня священен; это прочная основа, на которой я строю свои истории (Geschichte). То, что я делаю с мелодией, является только игрой или забавой (Spielerei). [...] Если я варьирую только мелодию, тогда мне нелегко быть умнее или изящнее или же, при полноте чувства, усиливать приятную мысль. Варьируя данный бас, я открываю в нем новые мелодии, я создаю» [220, Bd. VIII; 217–218].

В письме Генриху и Элизабет Герцогенбергу от 30 августа 1876 года Брамс дифференцировал два основных типа вариационного цикла по разли-

чию метода: «изменения» (*Veränderungen*) и «фантазии-вариации». К первому типу относятся вариации Бетховена и самого Брамса. Такой цикл предполагает достаточное удаление от темы, но при сохранении ее структурной основы. Второй тип представлен, по мнению Брамса, вариациями Шумана, а затем Ноттебома и Герцогенберга. Такой цикл связан с изменением структуры, темпа и метра темы, но при сохранении ее мелодии или основного мотива [220, Vd. I; 7–8].

Преобладающее число самостоятельных вариационных циклов Брамса написано на заимствованные темы. В них композитор обращается преимущественно к музыке великих предшественников — Г. Генделя, Й. Гайдна, Р. Шумана и Н. Паганини. Это свидетельствует о том, что композитор придавал жанру вариаций серьезное значение.

Народные темы встречаются лишь в ранних вариациях композитора. В более поздних вариационных сочинениях композитор не использовал этот тип тем, хотя фольклор занимал в его творчестве значительное место.

Что касается вариаций на оригинальные темы, то почти все они входят в состав сонатно-симфонических циклов Брамса. Эта особенность характерна для композиторов конца XVIII — начала XIX вв. Для ранних сонатных циклов Брамса характерно применение вариаций в качестве одной из средних медленных частей четырехчастного цикла (*Andante* из Сонаты op. 1, *Andante con espressione* из Сонаты для фортепиано *fis-moll* op. 2, *Andante, ma Moderato* из Струнного секстета *B-dur* op. 18, *Adagio* из Струнного секстета *G-dur* op. 36). В поздних сонатно-симфонических циклах вариациями является либо вторая часть, написанная в миноре (*Adagio d-moll* из Второго струнного квинтета *G-dur* op. 111, *Andante con moto a-moll* из Фортепианного трио *C-dur* op. 87), либо — чаще всего — финал (Третий струнный квартет *B-dur* op. 67, Четвертая симфония *e-moll* op. 98, Квинтет с кларнетом *h-moll* op. 115, Вторая соната для кларнета и фортепиано *Es-dur* op. 120 № 2). Среди вариационных циклов на оригинальные темы создано только четыре фортепианных сочинения и лишь одно из них является самостоятельным — Вариации *D-dur* op. 21 № 1. В то же время вариации в составе сонатных циклов Брамса, как правило, написаны на собственные темы (кроме медленной части Сонаты op. 1).

Не случайно Брамс свое последнее камерное сочинение — Кларнетную сонату op. 120 № 2 (1894) — завершает именно вариациями, что свидетельствует о важной роли этой формы в творчестве композитора.

### § 3. Формирование собственной концепции вариационного цикла у Брамса

Самым ранним вариационным циклом Брамса является *Andante* Сонаты ор. 1, написанной в апреле 1852 года. В его основе лежит народная песня — старинная немецкая *Minnelied* “*Verstohlen geht der mond auf*”<sup>31</sup>. Важность для Брамса образа, заложенного в теме, подтверждается тем, что композитор выписывает в теме словесный текст песни. В теме *Andante* композитор чередует одноголосное и четырехголосное изложение, связанное с сопоставлением солиста и хора. В вариациях мелодия темы легко узнаваема. Она проходит в разных регистрах и в процессе развития интонационно становится более напряженной. В 1-й вариации в нижнем голосе появляется неустойчивый восходящий мотив *h–d–as*. В конце 2-й вариации напряжение усиливается благодаря появлению секундовой интонации *s–des* (второй низкой ступени). Брамс обогащает гармонический язык темы. Так, в 1-й вариации появляется отклонение в *Des-dur*, во 2-й — в минорную доминанту *d-moll*, а в 3-й возникает терцовое сопоставление *C-dur* — *As-dur*. Вся часть построена на сквозном развитии и *attacca* переходит к скерцо. Между 2-й и 3-й вариациями вводится интермедия, основанная на противопоставлении регистров. В этом цикле Брамс использует классический прием варьирования — «отражение», т. е. перенесение фигурации из одной руки в другую. Этот прием будет в дальнейшем характерен для вариаций композитора.

Мелодия *Andante* из Сонаты ор. 2, как указывает Г. Гейрингер, была подсказана «Зимней песней» миннезингера Крафта фон Тоггенбурга [24, 220]. Таким образом, в этом произведении также имеется скрытая программа. Вокальное происхождение темы *Andante* из Сонаты ор. 2 воздействовало на тип варьирования, которое ориентировано в первую очередь на мелодию. Мелодический контур темы в процессе развития мало изменяется.

Непрерывность развития проявляется уже на уровне темы: она разомкнута, завершаясь неустойчивой гармонией на продолжительной фермате — доминантовом нонаккорде, который в миноре приобретает особую остроту. Незавершенность темы проецируется на всю часть, которая заканчивается доминантовым звуком в глубоком басу. Стремление к единству выходит за пределы вариационного цикла, который внутренне связан со скерцо не только общей тональностью *h-moll* и непосредственным следованием частей (*attacca*), но и тематически. Скерцо, основанное на трансформированной теме *Andante*, воспринимается поначалу как финальная вариация, тем более что

<sup>31</sup> На самом деле она написана немецким поэтом и фольклористом А. В. Ф. Цуккамильо, который включил ее под видом народной песни в сборник «Немецкие народные песни Нижнего Рейна».

последняя вариация написана в мажоре, а для Брамса характерно введение мажорной вариации перед минорным финалом.

Таким образом, в темах вариационных частей фортепианных сонат ор. 1 и ор. 2 нередко заложен программный смысл, определяющий в целом драматургию вариационного цикла. В этом отношении они подобны темам Шумана. Наиболее ярко эта особенность обнаруживается в медленных частях сонат. Драматургической особенностью этих частей является непрерывность развития, но в Сонате ор. 2 объединение выходит уже на уровень сонатного цикла.

Первым самостоятельным вариационным циклом Брамса явились *Вариации на венгерскую тему ор. 21 № 2*. Как установил В. Люитлен, они были сочинены композитором весной 1853 года, еще до знакомства с Шуманом. К этому времени относится концертная поездка Брамса по городам Германии совместно с венгерским скрипачом Э. Ремёnyi, от которого композитор, вероятно, и узнал венгерскую мелодию [245, 292]. Дата создания подтверждается тем, что по методам варьирования это произведение приближается скорее к медленным частям сонат ор. 1 и ор. 2, чем к Вариациям на тему Шумана ор. 9. Позднее Брамс к народным темам в самостоятельных вариационных циклах уже не обращался.

Цикл ор. 21 № 2 обнаруживает влияние вариаций Эдуарда Марксена, произведения которого Р. Шуман выделял композитора среди вариаций 1840-х гг.<sup>32</sup> К. Гейрингер отмечает непосредственную связь Вариаций ор. 21 № 2 Брамса с двумя сочинениями Марксена: Вариациями на тему крестьянского танца ор. 67 № 1 и Вариациями на тему финской народной песни ор. 67 № 2 [24, 35].

В основе вариационного цикла ор. 21 № 2 лежит венгерская народная песня “Ez a kis lány hamis kis lány” («Эта девушка — веселое создание»). Ее облик в сочинении Брамса существенно отличается от варианта в сборнике Барталуша–Фюреди, изданном в Будапеште в 1861 году [*пример 5.17*]. Известно, какой источник использовал композитор и насколько он совпадает с последним. Сохраняя мелодическую линию песни, Брамс нарушает ее диатонику в 3-м такте, где вводит звук *gis*, обостряющий тяготение к тональности доминанты. Тема Вариаций имеет свои метроритмические особенности. Она изложена в переменном размере при равномерном чередовании трех- и двухдольного метра. В теме Вариаций ритм становится более плавным. В 1-м и 3-м тактах у Брамса отсутствуют остановки на второй доле, а в тактах 5 и 7 синкопы, благодаря уменьшению длительностей, становятся более энергич-

<sup>32</sup> В частности, даже в таком непритязательном сочинении как Семь вариаций на русскую тему ор. 14, по словам Шумана, «видна рука художника, который умеет сохранить тему и сделать ее интересной; это не отдельные пассажи, а хорошие миниатюры, сработанные большей частью в привлекательной манере и в характере темы» [143, т. II-Б; 148].

ными. Регулярный метрический контраст сочетается с фактурным: прозрачной фактуре противопоставляются тяжеловесные аккорды. Эта особенность, очевидно, связана с противопоставлением звучания солистов и хора, свойственного народным песням. Благодаря плотному аккордовому изложению тема у Брамса утрачивает изящество и танцевальность. Ее форма приобретает лаконичность и отличается динамикой и непрерывностью развития [пример 5.18].

*Пример 5.17*



*Пример 5.18*

В Вариациях ор. 21 № 2 Брамс развивает и переосмысливает классические приемы варьирования. В этом сочинении формируется прием объединения отдельных вариаций в группы. Цикл четко делится на две половины по шесть вариаций. Первая группа связана с расширением минорной сферы. Объединение шести вариаций в одноименном миноре, да еще и в начале — прием необычный для мажорного вариационного цикла. Вторая группа отли-

чается динамизмом и устремленностью к концу, что подчеркивается последовательным ритмическим уменьшением вплоть до коды. В финале Брамс трансформирует венгерскую песню в стремительный чардаш. Динамизм цикла усиливает большая кода в форме рондо, в которой чередуются контрастные эпизоды. Контрасты подчеркиваются ладовыми, динамическими и фактурными средствами. Цикл завершается динамической репризой темы, которая звучит более мощно и более оживленно.

В коде Брамс ярко представляет картины народного праздника, в котором участвуют два оркестра, один из которых находится на отдалении. При этом используется эффект чередования солиста и оркестра.

Мелодия темы в процессе развития мало изменяется и легко узнаваема. Сохраняются не только ее очертания, но и ритм.

В основе Вариаций на венгерскую тему лежит метрический контраст. Тема построена на равномерном чередовании двух- и трехдольного размера, которое сохраняется только в первых восьми вариациях. Начиная с 9-й вариации, Брамс отказывается от переменного размера и выбирает двухдольный. Но «пик» столкновения двух- и трехдольности наступает в 12-й вариации в виде полиритмии.

Таким образом, вариационный цикл с классической структурой Брамс наполняет огромным развитием.

В Вариациях ор. 21 № 2 Брамс представляет красочные сцены из сельской жизни. Они отличаются яркостью и неожиданностью контрастов, внезапностью переходов, резкостью и частотой противопоставлений на небольших пространствах, непосредственностью, неутомимой энергией и зажигаемостью. Некоторая мозаичность формы компенсируется интенсивностью развития.

Создав такое оригинальное произведение, Брамс, однако, не стал дальше развивать жанр в этом направлении. Композитор впоследствии стал относиться к этому методу варьирования критически. Так, в письме А. Шубрингу от 17 февраля 1869 года он «с ужасом» вспоминал «игру» с мелодией на примере из Вариаций на венгерскую тему:

*Пример 5.19*



Таким образом, неудовлетворенность вариациями на мелодию заставила Брамса отказаться от сочинения вариаций на народные темы и искать новые пути.

Совсем в ином направлении стал развивать Брамс вариационный жанр в цикле на тему Шумана *op. 9* (это произведение будет подробно рассматриваться позднее в связи с традицией *hommage*).

Результатом поисков явились созданные в 1856 году *Вариации на собственную тему D-dur op. 21 № 1*. Как отмечает А. Орель, это сочинение «уже намечает линию развития, по которой движется вариационное мастерство Брамса. Основа варьирования до некоторой степени перемещается с мелодии на гармонию» [289, 308]. Особенность этого цикла в том, что Брамс не сохраняет ни мелодию, ни бас темы, что характерно для вариаций его предшественников. В то же время структура и гармонический план темы остаются без изменения.

Тема этого произведения отличается широтой, полнотой, неторопливостью развертывания, насыщенной и тяжеловесной аккордовой фактурой, подчеркнутой глубокими басами на тонической педали. Благодаря величественному характеру тема сразу заявляет о себе как основа фундаментального цикла. Она построена на медленном нарастании до *forte* к концу и лишь в последних двух тактах уходит на *piano*.

### Пример 5.20

Thema  
Poco Larghetto *molto espressivo e legato*

*poco forte*

*Ped. sempre*

Тема содержит важные элементы, которые в дальнейшем получают развитие. Преобладающий в басу тонический органнй пункт приобретает большое значение в 9-й и 11-й вариациях. В первом случае он подчеркивается тремоло в низком регистре, эффект которого усиливается благодаря *crescendo*, а во втором излагается в виде трели. Мелодическая линия темы характеризуется восходящими ходами на широкие интервалы с последующим

плавным их заполнением. В некоторых вариациях происходит вычленение отдельных ее мотивов. Так, постепенно происходит активизация восходящего хода. Во второй вариации интонации восходящей кварты становятся более экспрессивными. В 6-й вариации триольные фигуры в виде ломаных октав придают им возбужденность. 7-я вариация вся построена на восходящих ходах в виде неточных имитаций, подчеркнутых пунктирами, а интервалы при этом расширяются от одной октавы до двух. В 9-й вариации восходящий ход достигает высшей точки напряжения. Взлет на две октавы сопровождается кратким и мощным *crescendo*, которое создает тремоло в басу:

*Пример 5.21*

Var. IX

The image shows a musical score for Variation IX. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The score includes a piano part with a *crescendo* hairpin and the dynamic marking *sempre f*. The bass part features a *Ped.* (pedal) marking and a trill-like figure. There are repeat signs in both staves.

Нисходящие секундовые интонации получают развитие в 1-й, 3-й, 4-й и 5-й вариациях.

В Вариациях ор. 21 № 1 Брамс опирается на бетховенские принципы. Важно отметить, что Брамс, как и Бетховен, впервые применяет совершенно новый метод варьирования именно в вариациях на собственную тему.

Как и Бетховен в крупных сочинениях, Брамс усиливает минорную сферу вариационного цикла, вводя группу из трех минорных вариаций перед финалом. Подобное расположение наблюдается в ор. 120 Бетховена. Однако у Брамса это кульминационные вариации, отличающиеся страстной патетикой и динамичным развитием. Их драматизм и напряженность оттеняют светлое настроение мажорных вариаций. Кроме того, они контрастируют между собой по характеру и фактуре. Сопоставление мажора и минора намечено уже в теме, вторая часть которой начинается в d-moll.

Брамс использует характерный для Бетховена прием объединения двух соседних вариаций на основе фактурного сходства. Например, в 1-й и 2-й вариациях сохраняются фигуры левой руки. Эти фигуры вновь появляются в начале коды. Подобный прием встречается, например, в 32 вариациях

Бетховена, где в коде воспроизводится фактура левой руки 7-й и 8-й вариаций.

На этом же принципе, но с фактурным нарастанием объединяются 5-я и 6-я вариации. Основой объединения служит триольное сопровождение канона 5-й вариации. Оно начинается в левой руке с третьего такта, а в 6-й вариации к этому движению присоединяется правая рука.

В отличие от Бетховена, Брамс при фактурном объединении вариаций вводит ускорение темпа (*Ritù moto*), что усиливает динамику развития.

Как и Бетховен, Брамс активно использует полифонические приемы. Так 5-я вариация написана в виде канона в обращении.

Брамс развивает бетховенский принцип контраста между темой и 1-й вариацией. Он касается прежде всего динамики и фактуры. На смену плотным аккордам темы приходят затаенные фигурации левой руки. Подобный контраст регистров наблюдается, например, в Вариациях “Rule, Britannia” WoO 79 Бетховена.

В Вариациях ор. 21 № 1 встречаются особенности фактуры, характерные для позднего Бетховена. В частности, в заключительной 11-й вариации используется сочетание в одной руке темы с трелью, которая перемещается в разные регистры.

В 3-й вариации Брамс использует ритмический прием позднего Бетховена, залиговывая затактовые гармонии.

В Вариациях на собственную тему большую роль играет метрический контраст. Композитор вводит целую группу двухдольных вариаций (вар. 7–10), в которую входят все три минорные вариации. Смена метра в 7-й вариации является предвестником более глубоких контрастов в последующих вариациях. 8-я вариация вносит радикальные изменения, которые касаются не только тональности, но также темпа, динамики и фактуры (прозрачная фактура предыдущей вариации сменяется плотными аккордами).

Вариации ор. 21 № 1 отличаются светлым и восторженным мировосприятием, яркой эмоциональностью, свежестью гармонического языка.

Таким образом, к 1856 году Брамс приходит к отказу от традиционных вариаций на мелодию. В Вариациях ор. 9 усиливается роль баса. В Вариациях ор. 21 № 1 возникает тенденция к перемещению основы на гармонию, ясности структуры и сохранению формы темы.

#### § 4. Традиция *homage* в вариациях Брамса

Наиболее значительные вариационные циклы Брамса связаны с музыкой великих предшественников и современников. Особенно близки ему были образы шумановской музыки. На темы Шумана Брамс написал два цикла вариаций — ор. 9 и ор. 23.

*Вариации на тему Шумана ор. 9* (1854) стоят особняком среди вариационных произведений Брамса. В качестве темы композитор использовал «Листок из альбома» ор. 99 № 1. Но этим связь с циклом Шумана не ограничивается. Так, в 9-й вариации обнаруживается сходство со второй пьесой того же цикла. В письме Брамсу от 27 июня 1854 года Й. Иоахим поставил Вариации ор. 9 наряду с «прекраснейшими» и «глубочайшими» произведениями в этом жанре, а Брамса назвал «поразительным архитектором», так как «каждая вариация является маленьким храмом во имя прославления духа, скрытого в теме» [220, Vd. V; 48].

Шуман дал Вариациям ор. 9 восторженную оценку в своих письмах Брамсу в период с октября по декабрь 1854 года, из которых было отослано лишь последнее (от 15 декабря) с более сдержанным отзывом. В неотправленном письме от 27 ноября Шуман писал: «Как это все в целом удивительно законченно, как узнаёшь Вас в богатейшем фантастическом блеске, который снова соединен с глубоким искусством, какого я у вас еще не знал» [144, т. II; 382–383]. В письме Кларе от 27 ноября 1854 г. Шуман описал свои впечатления об этом произведении: «Вариации Иоганнеса очаровали меня еще при первом просмотре, а при более глубоком знакомстве восхищают еще больше» [там же, 382]. Шумана особенно восхищало сочетание целостности и законченности произведения с «великолепным разнообразием» отдельных вариаций. «Как задушевно, как своеобразно звучит каждая, с каким мастерством, как гениально!» [там же]. Разработка Брамсом темы оказалась близкой Шуману: «Тема появляется очень затаенно, но потом страстно и задушевно» [там же, 383]. Шуман отметил соединение «богатейшего фантастического блеска» и «глубокого искусства».

Новаторство Брамса в сфере вариаций отчетливо видно при сравнении цикла ор. 9 с Вариациями ор. 20 *Клары Шуман*, одним из последних ее фортепианных произведений, законченным 3 июня 1853 года и посвященным Р. Шуману. В июле 1854 года Клара Шуман подарила Брамсу автограф сочинения с надписью: «Уважаемому Иоганнесу Брамсу с дружеским пожеланием». Это был новый вариант, в коде которого Клара Шуман цитирует тему своего раннего сочинения — Варьированного романса ор. 3.

## Пример 5.22

Начало этой темы Брамс цитирует в конце 10-й вариации [пример 5.23]. Эта вариация была написана позднее, о чем свидетельствует письмо Брамса Иоахиму от 12 сентября 1854 года: «К моим Вариациям прибавилось еще две новых, в одной из которых *говорит Клара!*» [220, Vd. V; 59]. Эта цитата становится итогом, обобщением вариации.

## Пример 5.23

В отличие от Клары Шуман, у которой мелодия темы сохраняется почти во всех вариациях, Брамс пишет вариации как на мелодию, так и на бас. Так, во 2-й и 16-й вариациях Брамс сохраняет контур баса. Композитор иногда перемещает мелодию темы в нижний голос (вариации 1, 3). В 10-й вариации, напротив, бас темы перемещается в верхний голос. Клара Шуман также использует прием переноса мелодии в другие голоса. Например, в 4-й вариации мелодия темы проходит в среднем голосе.

В 3-й, мажорной вариации у Клары Шуман появляется новое тематическое образование, роль которого выявляется в коде. Мелодию темы сопровождает независимая последовательно восходящая линия в басу (с диапазоном в дециму), которая сохраняется и в дополнительной вариации. В коде ей противопоставляется нисходящая хроматическая линия верхнего голоса.

Брамс применяет своеобразный прием — мотивное сокращение темы. В 7-й и 9-й вариациях мелодия темы изложена в виде кратких мотивов-задержаний. В финальной, 16-й вариации количество мотивов еще больше сокращается, а паузы, разделяющие их, увеличиваются.

*Пример 5.24*

Var. XVI  
Adagio

*pp* *il bzsso sempre legato*

*sempre pp*

И у Клары Шуман, и у Брамса большое значение приобретают полифонические приемы. В не отправленном письме Брамсу в октябре 1854 года Шуман отметил: «О том, что ты углубился в исследование контрапункта, свидетельствует каждая вариация» [144, т. II; 382]. Сама фактура Брамса отличается полифоничностью. В обоих циклах реализуется возможность мелодии темы для проведения в виде канона. 6-я вариация Клары Шуман представляет собой канон в квинту. В 14-й вариации Брамс проводит в верхних голосах канон в секунду, который Шуман назвал «искусным» [там же, 383]. В 10-й вариации Брамса тема баса одновременно проходит в крайних голосах в оригинальном виде и в обращении.

Клара Шуман сохраняет основные гармонические функции темы. Общая ладовая схема ее сочинения характерна для классического вариационного цикла. 3-я вариация (середина цикла) и финал написаны в одноименном мажоре. Дополнительная вариация в финале является мало измененным повторением 3-й вариации. Таким образом, мажорная вариация приобретает самостоятельное значение.

Брамс расширяет круг тональностей в вариациях и вводит отклонения в новые тональности. Во второй половине цикла преобладают другие тональности: h-moll (вар. 9), D-dur (вар. 10), G-dur (вар. 11), Ges-dur (вар. 15) и Fis-dur (вар. 16). Побочные тональности относятся к субдоминантовой сфере и формируются в вариациях первой половины цикла. Отклонение в h-moll содержится в самой теме. Брамс постепенно подготавливает эту тональность в двух вариациях, предшествующих 9-й: мимолетно в начале 7-й и более определенно в начале 8-й вариации. Тональность D-dur появляется прямо в 1-й ва-

риации. В 4-й вариации ее сфера значительно расширяется (до 6 тактов). Тональность G-dur впервые появляется в 5-й вариации. Одноименный мажор вводится лишь в конце цикла. Однако намек на одноименный мажор появляется ещё в 1-й вариации (тт. 7–8). В мажоре заканчивается 8-я вариация. Fis-dur вводится и в середине 10-й вариации. В двух заключительных вариациях Брамс энгармонически переосмысливает мажорную тональность. Светлый Ges-dur сменяет мрачный Fis-dur, что подчеркивается изменением фактуры. Кантилена сменяется глубокими басами и хоральным складом.

Таким образом, введение побочных тональностей глубоко продумано, а тональные отношения подчиняются строгой логике.

Брамс часто вводит отклонения и модуляции в отдаленные тональности, нередко через энгармонизм уменьшенного или доминантсептаккорда. Например, вторая часть 3-й вариации содержит последовательность d-moll–F-dur–f-moll–As-dur–Cis-dur–fis-moll. В 5-й вариации появляется g-moll, в 6-й — C-dur, а в 7-й — a-moll.

В сфере гармонии Брамс часто использует оригинальные приемы. Например, во 2-й вариации применяется несовпадение гармоний в партиях правой и левой руки — излюбленный прием Брамса.

В вариационном цикле ор. 9 встречаются своеобразные структурные приемы. Так, во 2-й, 7-й и 9-й вариациях Брамс использует прием сжатия темы, который, однако, не нарушает ее структуру. В этих вариациях все основные элементы темы представлены в концентрированном виде. Так, во 2-й вариации весь материал 24-тактной темы уместается в 6 тактах, повторяемых дважды. Сжатие вариаций как бы компенсируется расширением в 5-й, 6-й и 10-й вариациях.

Иногда Брамс меняет пропорции частей внутри вариаций. Например, в 7-й вариации композитор сокращает средний раздел по сравнению с крайними (возникает соотношение 4+3+4). В 9-й вариации сжатие первой части до четырех тактов компенсируется ее повторением (4+4+6+7).

У Брамса оригинально выстроен финальный раздел, функция которого принципиально отличается от представлений его предшественников и современников. Три заключительные вариации играют роль лирического эпилога. В них структура темы полностью сохраняется, а кода отсутствует. Вероятно, именно 16-ю вариацию Клара Шуман назвала «воспоминанием» [144, т. II; 383].

Брамс использует бетховенский прием выявления в процессе варьирования контраста, который отсутствует в теме. В 5-й вариации композитор подчеркивает контраст средствами динамики. В 7-й вариации Брамс противопоставляет отдельные мотивы темы с помощью контраста регистров.

В четырехручных *Вариациях op. 23* Брамс обращается к последнему сочинению Шумана — Теме с вариациями Es-dur. В письме Й. Иоахиму от 29 декабря 1862 года Брамс подчеркивает, что тема шумановского произведения «звучит как тихое, печальное прощальное слово, а вариации не слишком удаляются от этой идеи» [220, Bd. V; 331]. К собственным Вариациям на эту тему Брамс был настроен критически, замечая, что «тема не особенно подходит к вариациям, а они — не так уж значительны» [ibidem].

Первая вариация, особенно ее начало, является как бы продолжением цикла Шумана. Ее трехуровневая фактура с органными басами, секундовые хроматические интонации в фигурациях верхнего голоса свидетельствуют о связи с заключительной вариацией великого предшественника.

**Пример 5.25**

[Шуман]



**Пример 5.26**

[Брамс]

L'istesso Tempo. Andante molto moderato

Var. I

О цикле Шумана также напоминает использование тональности g-moll в одной из предфинальных вариаций (вар. 8).

Драматургия цикла основана на последовательном усилении контрастности. Первые три вариации объединяются сквозным развитием, общим темпом и подчеркнутой экспрессией. 4-я вариация es-moll написана в духе глубокого размышления и по характеру близка теме. Последующие вариации построены на постепенном ускорении темпа. Далее следуют две контрастные

жанровые вариации: пасторальная 5-я, которая вносит свежесть благодаря тональности H-dur, и маршевая 6-я со сменами одноименных мажора и минора. Следующие вариации отличаются относительной самостоятельностью и разделены ферматами. Перед финалом Брамс вводит две контрастные минорные вариации: 8-ю (g-moll) и 9-ю (c-moll). Драматизм 9-й вариации усиливают стремительные тираты. Финальная вариация (марш) отличается большой динамикой развития. В коде на ритм марша накладываются интонации темы.

В Вариациях ор. 23 не сохраняется ни мелодия, ни бас темы. Неизменной остается лишь ее структура (16+12). Переосмысленные интонации темы появляются в 4-й вариации в одноименном миноре. Но восходящая квартовая интонация превращается в квинтовую. В 6-й вариации тема преобразуется в ритмическом плане. Пунктиры придают ей черты маршевости.

Важно отметить, что в обоих «шумановских» циклах Брамс обращается к темам печального характера, отдавая дань уважения памяти великого композитора. Обе темы уже были использованы в вариационных циклах — Es-dur'ная тема самим Шуманом, а fis-moll'ная — Кларой Шуман в Вариациях ор. 20.

Вариации Брамса на темы Шумана характеризуются глубоким проникновением в стиль великого предшественника. Наибольшим новаторством отличаются Вариации ор. 9, занимающие особое место среди вариационных циклов Брамса. Тонкий лиризм, проникновенность, непосредственность передачи разных душевных состояний от глубокой скорби до восторженности, восприятие мира сквозь призму внутренних переживаний художника — все эти черты отражают новый взгляд на жанр вариаций и расширения его драматургических возможностей.

В 1861 году Брамс создает монументальный цикл — *Вариации и фугу на тему Генделя ор. 24*. В основе произведения лежит ария с пятью вариациями из клавирной сюиты B-dur (№ 1 из второго сборника). Сам жанр арии в клавирных сюитах Генделя определяется воздействием народных песенно-танцевальных черт. Такая трактовка вариационного цикла оказалась близкой Брамсу, который развивает традиции великого предшественника в своеобразном стиле.

Брамс выбирает простую краткую тему, в которой заложены большие возможности для варьирования. Она строится на основе двутактовых фраз. Верхний голос образует мелодическую линию с плавным восходящим и нисходящим движением, расцвеченную орнаментом.

## Пример 5.27

Aria

Брамс развивает в вариациях все основные элементы темы, которые выступают в различных видах и соединениях. Важными элементами являются трехзвучные мотивы 1 и 2 ( $b-c-d$  и  $b-a-b$ ). Первый определяется восходящим движением верхнего голоса в начале первого такта и во всех подобных местах, а также проходит в третьем такте в нижнем голосе. Кроме того, он содержится в фигурациях шестнадцатых и тридцатьвторых. Второй мотив проводится четвертями в нижнем, а затем в среднем голосе. Особую роль играет ритмический элемент 3, включающий в себя затактовую восьмую в аккордах левой руки. Этот затакт обладает большой активностью, которая в полной мере выявляется в последующих вариациях. Элемент 4 представляет собой выписанное шестнадцатыми группетто. Элемент 5 — повторяющиеся звуки в аккордах левой руки. Наконец, элементом 6 является нисходящий ход шестнадцатых из 5-го такта.

В первых трех вариациях получает большое развитие мотив 1. Уже в первой Брамс синтезирует его с мотивом 2. В 4-й вариации активизируется затакт (элемент 3), соединяясь с восходящим мотивом. Он укорачивается до шестнадцатой и подчеркивается *sforzando*. Этот элемент получает большое развитие в 25-й вариации и финальной фуге. В 5-й и 6-й вариациях важную роль играет мотив шестнадцатых (4). В 7-й вариации происходит синтез четырех элементов. При этом к ним добавляются репетиции, происходящие от повторяющихся нот в аккордах левой руки (элемент 5). Наконец, в 8-й вариации разрабатывается нисходящий ход из 5-го такта (элемент 6) вместе с репетициями.

В 9-й вариации вводится новое тематическое образование — хроматическое движение, — которое выступает как в одновременном, так и в последовательном соединении с восходящим движением (элементом 1). В 10-й вариации значительная трансформация элементов темы создает особый эффект. Репетиции (элемент 5) и тираты (вариант элемента 1 из перехода ко второму предложению темы в 4-м такте) сочетаются со сменами регистров и погружениями в минор в нижнем регистре.

В 12-й и 14-й вариациях, окружающих центральную 13-ю, Брамс в интонационном смысле в наибольшей степени приближается к теме. В 12-й вариации сохраняется основная мелодическая линия темы, которая распределяется между двумя руками. В 14-й вариации комбинируются различные мотивы темы.

В вариациях с 15-й по 18-ю вычленяются отдельные тематические элементы: в 15-й и 16-й — выписанное группетто (элемент 3), а в 16-й и 17-й — восходящий ход (элемент 2). В 20-й вариации получает развитие хроматический ход из 9-й вариации, который здесь проходит как в правой, так и в левой руке. В 21-й вариации получают развитие крайние голоса темы в параллельном миноре. При этом сохраняются основные гармонические функции темы. Основой 22-й вариации становятся повторяющиеся остинатные звуки, имитирующие волынку. В 23-й и 24-й вариациях происходит переосмысление аккордов левой руки темы. В верхнем голосе представлен мотив 2 (нижний голос аккордов темы), а в басу — повторяющиеся ноты в виде остинато. 25-я, заключительная вариация основана на неизменном басы темы.

Таким образом, все тематические элементы находятся в тесном взаимодействии. Если первая половина вариационного цикла преимущественно связана с разработкой основных элементов темы в их сочетаниях, то во второй половине Брамс преобладает тенденция ко всё большей дифференциации и трансформации отдельных элементов. При этом усиливается значение жанрового переосмысления темы. В частности, вводятся старинные жанры: сицилиана (вар. 19) и мюзета (вар. 22).

В цикле на тему Генделя соединяются традиции строгих и свободных вариаций. Большое развитие получают принципы вариаций Баха и Бетховена. В частности, с бетховенскими вариациями ор. 35 это сочинение сближает грандиозный масштаб, наличие большой заключительной фуги, целеустремленное развитие к героическому финалу, краткость темы, объединение соседних вариаций в группы, симфонизм, использование принципа мотивной разработки.

Вариации на тему Генделя отличаются целостностью и пропорциональностью формы, связанностью всех основных тематических элементов. Форма темы и ее пропорции сохраняются во всех вариациях.

Структура произведения рассматривается разными исследователями по-разному. Симметричность формы сочинения впервые заметил в 1928 году Г. Мейер. Вариационный цикл образует две большие группы по 12 вариаций (вар. 1–12 и 14–25), расположенных вокруг медленной 13-й вариации. Структура вариационного цикла спроецирована на заключительную фугу.

Е. М. Царева рассматривает структуру с точки зрения процесса развития. Первые четыре вариации образуют «экспозицию», в которой формируются основные контрастные образные сферы: активно-действенная и лирическая. Во второй группе (вар. 5–13), обрамленной минорными вариациями, развивается лирическая сфера. Третья группа (вар. 14–25) представляет собой «динамизированную репризу», в которой преобладает скерцозная сфера. Таким образом, в этой схеме обнаруживается тенденция к укрупнению разделов и симфоническому развитию.

Четыре минорные вариации цикла играют важную драматургическую роль. 5-я и 6-я вариации вносят лирическое настроение и контрастируют предыдущим активным вариациям. 21-я вариация, написанная в параллельном миноре, вносит оттенок грусти, оттеняя жанровые вариации. Наиболее значительная 13-я вариация написана в духе венгерского траурного марша. По словам Г. Мейера, она «воплощает центральную идею не только по внешним признакам и в качестве точки покоя, но и образует вершину в развитии целого на основе всеобъемлющего синтеза идеи» [261, 440].

Брамс использует различные способы объединения вариаций в группы (с помощью интонационных и ритмических средств). Первые три вариации связаны между собой принципом последовательного ритмического увеличения (шестнадцатые — восьмые триоли — восьмые), в противоположность принципу диминуирования в классических вариациях. Ритмическое увеличение Брамс использует также в вариациях 9–12. Оригинальный прием объединения через повторения мотива из предыдущей вариации композитор применяет в вариациях 14–16. В 15-й вариации повторяется последний мотив 14-й, а 16-я вариация начинается с того же мотива. Так, в этой группе вариаций возникает свой лейтмотив.

Характерным приемом в этом произведении является сквозное развитие. Некоторые вариации связаны между собой непрерывным движением, при котором конец одной непосредственно переходит в начало следующей (вар. 23–25), или при движении одного из голосов (вар. 2–3, 11–12). В некоторых случаях завершающий аккорд вариации является началом следующей (вар. 7–8 и 16–17).

Особым типом объединения является «вариация на вариацию» (вар. 5–6, 7–8, 23–24).

В Вариациях на тему Генделя встречаются связи на расстоянии. Так, 4-я вариация предвосхищает финальную 25-ю, 9-я связана с 20-й, а 1-я с 14-й.

Таким образом, грандиозный цикл ор. 24 отличается целостностью и пропорциональностью формы, основанной на строгой логике развития и взаимосвязи всех тематических элементов.

В 1862–1863 гг. Брамс написал *Вариации на тему Паганини ор. 35*. Произведение имеет подзаголовок «Этюды для фортепиано». Замысел Вариаций на тему Паганини, задуманных как две серии этюдов, обусловлен возрастающим в это время интересом Брамса к проблемам фортепианной техники. Именно в эти годы композитор начал разрабатывать свои упражнения для фортепиано, которые закончил лишь в 1894 году. Однако Вариации на тему Паганини далеко вышли за пределы чисто технического предназначения и представляют прежде всего художественную ценность. Как отмечает Е. М. Царева, «подобно этюдам Шопена, Листа или "Симфоническим этюдам" Шумана, этюды-вариации Брамса связаны со стремлением раскрыть богатые фактурные средства воплощения нового и глубоко индивидуального образно-эмоционального содержания» [129, 35].

Своеобразие этого сочинения заключается в том, что оно представляет собой два цикла на одну и ту же тему с одинаковым количеством обозначенных вариаций и примерно равные по протяженности.

В основе Вариаций ор. 35 лежит тема 24-го каприза Паганини, которая часто привлекала внимание выдающихся композиторов-пианистов (в частности, Листа). Непритязательная, легко воспринимаемая, построенная исключительно на простых тонико-доминантовых отношениях тема является благоприятной основой для варьирования. По заключению Д. Ф. Тови, тема обладает качествами, необходимыми для вариационного цикла подобного типа, а именно — «строгим, ясным гармоническим и определяющим гармоническим базисом, совпадающим с началом такта» [327, 173].

Тема дает ключ к пониманию замысла всего произведения. Брамс излагает тему Паганини с помощью предельно экономных средств. Она проходит двумя руками в унисон с графически четким рисунком мелодии и с едва намеченными гармониями, обозначенными в виде украшений мелкими нотами с добавлением во второй части арпеджированных аккордов в басу. Как отмечает Тови, мелкие ноты «в наибольшей степени придают теме легкий и капризный характер» [ibid, 173]. Такая орнаментика выявляет «струнное» происхождение темы. Звучание скрипки как бы поддерживается более густым тембром виолончели. Лист в теме этюда, напротив, подчеркивает фортепианность. Он изменяет фразировку темы и делает ее затактовой, укорачивая пунктиры и увеличивая паузы. Кроме того, если у Листа подчеркивается ак-

кордовая вертикаль, то у Брамса проявляется полифоничность мышления. У Брамса образуются два голоса, которые, несмотря на дублирование, обладают определенной самостоятельностью. Такой «дуэт» символизирует две серии вариаций, связанные единым развитием и в то же время сами по себе независимые и законченные.

Пример 5.28

Quasi Presto

Лист

The image shows a musical score for Liszt's 'Quasi Presto' in 2/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (p) dynamic marking and features a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some rhythmic patterns. The score is divided into four measures.

Пример 5.29

Thema  
Non troppo Presto

Брамс

The image shows a musical score for Brahms' 'Thema Non troppo Presto' in 2/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a forte (f) dynamic marking and features a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some rhythmic patterns. The score is divided into four measures.

Тема у Брамса в процессе развития существенно изменяется в мелодическом и гармоническом плане. Неизменной остается лишь ее четкая структура, которая делает тему легко узнаваемой во всех вариациях.

В первой тетради интонации темы практически нигде не сохраняются. Лишь в 6-й вариации в синкопированных аккордах правой руки в сжатом виде проходят мотивы темы. В финале мелодический контур темы перемещается в нижний голос. Во 2-й тетради первый мотив темы а–с–h–а приобретает значение лейтмотива. Он формируется постепенно. В первой вариации в скрытом виде намечена лишь нисходящая терция с–а, которая более ясно слышна во 2-й вариации. В 5-й вариации терция заполняется и превращается в мотив из трех звуков с–h–а, который стремительно проносится в разных регистрах то в среднем, то в нижнем голосах. В 7-й вариации уже выявляется

весь мотив, который изложен октавами в правой руке. В 9-й вариации он динамизируется и проходит октавами *forte* в двух руках. В финале интонации темы утверждаются: в 1-й дополнительной вариации они скрыты в двойных нотах, а во 2-й дополнительной выявляется мотивная схема темы в концентрированном виде. По существу это реприза темы, сжатой ритмически и интонационно. Она проходит унисонами при размере 2/8 ровными шестнадцатыми. Динамику ей придают скачки на дециму и последовательное *crescendo*. Таким образом, в конце второго цикла Брамс вновь возвращается к простоте темы.

В 4-й вариации из 1-й тетради появляется новое тематическое образование — нисходящий мотив в басу (a–g–f–e), а в 5-й — скрытая восходящая хроматическая линия баса. Обе линии, усиленные октавами, проходят в одновременном соединении в 7-й вариации. В 9-й вариации восходящая линия приобретает фантастическую окраску. Во втором цикле нисходящая линия получает развитие в трех последних вариациях. В 12-й, F-dur'ной вариации она проводится в басу. В 13-й вариации нисходящее движение перемещается в верхний голос, но принимает вид «венгерской» гаммы с двумя увеличенными секундами. В 14-я вариация она ускоряется.

Брамс чередует вариации и группы вариаций, основанные на тонико-доминантовых соотношениях темы, с гармонически более свободными. Это приводит к возникновению рондообразности. В первой тетради примерно 2/3 более строгих вариаций, во второй их примерно половина.

Две тетради вариаций связаны драматургически. Второй цикл начинается как бы с кульминационной точки, достигнутой в конце первого цикла. В первом происходит процесс удаления от темы, во втором, напротив, по мере продвижения к концу развивается тенденция к сближению с темой. Второй цикл более свободный. В нем появляется смена метра на трехдольный.

В обоих циклах значительный контраст вносят две мажорные вариации, которые имеют важное драматургическое значение. В первой тетради вариации в одноименном мажоре (№№ 11–12) расположены вместе близко к концу. Они проникнуты состоянием созерцательности и углубленного размышления. Во второй тетради мажорные вариации рассредоточены. Одноименный мажор вводится уже в 4-й вариации. Здесь впервые происходит смена метра. Вальсовость этой вариации связана с влиянием музыкального быта Вены. Вторая мажорная вариация (№ 12) находится ближе к финалу. В ней Брамс вводит тональность субдоминантовой сферы F-dur, единственный раз отступая от тоники. Вариация отличается поэтичностью, наполненностью кантилены и теплотой. Таким образом, мажорные вариации второй тетради, отражающие впечатления от внешнего мира и проникнутые непосредственно-

стью, контрастируют мажорным вариациям первой тетради с их погружением во внутренний мир.

Между медленными мажорными вариациями и финалом Брамс в обоих циклах вводит скерцозные вариации. В них сильнее всего проявляется воздействие венгерского фольклора. Оба цикла имеют расширенные финалы, которые содержат дополнительные вариации: в первом одну, во втором — три, причем финал здесь захватывает и 14-ю вариацию.

Вариации Брамса на темы, заимствованные из произведений других авторов, свидетельствуют о том, что композитор воспринимал вариации как один из значительных жанров инструментальной музыки, пригодный для воплощения широкого круга образов. В этих произведениях сочетается глубокое проникновение в стиль автора темы, принципы брамсовской концепции вариационного цикла и современные достижения в области фортепианной техники.

## § 5. Принципы драматургии и эволюция вариаций Брамса

Брамс является одним из крупнейших мастеров в области варьирования. Композитор развивает в своем творчестве традиции вариаций И. С. Баха, Бетховена и Шумана. Драматургия вариаций Брамса основана на сочетании классических и романтических принципов.

С одной стороны, Брамс продолжает линию развития вариаций — *Veränderungen*, — которая характерна для И. С. Баха и Бетховена и которая связана с сохранением структуры темы. Как отмечает В. Люитлен, композитор почти везде «строгим образом соблюдал основные принципы вариационной формы — сохранение периодичности и гармонической структуры темы» [245, 295].

С точки зрения драматургии, с Бетховеном Брамса сближает стремление к симфонизации жанра. С точки зрения структуры, композитор увеличивает масштабы цикла, расширяет финальный раздел, в который нередко включает дополнительные вариации. С точки зрения степени преобразования темы, Брамс, как и Бетховен, часто использует прием образной и жанровой трансформации. С точки зрения методов тематической работы, важной особенностью вариационного цикла композитора является возрастание роли полифонии и введение большой заключительной фуги. Одним из ведущих методов развития у Брамса является мотивная разработка. С точки зрения ладовых противопоставлений, композитор усиливает роль минорной сферы и драматизирует ее. Следуя бетховенской традиции, Брамс объединяет в группы вариации, написанные в одноименном миноре. С точки зрения фактуры, композитор возрождает прием «отражения», характерный для классических вариаций. Брамса, как и Бетховена, жанр вариаций в существующем виде не удовлетворял, что привело его к поиску новых методов варьирования.

С другой стороны, большую роль в вариациях Брамса играют принципы Шумана. Это проявляется в содержательности и значительности темы, которая может иметь программный смысл. Брамс развивает шумановскую тенденцию к разомкнутости, незавершенности темы, которая проявляется в вариациях в составе сонатных циклов, а иногда затрагивает и весь вариационный цикл (как в *Andante* из Сонаты op. 2). Важным свойством вариаций Брамса, сближающих их с произведениями Шумана, является сочетание масштабности с лаконизмом. С одной стороны, в них наблюдается стремление к широте замысла и логике симфонического развития, связанной с традициями «Симфонических этюдов» Шумана и происходящая от бетховенских циклов. С другой стороны, в произведениях Брамса проявляется тенденция к законченности отдельных вариаций, характерная для Шумана.

В вариационных циклах Брамса наблюдается тенденция к усилению виртуозного начала, что в целом характерно для вариаций XIX века. Это проявляется во все более широком использовании наиболее сложных приемов «крупной» техники: двойных нот и аккордов.

В то же время в вариациях Брамса ярко проявляются индивидуальные черты. Опираясь на традиции Бетховена и Шумана, Брамс уже в ранних произведениях создает собственную концепцию вариационного цикла, основанную на возрастании роли баса в создании новых мелодий.

Вариации Брамса на народные темы в сущности являются вариациями на мелодию. Мелодия темы в них подвергается незначительным изменениям. Характерно перемещение в вариациях мелодии темы в басовый голос.

Важное место среди произведений Брамса занимают вариации на темы, заимствованные им из произведений великих предшественников. Их особенность заключается в том, что они ранее уже были варьированы (в большинстве случаев самими авторами). Эта особенность свойственна вариациям композиторов второй половины XIX века и наблюдается, например, в поздних вариациях С. Хеллера.

В отличие от классиков и ранних романтиков, Брамс, подобно Шуману, с особой тщательностью отбирал темы для варьирования. Это темы, в которых сконцентрированы основные черты стиля композитора.

Брамс стремился найти и развить с помощью собственных 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. Лист развивает в своих Вариациях баховскую символику печали, но собственные приемы у него преобладают.

Брамс придавал большое значение целостности вариационного цикла. В вариациях композитора наблюдается тенденция к усилению тонального единства. Наиболее сильные гармонические изменения содержат Вариации на тему Шумана. В дальнейших циклах композитор часто сохраняет гармонию темы. Расширяя круг тональностей в ранних вариациях, Брамс в более поздних циклах все больше стремится к тональному единству.

Важным средством для объединения вариационного цикла у Брамса является темп. В частях сонатных циклов композитор иногда сохраняет единое движение. В Вариациях op. 21 № 1 Брамс использует частые смены темпа, но при этом периодически возвращается к темпу темы (в 5-й и заключительной 11-й вариациях), что приводит к возникновению рондообразной

структуры. В целом в этом цикле образуется две волны темпового нарастания (вариации 2-й по 4-ю и с 6-й по 10-ю).

Для Брамса характерно значительное расширение заключительной вариации. Иногда последняя вариация по характеру близка теме, но принцип *da saro* композитор не применяет. В финале Сонаты ор. 120 № 2 последняя вариация почти вдвое превышает тему (27 тактов вместо 14). В финальной вариации из ор. 21 № 1 Брамс выписывает повторения каждой части темы и применяет регистровые сопоставления.

Брамс нередко объединяет соседние вариации по фактурному принципу. Например, в ор. 21 № 1 первые две вариации группируются на основе непрерывного движения левой руки. Большую роль в вариациях композитора играют фактурные контрасты.

Брамс в вариациях расширяет минорную сферу, особенно в цикле D-dur. Контраст мажора и минора намечен уже в теме. Брамс вводит группы минорных вариаций. Но если в Вариациях ор. 21 № 1 минорные вариации появляются перед финалом, то в Вариациях на венгерскую тему группа из шести минорных вариаций помещена прямо в начало. Во второй части Трио ор. 87 применяются контрасты мажора и минора на гранях разделов. Тема заканчивается в одноименном мажоре A-dur, а 1-я вариация начинается в миноре. Контраст подчеркивается сменой регистра. Этот принцип сохраняется почти везде и в дальнейшем развитии. Мажорное завершение темы как бы предвосхищает 3-ю, мажорную вариацию (*dolcissimo sempre*), которая контрастирует предыдущим драматическим вариациям. В финале Кларнетной сонаты ор. 120 № 2 5-я, минорная вариация резко контрастирует предыдущим по темпу (*Allegro non troppo*) и по характеру звучания (*ben marcato*).

Брамс по сравнению со своими предшественниками значительно усложняет гармонический язык тем вариаций, что связано с напряженностью развития. В медленной части Сонаты ор. 2 краткая тема h-moll содержит отклонения в d-moll и Es-dur, а также энгармоническую замену аккорда. В D-dur'ной теме цикла ор. 21 № 1 встречается тональность F-dur.

Начав с романтических свободных вариаций, Брамс в дальнейшем все больше тяготеет к классическим вариациям. Как отмечает В. Люитлен, в смысле отношения вариаций к теме «Брамс соблюдал строгим образом основные принципы классической вариационной формы относительно сохранения структуры периода и гармонической основы» [245, 295].

Таким образом, в вариациях Брамса происходит эволюция в сторону классического вариационного цикла.

Уже в ранних вариационных циклах Брамса обнаруживаются активные поиски в сфере развития жанра. С одной стороны, в духе народно-жанровых сцен с элементами звукоподражания (Вариации на венгерскую тему). Воздей-

ствие венгерского фольклора проявляется и в зрелых сочинениях — вариациях на тему Генделя и на тему Паганини. С другой стороны, Брамс стремится к углубленному психологизму и романтической свободе (Вариации на тему Шумана).

Осуществив поиски в вариационных циклах разных типов, Брамс, как и Бетховен, пришел к необходимости создания новой концепции вариационного цикла. Ее смысл заключается в «более строгом и чистом» варьировании, при котором ключевая роль принадлежит басу как источнику тематического развития. При варьировании не сохраняются ни мелодия, ни бас темы. Объединяющей основой становятся гармония и структура.

Обращаясь в 50-е гг. к разным типам тем, Брамс к началу 60-х гг. останавливает свой выбор на темах великих композиторов. Развивая черты стиля, присущие творчеству авторов тем, и характерные для них образные сферы, Брамс не занимается стилизацией, а вкладывает собственное понимание жанра и опирается на современные достижения в области фортепианной техники.

В более поздних вариациях Брамса наблюдается тенденция к возрастанию роли жанровости, что особенно заметно в Вариациях на тему Генделя и на тему Паганини.

Обращаясь к произведениям великих композиторов прошлого, Брамс возрождает жанр вариаций, пришедший к середине XIX века в упадок, и поднимает его на высокий уровень. Опираясь на достижения своих предшественников, Брамс развивает вариационный цикл до симфонических масштабов. В своих немногочисленных, но масштабных и разнообразных вариационных циклах Брамс в значительной мере исчерпывает возможности варьирования и обобщает достижения предыдущих эпох.

*Раздел 3.**Вариации зарубежных композиторов  
конца XIX — начала XX вв.*

В последней трети XIX и начале XX века начинается новый этап в развитии жанра вариаций. В это время преобладают свободные вариации, причем степень удаления от темы все больше возрастает. В конце XIX века жанр вариаций развивается преимущественно в симфонической сфере. Наиболее крупными сочинениями являются «Симфонические вариации» ор. 78 А. Дворжака (1877), «Иштар» В. д'Энди (1896), симфоническая поэма «Дон Кихот» Р. Штрауса (1897) и Вариации на оригинальную тему “Enigma” («Загадка») ор. 36 Э. Элгара (1899), в которой воссозданы портреты друзей композитора.

В то же время интерес собственно к фортепианным вариациям заметно ослабевает, что проявляется прежде всего в отсутствии систематического обращения композиторов к этому жанру. В конце XIX века вариации представлены лишь в виде отдельных немногочисленных циклов. Среди таких произведений, в частности, «Концертные хроматические вариации» Ж. Бизе (1868), вариационные циклы на бетховенские темы ор. 130 и ор. 133 С. Хеллера (1871 и 1872), Вариации на тему Бетховена ор. 35 К. Сен-Санса (1874), Баллада ор. 24 Э. Грига (1875), Тема с вариациями ор. 36 А. Дворжака (1876), «Симфонические вариации» С. Франка (1885), Тема с вариациями ор. 73 Г. Форе (1895). К началу XX века относятся Вариации, интерлюдия и финал на тему Рамо П. Дюка (1902), Вариации на польскую тему ор. 10 К. Шимановского (1904), вариации и фуги М. Рegerа и другие произведения.

Фортепианные вариации в это время, как правило, представляют собой крупные сочинения, в которых наблюдается тенденция к симфонизации жанра.

## § 6. Развитие жанра вариаций во Франции: Ж. Бизе, С. Хеллер, К. Сен-Санс, С. Франк, Г. Форе и П. Дюка

В последней трети XIX и начале XX вв. жанр фортепианных вариаций во Франции достигает расцвета. Значительное развитие он получает в творчестве Ж. Бизе, С. Хеллера, К. Сен-Санса, С. Франка, Г. Форе, П. Дюка и других композиторов.

**Жорж Бизе** в своих произведениях часто обращался к вариационному методу развития. Но единственным его фортепианным сочинением в вариационной форме являются «*Концертные хроматические вариации*» *c-moll*, созданные в 1868 году. Само название показывает интерес композитора к хроматике, характерный для музыки второй половины XIX века. Тема сочинения необычна, так как мелодия в привычном понимании в ней отсутствует. В сущности, она представляет собой хроматическую гамму, которая на протяжении октавы сначала проходит в восходящем направлении, а затем — в нисходящем. Композитор развивает в этом цикле традиции вариаций на *basso ostinato*. Хроматическая гамма становится неизменным басом, который лежит в основе большинства вариаций цикла. Мелодией же является новая тема, которая появляется в 1-й вариации. Как и в интродукции бетховенских Вариаций ор. 35, в начале произведения Бизе излагается октавами бас, а мелодия появляется позднее. Тема написана в духе чаконь. Она проходит на тоническом органном басу, в котором подчеркивается вторая доля [пример 5.30]. Черты чаконь содержит и часть минорных вариаций. Так, остановки на второй доле применяются в 1-й и 3-й вариациях. В 5-й, 12-й и 13-й вариациях хроматическая гамма переходит в верхний голос.

В теме «Хроматических вариаций» заложена драматургия всего цикла. Она имеет симметричное строение: второе предложение темы представляет собой инверсию первого. Восходящему хроматическому движению и *cre-scendo* от *pp* до *ff* первого предложения противопоставляется нисходящая линия и *diminuendo* от *ff* до *pp* второго предложения. Такое развитие темы символизирует замкнутый круг, обреченность. Идея противопоставления лежит в основе всего цикла. Произведение содержит два равных раздела по семь вариаций, первый из которых написан в миноре, а второй — в одноименном мажоре. Но в конце коды вновь возвращается мрачный характер темы, и произведение завершается в минорной тональности. Минорное окончание подготавливается еще в мажорных вариациях, в фактуру которых вводятся звуки тональности *c-moll*. Круговорот завершается, и происходит возвращение к первоначальному образу.

## Пример 5.30

Moderato maestoso

pp cre - - scen - - do mol - - to ff

9 ff di - - mi - - nu - - en - - do mol - to pp

Цикл отличается динамикой и целеустремленностью. Большая часть вариаций каждого раздела объединяются сквозным развитием (вар. 4–7 и 10–14). Между отдельными вариациями наблюдается фактурная общность. Например, аккордовая фактура левой руки, в которой октавами проводится хроматическая линия и сопровождающие аккорды, в 1-й, 2-й, 3-й и 8-й вариациях отличается сходством. 5-я и 13-я вариации основаны на трехуровневой «органной» фактуре: верхний уровень представляет собой хроматическую гамму в виде тремоло, нижний — тонический органнй бас на второй доле, средний — мелодическую линию. При этом два крайних уровня содержат неизменные элементы темы, а в среднем вводится новая мелодия. Циклу также придает единство возвращение в 13-й вариации к темпу 1-й вариации, который сохраняется и на протяжении большей части коды.

В «Хроматических вариациях» обнаруживается общность с 32 вариациями WoO 80 Бетховена. Об этом свидетельствует тональность *c-moll*, драматизм, трехдольный размер, связь с чаконной, противопоставление групп минорных и мажорных вариаций, образование «арок» между несоседними вариациями. Наблюдается также скрытое тематическое и фактурное сходство двух сочинений, главным образом в минорных вариациях. Бизе вводит отдельные элементы из Вариаций Бетховена. Например, тема содержит хроматическую линию. Заключительный такт темы, как и у Бетховена, представляет собой нисходящий ход *c-g-c* равномерными длительностями *staccato* и *pi-anissimo*, который придает теме значительность. Беспокойная 2-я вариация,

изложенная изящными триолями, близка по настроению 24-й вариации цикла Бетховена. Начало 3-й вариации напоминает тему произведения венского классика. Это заметно по ритму, двутактовой структуре и восходящему пассажиру во 2-м и 4-м тактах. Героический характер и чеканный ритм 4-й вариации вызывает ассоциацию с 27-й вариацией цикла Бетховена. 6-я и 7-я вариации Бизе по драматургии сходны с 31-й и 32-й вариациями венского классика. Они построены на *crescendo*, приводящем к кульминации. Кроме того, в басу 6-й вариации проходят тридцатьвторые *pianissimo*.

**Пример 5.31**

VAR. 3  
a Tempo risoluto

**Пример 5.32**

VAR. VI  
Agitato

Мажорный раздел контрастирует минорному. После драматических *molto* вариаций Бизе обращается к скерцозной и лирической сферам. Лишь в последней вариации возвращается драматизм, который получает развитие в коде. Для мажорных вариаций характерно усиление жанровости. Среди них встречаются танцевальные вариации (например, 10-я — полонез). В виртуозных вариациях ощущается влияние стиля К. Вебера.

При исполнении важно добиться целостности цикла, так как частые смены темпа создают опасность разделения произведения на небольшие группы вариаций. Необходимо рассчитать степень динамических контрастов и выстроить минорный раздел на основе последовательного нарастания напряжения. В мажорном разделе важно подготовить наступление минора коды. Драматизм усиливается уже начиная с 11-й вариации.

Бизе применяет резкие контрасты, что связано с влиянием оперной драматургии. «Хроматические вариации» отличаются стройностью и логич-

ностью формы. Особенности фактуры является изящество и оркестровое изложение. Вариационный цикл обнаруживает влияние Бетховена, Шопена и Шумана. Таким образом, произведение символизирует диалог разных эпох.

В 1872 году в издательстве «Брейткопф и Гертель» вышло необычное сочинение — *Тридцать три вариации на тему Бетховена ор. 130*, — написанное **Стефаном Хеллером**. Автор использовал в нем тему одного из наиболее популярных фортепианных произведений Бетховена — Тридцати двух вариаций c-moll WoO 80.

Еще в 1848 году Р. Шуман назвал Хеллера «самым умным из всех ныне живущих фортепианных композиторов» [144, т. II; 196], у которого «новые идеи сочетаются с талантом» [там же, т. I; 448]. Шуман отмечает в творчестве Хеллера сочетание классических и романтических черт. Называя его «романтиком», Шуман в то же время подчеркивает, что в нем нет «ничего подобного той смутной нигилистической бессмыслице, за которой многие ищут романтику. Напротив, чувства его обычно-естественны, высказывания разумны и ясны. [...] Его формы новы, фантастичны и свободны. Он не боится доводить дело до конца, а это всегда признак изобилия» [143, т. II-A; 82].

Хеллер написал 9 вариационных циклов, которые охватывают почти полувековой период с 1829 по 1877 гг. Композитор обращался к темам, заимствованным из инструментальных сочинений других авторов, популярных опер и реже — к народным темам. Четыре его вариационных цикла были созданы в Аугсбурге (в том числе Вариации на тему Паганини ор. 1). Один из ранних циклов — Интродукция и вариации на тему из оперы Герольда «Цампа» ор. 6 (1830) — вызвал интерес Шумана, который увидел в Хеллере «прирожденного музыканта» и написал одобрительный отзыв в *NZfM*.

Поздние вариационные циклы Хеллера, написанные в 1870-е гг., связаны с традицией *hommage*, широко распространенной в музыке этого времени. В вариациях композитор отдает дань почтения своим великим предшественникам: Бетховену, Веберу и Шуману. Последний вариационный цикл Хеллера (ор. 142) был написан на “*Wagum*” Шумана. К темам Бетховена Хеллер обращался дважды. В 1871 году он написал Вариации ор. 130 на тему 32-х вариаций Бетховена, а годом позднее — Вариации ор. 133 на тему *Andante* из «Аппассионаты». Эти произведения, вероятно, были задуманы в связи со столетием Бетховена. Обращение к темам, которые его великий предшественник использовал именно в вариациях, было смелой идеей, так как в подобных сочинениях требуется особая оригинальность и мастерское владение жанром.

В Вариациях ор. 130 связь с музыкой Бетховена выражается не только в обращении к его теме. Продуманное количество вариаций (33) и завершение цикла C-dur’ным финалом содержит идею развития жанра вариаций от с-

moll'ных вариаций Бетховена до его масштабного цикла на вальс Диабелли op. 120.

В Вариациях op. 130 Хеллер использует также темы других сочинений Бетховена. Например, в 21-й и 22-й вариациях указанием “Anklänge der 9-ten Sinfonie” композитор напоминает о первой и второй частях Девятой симфонии. В 28-й и 29-й вариациях содержатся намеки на первую часть Пятой симфонии. В 32-й вариации мелодия темы с измененным ритмом сопровождается главной темой первой части Трио op. 1 № 3. Кроме того, в 26-й вариации наблюдается сходство с началом Сонаты op. 53, а в 27-й — с первой частью Четвертого концерта op. 58. В то же время возникают аналогии с конкретными произведениями романтиков. Например, 13-я вариация напоминает Экспромты op. 5 Шумана (вар. 10), а 20-я вариация — Серьезные вариации op. 54 Мендельсона (вар. 12).

**Пример 5.33**

The image shows a musical score for Variation 26 of the 33 Variations for Anna Magdalena, BWV 1000, by Johann Sebastian Bach. The score is in C major, 3/4 time, and is marked 'Allegro con grazia' and 'pp'. It features a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and chordal textures. The score is labeled 'Var. 26' on the left side.

33 вариации Хеллера и 32 вариации Бетховена имеют некоторое сходство драматургии. Подобно Бетховену, Хеллер вводит в конце первой половины цикла мажорный раздел, расширяя его до 6 вариаций (вар. 11–16). В отличие от Бетховена, Хеллер добавляет ближе к концу еще одну группу мажорных вариаций (с 24-й по 27-ю) и мажорный финал, содержащий дополнительную вариацию и коду. Кроме того, 19-я вариация у Хеллера написана в тональности As-dur. Таким образом, в op. 130 более чем вдвое увеличивается мажорная сфера, которая закрепляется жизнеутверждающим завершением.

Большую роль в Вариациях Хеллера, как и в бетховенском цикле, играет объединение соседних вариаций по принципу фактурного сходства. Прием фактурного отражения, получивший распространение еще в вариациях Моцарта, является у Хеллера одним из основных средств объединения вариаций. В op. 130 возникают парные вариации: 1–2, 4–5 и 9–10. В первых трех сохраняется фактурный принцип бетховенского цикла: следование пассажей в правой руке, затем в левой, потом в двух руках. Другой прием — сохранение фактуры левой руки в двух соседних вариациях, который Бетховен применяет





содержащее диалог двух эпох. Благодаря свежести и непосредственности, а также виртуозным эффектам, это сочинение, несомненно, вызовет интерес современных исполнителей и слушателей.

Активно развивает жанр фортепианных вариаций **Камиль Сен-Санс**. В своем крупном сочинении для двух фортепиано — *Вариациях на тему Бетховена* *op. 35* (1874) — композитор продолжает традиции великого венского классика. Как отмечает П. И. Чайковский в рецензии на авторское исполнение этого произведения вместе с Н. Г. Рубинштейном 1 декабря 1875 года, «пьеса эта обнаруживает в г. Сен-Сансе не только превосходного музыканта, но и тонкого знатока бетховенского стиля. Взявши сюжетом для своих вариаций одну из тем гениальнейшего симфониста, г. Сен-Санс поступил весьма умно, постаравшись и в последовательном, органически сложившемся развитии этой темы копировать иногда приемы, усвоенные Бетховеном для формы вариаций» [136, 296].

В основе Вариаций *op. 35* лежит трио менуэта из бетховенской фортепианной сонаты *op. 31* № 3. Сен-Санс придает теме Бетховена значительность. Благодаря изложению на двух роялях тема приобретает объемное звучание. Сен-Санс выявляет скрытые возможности бетховенской темы, делая ее более динамичной. Композитор добавляет акценты на сильных долях, которые придают менуэту активность и устремленность и подчеркивают интервал восходящей ноты. В отличие от оригинала, у Сен-Санса отсутствует *piano* на двух последних аккордах темы.

**Пример 5.37**

Tempo di Menuetto

Tempo di Menuetto

Вариации Сен-Санса связаны с принципами вариационных циклов Бетховена, написанных в «новой манере», особенно — с Пятнадцатью вариация-

ми ор. 35. Символично совпадение опусного номера и тональности двух произведений. Однако сходство не ограничивается одними внешними признаками, но проявляется также и в структуре. Сочинение Сен-Санса содержит вступительный раздел, собственно вариационный цикл и большую заключительную фугу. Вступление у Сен-Санса, как и у Бетховена, тематически связано с последующим вариационным циклом. В нем зарождается верхний голос тема. В отличие от Бетховена, Сен-Санс не использует бас темы. Последняя вариация в обоих циклах переходит в эпизод типа каденции (в ор. 35 Бетховена он обозначен как Coda), который непосредственно приводит к фугированному финалу. Этот эпизод, как и бетховенская Coda, начинается в параллельном миноре. В обоих случаях он основан на предшествующем материале: у Бетховена звучат отголоски 6-й вариации, у Сен-Санса возвращается тема вступления. Перед финалом у Сен-Санса вводится похоронный марш в тональности *c-moll*, как и в Вариациях ор. 34 Бетховена.

В Вариациях Сен-Санса есть и непосредственные ассоциации с произведениями Бетховена. Небольшое импровизационное вступление написано в стиле великого венского классика. Арпеджио в басу содержит намек на начало Сонаты ор. 31 № 2:

**Пример 5.38**

Moderato assai

Moderato assai

Сен-Санс развивает драматургические приемы Бетховена. Большую роль в Вариациях играют интонационные связи. Наиболее важным элементом является начальный мотив темы — восходящая нона *g-as*, обладающая большими потенциальными возможностями для развития. По драматургическому значению его можно сравнить с мотивом нисходящей секунды *as-g* в интро-

дукции Пятнадцати вариаций ор. 35 Бетховена. Первый мотив темы появляется во вступлении и вновь возвращается в эпизоде перед финальной фугой. Напряжение восходящей ноты значительно усиливается в похоронном марше, где на фоне оstinatного ритма баса возникают диссонирующие созвучия.

**Пример 5.39**

Alla marcia funebre (Allegro moderato)

Alla marcia funebre (Allegro moderato)

Интонации ноты приобретают особую активность в финальной фуге, где они создают импульс к развитию.

**Пример 5.40**

Allegro

*p* *non legato*

В Вариациях Сен-Санса наблюдается рондообразность. Периодически композитор возвращается к танцевальному характеру и трехдольному метру темы. 3-я вариация по существу является проведением темы в обращении. В последнем разделе коды появляются фрагменты темы.

Сен-Санс придерживается стилистических черт и образов великого предшественника. Композитор как бы «перевоплощается» в его стиль. Сен-Санс не копирует сочинений Бетховена, но в то же время создает ассоциации с определенными его произведениями.

К 1894 году относится яркое концертное сочинение Сен-Санса — *Тема с вариациями C-dur op. 97*, — написанное для конкурсов консерватории. В нем композитор не обращается к каким-либо серьезным идеям, а ставит пре-

имущественно технические задачи. Произведение основано на сквозном развитии, причем Сен-Санс вводит дополнительные разделы, не связанные с варьированием, которые играют важную роль. Оно состоит из интродукции, вступления, темы, вариации, разработочного раздела и финала.

В основе сочинения Сен-Санса лежит величественная тема, изложенная полнозвучными аккордами, объединенными в длинную линию [пример 5.41]. Монументальность фактуры, октавные удвоения баса и смены регистров, придающие разнообразие звучанию темы, — черты, которые свидетельствуют о влиянии органного стиля. Уже в теме начинается развитие. Большую роль в вариационном цикле играет разработочность.

В процессе развития происходит образное перевоплощение темы. В *As-dur*'ном разделе тема приобретает лирические черты, а в финале она развивается в героическом духе.

Произведение Сен-Санса отличается разнообразием фактуры и ритмической гибкостью. В виртуозном и образном плане заметно влияние Листа. Связь с классиками проявляется в строгости пропорций и радостном мировосприятии.

**Пример 5.41**

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of two systems. The first system is marked "Allegro moderato cantabile" and "f". It features a complex texture with many chords and some melodic lines in both the treble and bass staves. The second system is marked "p poco arpeggiando, armonioso". It continues the complex texture with arpeggiated chords and some melodic lines. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Большой вклад в развитие жанра вносят «Симфонические вариации» Сезара Франка. Они созданы в 1885 году для пианиста Луи Дьемера и исполнены им в 1886 году с оркестром под управлением автора. Композитор соединяет в этом произведении жанры вариаций и романтического одност-

ного концерта. Таким образом, вариационный цикл представлен в виде крупного самостоятельного сочинения для фортепиано с оркестром.

«Симфонические вариации» являются масштабным произведением, что особо подчеркивается в его заглавии, как и в «Симфонических этюдах» Р. Шумана. Подобно своему великому предшественнику, Франк создает новаторское сочинение. С циклом Шумана его сближает идея динамичного развития и трансформации тем, перевоплощение печальных образов в радостном мажорном финале. В смысле драматургии роль Вариаций Франка в развитии жанра сходна со значением для своей эпохи «Симфонических этюдов».

Через все произведение проходит основная идея творчества Франка, характерная для музыкального искусства XIX века в целом, — воплощение противоречий внутреннего мира человека, преодоления страданий, поиска и обретения духовного очищения.

Произведение представляет собой синтез вариационной и сонатной форм. Благодаря сквозному развитию и значительному преобразованию тем оно приобретает черты одночастной романтической поэмы.

В «Симфонических вариациях» отчетливо выделяются три раздела, характерные для крупных романтических вариационных сочинений концертного плана: интродукция, собственно вариации и финал. В основе произведения лежат две темы, которые развиваются и взаимодействуют во всех его разделах. Их начальные интонации становятся лейтмотивами.

Наибольшее развитие получает первая тема. Ее первоначальное проведение, открывающее интродукцию, построено на принципе диалога оркестра и фортепиано, подобно *Andante* Четвертого концерта Бетховена. Тема образует два контрастных элемента. В оркестре проходит решительный, настойчивый речитатив мрачного характера, изложенный унисонами, с пунктирным ритмом [пример 5.42]. Ему отвечают певучие фразы фортепиано в плавном ритме. Нисходящее движение мелодии и повторение интонации увеличенной секунды создают ощущение скорби [пример 5.43].

Пример 5.42

Poco allegro

Пример 5.43

*Più lento*

В следующем эпизоде, также основанном на диалогическом принципе, развивается материал первой темы. В момент кульминации в партии фортепиано появляются аккорды в пунктирном ритме, развивающие первый элемент темы. Появление второй темы в оркестре в среднем разделе интродукции подчеркивается сменой метра. Как и оркестровый элемент первой темы, она начинается с восходящей малой секунды. Вторая тема передает состояние тревоги и беспокойства, которое усиливается тональной неустойчивостью. Далее у фортепиано следует проведение первой темы в тональности *cis-moll*. Основное развитие получает второй элемент, который приобретает речитативный характер первого элемента. В мелодии появляется пунктирный ритм, который подчеркивается остинатными повторяющимися аккордами левой руки. Таким образом, здесь синтезируются оба элемента. В репризном разделе большее развитие получает второй элемент первой темы, в то время как оркестровые реплики становятся короче и менее решительными. В них появляется интонация нисходящей секунды из фортепианного элемента темы.

**Пример 5.44**

*Poco più lento*

Интродукция играет в произведении важную драматургическую роль. Ее структура отличается концентричностью. По краям расположены проведение первой темы, затем — эпизоды, основанные на развитии ее материала (цифры 1 и 4), а в середине — проведение обеих тем: второй темы — у оркестра, первой — у солиста. Уже в начальном разделе произведения происходит преобразование и взаимодействие двух тем и их элементов.

После окончания интродукции материалом первой темы логически оправданным становится полное проведение второй темы, являющееся началом второго раздела сочинения — собственно вариационного цикла. Вторая тема интонационно связана с первой. В ней синтезируются мотив восходящей секунды из первого элемента первой темы и нисходящее движение мелодии из второго ее элемента. Вторая тема отличается непосредственностью и поэтичностью. Она передает состояние грусти, одиночества:

*Пример 5.45*



Вариационный раздел основан на сквозном целеустремленном развитии. В нем проявляется воздействие интродукции. В 1-й вариации заимствуется диалогический принцип изложения первой темы. Она построена на перекличках лирических интонаций у фортепиано и оркестра. В 4-й вариации (D-dur) тема вариационного раздела приобретает решительный и триумфальный характер. Она проводится сначала в оркестре, затем — у солиста в пунктирном ритме начала интродукции. Резкий контраст вносит лирическая вариация *Molto più lento*, написанная в одноименной тональности Fis-dur. Тема проводится в оркестре, в то время как у фортепиано проходят певучие фигуры, напоминающие по стилю позднего Бетховена. Они приобретают самостоятельное значение. В них возникают отдельные хроматические интонации темы интродукции. Затем на фоне едва слышных фигур фортепиано в оркестре возникает второй элемент темы интродукции. Он проходит в трехдольном метре. Развитие этой темы непосредственно приводит к заключительному разделу произведения.

Финал «Симфонических вариаций» носит народно-жанровые черты. Он является не только обобщением сочинения, но и закономерным итогом поисков решения центральной темы творчества композитора. Идея преодоления страданий через слияние с народом сближает Франка с Чайковским. Финал написан в сонатной форме. В качестве главной партии выступает тема интродукции, которая полностью перевоплощается и принимает жизнерадостный, скерцозный облик. Побочной партией является тема вариаций. Она проводится оркестром в басовом регистре, в то время как в партии фортепиано возникает новая тема, основанная на ее интонациях.

«Симфонические вариации» основаны на интенсивном тематическом развитии. В процессе варьирования характер тем переосмысливается. Наблюдается тенденция к их сближению в метро-ритмическом плане (тема интродукции проводится в трехдольном метре второй темы, а тема вариаций — в пунктирном ритме первой). Таким образом, две темы во всех разделах вступают во взаимодействие, благодаря чему достигается огромная динамика развития. Большое значение у Франка приобретает полифоническое мышление. Важную роль играет разработочность, особенно во вступительном и финальном разделах.

В «Симфонических вариациях» романтическая эмоциональность сочетается с классической ясностью формы. Франк основывается на принципе драматургии Листа — развертывании крупного сочинения на основе лаконичных тем. В то же время композитор развивает традиции орнаментальных вариаций. Большое значение у него приобретают фигурации, которые отличаются разнообразием и лирической выразительностью.

Таким образом, вариации для Франка являются жанром, в котором воплощаются глубокие идеи, связанные со смыслом жизни и преодолением страданий.

В 1895 году было создано значительное произведение **Габриэля Форе** — *Тема с вариациями cis-moll op. 73*. Композитор сочетает в нем традиции фигуративных вариаций с драматургическими принципами романтических вариационных циклов, прежде всего — Р. Шумана и И. Брамса.

Тема сочинения отличается серьезностью, певучестью, насыщенностью звука, широким дыханием, плавностью движения. В то же время пунктирный ритм и акценты на слабых долях придает ей активный характер. Простота мелодической линии, плотная аккордовая фактура, низкий регистр, сдержанный темп и маршевая поступь создают величественный образ. Маршеобразный характер и тональность темы свидетельствуют о связи с «Симфоническими этюдами» Шумана. Однако по стилю Вариации Форе существенно отличаются от произведений предшественника.

## Пример 5.46

Quasi Adagio

*f* *sostenuto*

Первая фраза темы является лейтмотивом и подвергается существенным ритмическим, динамическим и образным превращениям. Например, во 2-й вариации она приобретает скерцозные черты, в 3-й — едва сдерживаемой энергии благодаря чередованию триолей и дуолей, а в 4-й доходит до драматизма. Все же для Форе не характерны резкие образные контрасты. Цикл основан преимущественно на чередовании лирических и скерцозных вариаций.

В произведении выделяется несколько разделов. Первый раздел, охватывающий тему и пять вариаций, основан на последовательном ускорении темпа. 3-я и 4-я вариации, написанные в трехдольном размере, вносят метрический контраст. Во втором разделе, включающем в себя следующие четыре вариации (с 5-й по 9-ю), преобладает лирика.

В расширенной 10-й вариации, выполняющей функцию финала, скерцозные образы приобретают фантастический характер. Она отличается легкостью и виртуозностью и в образном смысле напоминает 9-й из «Симфонических этюдов»:

## Пример 5.47

Allegro vivo

*pp*

Цикл завершает медленная 11-я вариация — единственная, написанная в одноименном мажоре. Она является своего рода лирическим эпилогом, подобно последним вариациям цикла Брамса на тему Шумана оп. 9. Однако у Форе заключительная вариация имеет иное драматургическое значение. Она

символизирует не «воспоминание», а скорее «пробуждение». Вариация построена на неуклонном нарастании, доходящем до кульминации. Начинаясь спокойно и умиротворенно, она постепенно оживляется и приобретает к концу все большую активность.

**Пример 5.48**

Andante molto moderato espressivo

un poco marcato

В Вариациях Форе сочетаются классические и романтические черты. С одной стороны, цикл отличается классической ясностью формы и строгостью пропорций. Форе стремится к единству цикла. Композитор использует прием объединения двух соседних вариаций, характерный для вариационного цикла Моцарта и Бетховена.

С другой стороны, Форе развивает традиции вариаций Шумана и Брамса, с которыми его связывает стремление к миниатюризму. Тяготение композитора к малым формам ярко проявляется в Вариациях ор. 73, представляющих собой цикл законченных миниатюр. Влияние Шумана и особенно его «Симфонических этюдов» в этом произведении проявляется в драматургическом и образном плане. Не случайно композитор выбирает тональность *cis-moll*. В процессе развития происходит значительная трансформация начального мотива темы. Форе использует прием, характерный для вариаций Шумана, — перенесение мелодии темы в другие голоса. Развитие получает также еще один прием великого романтика — сопровождение темы новыми мелодиями, которые приобретают самостоятельное значение.

Своеобразие Вариаций Форе заключается в полифонизации фактуры, свободе отклонений в далекие тональности и преобладании лирики.

Для фортепианных вариаций начала XX века характерно обращение к темам композиторов XVIII века. На их основе возникают масштабные сочинения. В 1902 году **Поль Дюка** создает *Вариации, интерлюдия и финал на*

тему Ж.-Ф. Рамо. В основе этого произведения лежит клавесинная миниатюра композитора — Менуэт “Le Lardon” из Четвертой сюиты. Обращение Дюка к творчеству Рамо не было случайным, так как для французской музыки этого времени характерно усиление интереса к творчеству клавесинистов XVIII века.

Тема вариаций отличается изяществом, привлекательностью, прозрачностью фактуры, мелодической, гармонической и ритмической простотой:

*Пример 5.49*

Menuet

Из этой непритязательной темы возникает масштабное произведение, развивающее традиции крупных вариационных циклов Бетховена. В частности, А. Корто проводит аналогию Вариаций на тему Рамо с 33 вариациями на вальс Диабелли op. 120 [175, 241]. Подобно Бетховену, Дюка на основе простой танцевальной пьесы создает монументальный цикл.

Как и Вариации на вальс Диабелли, цикл Дюка основан на развитии и трансформации отдельных элементов темы. Наиболее важную роль играет нисходящий мотив верхнего голоса *h-a-g* в 3-м такте. В начале 2-й вариации он проходит в параллельном миноре. Изложенный в басу октавами, в пунктирном ритме, этот мотив приобретает драматический и решительный характер, совершенно утрачивая мягкую танцевальность темы:

*Пример 5.50*

Var. II Assez vif, très rythmé

В 6-й вариации мотив появляется в разных голосах в виде певучих терций сопровождающих основную мелодию, проходящую в среднем голосе. В вариациях скерцозного характера нисходящий мотив незаметно вплетается в фигурации или мелодический рисунок отдельного голоса. В 11-й вариации мотив получает хроматическое усложнение. Он является обращением восходящего хроматического мотива из четырех звуков, возникающего в среднем голосе 8-й вариации. В результате синтеза образуется новый мотив, который приобретает мрачный и фантастический характер благодаря минорному ладу, нисходящему хроматическому «сползанию», дублируемому в дециму в басу и едва слышному триольному тремоло в крайних голосах.

*Пример 5.51*

Var. XI Sombre, assez lent

The musical score for Variation XI is presented in two staves. The top staff is in the right hand and the bottom staff is in the left hand. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as 'Sombre, assez lent'. The score consists of two measures. The first measure contains a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The second measure contains a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The right hand features a descending chromatic line, while the left hand features an ascending chromatic line. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

Таким образом, в процессе развития происходит драматизация простого мотива.

Собственно вариационный цикл состоит из трех групп, каждая из которых имеет свои драматургические особенности. Первая содержит вариации с 1-й по 6-ю. Она основана на мелодическом развитии основных элементов темы. Во вторую группу входят следующие четыре вариации (с 7-й по 10-ю). В ней основное внимание композитор уделяет ритмическому преобразованию, проявляя в этом отношении большую изобретательность. Третью группу составляет развернутая 11-я вариация, которая непосредственно приводит к интерлюдии. Интерлюдия представляет собой большую каденцию в духе орган-ных импровизаций С. Франка. Дюка развивает традицию Бетховена, который нередко вводил перед финалом вариационного цикла каденцию. В ней формируется тема финала. Интерлюдия непосредственно приводит к светлому финалу, в коде которого возвращается мелодия 3-го и 4-го тактов темы. В финале возникает новая тема, интонационно связанная с менуэтом Рамо. Как и Бетховен в 33 вариациях, Дюка приходит к танцевальному образу. Финал характеризуется трехдольным метром, прозрачной фактурой, использованием верхнего регистра.

## Пример 5.52

FINALE (Var. XII)

*Modérément animé*

*p très léger*

Вариации Дюка отличаются ясностью формы и динамичностью развития. В них проявляется изобретательность в разработке темы. Яркое произведение, соединяющее в себе принципы вариаций Бетховена с романтическими традициями, обобщает развитие жанра фортепианных вариаций во Франции.

Для вариаций французских композиторов последней трети XIX — начала XX вв. 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, вплоть до прямых цитат. Черты стиля предшественников при этом выступают в своеобразном преломлении. Чаще всего вариации являются масштабными произведениями, в которых проявляется влияние симфонической драматургии. Вариации отличаются яркостью и рельефностью контрастов. Их своеобразие проявляется в изяществе фактуры.

## § 7. Вариации в Австрии и Германии. М. Рeger

В Австрии и Германии в конце XIX — начале XX вв. жанр фортепианных вариаций получает интенсивное развитие. С одной стороны, продолжается процесс развития принципов свободного варьирования, с другой, — возрождаются традиции старинных вариаций на *basso ostinato*. В это время усиливается интерес к музыке XVIII века, в частности, — к творчеству И. С. Баха. Ведущими методами являются полифоническое развитие и мотивная разработка.

В 1876 году И. Брамс среди своих современников назвал двух авторов вариаций: **Г. Ноттебома** и **Г. Герцогенберга** [220, Vd. I; 8]. Брамс причислил их произведения к группе «фантазий-вариаций». Самым известным произведением Ноттебома стали Вариации на тему И. С. Баха op. 17, в основе которых лежит Сарабанда из *d-moll*'ной Французской сюиты. Композитор продолжает в нем традиции Шумана и Мендельсона. Большое значение приобретают метрический и образный контрасты.

Свободные вариации получают развитие в творчестве Герцогенберга. В своем раннем цикле — Теме с вариациями *h-moll* op. 3 — композитор подражает Шуману. В 1875 году композитор создал Вариации на тему Брамса для фортепиано в 4 руки op. 23, в основе которого песня “Trauernde” op. 7 № 5. Это был первый в истории жанра вариационный цикл на тему Брамса. Как отметил автор в письме Брамсу, «раз в жизни быть первым было очень заманчиво, не говоря уже о теме, в которой заложено еще намного больше материала для варьирования, чем использовал я» [220, Vd. I, 1].

Половина всех вариационных циклов Герцогенберга предназначена для двух роялей, что связано с характерной для конца XIX века тенденцией к симфонизации жанра и увеличения масштаба вариационного цикла. В них достигается значительная образная и жанровая трансформация темы, но при этом сохраняются отдельные элементы темы. В своем последнем цикле op. 86 Герцогенберг применяет варьирование на *basso ostinato*, добиваясь большой напряженности и целеустремленности развития.

Важную роль в эволюции жанра в начале XX века сыграли вариации и фуги **Макса Регера**. Композитор обратился к вариациям уже в зрелом творчестве в начале 1900-х гг. Рeger развивал этот жанр не только в фортепианной, но и симфонической и особенно в органной сфере. Среди фортепианных вариаций и фуг композитора преобладают произведения, написанные на темы великих предшественников и продолжающие традицию *hommage*, характерную для второй половины XIX века.

В 1904 году Рeger создает два крупных фортепианных цикла: *Вариации и фугу на тему Баха h-moll op. 81* и *Вариации и фугу на тему Бетховена для*

двух фортепиано *B-dur op. 86*. В первом из них в качестве темы выступает ригурнель дуэта “*Sein’ Allmacht zu ergründen*” из кантаты “*Auf Christi Himmelfahrt allein*” BWV 128 И. С. Баха. Вариации на тему Баха являются переломными в творчестве Регера. В письмах К. Штраубе автор называл их «колоссальным произведением», «лучшим из всего, что я до сих пор написал» [257; 123, 125].

Таким образом, вслед за Бетховеном, провозгласившим в 1802 году «новую манеру» сочинения вариаций, Регер спустя столетие также заявил о создании вариационного произведения нового типа. Тем самым композитор определил собственную концепцию вариационного цикла, которой он следовал и в дальнейших своих произведениях.

Цикл на тему Баха отличается цельностью и основан на непрерывном следовании вариаций. Развитие неторопливо следует от вариации к вариации. Регер постепенно, словно бы неохотно, отходит от темы, которая постоянно напоминает о себе. Первые две вариации, в сущности, являются ее гармонизацией. Полное проведение темы вновь появляется в 14-й вариации, предшествующей финальной фуге. Но теперь мелодия темы переходит в басовый голос. В октавном изложении она приобретает особую мощь. В вариациях часто появляются фрагменты темы. Наиболее важную роль играют два элемента: начальная восходящая фраза и заключительная нисходящая [пример 5.53 а, б]. В некоторых вариациях они выступают в одновременном сочетании в измененном виде (начиная с 3-й вариации). В 8-й вариации это сочетание контрастных элементов достигает кульминации [пример 5.54].

Пример 5.53 а, б



Пример 5.54

Vivace (♩) = 144–152)

Структура произведения образует три крупных раздела: два по семь вариаций в каждом и заключительную фугу. Вариации отчетливо группируются по тональному признаку. В первом разделе сохраняется основная тональность h-moll. Второй раздел отличается большей тональной свободой. Резкий контраст вносит 8-я вариация, написанная в тональности II низкой ступени C-dur. В последующих четырех вариациях (с 9-й по 12-ю) развитие перемещается в сферу одноименного мажора H-dur и родственных ему тональностей (gis-moll и cis-moll). Основная тональность возвращается лишь в двух последних вариациях. Во втором разделе усиливаются контрасты темпа, что связано с большей индивидуализацией характера каждой вариации. Практически каждая вариация вносит резкое изменение темпа, в то время как для первого раздела более характерны противопоставления групп вариаций, объединенных близкими обозначениями метронома.

Вариации ор. 86 основаны на бетховенской Багатели B-dur ор. 119 № 11. В теме Регер сохраняет текст оригинала, добавляя при этом более детальные обозначения динамики. Как отмечала *Eisenacher Zeitung* в 1913 году, «это тема, соответствующая радостному произведению; вокруг этой темы вьется ветвь жизнерадостных вариаций, вариаций в широчайшем и благороднейшем смысле слова» [цит. по: 258, 446]. В Вариациях на тему Бетховена композитор использует приемы, характерные для произведений великого предшественника, написанных в «новой манере». Например, 1-я вариация начинается в тональности, находящейся на расстоянии малой терции вниз (т. е. G-dur). Подобное соотношение используется и в цикле ор. 34 Бетховена (F–D). Таким образом, в отличие от Вариаций на тему Баха, где Регер долго остается в основной тональности, в Вариациях на тему Бетховена прямо в начале цикла вводится тональный контраст. Этот прием в целом для композитора не характерен. Кроме того, тональность меняется практически в каждой вариации, причем встречаются последовательные изменения тонального плана. Так, в первых пяти вариациях композитор использует движение по восходящим квартам (G–c–F–B–b).

В этом произведении проявляется симфоничность мышления, о чем свидетельствует создание Регером в 1915 году его оркестровой версии. Цикл построен на ярких контрастах. Общее светлое настроение произведения оттеняется драматизмом минорных вариаций. В процессе развития контрасты учащаются, все большую роль играет минорная сфера. В цикле пять минорных вариаций. Регер использует противопоставление однотерцовых тональностей (h-moll–B-dur). В минорных вариациях первый мотив темы драматизируется, особенно во 2-й вариации (*Agitato*).

## Пример 5.55

Agitato

*marc.*

*f*

*ffz*

*m. d.*

*sf*

*marc.*

*f*

*meno f*

*f*

*sff*

В 12-й, заключительной вариации тема в сокращенном виде проходит в увеличении. Лирическая тема становится величественной, грандиозной. Вновь тема в увеличении появляется в репризе финальной фуги, где она звучит в одновременном сочетании с темой фуги. Тема Бетховена приобретает величественный, триумфальный характер.

## Пример 5.56

[Allegro con spirito]

*ff* *sempre assai marcato il Tema*

[Allegro con spirito]

*ff* *sempre assai marcato il Tema*

В своем творчестве Регер неоднократно обращался к вариациям на *basso ostinato*. В 1906 году была написана *Интродукция, пассакалия и фуга для двух фортепиано h-moll op. 96*. Критика назвала произведение «пьесой, полной внутренней силы и богатства содержания, которое кажется неисчерпаемым» [цит. по: 258, 390]. Пассакалия основана на краткой суровой теме, в которой хроматическое нисходящее движение сочетается с уменьшенными интервалами:

*Пример 5.57*

The musical score for Example 5.57 is titled "Andante sostenuto". It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time and the key of A minor. The bass line features a descending chromatic scale with eighth notes, while the treble line has a more melodic, descending line. Dynamics are marked as *ppp* (pianissimo) and *poco* (poco). The piece is characterized by its slow, sustained tempo and the combination of chromatic movement with small intervals.

Регер сочетает традиции старинных вариаций с монументальностью и мощным развитием.

К 1914 году относится последний вариационный цикл Регера — *Вариации и фуга на тему Телемана op. 134*. По словам композитора, они написаны «в грандиозном стиле», «стиле совершенно ином, равно как и Баховские вариации!» [257, 285, 286]. Как видно из этих высказываний, Регер сопоставляет произведение по масштабу и значимости с Вариациями *op. 81*.

Однако Вариации *op. 134* существенно отличаются от более ранних произведений композитора в этом жанре. Как замечает сам автор, «было бы все-таки абсолютно бессмысленно заложить этот простой менуэт Телемана в качестве основы романтической конструкции в духе Баховских вариаций! Посмотрите сами партитуру моих Вариаций и фуги *op. 132* для оркестра на тему Моцарта! Невозможно все время пить крепкое, темное бордо — ведь и светлое мозельское тоже прекрасно. [...] Нам совершенно необходимо много, много Моцарта!» [257, 290].

Таким образом, Регер приходит к необходимости обращения к традициям венских классиков. В Вариациях на тему Телемана композитор стремится к большей ясности музыкального языка. Произведение отличается стройностью формы, разнообразием и тщательностью отделки фактуры. Форма темы в вариациях не изменяется. Сохраняется и тональный план темы внутри вариаций, но постепенно усложняется гармонический язык. Трехдольный метр на протяжении цикла остается неизменным. В Вариациях на тему Телемана

на первый план выступает фактурное варьирование. Произведение напоминает цикл этюдов, каждый из которых посвящен определенному виду фортепианной техники.

Регер применяет традиционные тональные соотношения одноименных тональностей. В последней трети цикла вводится группа минорных вариаций. В 17-й и 18-й вариациях появляется новый вариант темы — ее инверсия.

Важнейшим элементом формообразования в последнем вариационном цикле Регера является темп. Нередко вариации объединяются в группы по темповому принципу. Например, первые четыре вариации продолжают в темпе темы. Выделяются также группы медленных вариаций, противопоставленные окружающим виртуозным. Так, в середине цикла вводятся две вариации *Quasi adagio* (№№ 10 и 11), а ближе к концу цикла — группа из трех медленных вариаций (с 15-й по 17-ю). Периодическое возвращение Регера к темпу темы (в 8-й, 13-й и 18-й вариациях) придает циклу рондообразность.

В этом произведении Регер продолжает традицию создания масштабных вариационных циклов, идущую от 33 вариаций на вальс Диабелли ор. 120 Бетховена и Вариаций на тему Генделя ор. 24 Брамса. Это проявляется в обращении к простой танцевальной теме, создания на ее основе монументального сочинения, целеустремленности развития к финальной фуге.

В своем творчестве Регер придавал жанру вариаций огромное значение. У композитора возникла собственная концепция вариационного цикла. В представлении Регера это «грандиозное» произведение, которое основано на непрерывном и целенаправленном развитии, приводящем к большой заключительной фуге. Фуга у Регера становится закономерным итогом, обобщением, неотъемлемой частью вариационного цикла. Для фортепианных вариаций и фуг Регера характерно влияние органных и оркестровых приемов.

В вариациях Регера наблюдается определенная эволюция. В произведениях 1900-х гг. композитор стремится к неразрывной связи вариаций. В вариациях на темы Баха и Бетховена это проявляется в том, что отсутствует нумерация вариаций. Одна вариация отделяется от другой лишь двойной чертой. В поздних вариациях Регера наблюдается изменение драматургии. В них усиливаются классические тенденции. Так, в цикле на тему Телемана Регер вводит нумерацию вариаций, которые представляют собой законченные миниатюры.

В отличие от более ранних фортепианных вариационных циклов Регера, в Вариациях на тему Телемана ведущее значение приобретает не столько мотивная разработка, сколько орнаментальное заполнение мелодического контура темы.

В своих вариациях Регоер применяет постепенный отход от темы. В 1-й вариации обычно ее мелодия проводится без изменений. В последующих вариациях появляются отдельные фрагменты темы, которые обычно вводятся не в самом начале, а в процессе развития. Регоер использует приемы уменьшения и увеличения темы, хроматизации, переноса мелодии темы в басовый голос. Большую роль в вариациях Регоера играет разработочный метод развития.

Для Регоера характерно частое применение эллипсисов и коротких отклонений в другие тональности, которыми временами перегружены его произведения. Нередко простота мелодии сочетается со сложностью гармонического языка. Фактура нередко отличается громоздкостью и тяжеловесностью.

В произведениях Регоера соединяются тенденции строгого и свободного варьирования. С одной стороны, в некоторых вариациях сохраняется мелодия темы, с другой, — встречаются развернутые вариации типа фантазий.

У Регоера традиции Баха и Бетховена сочетаются с позднеромантическими тенденциями. Композитор продолжает и развивает традиции Брамса, что проявляется в непрерывности развития и усилении роли полифонии.

Таким образом, Регоер синтезирует принципы вариаций великих композиторов прошлых эпох, которые реализует на основе собственного музыкального языка.

**§ 8. Вариации представителей национальных школ Европы на рубеже XIX — XX веков: А. Дворжак, Э. Григ, Я. Витол, К. Шимановский**

В последней четверти XIX века наблюдается обращение наиболее ярких представителей европейских национальных школ к жанру фортепианных вариаций и появление масштабных вариационных циклов. Одним из наиболее значительных фортепианных вариационных произведений последней четверти XIX века является *Тема с вариациями As-dur op. 36* **Антонина Дворжака**, написанная в 1876 и изданная в Берлине в 1879 году. В теме этого сочинения композитор обращается к жанру менуэта. По характеру она близка теме вариаций из бетховенской Сонаты op. 26 [*пример 5.58*]. Ее начало, основанное на восходящем мотиве с последующим плавным нисходящим движением, представляет собой видоизмененный вариант темы Бетховена, но, в отличие от последней, начинается с интервала квинты. В коде Дворжак вновь обращается к ассоциации с Бетховеном. Возникает новая тема, содержащая намек на тему из *Andante* Пятой симфонии Бетховена [*пример 5.59*].

*Пример 5.58*

Tempo di Minuetto

*p*

*Пример 5.59*

*pp*

Таким образом, композитор подчеркивает связь с классическими традициями. В то же время изложение темы и методы ее варьирования связаны скорее с романтическим стилем. Тема вариаций отличается большой протяженностью (45 тактов) и усложненным гармоническим и мелодическим языком.

ком. В ней применяются имитации, хроматические ходы, альтерированные гармонии и частые отклонения в другие тональности. Прямо в теме происходит интенсивное варьирование, которое создает возможности для последующего динамичного развития.

Первый двутакт темы содержит несколько важных элементов: начальный мотив восходящей квинты *as-es*, хроматический спуск и пунктирную ритмическую фигуру. Эта фраза обладает потенциальной возможностью для полифонического и гармонического развития.

В вариациях происходит развитие и преобразование основных элементов темы. Из первого мотива темы в конце 3-й вариации возникает оstinатный квинтовый мотив (октавы в басу), который переходит в следующую, 4-ю вариацию. Особое значение он приобретает в коде, где проходит в низком регистре в виде оstinатных триолей *staccato*.

Хроматический мотив играет важную роль практически во всех вариациях и становится лейтмотивом. В 5-й вариации он разрабатывается в виде имитаций. В 6-й вариации он основан на новой гармонизации. Хоральный склад и глубокие басы подчеркивают его серьезность и таинственность:

#### Пример 5.60

Poco Andante e molto tranquillo

The musical score for Variation VI is presented in two staves, treble and bass clef, with a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Poco Andante e molto tranquillo'. The score begins with a *pp* dynamic and a *dolce* marking. A large slur covers the first four measures. The bass line features a prominent dotted rhythm figure. The score includes various chordal textures and melodic lines, with a final measure showing a triplet of notes in the bass line.

Пунктирная фигура получает развитие главным образом в финальной вариации, где она проводится в нисходящем движении.

Весь цикл выстраивается в крупную трехчастную симметричную композицию. Первый раздел охватывает тему и начальные две вариации. Второй, разработочный раздел содержит следующие четыре вариации (с 3-й по 6-ю). В нем усиливаются образно-жанровые контрасты между вариациями и более свободно трактуется форма темы (например, в 4-й вариации подчеркивается трехчастность вместо двухчастности). Последний раздел охватывает 7-ю и 8-ю вариации и коду с частичной варьированной репризой темы. В этом цикле также наблюдается рондообразность благодаря периодическим возвращениям к темпу темы.

Большое разнообразие вносит Дворжак в гармонический план вариаций, часто вводит отдаленные тональности. Например, 6-я вариация начинается в тональности *Ges-dur*, но к концу модулирует в *As-dur*.

В Теме с вариациями Дворжак развивает принципы драматургии вариационных циклов Бетховена, Шумана, Брамса и Чайковского. Связь с большинством вариаций Бетховена и произведениями Чайковского выражается в законченности отдельных вариаций и постепенном изменении характера и структуры темы в процессе варьирования. С Шуманом Дворжака сближает выбор темы, потенциально пригодной для мелодических, гармонических, полифонических и фактурных преобразований.

Своеобразие и свежесть придает Теме с вариациями Дворжака влияние чешской народной музыки.

Ценный вклад в развитие жанра вариаций внес **Эдвард Григ**. В творчестве композитора, глубоко связанного с норвежским фольклором, часто встречается вариационный метод развития. Но к форме вариаций Григ в своем творчестве обращался редко. Первым композиторским опытом Грига были «Вариации на немецкую мелодию», написанные в 12-летнем возрасте и обозначенные как “opus 1”. Текст произведения не сохранился.

Одним из наиболее значительных фортепианных сочинений Грига является *Баллада в форме вариаций g-moll op. 24*. Она была создана в конце 1875 года, в тяжелый период его жизни, связанный со смертью родителей. Сам Григ считал Балладу своим лучшим сочинением [51, 424]. По словам Б. Асафьева, Григ раскрывает в Балладе «яркие возможности искусства *варианта* из развития песенной *миниатюры* [...], плавно распускающей крылья (образы паруса или птицы) и в даль охватывающем полете себя развивающей» [10, 23].

В основе Баллады лежит норвежская народная песня «Нурланнское крестьянство», которую Григ заимствовал из собрания Л. М. Линдемана «Старые и новые норвежские горные мелодии» [*пример 5.61*]. Сохраняя тональность и мелодическую линию варианта Линдемана, Григ вносит в него существенные изменения. Композитор объединяет под одной лигой первые восемь тактов и добавляет указание *molto legato*, добиваясь длинной мелодической линии и певучести всех голосов. Более сдержанный темп (*Andante espressivo*) способствует значимости каждой интонации и гармонии. Григ изменяет ритм мелодии, придавая ему большую плавность. Это связано с тем, что Грига интересует не столько словесный текст песни, сколько передача психологического состояния. Его ритм тесно связан с интонацией. Композитор сокращает количество пунктиров, которые использует только для усиления напряжения мотива «вздоха» (нисходящей малой секунды).

У Грига нижний голос изложен в виде нисходящей хроматической линии, в то время как у Линдемана он диатоничен. Если в оригинале пунктирный ритм баса создает некоторую угловатость, то у Грига возникает более пластичная линия баса. Его мерное движение придает теме траурный характер. Хроматические ходы вводятся и в средних голосах. Смены гармонии на каждую долю такта создают ощущение смятения, скорби.

**Пример 5.61**

[Линдеман]

Moderato

E kann so man - gee in vak - ker Sang um fag - re Land u - ti Vae - ra; men

al - dør ha e no høyrte ein - gang dei Sang um dae, us er ne - ra.

**Пример 5.62**

[Григ]

Andante espressivo

*p* molto legato

В последующих вариациях композитор периодически возвращается к теме, которая каждый раз предстает в новом облике. Так, в 4-й вариации развивается ее лирический аспект. Мелодия темы проводится в виде дуэта средних голосов, которые движутся параллельно в терцию. Звучание ее отличается наполненностью. Драматизм подчеркивается введением модуляции в отдаленную тональность *b*-moll. Затем в 8-й вариации возникает образ траурного шествия. Григ выявляет трагическую сущность темы. Изложенная плотными аккордами в среднем регистре, тема сопровождается отзвуками погребального колокола.

*Пример 5.63*

The musical score for Example 5.63 is a piano accompaniment in 3/4 time. It begins with a tempo marking of *Lento* and a dynamic marking of *pp*. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). The melody is presented as a duet of middle voices moving in parallel thirds. The tempo later changes to *sempre tenuto*. The music is characterized by dense, sustained chords.

В финале тема вступает в новую фазу развития и приобретает более активный характер. В кульминации (*Meno Allegro e maestoso*) возникает новый ее вариант, изложенный мощными равномерными аккордами в мажоре [*пример 5.63*]. Далее в разделе *Allegro furioso* этот вариант темы проходит в миноре виде острых разложенных аккордов и передает состояние отчаяния [*пример 5.64*]. Еще более яростно тема звучит в *Prestissimo*, где возникает первоначальный ритм, но с добавлением пауз и акцентов [*пример 5.65*]. В конце цикла тема вновь возвращается в своем первоначальном облике, что придает произведению закругленность.

*Пример 5.64*

The musical score for Example 5.64 is a piano accompaniment in 6/8 time. It begins with a tempo marking of *Meno Allegro e maestoso* and a dynamic marking of *fff con tutta forza*. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). The music features powerful, uniform chords in the major mode. A dynamic marking of *8va* is present in the treble staff.

## Пример 5.65

Allegro furioso

## Пример 5.66

Prestissimo

Баллада в целом отличается напряженностью и динамичностью развития. Ее драматургия основана на последовательном усилении контрастов и нарастании трагизма к концу цикла. В первых четырех вариациях Григ противопоставляет лирические и скерцозные образы. В 5-й вариации (*Più lento*), которая построена в виде диалога, подчеркивается контраст драматического речитатива и печальной лирической мелодии, основанной на интонациях темы. Перед финалом Григ вводит лирическое отступление (*Un poco Andante*), которое играет важную драматургическую роль. Цикл завершается грандиозным финалом с героической кульминацией в мажоре. Но тем острее воспринимается следующая далее трагическая развязка. В конце произведения Григ вновь возвращается к мрачной теме.

Как отмечает О. Е. Левашова, «на основе простой песенной мелодии разворачивается волнующая исповедь художника, пережившего и пламенные порывы, и горькие сомнения, и радость побед, и скорбь незаменимой утраты» [49, 427].

Баллада Грига является широко развернутым эпическим полотном. В ней Григ развивает драматургические принципы вариаций Шумана. В основе баллады лежит идея трансформации печальной темы в торжественный гимн

финала. Как и Шуман, Григ в большинстве вариаций сохраняет форму темы. Последние две вариации наиболее контрастны и отличаются большой свободой.

В Балладе виртуозный размах сочетается со значительностью содержания. Поэтому технические трудности исполнения здесь всегда подчинены последовательному развитию контрастных образных сфер.

Баллада отличается стройностью и единством формы, которое образуется благодаря целеустремленности развития и рондообразности. Сочетание монументальности цикла с законченностью отдельных вариаций сближает Балладу Грига с вариациями Шумана и Брамса.

Таким образом, на основе песенной миниатюры Григ создает драматическое, целостное и динамичное произведение, основанное на последовательном усилении контрастности.

В 1892 году были написаны *Вариации на латышскую тему b-moll op. 6 Язепса Витола*, создателя латышской национальной школы, который в конце XIX — начале XX вв. преподавал в Санкт-Петербургской консерватории. Вариации op. 6 — масштабное произведение, в основе которого лежит тема эпического характера. Оно является циклом самостоятельных миниатюр, которые выстроены по определенной логике, связанной с чередованием эпических и виртуозных вариаций. При этом контрастность образов сочетается с интонационным единством сочинения.

В процессе варьирования композитор периодически возвращается к мелодии темы, появление которой начиная с середины цикла учащается. В 5-й и 7-й вариациях мелодия темы проводится почти без изменений. Она приобретает все больший размах. Фактура становится более насыщенной. Тема частично проводится в крайних частях финала, где она играет роль припева. В средней части финальной вариации она разрабатывается в разных тональностях. В коде происходит драматизация темы, которая проводится на звучности *fff* октавами. Это кульминация всего произведения, в которой печальная тема приобретает патетический характер.

Вариации основаны на развитии и взаимодействии отдельных элементов темы. В начале 1-й вариации возникает синтез двух ее мотивов. В верхнем голосе образуется новый мотив *f-ges-as* (вариант мотива а), который в дальнейшем приобретает самостоятельное значение. В средних голосах проходит видоизмененный мотив *b* [примеры 5.66 и 5.67]. На мотиве верхнего голоса основаны 4-я и 6-я вариации. В 3-й вариации в басу проходит в виде октав нисходящая хроматическая линия из тактов 17–18 темы (элемент с). В финале большое развитие получает мотив *d* из заключения темы (*des-c-b-f*) [пример 5.68].

## Пример 5.67

[Thema]  
[Andante tranquillo]

17

*p*

*diminuendo*

*pp*

a b d 3 3

c

## Пример 5.68

I.  
Un poco piu mosso

*mf*

*legato*

8va

## Пример 5.69

Finale  
Passionato

*f*

*sf*

*sf*

*ff*

В целом Вариации на латышскую тему являются значительным произведением, основанным на симфоническом мышлении. Для него характерно интенсивное тематическое развитие и яркость контрастов. В нем заметно влияние как западноевропейской, так и русской музыки. В частности, обнаруживаются непосредственные аналогии с произведениями Ф. Шопена и П. И. Чайковского.

В польской музыке конца XIX — начала XX вв. важную роль в развитии жанра вариаций сыграл **Кароль Шимановский**. Два его вариационных

цикла созданы в ранний период творчества. В них наблюдается влияние народной музыки. В начале 1900-х гг. им были написаны *Вариации op. 3 b-moll*, основанные на теме песенного характера. Ее унисонное начало характерно для изложения народных тем.

Вскоре после окончания работы над циклом op. 3 композитор в 1904 году создал *Вариации на польскую народную тему h-moll op. 10*. Произведение образует два больших раздела. Первый содержит вступление, тему и семь вариаций, второй — три заключительные вариации с кодой. Небольшая интродукция подготавливает печальное настроение темы. Сама тема вначале изложена в унисон, а затем в многоголосии. Такое изложение характерно для народных тем вариационных циклов и встречается, например, в Теме с вариациями op. 72 А. К. Глазунова.

**Пример 5.70**

Tema  
Andantino semplice

Первый раздел основан на контрасте лирических и драматических образов, но все же лирическая сфера преобладает. Раздел завершается двумя светлыми мажорными вариациями. Во втором разделе вводится трагический образ. 8-я вариация — похоронный марш на  $\frac{3}{4}$  — является переломной. Шимановский вводит отдаленную тональность *g-moll*, которая после предыдущего *H-dur* воспринимается особенно мрачной. В глубоком басу — звучание погребального колокола. По характеру, тональности и трехдольному метру она напоминает 8-ю вариацию Баллады Грига.

**Пример 5.71**

Var. VIII  
Marcia funebre

Во второй половине цикла все большую роль играет одноименный мажор. В мажоре написаны две последние вариации. 9-я вариация служит переходом к триумфальной теме финала и построена на постепенном и неуклонном *crescendo*. Произведение завершается грандиозным финалом, в котором композитор развивает идею перевоплощения печальной темы в величественную. Эта вариация написана в сонатной форме, где в качестве главной партии выступает начало темы, а в качестве побочной — материал середины. Таким образом, в финале выявляется и получает большое развитие контраст разных элементов темы. Разработкой является юмористическое фугато, основанное на первой фразе темы. Подобный прием использует Шуман в финале Экспромтов оп. 5, средний раздел которого образует фугато. Еще раньше Бетховен ввел фугато, основанное на начале темы, в коду Вариаций на валлийскую песню оп. 105 № 1. Связь с немецкой традицией Шимановский подчеркивает немецким обозначением “Mit Humor”. Далее следует пародия на Вагнера (*quasi tromboni*) с двукратным проведением «мотива судьбы».

Вариации оп. 10 отличаются интонационным единством. Часто композитор синтезирует отдельные элементы темы, соединяя их в различных комбинациях. Интродукция построена на видоизмененных интонациях темы, образуемых из хроматического движения средних голосов. В 3-й вариации Шимановский переставляет тематические элементы интродукции: вначале следует хроматический мотив, а затем — вариант первого мотива темы.

**Пример 5.72**

Andante doloroso rubato

**Пример 5.73**

Var. III

Lento. Mesto ma poco agitato

В вариациях Шимановский выделяет наиболее значимые интонации темы. Большую роль играет начало темы с интонацией восходящей сексты (вар. 1, 2, 6, 8, 9, 10). Но некоторые вариации связаны с темой не столько мотивной общностью, сколько настроением.

Цикл ор. 10 отличается непрерывностью развития. Хотя в большинстве вариаций применяется *da capo*, повторность компенсируется переходами от вариации к вариации *attacca*. Эта особенность характерна для вариационных циклов Шимановского. Отсутствием перерывов между вариациями композитор стремится преодолеть статичность формы.

В финале Вариаций ор. 10 Шимановский вводит фугато. Эта тенденция характерна для вариационных циклов начала XX века.

Вариации в целом Шимановского связаны с традициями XIX века. В них сочетаются черты орнаментальных и свободных вариаций, но второй тип преобладает.

Своеобразием Вариаций Шимановского является введение нового тематизма в контрапунктическом соединении с основной темой.

В мелодике Вариаций ор. 10 ощущается близость к стилю Шопена и раннего Скрябина. Сочетание вокального и декламационного начала сближает Шимановского с Шопеном, а прихотливость мелодического рисунка — со Скрябиным.

Шимановский соединяет черты польской народной песенности со своеобразием своего стиля. На основе народной песни композитор создает крупное сочинение, основанное на целеустремленном развитии и контрасте лирической и драматической сфер. Драматургия цикла связана с шумановской идеей целеустремленного развития от печальной темы к триумфальному мажорному финалу. Масштабность у Шимановского, как и у Шумана, сочетается с лаконичностью высказывания, миниатюризмом. Это связано с тенденцией к индивидуализации каждой вариации. Вариации образуют своего рода монотематическую сюиту, что характерно для вариационных циклов Шимановского. Вариации выстроены на основе динамических, фактурных, метроритмических и темповых противопоставлений.

Таким образом, вариации представителей национальных школ конца XIX — начала XX вв. характерно развитие тенденций немецких романтических вариаций, в первую очередь — Шумана. Это проявляется прежде всего в драматургии цикла. Вариации отличаются монументальностью замысла. Их характерной чертой является обращение к эпической теме в минорном ладу, которая в финале перевоплощается в мажорную тему. Эти сочинения сближает с шумановскими циклами идея трансформации темы в финале, целеустремленность развития, сочетание масштабности и лаконичности. Особенно-

стью их драматургии также является сочетание повторности с динамичным развитием. В отношении фактуры заметно влияние стиля Шопена.

В вариациях представителей национальных школ развиваются драматургические принципы Бетховена. Характерной особенностью этих произведений является введение траурного марша ближе к концу вариационного цикла. Эта традиция идет от бетховенских Вариаций ор. 34. Траурная поступь углубляет трагизм темы и подчеркивает контраст. Но на первый план теперь выходит не жанровая изобразительность, а психологическое состояние.

Вариации этого времени неразрывно связаны с национальным фольклором. Народное начало глубоко проникает в музыкальный язык композиторов и обогащает их стиль. Самобытность и свежесть народных мелодий нередко сочетается с гармоническими усложнениями и различными тембровыми эффектами. Традиции сочетаются с влиянием музыки этого времени.

Таким образом, эти произведения развивают традиции вариаций XIX века на национальной основе.

\*\*\*

В вариациях конца 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, разработочности, мотивных связях, последовательной трансформации отдельных элементов темы, введении заключительной фуги. Большое развитие получают принципы вариаций Шумана, Брамса и Франка. Вариации этого времени обобщают достижения классических и романтических вариаций.

## Раздел 4.

*Вариации русских композиторов конца XIX — начала XX веков*

**§ 9. Вариации 1870-х годов: А. Г. Рубинштейн,  
П. И. Чайковский, С. И. Танеев**

В русской фортепианной музыке в 1870-е годы происходит подъем жанра вариаций. В это время созданы такие крупные произведения как Тема с вариациями G-dur op. 88 А. Г. Рубинштейна (1871), Тема с вариациями F-dur op. 19 № 6 П. И. Чайковского (1873) и коллективный цикл «Парафразы на неизменяемую известную тему» (1878).

Жанр вариаций получил значительное развитие в фортепианном творчестве **Антон Григорьевича Рубинштейна**. Чаще всего композитор включал вариации в серии пьес разных жанров (например, Вариации As-dur входят в цикл “6 Morceaux” op. 104, а Тема с вариациями D-dur — в цикл «Музыкальные вечера» op. 109). Единственным его отдельно изданным сочинением в этом жанре стала *Тема с вариациями G-dur op. 88*. Она была создана в 1871 году в Вене, а в январе 1872 года там же исполнена автором. Г. Бюлов, который присутствовал на этом концерте, назвал Вариации «бешено-артистичнейшими» [цит. по: 12, 130].

Вариации op. 88 являются самым масштабным произведением Рубинштейна для фортепиано соло. Композитор развивает в них традиции «Симфонических этюдов» Р. Шумана. Некоторые вариации напоминают Шумана и по стилю. Размах сочинения Рубинштейна дал Л. Кёлеру основание назвать его «Симфоническими вариациями» [318, 866].

Тема этого произведения занимает большой объем, необычный для вариационного цикла, — 44 такта. Как отметил П. И. Чайковский в рецензии на концерт А. Рубинштейна в марте 1874 года, «тема этих вариаций чрезвычайно красива, хотя и настолько длинна, что потребно упорное внимание и значительная музыкальная развитость, чтобы проследить за длинным рядом ее богатых, приправленных всей роскошью фантазии и мастерской техники, видоизменений» [136, 182].

Вариации представляют собой цикл самостоятельных пьес, контрастных между собой. Каждая из них имеет индивидуальное обозначение темпа и характера исполнения. Важную драматургическую роль играют лирические вариации (2-я, 4-я, 7-я и 9-я).

Рубинштейн расширяет тональный план вариационного цикла (который представляет собой последовательность G–e–C–c–G–g–Es–es–H–h–D–G). Из 12 вариаций только три написаны в основной тональности. Цикл содержит пять минорных вариаций. По тональному признаку вариации группи-

руются в шесть пар, образованных чаще всего одноименными тональностями. Лишь в первой паре представлено сопоставление параллельных тональностей, а в последней — соотношение доминантовой и основной. В расположении тональностей наблюдается строгая логика: в первых трех парах вариаций Рубинштейн применяет тональности субдоминантовой сферы, в последних двух — доминантовой.

Таким образом, тональный план произведения выстроен в определенной последовательности — по принципу все большего нарастания напряжения и тяготения к тонике.

Вариации оп. 88 отличается интонационным единством. Основной мотив из трех звуков, который становится лейтмотивом произведения, формируется в лаконичном вступлении *Lento*. Величественное вступление, изложенное октавами в басовом регистре, имеет декламационный характер:

*Пример 5.74*

Тема Вариаций содержит два важных элемента: секвенцию трехзвучных мотивов, пунктирную фигуру левой руки и восходящую последовательность аккордов. Далее мотивы из трех звуков одновременно проходят в верхнем голосе в ракоходном движении и в среднем голосе в обращении, а аккордовая последовательность дается в нисходящем направлении (тт. 13–16). В дальнейшем эти элементы получают большое развитие.

*Пример 5.75*

Тема в вариациях подвергается существенным преобразованиям. 1-я вариация, написанная в скерцозном духе, проходит в равномерном движении шестнадцатых. Начало ее построено на имитациях. В первом такте синтезируется скрытый основной мотив из трех звуков с октавным мотивом левой руки. Во 2-й вариации начало темы изложено в басу, а в верхнем голосе проходит новая мелодия, основанная на видоизмененных интонациях темы. Этот прием встречается в вариациях Шумана (например, во II этюде цикла ор. 13). Во вступлении к 5-й вариации мотив из трех звуков получает полифоническое развитие, причем в нижнем голосе он проходит в обращении.

*Пример 5.76*

Allegro

I. *p*

*Пример 5.77*

Andante con moto  
in tempo rubato

II. *con espressione*  
marcato il tema sempre

*Пример 5.78*

Moderato assai

V. *mf*

Начиная с 7-й вариации Рубинштейн отчетливо выделяет этот мотив. В 8-й вариации он приобретает драматический характер, а в 10-й звучит героически. В процессе развития большого размаха достигает восходящая последовательность, особенно в 8-й вариации, где превращается в эффектные пассажи. Нисходящая последовательность аккордов приобретает большое значение в 9-й вариации и во вступлении к финалу.

*Пример 5.79*

The image shows a musical score for Variation VIII. It is marked 'Moderato con moto' and 'ff'. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The right hand part is highly technical, featuring a dense, ascending melodic line with many beamed notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The tempo and dynamics markings are 'Moderato con moto' and 'ff'.

Произведение завершается грандиозным финалом. После заключительной вариации, являющейся измененной репризой темы, следует большая fuga. Она является обобщением цикла. Рубинштейн в финале следует традиции, идущей от вариаций Бетховена и Брамса. Стремительная тема fugи, идущая в непрерывном движении шестнадцатыми, основана на первом мотиве темы в двойном уменьшении. В дальнейшем развитии она проходит в одновременном соединении с темой вариаций.

Вариации op. 88 представляют большие трудности для исполнителя. Каждая вариация является своего рода этюдом. Но главная трудность касается формы. Громоздкость темы может привести к превращению вариационного цикла в серию отдельных, не связанных между собой пьес. Рубинштейн брал в теме довольно быстрый темп, который создавал впечатления исполнения ее не на 4/4, а на 2/2. В то же время чрезвычайно плотная фактура препятствует взятию подвижного темпа. Непрерывность движения в теме и интонационное подчеркивание элементов темы в вариациях способствуют достижению единства цикла.

В 1872–1873 гг. А. Рубинштейн написал *Вариации на американскую песню “Yankee Doodle”*, которые явились результатом его гастрольной поездки в Америку. Это сочинение вошло в 8-ю тетрадь цикла “Miscellanies” op. 93. Как отметил Г. А. Ларош, Вариации Рубинштейна, «несмотря на отдельные пикантные и интересные черты, имеют цену, главным образом, как арена для изумительно сильной и смелой игры виртуоза-композитора» [50, 151]. Цикл написан в традициях западноевропейских виртуозных романтические

ских вариаций. Он содержит развернутое виртуозное вступление и тему с 38 вариациями. Обширная заключительная вариация представляет собой рондо.

Вариации на американскую тему отличаются фактурной изобретательностью и являются «энциклопедией» приемов фортепианной техники А. Рубинштейна. Однако произведению недостает мелодического разнообразия и ясности формы. Цикл отличается некоторой калейдоскопичностью. В то же время он основан на интонационном единстве. В теме образуется два мотива из трех звуков (восходящий мотив *a-h-cis* и его вариант *a-cis-h*) [пример 5.81], на которых основаны вступление, финальное рондо и большинство вариаций. Композитор в процессе варьирования периодически возвращается к мелодии песни, которую часто проводит в неизменном виде. Это придает всему циклу рондообразность. Рубинштейн применяет тембровое варьирование. Неизменная мелодия темы часто проводится в басу (иногда в виде октав).

*Пример 5.80*

Allegro non troppo  
8<sup>va</sup>

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It is marked 'Allegro non troppo' and '8<sup>va</sup>'. The dynamics are 'ff mp'. The score is divided into two sections by a repeat sign. The first section has four measures, and the second section has four measures. The melody is primarily in the treble clef, with a bass line in the bass clef. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

Композитор часто применяет остроумные приемы. Например, во 2-й вариации перед концом каждого периода он неожиданно вводит «лирическое отступление» [пример 5.81]. В одной из вариаций имитируется звучание народных щипковых инструментов.

Вариации на американскую песню отличаются юмором, яркостью и неожиданностью контрастов, разнообразием ритма и фактуры.

## Пример 5.81

В более поздних вариационных циклах Рубинштейн ставит иные задачи. Композитор стремится к непрерывности развития при большом количестве вариаций. В Вариациях на “Yankee Doodle” из цикла “Miscellanies” op. 93, Вариациях As-dur из op. 104 № 2 и Теме с вариациями D-dur op. 109 № 8 исчезает нумерация вариаций. В этом смысле Рубинштейн следует примеру Вариаций Листа на “Weinen, Klagen”, основанных на сквозном развитии.

*Вариации op. 104 № 2* — сравнительно небольшое сочинение камерного плана. Оно отличается цельностью и поэтичностью. В основе цикла лежит краткая тема (всего 8 тактов), которая изложена преимущественно четырехголосно с непрерывным движением восьмых в верхнем голосе. Нисходящим фразам верхнего голоса противостоит линия баса, в котором преобладает восходящее движение по квартам и секундам.

## Пример 5.82

Moderato assai  
*espressivo e sempre ben legato*

В вариациях сохраняются отдельные элементы темы. В некоторых остается неизменной мелодия, в других — бас. Все же главенствует линия верхнего голоса. В 4-й вариации композитор использует прием переноса мелодии темы в средний голос. В 9-й вариации (*Tempo rubato*) она излагается октавами в басу и напоминает речитатив. Рубинштейн использует прием дробления мелодической линии на короткие мотивы (например, в 1-й вариации), которые нередко проводятся в разных регистрах. Ее изложение часто распределяется между двумя руками. В 5-й и 7-й вариациях (*Meno mosso*) проводится неизменный бас темы. При этом в 5-й вариации в верхнем голосе возникает новая мелодия, которая в 6-й вариации излагается в басовом голосе. В 8-й вариации (*Tempo I*) в басу проводится новая певучая и выразительная тема, содержащая отдельные интонации верхнего голоса основной темы, в то время как мелодия темы дробится в партии правой руки на отдельные аккорды. Она ассоциируется со второй темой финала «Симфонических этюдов» Шумана. Фактура вариации напоминает шумановскую: мелодия в левой руке поддерживается гармониями, которые лишь намечены форшлагами.

**Пример 5.83**

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, a treble clef on the top and a bass clef on the bottom. The tempo is marked 'Tempo I'. The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). The right hand plays a melody with many chords and some grace notes. The left hand plays a bass line with a few notes and rests. The piece is marked 'f' (forte) and 'con espressione'.

А. Рубинштейн в своих вариациях развивает западноевропейские традиции. Композитор стремится к единству вариационного цикла с помощью интонационных, ладотональных и структурных средств. Влияние «новой манеры» Бетховена заметно в расположении тональностей и применении терцовых соотношений. Влияние Р. Шумана проявляется в интенсивном интонационном развитии на основе значительных преобразований краткого мотива. Традиции Бетховена и Брамса выражаются в создании масштабного сочинения с развернутым фугированным финалом.

Своеобразие вариаций Рубинштейна заключается в большой плотности фактуры, в которой преобладают массивные аккорды. В то же время наблюдается певучесть мелодической линии, а иногда и всей аккордовой фактуры. Часто используются полифонические приемы. Фактура Рубинштейна отличается большим разнообразием и изобретательностью.

У А. Рубинштейна вариации являются крупными концертными сочинениями, которые оказали большое влияние на развитие этой разновидности жанра в России.

Важную роль в развитии жанра сыграли вариации **Петра Ильича Чайковского**. Композитор впервые обратился к жанру вариаций еще в консерваторские годы. Его первым сочинением для фортепиано стала *Тема с вариациями a-moll*, написанная в 1863–1864 гг. Произведение не было издано при жизни композитора. Впервые оно увидело свет лишь спустя почти полвека, в 1909 году.

Тема с вариациями a-moll представляет собой цикл самостоятельных миниатюр. 4-я вариация даже имеет собственное вступление. В то же время произведение объединяется интонационно с помощью первого мотива темы. В вариационном цикле отчетливо выделяется два раздела: первый включает пять вариаций (с 1-й по 5-ю), второй — четыре (с 6-й по 9-ю). В каждый из них композитор вводит скерцо (вариации 3 и 7), мажорное Adagio (4-я и 8-я) и фугированный финал (5-я и 9-я). Таким образом, оба раздела имеют сходную драматургию. Вторым раздел не вносит в образном плане ничего нового. Вероятно, Чайковский не был удовлетворен финальной вариацией и предполагал возможность перестановки 5-й и 9-й вариаций. Об этом свидетельствует дополнительное указание в посмертном издании произведения, где 9-я вариация обозначена как «вар. V».

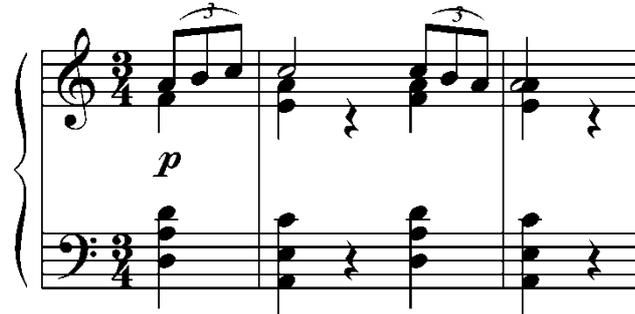
В Вариациях a-moll обнаруживается влияние Мендельсона. Это показывает уже стиль темы. В частности, Н. И. Туманина указывает на ее родство с первой частью «Шотландской симфонии» [125, 79]. Обнаруживается и непосредственное сходство с «Серьезными вариациями», которое проявляется как в приемах варьирования, так и в тематизме. Например, 7-я вариация с ее восходящим трихордом напоминает 8-ю вариацию цикла Мендельсона. Вступление к 4-й вариации с восходящим пассажем ассоциируется с 7-й из «Серьезных вариаций», а медленная мажорная 8-я вариация с ее хоральным складом близка мажорной вариации Мендельсона.

В то же время в этом произведении проявляются черты, характерные для зрелого стиля Чайковского: плавность мелодии, разнообразие и мелодическая насыщенность фактуры, применение тонико-субдоминантовых соотношений в гармонии, использование полифонических приемов.

В основе вариационного цикла лежит лаконичный начальный мотив темы, представляющий собой поступенное восходящее движение верхнего голоса от тоники к терцовому тону, что характерно для мелодики Чайковского. В частности, оно лежит в основе тем его зрелых симфоний (вступление к Четвертой, главная тема первой части Шестой симфонии).

**Пример 5.84**

Thema  
Andante semplice



В процессе развития мотив преобразуется в интонационном, ритмическом, образном и тембровом плане. В 3-й и 4-й вариациях он заполняется хроматизмами, в 5-й проходит в увеличении, в 6-й — в басу. В 3-й вариации он звучит скерцозно, в 4-й — драматически, в 5-й — героически.

**Пример 5.85**

Var. III  
Allegro scherzando


**Пример 5.86**

Var. V  
Allegro moderato


**Пример 5.87**

Var. VI  
Andantino

*espressivo*



*marcato il basso*

В 70-е гг. в фортепианном творчестве Чайковского проявляется тенденция к объединению пьес малых форм в циклы, в которых заметно влияние принципов крупных форм. В 1873 году композитор создает циклы пьес op. 19 и op. 21. Оба в определенной степени связаны с жанром вариаций. В цикл op. 19 вошла Тема с вариациями F-dur в качестве финала. Как отметил Г. А. Ларош, «перл этой тетради составляет последний номер — тема с 12 вариациями, равно замечательными по богатству фантазии и по мастерству письма» [49, 71]. Цикл op. 21 построен на монотематическом принципе: все пьесы написаны на одну тему. Первоначально он был назван сюитой, но позднее композитор изменил заглавие. Этот цикл косвенно связан с жанром свободных вариаций. Шесть пьес op. 21 связаны между собой не только тематически, но и тонально. Они написаны в родственных тональностях: gis (as)-moll, cis-moll, As-dur. В основе лежит краткая тема, которая подвергается существенным гармоническим, ритмическим, фактурным и динамическим преобразованиям. Сохраняется лишь ее интонационный контур: выписанное группетто, ход на кварту и нисходящая линия.

Тема с вариациями F-dur op. 19 № 6 — первое крупное изданное сочинение Чайковского. В отличие от раннего вариационного цикла, это зрелое произведение, в котором ярко проявляется своеобразие стиля композитора. В его основе лежит краткая песенная тема, изложенная в четырехголосной хоральной фактуре, что характерно для вариаций Мендельсона. Ее верхний голос диатоничен. Но в начале каждого предложения Чайковский вводит нисходящий хроматический ход параллельно в альтовом и басовом голосе. Первая фраза темы (тетрахорд *c-d-e-f-e-d-c*) получает большое развитие во всех последующих вариациях. Она подвергается существенным ритмическим и полифоническим преобразованиям.

### Пример 5.88

Tema  
Andante non tanto

*p* *espressivo*

Как и Тема с вариациями a-moll, F-dur'ный цикл делится на два примерно равных раздела, каждый из которых содержит по шесть вариаций. В первом разделе преобладают вариации лирического и скерцозного характера. В первых двух вариациях, являющихся непосредственным продолжением темы, ее мелодия практически не изменяется. Темп и характер также остаются неизменными. Мелодия темы сопровождается фигурациями из все более мелких длительностей. Во второй вариации она переходит в средний голос и приобретает более насыщенное звучание.

Группа последующих двух вариаций — 3-й и 4-й — вносит некоторое оживление благодаря ускорению темпа и введению скерцозных образов. Эти вариации контрастны между собой по динамике и фактуре. В то же время они родственны между собой по структуре. В них возникают иные, чем в теме, пропорции, благодаря которым форма из двухчастной репризной превращается в трехчастную, а в 4-й вариации она приобретает черты сонатности. Чайковский вносит гармонические эффекты, которых не было в теме. Так, в 3-й вариации в тактах 9–13 вводится дополнительная секвенция в новых тональностях (G-dur и A-dur), которая далее развивается и в 4-й вариации. В этих двух вариациях происходит значительная трансформация элементов темы. 3-я вариация носит разработочный характер. В ней вычленяется первый мотив темы, который проводится в одновременном соединении: в среднем голосе восьмыми длительностями, в верхнем — в виде тридцатьвторых. В 4-й вариации тема существенно преобразуется, хотя ее интонации и гармонии легко узнаваемы. В этой вариации, изложенной оркестрово, имитируются сопоставления различных групп инструментов. Безостановочное стремительное движение отрывистыми аккордами и с огромными нарастаниями звучности придает ей черты фантастичности.

*Пример 5.89*

Var. III  
Allegretto

В 5-й вариации (Andante amogoso) Чайковский вновь возвращается к лирике, приближаясь по характеру к теме. Сохраняя звуковысотность перво-

го мотива темы, композитор переосмысливает его в новой тональности Des-dur. В отличие от темы, фактура этой вариации дифференцирована. На первый план выходит певучая мелодия, поддерживаемая выразительным «говорящим» басом. Сопровождающие аккорды средних голосов вносят черты вальсовости [пример 5.90]. Перед репризой вводится небольшая каденция с речитативом, в которой получает развитие мотив из повторяющихся нот.

**Пример 5.90**

Var. V  
Andante amoroso

Первый раздел цикла завершается фугированной 6-й вариацией, в основе которой мелодия первого четырехтакта темы в уменьшении. По характеру она близка 4-й вариации.

**Пример 5.91**

Var. VI  
Allegro risoluto

Если первый раздел основан на противопоставлении лирической и скерцозной сфер, то во втором разделе усиливается роль драматизма. Вводятся яркие образно-жанровые контрасты, происходят частые смены лада и тональности, расширяется минорная сфера. В 7-й вариации Чайковский развивает народно-песенный аспект темы. Она изложена четырехголосно равномерными аккордами в среднем регистре. Вариация написана во фригийском ладу, который был намечен еще в начале темы. Диатонику нарушает лишь последний A-dur'ный аккорд, который становится доминантой к тональности d-moll следующей вариации. Таким образом, в 7-й вариации раз-

виваются элементы, заложенные в теме: фригийский лад, мерные аккорды, диатоника. Резкий контраст вносит героическая 8-я вариация, напоминающая по характеру и фактуре 10-ю вариацию цикла ор. 88 А. Рубинштейна.

*Пример 5.92*

Var. VIII  
Allegro

*Пример 5.93*

Con moto

Далее следуют две контрастные законченные миниатюры (вар. 9 и 10). 9-я вариация “*Alla mazurka*” (B-dur) отличается изяществом и непосредственностью. Она является скорее воспоминанием о мазурке, чем танцем. На первый план выходит передача психологического состояния, а не жанровость. После светлой тональности B-dur особенно остро ощущается драматический f-moll следующей, 10-й вариации. В ней впервые вводится двухдольный метр. Вариация отличается выразительностью и драматизмом. По фактуре она напоминает 2-ю вариацию. Мелодия темы, проходящая в среднем голосе, сопровождается фигурациями правой руки, которые здесь построены на опевании аккордовых звуков и отличаются певучестью.

Две заключительные вариации и кода образуют большой финальный раздел цикла. 11-я вариация (“*Alla Schumann*”) основана на оstinатной пунктирной фигуре, проходящей в разных регистрах. Она непосредственно переходит в следующую, 12-ю вариацию. Оstinатная фигура сохраняется в органном басу, но уже в трехдольном варианте. Таким образом, лирика темы

соединяется с острым ритмом «шумановской» вариации. 12-я вариация, в сущности, является кодой-репризой. Она переходит в собственно коду, в которой стремительно проносятся фантастические образы.

В вариациях Чайковского взаимодействуют традиции зарубежной и русской музыки. Композитор развивает принципы западноевропейских классических и романтических вариаций. Влияние Бетховена проявляется в симфоничности мышления, яркой контрастности образов, оркестровости изложения, индивидуальной трактовке каждой вариации. На драматургию вариаций Чайковского сильное воздействие оказали произведения Шумана. Это выражается в значительной образной трансформации темы, последовательном развитии и перевоплощении основного мотива темы, сочетании лаконичности и масштабности цикла, тонком психологизме лирических вариаций. Влияние Мендельсона обнаруживается в сфере образов, фактуры и вариационной техники. Влияние Шопена проявляется в певучести фигураций в лирических вариациях. Вместе с тем в своих фортепианных вариациях Чайковский продолжает традиции Глинки и А. Рубинштейна. Своеобразие вариаций композитора заключается в плавности мелодии, мелодической насыщенности и полифонизации всей фактуры.

Воздействие Чайковского ярко проявляется в *Теме с вариациями c-moll* **Сергея Ивановича Танеева**, написанной в 1874 году. Это произведение не было завершено автором. Подобно Чайковскому, Танеев впервые обратился к этому жанру в консерваторские годы. Однако у Танеева этот опыт остался единственным, и впоследствии композитор фортепианных вариаций не сочинял.

Суровая и мужественная тема Вариаций Танеева предвосхищает главную тему первой части его Симфонии c-moll. Она отличается взволнованностью и устремленностью и по стилю напоминает Шумана. Как и в Вариациях a-moll Чайковского, тема начинается с восходящего мотива, основанного на восходящем поступенном движении к терцовому тону (*c-d-es*). Но далее Танеев стремится к квинте, а затем — к сексте. Возникает своего рода лейтмотив «рока», который становится основой произведения и встречается во всех вариациях цикла. Этому мотиву отвечает восходящий ход баса (*a-h-h-c*). В тактах 6–9 композитор применяет нисходящую хроматическую линию в басу, которая, однако, в вариациях дальнейшего развития не получает.

Тема  
Moderato

В процессе развития Танеев противопоставляет контрастные образные сферы. Драматическая линия развивается сразу в 1-й вариации, основанной на имитациях и неуклонном динамическом нарастании. Мелодия темы, изложенная в виде октав, почти не изменяется. Во 2-й вариации тема, переосмысленная в параллельном мажоре, проходит в одновременном соединении с темой финала Струнного квартета ор. 22 Чайковского, которая приобретает здесь тревожный и фантастический характер:

### Пример 5.95

Вар. 2 Allegretto alla quartetto di P. Tschaikevsky

В 1-й вариации возникает видоизменение первого мотива — *d-es-c*, которое встречается также в 3-й вариации (такты 6 и 18) как противопоставление основному мотиву. Драматическая сфера достигает своей кульминации в финальной фуге.

Скерцозные вариации вносят метрический контраст. В 4-й вариации, написанной в народном духе, основной мотив темы проходит в виде аккордов *staccato* и звучит затаенно и драматично. 6-я вариация (*Allegro C-dur*) ос-

нована на пунктирном ритме и по характеру напоминает марш. Танеев вычленяет мотив из трех звуков, который настойчиво повторяется в разных голосах. В 8-й и 9-й вариациях появляется новая разновидность основного мотива темы в виде акцентированных четвертей — в увеличении. В 9-й вариации он приобретает черты танцевальности.

Лирическая линия проходит в медленных вариациях (5-й, 7-й и 11-й), написанных в стиле Чайковского. В 5-й вариации основной мотив предстает в виде речитатива. Во второй половине цикла роль лирики усиливается. 7-я и 11-я вариации отличаются широтой дыхания и протяженностью мелодической линии.

В Теме с вариациями Танеев использует расширенный тональный план. Композитор вводит в цикл три мажорные вариации, которые располагаются симметрично: в центре — вариация в одноименной, а вторая и предпоследняя — в параллельной и доминантовой тональности. Во второй половине цикла следует цепь минорных тональностей по восходящим квартам. Этот необычный тональный план начинается после появления одноименной тональности C-dur.

*Таблица 5.17. Схема тонального плана Темы с вариациями c-moll Танеева*

Тема	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
c	c	Es	c	c	c	C	a	d	g	c	G	c

Тема с вариациями Танеева написана под сильным влиянием Чайковского. Это проявляется в интонационном единстве вариационного цикла, конфликте образных сфер, большой роли скерцозных вариаций и объединении их в группы, певучести мелодической линии в лирических вариациях, общности стиля (вплоть до прямого цитирования).

Танеев использует и достижения западноевропейской музыки. Полифоническое мышление связывает композитора с И. С. Бахом. Сама фактура темы полифонична. Композитор широко применяет имитации. Например, в 1-й вариации образуется каноническая имитация. Во 2-й вариации возникает четыре независимых голоса. Цикл завершается фугой, которая является обобщением предшествующего развития. В этом проявляется влияние драматургии вариаций Бетховена. Танеев также применяет принцип «новой манеры» великого венского классика — последовательные смены тональностей. Влияние Бетховена проявляется в большой роли разработочности, а влияние Моцарта — в развитии и взаимодействии разных образных сфер.

## § 10. «Парафразы на неизменяемую известную тему»

Особое место среди вариаций 70-х годов XIX века занимает коллективный цикл «Парафразы», созданный в 1878 году А. П. Бородиным, Ц. А. Кюи, А. К. Лядовым и Н. А. Римским-Корсаковым. Позднее к ним присоединились Ф. Лист и Н. В. Щербачев. Первое издание коллективного сочинения было выпущено в Санкт-Петербурге весной 1879 года фирмой А. Битнера под заглавием: «Парафразы. 24 вариации и 14 пьес на неизменяемую известную тему». Немецкая газета *Signale für die musikalische Welt* в № 54 за 1879 год назвала «Парафразы» «произведением, *быть может, единственным в своем роде*». По словам автора отзыва, «господа сочинители являются тут просто волшебниками, так они неисчерпаемы в гармонических комбинациях... обнаруживая при этом более всего значительное научное знание» [цит. по: 46, 564].

В основу «Парафраз» легла шуточная полька Бородина, написанная несколькими годами ранее (примерно в 1874–1875 гг.) по просьбе его воспитанницы Гани Литвиненко. По словам Бородина, «неизменяемая тема "котлетной польки" (cotletten-polka) образует род *cantus firmus*'а или контрапункта» [104, вып. IV; 404].

Идея написать вариации и ряд пьес на эту тему принадлежала Римско-Корсакову. К нему присоединились Кюи и Лядов. Бородин, по словам Римского-Корсакова, поначалу отреагировал на эту идею «несколько враждебно, предпочитая выпустить в свет одну свою польку», но затем также подключился к работе над коллективным произведением [110, 156]. Балакирев же принципиально отказался от участия в сочинении «Парафраз», считая подобные занятия «глупостями» [там же]. Мусоргский первоначально откликнулся на это предложение и сочинил галоп. Однако, как свидетельствует Римский-Корсаков, он отошел от условленного требования, которого придерживались все авторы, — неизменности мотива — и вскоре прекратил работу над коллективным сочинением [там же, 162].

Цикл предназначался для исполнения на фортепиано в три руки: первую партию, основанную на неизменно повторяющемся мотиве, мог исполнять любитель музыки; вторая же требовала значительной подготовки. Первоначально пьесы возникли в качестве шутки, которая, по словам Бородина, заключалась в том, что авторы исполняли их «с людьми, не умеющими играть на фортепиано» [104, вып. IV; 404]. В. В. Стасов дал коллективному сочинению название «Тати-тати».

По инициативе Стасова «Парафразы» вместе с письмом были посланы Ф. Листу в Веймар. Лист высоко оценил мастерство авторов и назвал сочинение «превосходным сжатым руководством науки музыкальной гармонии,

контрапункта, ритмов, фугированного стиля и того, что называется по-немецки “*Formenlehre*”» [цит. по: 122, 389–390]. Как вспоминал Римский-Корсаков, «Парафразы» «настолько восхитили Листа, что он присоединил к ним небольшой переход собственного сочинения на тот же мотив и написал о них лестное для нас письмо [...]» [110, 156]. Эта пьеса была написана Листом 24 июля 1880 года и передана Кюи в Веймаре с пожеланием, чтобы в новом издании ее поставили после 24 вариаций в качестве прелюдии к Польке Бородина (№ 2). При этом Лист сделал следующую приписку: «Вариация для 2-го издания чудесного произведения Бородина» [цит. по: 46, 700]. Во втором издании пьеса Листа была воспроизведена в виде факсимиле.

Еще в мае 1879 года Кюи предложил Стасову написать отзыв на первое издание «Парафраз». 7 октября Стасов опубликовал в газете «Голос» статью «Письмо Листа», в которой представил перевод письма великого композитора со своими комментариями. Как отметил критик, «никто у нас не знает этого издания, которое, однако, заслуживало бы всех симпатий по своей талантливости, глубокому знанию и остроумному юмору» [122, 391]. В своей статье Стасов противопоставил одобрительное мнение Листа о музыке композиторов «Могучей кучки» позиции противников Новой русской школы.

Статья Стасова вызвала возмущение его оппонента Н. Ф. Соловьева, и 21 октября в «Санкт-Петербургских ведомостях» последовал его ответ. Соловьев определил письмо Листа как акт вежливости и любезности и обвинил деятелей «Могучей кучки» в саморекламе [46, 563]. Кюи, в свою очередь, 23 октября напечатал заметку без подписи в газете «Новое время», в которой привел одобрительный отзыв немецкой газеты *Signale*, опровергающий все обвинения. 8 ноября Кюи писал Стасову: «Вся история с "Парафразами" необычна, и всю ее сделали вы. Это один из ваших самых блестящих подвигов, ваш Аустерлиц, Иена, Ваграм» [там же, 97].

Каково же было отношение Листа к «Парафразам» русских композиторов на самом деле? Особый интерес Листа к этому произведению не был случайным. Композитор уже имел большой опыт участия в сочинении двух коллективных вариационных циклов. Лист с удовольствием исполнял коллективные вариации, в том числе и «Парафразы». Как вспоминает Бородин, «Лист очень любил эти "Парафразы" и даже возил их с собою из Веймара в Магдебург во время фестиваля, заставляя всех и каждого — пианистов, певцов и пр. — играть их с ним» [104, вып. IV; 18]. Кюи, который встречался с Листом в Веймаре в 1880 году, сообщил в письме В. Стасову, что на уроках Лист играл целиком «Парафразы» вместе со своими учениками и называл это занятие “*grand piquique musical*”<sup>33</sup> [цит. по: 46, 127]. По свидетельству Кюи, его исполнение «отличалось хрустальной ясностью, неподражаемой фрази-

<sup>33</sup> «Большой музыкальный пикник» (фр.)

ровкой, богатством оттенков» [там же, 700]. Бородину, посетившему Листа в 1881 году, сразу бросились в глаза лежащие на рояле ноты второго издания «Парафраз» [104, вып. III; 167]. В письме авторам коллективного сочинения Лист подчеркнул его педагогическую пользу: «Я охотно предложу профессорам композиции всех консерваторий Европы и Америки принять ваши «Парафразы» за практическое руководство при их преподавании» [122, 390].

Все эти факты доказывают, что Лист действительно высоко ценил «Парафразы» русских композиторов.

Второе издание «Парафраз» было выпущено фирмой М. Беляева не позднее весны 1881 года. Кроме «Прелюдии» Листа, в него дополнительно вошли две пьесы: «Мазурка» Бородина и «Пестроты» Н. В. Щербачева.

Таким образом, цикл «Парафразы» был расширен до 18 произведений, первое из которых имеет название «24 вариации и финал». По существу сам цикл представляет собой свободные вариации. Среди пьес представлено большое разнообразие танцевальных жанров. Здесь и полька (Бородин), и вальс (Лядов, Кюи), и галоп (Лядов), и жига (Лядов), и тарантелла (Римский-Корсаков), и менуэт (Римский-Корсаков), и мазурка (Бородин). В «Пестроты» Щербачева входит пастораль, которую Кюи назвал «прелестной» [46, 97]. Римский-Корсаков находит неожиданное применение полифоническим формам в «Маленькой фуге В–А–С–Н» (№ 8)<sup>34</sup> и «Комической фуге» (№ 15). На полифонических приемах основана его же пьеса «Трезвон» (№ 13), которая необычна тем, что тема сопровождается ее разными ритмическими вариантами — в уменьшении, увеличении и двойном увеличении. Таким образом, она проходит одновременно в четырех видах. В «Колыбельной» (№ 5) Римский-Корсаков сочетает тему с русской народной песней «Идет коза рогатая». Бородин в своих пьесах пародирует серьезные жанры. Его «Похоронный марш» (№ 3), по словам Стасова, «необыкновенно комичен». Особенно выделяется «Реквием» Бородина (№ 12), в котором на фоне «польки» имитируется звучание органа, солистов и хора. Как пишет Стасов, «форма здесь самая строгая, церковная (католическая), и между тем все та же детская, ничтожная, несчастная тема лежит в основании» [122, 391]. Завершается цикл торжественным «Шествием» Лядова (№ 16).

Все пьесы цикла «Парафразы» основаны на одной и той же неизменной теме. Развитие происходит благодаря гармоническому, ритмическому и фактурному варьированию. Тема «Тати-тати» необычна как для парафраз, так и для коллективных вариаций XIX века. Парафразы были обычно основаны на

<sup>34</sup> Эту тему Римский-Корсаков уже ранее использовал в Шести вариациях на тему В-А-С-Н ор. 10, написанных в 1877 году незадолго до создания «Парафраз». Произведение представляет собой сюиту, в которую входят Вальс, Интермеццо, Скерцо, Ноктюрн, Прелюдия и Фуга. Римский-Корсаков продолжает идею мотематической сюиты, представленную П. И. Чайковским в Шести пьесах ор. 21. Как и Чайковский, Римский-Корсаков вводит в сюиту цикл из прелюдии и фуги, но не в начало, а в завершение.

популярных оперных фрагментах или мелодиях народных песен. В коллективных вариациях обычно использовались известные темы как вокального, так и инструментального происхождения. Тема «Тати-тати» представляет собой дважды повторяемую простейшую последовательность звуков домажорной гаммы, изложенной в виде двух тетрахордов. Однако в ней обнаруживаются неограниченные возможности для фантазии композиторов. По словам Стасова, «тема, как она ни бедна и комична, а представляет для музыканта очень завлекательную задачу: она состоит из двух гамм, идущих из одного пункта и расходящихся в разные стороны». Критик сравнивает ее с темой e-moll'ной органной фуги И. С. Баха, явившейся основой значительного сочинения [122, 392].

Наиболее крупной пьесой цикла «Парафразы» является первый номер — «24 вариации и финал». Он написан совместно Кюи, Лядовым и Римским-Корсаковым. Бородин участия в сочинении 24 вариаций не принимал; использовалась лишь его тема. Наибольшее количество вариаций в этой пьесе принадлежит Лядову (11). Римский-Корсаков написал 8 вариаций. Кюи создал 5 вариаций и большой финал. Коллективный цикл вариаций является по сути проекцией большого цикла, в котором в сжатом виде заключена идея «Парафраз». Некоторые вариации в образном и жанровом отношении превосходят последующие пьесы. Например, 9-я вариация Лядова напоминает «Польку» Бородина (пьеса № 2), 14-я вариация Лядова — «Похоронный марш» Бородина (№ 3). Во 2-й вариации Римского-Корсакова появляется измененная тема В–А–С–Н, которая станет основой его «Маленькой фуги» (№ 8). Фанфарный образ 3-й вариации Кюи находит развитие в «Шествии» Лядова (№ 16).

В отличие от коллективных вариаций первой половины XIX века, количество вариаций в № 1 из «Парафраз» значительно превышает число авторов. Если западноевропейские вариации этого типа основаны на довольно протяженных темах (например, в Вариациях на вальс Диабелли — 32 такта без учета повторений, а в «Гексамероне» — 48), то в теме 24 вариаций русских композиторов всего 8 тактов. Благодаря краткости темы «Парафраз», авторы получили возможность написать целый ряд вариаций и достичь большей динамики развития.

Изложение темы 24 вариаций отличается простотой и экономностью средств выразительности [пример 5.96]. Верхний голос темы сопровождается вначале отрывистыми октавами в басу, а затем — простой гармонической последовательностью. При этом наблюдается его тематическая связь с басом. Начальная интонация восходящей секунды в басу образуется из первого мотива верхнего голоса.

## Пример 5.96

24 вариации построены на сквозном развитии. Соседние вариации нередко объединяются в группы. Например, в начале следуют две вариации Римского-Корсакова (1–2), в середине цикла отчетливо выделяется группа из трех его же вариаций (11–13), а в конце — группа из пяти вариаций Лядова (20–24). Возникают также объединения соседних вариаций на основе общности фактуры (например, вариации 4–5, 11–12 и др.), ритмического сходства, энгармонической модуляции или эллипсиса. Иногда прием какой-либо вариации переходит в следующую. Например, триольный фон в среднем голосе 15-й вариации Лядова сохраняется в 16-й вариации Римского-Корсакова. Большинство вариаций являются модулирующими построениями. Например, 12-я вариация модулирует из C-dur в Des-dur, а 22-я — из d-moll в a-moll. 16-я вариация переходит в 17-ю при помощи энгармонической модуляции (из Des-dur в C-dur). Иногда на стыке соседних вариаций происходит сопоставление двух неустойчивых аккордов. Например, Кюи сопоставляет два увеличенных трезвучия (вар. 17–18):

## Пример 5.97

В то же время каждая вариация имеет индивидуальный характер и собственное обозначение темпа. Тональность меняется почти в каждой вариации. Встречаются тональности a-moll, F-dur, g-moll, Des-dur. При этом периодически происходит возвращение в основную тональность C-dur.

В процессе варьирования во второй партии возникают новые тематические элементы. Например, Римский-Корсаков в 6-й вариации вводит целотонную нисходящую гамму. Она проходит октавами в левой руке и спускается в глубокие басы. Римский-Корсаков применяет в басу кварто-квинтовые мотивы (вариации 1 и 12), которые вносят гармоническое разнообразие. Часто в вариациях встречается нисходящая хроматическая линия. Впервые она возникает в басу во 2-й вариации Римского-Корсакова. В 9-й вариации Лядова она проводится сначала октавами в басу, а затем *legato* в верхнем голосе. В 19-й вариации Римского-Корсакова в мелодии проходит длинная хроматическая линия.

В 24 вариациях активно применяется разработочный метод развития. Из неизменного мотива темы образуются ее варианты. Отдельные интонации темы разрабатываются в вариациях Римского-Корсакова. Лядов в 20-й вариации вычленяет мотив первого двутакта темы и проводит его в уменьшении в разных голосах и разных тональностях [*пример 5.98*]. Этот же мотив развивается в «Прелюдии» Листа [*пример 5.99*]. Кюи в 3-й вариации вводит «фанфарную» тему. В 17-й вариации Кюи она трансформируется, соединяя в себе хроматический и трезвучный мотивы.

*Пример 5.98*

Вар. XX (А. Л.)  
Piu agitato

## Пример 5.99

Andante

Необходимой частью любого коллективного цикла вариаций является финальный раздел, который объединяет и обобщает пестрое собрание миниатюр. В 50 вариациях на вальс Диабелли заключением является виртуозная кода Черни, основанная на разработке материала темы. Более тесно связан с тематическим материалом предшествующих вариаций финал «Гексамерона», написанный Листом. В «Парафразах» функцию заключения выполняет финал Кюи, в котором, как и в завершающем разделе «Гексамерона», пародируются некоторые приемы соавторов. Например, Кюи соединяет целотонную нисходящую последовательность с гаммой C-dur, т. е. с основным мотивом темы. Хроматическая линия намеренно подчеркивается на фоне тремоло баса. Кроме того, Кюи вычленяет из темы нисходящую C-dur'ную последовательность (g-f-e-d-c), которую проводит в разных регистрах:

## Пример 5.100

В 24 вариациях часто применяется образно-жанровые эффекты. В 3-й вариации Кюи вводит обозначение “quasi Tromba”. 14-я вариация Лядова напоминает похоронный марш. 17-я вариация Кюи написана в скерцозном пла-

не. В 22-й вариации Лядова используется мотив с увеличенной секундой, что вызывает аналогию с восточным танцем.

«Парафразы на неизменяемую тему» являются грандиозным произведением, в котором проявился новый подход к жанру коллективных вариаций. Коллективные вариации, как правило, были основаны на эффектно изложенной заимствованной популярной теме. В «Парафразах» темой является простейшая последовательность звуков C-dur'ной гаммы. По сути это вариации на неизменяемую мелодию, но эта мелодия не обладает ярко выраженной индивидуальностью. Хотя в цикле приняло участие небольшое количество композиторов, авторы проявили огромную изобретательность. Из примитивной темы композиторам удалось создать крупное сочинение с неисчерпаемым разнообразием. Как и в Вариациях на вальс Диабелли, в «Парафразах» проявляется критическое отношение авторов к теме, которые пародируют отдельные ее элементы. «Парафразы» содержат вариационный цикл — 24 вариации и финал, — основанный на непрерывном развитии. Это цельное произведение, в которое невозможно внести ни перестановки, ни сокращения.

При сочинении «Парафраз» композиторы ставили иные задачи, чем авторы предыдущих коллективных вариаций. Если 50 вариаций создавались как исторический документ эпохи, а «Гексамерон» — как виртуозное концертное произведение, то в «Парафразах» усиливается пародийная направленность.

Создание «Парафраз» ознаменовало новый уровень развития жанра коллективных вариаций. Это грандиозное сочинение стало вершиной среди серии экспериментов по созданию вариационных циклов, отражающих панораму развития фортепианной музыки XIX века.

**§ 11. Вариации на рубеже XIX–XX веков: А. Н. Скрябин,  
С. В. Рахманинов, А. К. Глазунов, А. К. Лядов, С. М. Ляпунов**

На рубеже XIX и XX веков наблюдается новая волна развития жанра, что ярко проявляется в творчестве А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, А. К. Глазунова и А. К. Лядова. В 1910-е годы значительную роль сыграли вариации С. М. Ляпунова.

**Александр Николаевич Скрябин** собственно к жанру вариаций не обращался. Тем не менее варьирование играло ведущую роль в его фортепианном творчестве. Скрябин часто варьирует репризу в трехчастной форме. Это проявляется как в миниатюрах, так и в крупных сочинениях. При варьировании композитор использует своеобразные фактурные эффекты. Например, в варьированной репризе *Andante* Четвертой сонаты композитор создает многоуровневую фактуру, обрамляя тему самостоятельными в ритмическом и регистровом отношении фактурными «пластами».

Единственным применением вариационной формы в фортепианном творчестве композитора стала вторая часть Фортепианного концерта *fis-moll* op. 20, написанного в 1896–1897 гг. *Andante Fis-dur* представляет собой характерные вариации. Драматургия цикла основана на сочетании контрастности и единства. Четыре вариации индивидуальны в образном плане. Лирической и утонченной теме и 1-й вариации противопоставлена оживленная 2-я вариация (*Allegro scherzando*). Драматическим центром цикла является траурный марш *dis-moll* (вар. 3), оттеняющий следующее далее изящное *Allegretto* (вар. 4). В коде, которая представляет собой сокращенную варьированную репризу, Скрябин вновь возвращается к первоначальному образу спокойствия. Возникает образная концентричность. Вокруг *Adagio* (вар. 3) расположены вариации скерцозного типа (2-я и 4-я). Тему с 1-й вариацией уравновешивает заключительное *Andante*, близкое по фактуре 1-й вариации.

Вариации объединяются сквозным развитием. Лишь 3-я вариация отделяется от 2-й фермой, которая способствует углублению контраста. Скрябин периодически возвращается к теме (в вариациях 1, 3 и коде), что приводит к рондообразности. В 1-й вариации и коде тема звучит в оркестре. Ее сопровождают фигурации фортепиано, которые приобретают самостоятельное значение. Фигурации отличаются певучестью и поэтичностью. В 3-й вариации тема переосмысливается. Она проходит у фортепиано в глубоких басах октавами. Пунктирный ритм становится более заостренным. Во 2-й и 4-й вариациях проходят лишь отдельные мотивы темы. В 4-й вариации они передаются от оркестра к солисту.

## Пример 5.101

Var. I  
[Andante]

1

*pp* 7 6 7 6 6 6 6

*legato* 3 3 3

2

Var. I  
[Andante]

*espr.* 3 3 3 3

## Пример 5.102

Var. III  
Adagio

*mp*

Варьирование для Скрябина связано с поисками нового звучания темы. При этом мелодия темы нередко проводится в почти неизменном виде в одном из средних голосов. Особую роль при варьировании у раннего Скрябина играют фигуры, в которых композитор развивает традиции Шопена. Они отличаются певучестью, изяществом и теплотой.

Важную роль играло варьирование в фортепианном творчестве **Сергея Васильевича Рахманинова**, что проявляется практически во всех жанрах. Собственно к вариациям композитор обратился лишь в трех крупных сочинениях. Все они основаны на инструментальных темах великих предшественников и связаны с традицией *homage*. В России созданы только Вариации

ции на тему Шопена ор. 22 *c-moll* (1902–1903). Существенное развитие жанр получает у Рахманинова в Вариациях на тему Корелли ор. 42 и Рапсодии на тему Паганини ор. 43, которые относятся к 30-м гг. XX века.

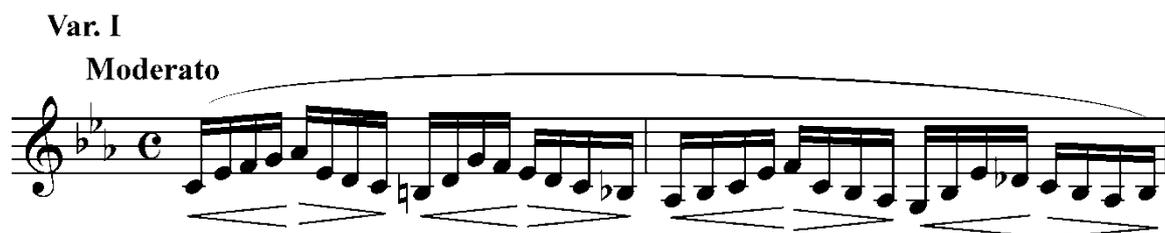
Первая редакция Вариаций на тему Шопена ор. 22 была сделана в конце 1902 года, вторая — в начале 1903. После первого их исполнения и выхода в свет произведение было встречено резкой критикой. Так, Ю. Д. Энгель в своей рецензии пришел к выводу, что «Вариации эти [...] по своей значительности далеко не всегда достойны вдохновившей их чудесной темы» [Русские ведомости 1903, 12 февраля]. Вплоть до недавнего времени было принято относить это произведение к числу творческих неудач Рахманинова и указывать на несоответствие художественного уровня Вариаций шопеновской теме. Такое отношение послужило одной из причин редкого обращения пианистов к этому сочинению.

В основе Вариаций ор. 22 лежит Прелюдия № 20 *c-moll* из ор. 28 Шопена. Композитор обращается к величественному трагическому образу. У Рахманинова тема становится еще более лаконичной: в отличие от оригинала, в теме вариаций отсутствует повторение второго предложения. Из краткой темы возникает масштабное, значительное произведение.

Двадцать две вариации расположены по принципу всё большего удаления от темы и усиления контрастности в образном, ладовом и темповом плане. Характерной особенностью Рахманинова является введение не только образного, но и стиливого контраста. В некоторых вариациях тема перевоплощается до неузнаваемости.

В первой половине цикла структура темы большей частью сохраняется. Изменения происходят лишь в 4-й, 6-й и 10-й вариациях, где возникает ярко выраженная трехчастность. Рахманинов использует приемы объединения, характерные для классических фигурационных вариаций. В частности, первые три вариации связаны между собой сходством фактуры: по аналогии с 32 вариациями Бетховена используются фигурации в правой руке, затем подобные фигурации в левой, потом в двух руках. Однако во 2-й вариации у Рахманинова происходит ускорение темпа вдвое. Кроме того, первые четыре вариации объединяются по принципу нарастания количества голосов. В 4-й вариации наблюдается интонационное и фактурное сходство с 7-й вариацией бетховенского цикла.

Особенностью цикла является то, что композитор сохраняет не столько интонационную структуру темы, сколько общий принцип мотивного ее строения — нисходящее движение в секвенциях и противопоставленные им восходящие фразы. В 1-й вариации контур темы скрывается в фигурациях, в которых подчеркиваются то восходящие, то нисходящие интонации.

*Пример 5.103*

Во втором разделе сохраняется большей частью лишь секундовая интонация. Основное значение приобретает свободное варьирование. Объем вариаций значительно расширяется. Преобладают побочные тональности. Наблюдается тенденция к введению ближе к концу все более отдаленных тональностей. Рахманинов использует однотерцовые сопоставления тональностей (b-moll — A-dur). Усиливаются образные и темповые контрасты. Каждая вариация имеет свое индивидуальное темповое обозначение.

Своеобразным интермеццо является 16-я вариация. Она далеко отходит от оригинала и, кроме того, отличается от предыдущей группы вариаций не только в образном, но и в стилистическом плане. Вариация контрастирует 15-й скерцозной и 16-й траурной вариациям.

Рахманинов завершает цикл торжественным шествием-полонезом. Композитор продолжает традицию русских композиторов заканчивать вариационные циклы торжественными эпическими картинами, как, в частности, финал Темы с вариациями op. 72 Глазунова.

*Пример 5.104*

Var. XXII  
Maestoso

*ff sempre marcato*

Фактуру Вариаций отличает пластичность, красочность в сочетании с искусной полифонической работой. Рахманинов нередко противопоставляет насыщенной фактуре прозрачную.

В Вариациях на тему Шопена следование традициям сочетается с новаторскими средствами выразительности, характерными для зрелого периода Рахманинова. Композитор создает монументальное произведение, основанное на рельефных контрастах и динамичном развитии, которое занимает достойное место среди вариационных шедевров конца XIX — начала XX вв.

Большой вклад в развитие жанра вариаций на рубеже XIX–XX вв. внесли **Александр Константинович Глазунов** и **Анатолий Константинович Лядов**.

Вариационность играла важную роль в фортепианном творчестве А. К. Глазунова. Композитор вводит вариационную форму в Первый фортепианный концерт ор. 92 в качестве финала, в котором сочетается масштабность и яркая контрастность образов.

Одним из наиболее значительных произведений Глазунова стала *Тема с вариациями fis-moll op. 72*, созданная в августе 1900 года. В ней проявилось влияние, с одной стороны, крупных фортепианных сочинений, над которыми композитор работал в начале 1900-х гг. (в 1901 году были написаны две сонаты: ор. 74 b-moll и ор. 75 e-moll), с другой, — оркестровых сочинений на народные темы (Финской фантазии ор. 88 и Финских эскизов ор. 89).

Вариации ор. 72 — монументальное произведение, основанное на финской народной песне. Однако происхождение темы в заглавии не отражено, что, вероятно, связано с тем, что в цикле не ставилась задача выявления особенностей финского фольклора. В самом изложении темы воплощаются скорее традиции русской музыки, чем финские черты.

Интерес Глазунова к финской музыке проявляется и в других его сочинениях. Например, тема Вариаций ор. 72 встречается в его Финской фантазии ор. 88:

*Пример 5.105*



В отличие от темы вариаций, в Финской фантазии песня проводится длительностями вдвое скорее и темпе *Allegro moderato* с нарастанием к концу. Тема Вариаций написана в эпическом духе [*пример 5.106*]. Она отличается суровым, величественным характером, насыщенностью звучания и неторопливостью движения. К ее одноголосному изложению в низком регистре

добавляется сопровождение арпеджированных аккордов. Ритмическая фигура 4-го такта, состоящая из восьмых с форшлагом, вносит некоторое оживление. Из нее будет в дальнейшем развиваться скерцозная сфера. Тема отличается краткостью. Она содержит всего 7 тактов, причем второе предложение сжато. Но уже в 1-й вариации композитор вводит дополнительный такт (между тактами 5 и 6 по аналогии с первым предложением), как бы восстанавливая классическую квадратность и повторность, более привычную для восприятия. Начиная с 7-й вариации объем темы значительно расширяется.

**Пример 5.106**

В Вариациях сочетаются тенденции удаления от темы и приближения к ней. С одной стороны, Глазунов значительно переосмысливает тему в образном плане, с другой — периодически к ней возвращается. В первых трех вариациях мелодия темы практически не изменяется, причем во 2-й вариации она проводится октавой выше. В полифонической 7-й вариации мелодия темы сопровождается противосложением, которое в интермедиях играет самостоятельную роль. Первая интермедия написана в тональности минорной доминанты. Второе проведение темы происходит в вертикальной перестановке. Далее следует интермедия в основной тональности. Таким образом, в этой вариации образуется сонатная форма без разработки. В 10-й вариации тема проводится в сопровождении стремительных пассажей. В ней применяются регистровые и динамические контрасты. В 12-й вариации тема впервые проходит в мажоре. В драматургическом и образном плане эта вариация превосхищает финал. В ней отчетливо выявляются два контрастных элемента — эпический и скерцозный, — которые в теме были лишь намечены. Они приобретают самостоятельное значение и чередуются многократно. Первый — *Andante sostenuto* — имеет также дополнительное обозначение *pesante* и представляет собой вариант гармонизации первых двух тактов темы. По характеру и фактуре он близок тт. 6–7 темы. Второй элемент (*Con moto*) — мелодия 3–4 тт. в уменьшении. В процессе разработки происходит сближение двух элементов. Во второй половине вариации они проходят в одновремен-

ном соединении. Таким образом, в 12-й вариации Глазунов раскрывает образный контраст, заложенный в теме.

**Пример 5.107**

Var. XII  
Andante sostenuto ♩=60

Con moto ♩=92

*f pesante*

*p*

В конце 13-й вариации Глазунов вновь напоминает о теме в первоначальной тональности. Тем ярче выявляется ее контраст со следующим далее ее проведением в одноименном мажоре (вар. 14). Тема переосмысливается в лирическом плане и проходит в среднем голосе. Она приобретает спокойный характер и напоминает ноктюрн.

В финале обобщаются основные образные сферы произведения: эпическая, скерцозная и лирическая. Эпическая сфера представлена в рефрене, который основан на материале 3–4-го тактов темы.

**Пример 5.108**

Var. XV  
Allegro moderato ♩=100

*f pesante*

В отличие от 12-й вариации, где этот элемент разрабатывался в скерцозном духе, в финале он приобретает богатырские черты. В нем проявляется влияние Бородина. Рефрен изложен мощными аккордами с мощными октавами в басу. Ему противопоставляется следующий далее скерцозный элемент, основанный на мелодии темы в уменьшении. Тема совершенно перевоплощается благодаря смене метра и изменению фактуры, которая становится более прозрачной. Важную роль играют фантастические образы:

*Пример 5.109*

Далее тема развивается в лирическом плане, причем происходит синтез эпического и скерцозного элементов [*пример 5.110*]. В коде происходит развитие первого мотива темы в героическом плане.

*Пример 5.110*

Вариации цикла являются самостоятельными миниатюрами. В то же время сочинение обладает единством. Сочетание миниатюризма и монументальности наблюдается в западноевропейских романтических вариациях, особенно в произведениях Брамса и Грига. В фактуре Темы с вариациями Глазунова проявляются индивидуальные особенности стиля композитора — использование регистровых контрастов в повторных элементах темы.

Варьирование играло важную роль в фортепианном творчестве А. К. Лядова. Стиль произведений композитора тесно связан народным творчеством. Влияние русской песенности заметно в его *Вариациях на тему романса Глинки «Венецианская ночь»* op. 35 (1894). Произведение отличается тонким лиризмом, певучестью фигураций, изяществом и яркостью контрастов.

В 1899 году композитор принял участие в сочинении коллективных *Вариаций на русскую тему* из сборника Н. Абрамичева (совместно с Н. Римским-Корсаковым, А. Винклером, Ф. Blumenфельдом, Н. Соколовым, Я. Ви-

толом и А. Глазуновым). Лядову принадлежат 6-я и 7-я вариации этого цикла. Они отличаются тонким лиризмом, певучестью и прозрачностью фактуры.

*Вариации на народную польскую тему op. 51 (1901) А. К. Лядова* являются одним из наиболее крупных фортепианных сочинений композитора, в котором ярко раскрывается его интерес к польскому фольклору. В основе цикла лежит песня «А у меня есть куст руты — в моем саду», которая входит в собрание О. Кольберга «Польские народные песни». Ее содержание связано с обрядом гадания девушек, бросающих в воду венки. Тема Вариаций проходит в ритме мазурки с характерными остановками на второй доле. Она характеризуется напевностью и лирической проникновенностью:

**Пример 5.111**

The image shows a musical score for a piece titled "Thème Moderato". It is written for piano in 3/4 time and B-flat major. The score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The tempo is marked "Moderato" and the mood is "dolce". The melody in the right hand is characterized by eighth and quarter notes, often with rests on the second half of the measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and simple rhythmic patterns. The piece is a variation on a Polish folk theme.

Вариации на польскую тему представляют собой единое произведение. В них отсутствуют резкие контрасты. Вариации основаны на сопоставлении лирических и скерцозных образов. Композитор постоянно возвращается к лирическому настроению. Отсутствие существенных образных противопоставлений компенсируется метрическими контрастами. Лядов применяет регулярные смены метра: в 4-й, 7-й и 10-й вариациях вводится двухдольный размер. Кроме того, тема в отдельных вариациях подвергается значительным преобразованиям. В финальной вариации тема перевоплощается в краковяк. Эта вариация начинается с импровизационного вступления, напоминающего свирельный наигрыш. Финальная вариация напоминает жанровую народную сцену, написанную в танцевальном характере:

## Пример 5.112

Var. X

Вариации Лядова представляют собой цикл законченных миниатюр и имеют черты сюитности. В них заметно влияние стиля Шопена и Шумана. Для Лядова характерна прозрачность фактуры, изящество и певучесть фигураций. В Вариациях композитор стремится выявить национальную самобытность польской песни, что проявляется в использовании польских танцевальных жанров (мазурка, краковяк).

Хотя вариации ор. 72 Глазунова и ор. 51 Лядова написаны примерно в одно и то же время, в них выявляется различие подходов к народной теме. Это проявляется уже в заглавии: Глазунов не указывает источник темы, в то время как Лядов, напротив, подчеркивает в заглавии ее народное происхождение. Глазунов не стремится выявить своеобразие финской темы, в то время как Лядова интересуют прежде всего национальные черты польской песни.

Два композитора по-разному выстраивают драматургию своих произведений. Если Лядов в своем фортепианном творчестве тяготеет к миниатюре, то Глазунов стремится прежде всего к крупным формам. Вариации Глазунова являются монументальным сочинением, тогда как Вариации Лядова но-

сят более камерный характер. У Глазунова большое развитие получают эпические образы, а его лирика обычно носит характер спокойного и объективного повествования. Для него характерна яркость образных контрастов. У Лядова же в основном господствует созерцательная лирика. Композитора часто привлекает пасторальная сфера. Контрастность подчеркивается в его Вариациях менее явно.

Оба цикла сближает тенденция к лаконичности, миниатюризму. В то же время оба автора стремятся к целостности вариационного цикла. В вариациях Глазунова и Лядова обнаруживается внимание к колористической стороне. Для обоих композиторов характерна также тщательная отделка фортепианной фактуры.

Своеобразный подход к варьированию обнаруживается в произведениях **Сергея Михайловича Ляпунова**. Композитор обратился к жанру фортепианных вариаций уже в зрелом творчестве в 1910-е гг. Оба его вариационных цикла связаны с фольклором: в 1912 году созданы Вариации на русскую тему op. 49, а в 1914–1915 гг. — Вариации на грузинскую тему op. 60.

*Вариации и фуга на русскую тему dis-moll op. 49* посвящены К. Н. Игумнову. Произведение основано на протяжной русской песне «Малое виноградиe» из сборника Г. Дютша. Тема, идущая в пятидольном размере, отличается краткостью (в ней всего 4 такта). Вначале она излагается в унисон, а затем вводится аккордовое сопровождение. Наиболее важными тематическими элементами являются первая интонация восходящей сексты *dis-h* и нисходящий мелодический ход *cis-h-ais-gis*, которые приобретают большое значение в большинстве вариаций.

**Пример 5.113**

Lento assai

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 5/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *poco rit.* (poco ritardando) marking and ends with a pianissimo (*pp*) dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are some slurs and phrasing marks throughout the score.

Структура Вариаций на русскую тему обнаруживает ярко выраженную трехчастность. В них по тональному признаку выделяются три крупных раздела, в каждом из которых вариации объединяются на основе сквозного развития. По своему строению произведение напоминает вариации и фуги М. Регера (в частности, на тему Баха ор. 81). В первый раздел входят семь вариаций, построенных на динамичном развитии. Характер темы здесь преобразуется от скорбного до драматического. Второй раздел образует группа из четырех вариаций в параллельном мажоре (Fis-dur), основанных на лирических и скерцозных образах. Последняя из них носит разработочный характер и переходит в виртуозную каденцию, которая непосредственно приводит к грандиозной финальной фуге, завершающей цикл. В конце фуги в момент кульминации появляется первая фраза основной темы, которая проводится октавами в увеличении. Тема вариаций приобретает героический характер.

Большую роль в Вариациях ор. 49 играют полифонические приемы. 4-я вариация представляет собой канон, основанный на интонациях темы, а финал — фугу. Введение фуги в качестве финала вариационного цикла характерно для западноевропейских вариаций конца XIX — начала XX вв. Наиболее последовательно эта тенденция проводится в вариациях М. Регера.

В *Вариациях на грузинскую тему A-dur ор. 60* проявляется интерес Ляпунова к кавказскому фольклору. Кавказский напев был сообщен певицей-любительницей Л. И. Кармалиной. В этом произведении композитор продолжает традиции Балакирева и создает на основе восточных образов крупное виртуозное концертное сочинение. О глубоком интересе к творчеству предшественника свидетельствует то, что Ляпунов сделал оркестровое переложение «Исламея».

Вариации представляют собой последовательность жанровых картин. Произведение построено на ярких контрастах. Метрический контраст используется уже с первой вариации. Некоторые вариации отличаются большой свободой и самостоятельностью. Например, 4-я вариация (*Lento carpicioso*) по сути является фантазией, основанной на противопоставлении двух контрастных тем. Объединение вариаций в группы происходит на основе постепенного ускорения темпа. Некоторые вариации соединяются сквозным развитием. Например, окончание темы одновременно является началом вступления к 1-й вариации. Объединены вместе и три предфинальные вариации (с 6-й по 8-ю).

Вариационный цикл завершает большой финал, который представляет собой стремительную лезгинку [*пример 5.114*]. Он основан на двух контрастных темах и содержит черты сонатности. В этой вариации заметна связь с этюдом «Лезгинка», написанным Ляпуновым в 1903 году и близким по стилю «Исламею» Балакирева [*пример 5.115*]. В финале Вариаций Ляпунов со-

четаает крупную аккордовую технику и певучие фигурации. Фактура лезгинки отличается красочностью и полифоничностью. Эти черты характерны для стиля Балакирева.

Ляпунов расширяет в этом цикле тональную сферу. Большая часть вариаций (6 из 9) написана в побочных тональностях: две в одноименном миноре a-moll (3-я и 4-я), по одной — в F-dur и B-dur и две — в Fis-dur. Таким образом, Ляпунов вводит неродственные тональности, в то время как в более раннем цикле ограничивается сопоставлением параллельных тональностей.

**Пример 5.114**

*Presto*

**Пример 5.115**

[Allegro con fuoco]

Фортепианные вариации Ляпунова отличаются монументальностью, красочностью и виртуозностью. Хорошо владея инструментом, композитор в них требует от исполнителя высокого мастерства.

Два вариационных цикла Ляпунова обнаруживают разные подходы к народной теме. В Вариациях ор. 49 композитор варьирует русскую песню в традициях западноевропейских романтических вариаций. В драматургии проявляется сходство с вариациями Регера. Это проявляется в применении сквозного развития и отсутствии нумерации вариаций, органном мышлении, применении полифонических приемов и форм, масштабности цикла, тяжеловесности фактуры. Иной подход к фольклору раскрывается в его Вариациях на грузинскую тему. Развивая традиции Балакирева и Бородина, Ляпунов подчеркивает восточный колорит этого сочинения. Влияние Балакирева проявляется в концертной виртуозности Ляпунова, который соединяет изящную орнаментику с крупной аккордовой техникой. Массивность фактуры сочетается с певучестью. Характерная черта фактуры Ляпунова — полифоничность. Его мелодика отличается широтой дыхания. В вариациях композитора заметно также влияние западноевропейских композиторов и особенно Шумана.

\*\*\*

В вариациях русских композиторов происходит развитие общей тенденции к укрупнению вариационного цикла, характерной для этого времени. Они отличаются масштабностью и большой динамикой развития.

В этих произведениях развиваются традиции Р. Шумана. Это сказывается как на драматургии вариаций, так и на их стиле. Влияние Шумана выражается в интенсивном интонационном развитии на основе значительных преобразований темы, последовательном развитии и перевоплощении основного мотива темы, сочетании лаконичности и масштабности цикла, тонком психологизме лирических вариаций, полифоничности фактуры. Композиторы стремятся к единству вариационного цикла с помощью интонационных и структурных средств. Используются шумановские приемы варьирования, — например, перенос темы в другие голоса.

Русские композиторы (в частности, Рубинштейн и Чайковский) продолжают тенденцию Шумана к развитию вариационного цикла в крупное концертное сочинение. Эта разновидность жанра вариаций получила в русской фортепианной музыке большое распространение.

Темы вариаций русских композиторов обладают значимостью и концентрируют в себе свойства, необходимые для дальнейшего развития, что показывает само заглавие таких сочинений — «Тема с вариациями». Эта осо-

бенность означает следование принципам Шумана, который придавал теме первостепенное значение. Встречаются темы как сравнительно краткие (например, в цикле ор. 19 № 6 Чайковского), так и развернутые (как в ор. 88 Рубинштейна). Темы содержат важные интонационные, ритмические и гармонические элементы, которые получают развитие в вариациях. Обычно большую роль играет первый мотив, который нередко получает значение символа. Вступительный раздел чаще всего отсутствует. Но в тех циклах, где есть интродукция (например, у Глинки, Рубинштейна и др.), она играет важную драматургическую роль.

В вариациях тяготение к сюитности сочетается с тенденцией к сквозному развитию. Но все же преобладает первая тенденция, которая выражается в стремлении к законченности отдельных вариаций. Не случайно в последней четверти XIX века получили распространение монотематические сюиты. Следуя традиции Чайковского, Римский-Корсаков создает Шесть вариаций на тему В-А-С-Н ор. 10 (1877). В этом произведении проявляется неисчерпаемая фантазия в различных ладогармонических и ритмических преобразованиях основного мотива. В основе цикла Ц. Кюи «В Аржанто» ор. 40, сочиненном в 1887 году, лежит мотив А-G-E-E-A (Ar-G-Ent-E-Au), в котором зашифровано заглавие произведения и который проходит во всех пьесах в измененном или сокращенном виде. В то же время стремление к завершенности миниатюр в вариационных циклах нередко сочетается со стремлением к масштабности, как у Рубинштейна, Чайковского, Танеева и др.

Большую роль играют полифонические приемы развития. Некоторые композиторы вводят заключительную фугу в качестве обобщения (Рубинштейн, Танеев). Полифоничность является важным свойством фактуры вариаций русских композиторов.

Тенденция к индивидуализации каждой вариации сочетается с тенденцией к объединению цикла. Композиторы активно применяют жанровую трансформацию темы. В то же время наблюдается стремление к интонационному единству произведения.

Вариации этого времени, как правило, являются крупными концертными сочинениями, основанными на определенной логике построения цикла и на симфоническом мышлении. Они внесли ценный вклад в развитие этого жанра как в русской, так и в западноевропейской музыке.

Жанр вариаций в русской фортепианной музыке конца XIX — начала XX вв. достигает нового расцвета и приобретает специфические черты. Как правило, вариации в это время представляют собой масштабные виртуозные произведения концертного плана. Расширяется круг источников тем. Если в вариациях конца XVIII — первой половины XIX века преобладали русские песни, то к концу XIX века возрастает интерес композиторов к фольклору

народов Российской империи, а также к зарубежному. В русской фортепианной музыке последней трети XIX века появляются крупные концертные вариационные циклы на народные темы, преимущественно — либо на зарубежные, либо на темы народов Российской империи. Обычно в этих вариационных циклах сочетаются традиции западноевропейской, русской и национальной музыки. Влияние западноевропейских принципов проявляется в концертной виртуозности и монументальности формы. Воздействие русской музыки обнаруживается в певучести и полифоничности фактуры, изяществе фигураций. Некоторые композиторы (например, Витол, Лядов и отчасти Ляпунов) стремились выявить национальную самобытность темы.

Эти сочинения отличаются эффектностью, яркой контрастностью и красочностью. Они представляют большой интерес для исполнителя.

На рубеже XIX–XX вв. в вариациях русских композиторов наблюдается тенденция к изображению сказочных или фантастических образов (Лядов, Глазунов).

В вариациях начала XX века ярко проявляются черты индивидуального композиторского стиля. Так, для Лядова характерна утонченная лиричность, у Глазунова раскрываются эпические черты, Ляпунов же развивает жанр в направлении концертной виртуозности.

\*\*\*

В последней трети XIX и начале XX вв. наступает новый этап в развитии вариаций. В западноевропейской музыке господствуют романтические тенденции. Их влияние в это время усиливается и в русской музыке. В вариациях проявляется все большая степень свободы. Это наблюдается в обращении с темой, усилении степени удаления от нее, динамизации формы вариационного цикла, свободе гармонического и тонального плана. В то же время остается достаточно сильным и воздействие классических принципов. Нередко вариационные циклы становятся своего рода «посвящениями» великим мастерам прошлого.

Значительный вклад в развитие жанра внесли Ф. Лист и И. Брамс, в вариациях которых усиливается симфоничность и раскрывается связь прошлого и настоящего через диалог с великими предшественниками. Характерной чертой вариаций Брамса становится сочетание классических и романтических принципов драматургии. Эти свойства получают развитие в вариациях конца XIX — начала XX вв.

Таким образом, вариационный цикл становится масштабным и многоплановым произведением, основанным на значительной трансформации темы и динамичном развитии.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В классико-романтическую эпоху жанр фортепианных вариаций достигает наивысшего расцвета. В это время 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. К пониманию вариационного цикла как процесса пришли уже венские классики.

В ходе 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 в романтическую эпоху обостряющимся конфликтом личности художника с реальным миром.

Общие закономерности драматургии вариационного цикла основаны на принципах целостности, контрастности и внутренней динамики развития. Эволюция жанра вариаций связана со взаимодействием двух противоположных тенденций. С одной стороны, проявляется стремление к созданию целостного произведения на основе единого развития; с другой стороны, — к усилению контрастности и индивидуализации отдельных вариаций.

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 основой, базисом. Конструктивная сущность вариационного цикла заключается в возможности преобразования темы путем ее полного переосмысления. Ведущее значение при варьировании приобретают следующие процессуальные тенденции:

**1. «Спиральное» развертывание при последовательном развитии темы-рефрена.** Периодическое возвращение к измененному материалу темы образует в вариациях развитие по «спирали». Возникает рондообразность, которая сочетается с непрерывным развитием. Эта тенденция нередко встречается в вариациях венских классиков и усиливается у Шумана, а затем у Брамса.

**2. Развитие и преобразование лейтмотивов из интонационного зерна темы.** Наиболее яркие интонации мелодии или баса темы в процессе развития приобретают самостоятельное значение и играют роль лейтмотивов. Они обнаруживаются уже в вариациях Гайдна, получают развитие у Бетхо-

вена и становятся у романтиков одним из наиболее важных средств варьирования (особенно у Шумана, Листа и Брамса).

**3. Развитие и трансформация образных сфер на основе контрастных элементов темы.** Внутренняя динамика вариационного цикла усиливается благодаря преобразованию различных образных сфер. Такая драматургия проявляется уже у Моцарта и Бетховена, а затем находит продолжение у Брамса.

**4. Концентрическое расширение разделов темы, которая является проекцией вариационного цикла.** Пропорциональность структуры вариационного цикла связана с соотношением частей одного из его разделов со всем циклом (у Бетховена, Брамса и других композиторов). Эта более активная и сложная форма объединения способствует монолитности вариационного цикла.

**5. Сквозное развитие в вариациях.** Идея целеустремленности развития может выражаться в непрерывности следования вариаций, которая достигается разными методами:

- **Ритмические средства.** В классическом вариационном цикле (особенно у Моцарта и Бетховена) часто применяется принцип последовательного ритмического уменьшения (диминуирования), который, однако, редко охватывает весь цикл, а характерен скорее для вариаций первой половины. Диминуирование создает ощущение ускорения темпа и активизации развития. Ритмическое уменьшение встречается и в вариациях начала XIX века (в частности, у Шуберта и раннего Листа), но в дальнейшем применяется значительно реже. Брамс его вновь возрождает, применяя также обратный прием — ритмическое увеличение.
- **Фактурное сходство.** Непрерывность развития нередко проявляется в объединении нескольких соседних вариаций в группы на основе общности элементов фактуры. Моцарт и Бетховен часто применяют принцип фактурного сходства между соседними вариациями, что создает эффект продолжения, или же на расстоянии (сохранение фактуры левой руки, отражения и др.). Прием, широко распространенный в вариациях венских классиков, не утрачивает своего значения и на протяжении XIX века. Его используют Шуман, Мендельсон, Брамс и другие композиторы.
- **Разомкнутость отдельных вариаций и темы.** Для усиления динамики развития уже в классических вариациях используется прием разомкнутости отдельных вариаций с остановкой на доминанте (обычно ближе к финалу). Этот прием часто применяется и у романтиков. В поздних вариациях Бетховена (а также Риса) встреча-

ются разомкнутые темы (как правило, они народного происхождения). Эту тенденцию переосмысливает и усиливает Шуман. Моцарт и Бетховен вводят между вариациями связующие эпизоды (интермедии) или каденции. В XIX веке такие каденции находят широкое применение в виртуозных концертных вариациях. В крупных драматических вариационных циклах XIX века импровизационные эпизоды исчезают. На первый план выходит логика последовательного развития.

- **Опора на традиции старинных вариаций.** Идея непрерывности развития в вариационном цикле отчасти связана с вариациями на *basso ostinato*. Традиции старинных вариаций в переосмысленном виде продолжает Бетховен. Романтики первой половины XIX века практически их не применяют. Во второй половине XIX века они находят продолжение у Листа и Брамса.

**6. Интегрирование вариаций в крупные разделы под воздействием драматургии сонатно-симфонического цикла.** При тенденции к сквозному развитию в начальных вариациях, расширенной медленной вариации и масштабном финале складывается трехчастная схема, напоминающая классический сонатный цикл, состоящий из сонатного *Allegro*, *Adagio* и *Finale*. В вариациях XIX века тенденция к укрупнению вариационного цикла нередко сочетается с обособлением отдельных вариаций, миниатюризмом. Стремление к симфонизации вариационного цикла находит отражение в заглавиях (например, «Симфонические этюды» Шумана, «Симфонические вариации» Франка).

**7. Симфонизация финальной вариации, усиление ее обобщающей функции, разрастание масштабов и усиление связи с темой и предыдущими вариациями.** С конца XVIII века в вариациях возрастает драматургическая роль финала как обобщения всего цикла. Расширение финала придает вариационному циклу масштабность. Динамика и направленность развития такого финала проявляется прежде всего в усилении роли разработочности, связанной с мотивным развитием элементов темы и их взаимодействием. Возникает необходимость во введении фуги, которая является синтезом предыдущего развития. Размеры финала особенно увеличиваются у Бетховена, который вводит в него дополнительные вариации и полифонические разделы (вплоть до большой фуги). Тенденция к расширению финала у романтиков усиливается, особенно у Шумана, а затем у Брамса, который продолжает бетховенскую идею финальной фуги. Особенно важное драматургическое значение фуга приобретает в вариациях Регера.

Динамика развития вариационного цикла в значительной степени определяется контрастами. Основные типы контрастов формируются в вариациях венских классиков.

**1) Фактурный контраст.** Одной из важнейших особенностей драматургии вариационного цикла являются контрасты фактуры, так как они заложены в самой специфике жанра. Они являются необходимой составляющей классического вариационного цикла. Важную роль играют фактурные контрасты и в романтических вариациях.

**2) Ладотональный контраст.** В процессе развития в вариационной форме прежде всего обозначился ладовый контраст. Он послужил одним из наиболее сильных импульсов к развитию драматургии вариационного цикла. Как правило, он выражался во введении вариации в одноименной тональности: *Minore* или *Maggiore*. У Гайдна он действует главным образом в двойных вариациях. У Моцарта и Бетховена возникает особый жанр — *Minore*. Эта вариация является самостоятельной и законченной миниатюрой. У Бетховена расширяется сфера одноименного минора, возрастает драматическое напряжение в минорных вариациях. В XIX веке ладовый контраст связан с введением не только одноименной, но и параллельной тональности (Бетховен, Шуман, Брамс). Образуется не только ладовый, но и тональный контраст. В минорных вариационных циклах усиливается мажорная сфера (Бетховен, Шуберт, Брамс). Все чаще применяются терцовые соотношения тональностей. У романтиков исчезает обозначение *Minore*, и на первый план выходит образный контраст. В концертно-виртуозных вариациях минорная вариация чаще всего отсутствует, а минорный лад нередко переносится в интродукцию. На первый план выходит контраст между интродукцией и собственно вариационным циклом.

**3) Темповый и метрический контраст.** Усилению контрастности внутри вариационного цикла в немалой степени способствовало введение в него медленной вариации. Контраст медленной и быстрой вариаций вызывают ассоциацию с сонатным циклом. Моцарт вводит в вариационный цикл развернутую медленную вариацию с интенсивным развитием, благодаря чему образуется контраст между предпоследним *Adagio* и быстрым финалом (по аналогии с сонатным циклом). Финал вариационного цикла противопоставлен предыдущим вариациям не только по темпу, но и по метру. Бетховен к идее медленной вариации приходит не сразу и применяет довольно редко. У Шумана контраст между медленной вариацией и финалом углубляется. Особенно возрастает роль медленных вариаций у Брамса.

В вариациях XIX века усиливается метрический контраст. Он возникает не только в финале, но и на протяжении всего цикла. Иногда он появляется внутри отдельных вариаций (Бетховен, Вебер). Контрасты темпа чаще все-

го связаны с образно-жанровыми сменами. Такой тип контраста в пределах одной вариации наблюдается у Бетховена и Риса.

**4) Образно-жанровый контраст.** Этот наиболее сложный тип контраста первоначально способствовал усилению ладового контраста (особенно в Minore). Начиная с Моцарта и Бетховена, обнаруживается стремление к приданию отдельным вариациям индивидуального жанрового облика. Характерность подчеркивается разнообразием ритма и фактуры. В масштабных вариационных циклах образные противопоставления нередко развертываются из контрастных элементов темы. В свободных вариациях образный контраст выходит на первый план.

Контрасты редко действуют изолированно. Чаще встречается одновременное сочетание разных видов, что усиливает динамику развития.

В вариациях на заимствованные темы (народные или авторские) неизбежно взаимодействие с другими стилями, которое может проявляться в разной степени. В процессе развития жанра в период с середины XVIII до конца XIX века происходит усиление народно-жанрового начала, возрастает внимание к национальным чертам тем. Черты фольклора во второй половине XIX века проникают даже в вариации на авторские темы (Брамс). Меняется и отношение к темам других авторов. В вариациях Моцарта и Бетховена наблюдается усиление отдельных черт стиля автора темы, причем нередко в пародийном плане. В виртуозных вариациях первой половины XIX века обычно уделяется мало внимания стилевым особенностям заимствованной темы. Во второй половине XIX века наблюдается направленность на глубокое изучение стиля автора темы, углубление образов, развитие черт его стиля.

Из огромного количества разнообразных вариационных произведений, написанных на протяжении полутора веков, лишь небольшая часть смогла пережить свое время. Это связано с композиционной сложностью вариационного цикла. Решающим фактором является не только форма, но и драматургия. 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 на основе этой концепции вариационные циклы, независимо от происхождения темы (оригинальной или заимствованной), приобретают индивидуальный характер и обладают настоящей художественной ценностью в отличие от искусных 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 также является 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. Как заметил Г. Мейер, вариации ставят перед исполнителями серьезные задачи и «требуют от них собственного представления о форме и развитого аналитического мышления» [261, 340]. Изучение закономерностей драматургии вариационного цикла классической и романтической эпох в сочетании с индивидуальной исполнительской концепцией явится важной предпосылкой для возвращения на концертную сцену одного из самых популярных в свое время жанров — **фортепианных вариаций**.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аберт, Г. В. А. Моцарт* / пер. с нем. — в 2-х ч. [Текст] / Г. Аберт. — М.: Музыка, 1983. — 2 ч.
2. *Алексеев, А. Д.* Вариационные циклы Глинки для фортепиано [Текст] / А. Д. Алексеев // Памяти Глинки 1857–1957. Исследования и материалы. — М., 1958. — С. 170–189.
3. *Алексеев, А. Д.* Из истории фортепианной педагогики: хрестоматия [Текст] / А. Д. Алексеев. — Киев: Музична Україна, 1974. — 163 с.
4. *Алексеев, А. Д.* История фортепианного искусства. — 2-е изд., доп. — в 3-х ч. [Текст] / А. Д. Алексеев. — М.: Музыка, 1986. — Ч. 1–2. — 416 с.
5. *Алексеев, А. Д.* Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества [Текст] / А. Д. Алексеев. — М.: АН СССР, 1963. — 272 с.
6. *Алексеев, А. Д.* Русская фортепианная музыка. Конец XIX — начало XX века [Текст] / А. Д. Алексеев. — М.: Наука, 1969. — 392 с.
7. *Алексеев, А. Д.* Французская фортепьянная музыка конца XIX — начала XX века [Текст] / А. Д. Алексеев. — М.: Академия наук СССР, 1961. — 219 с.
8. *Альшванг, А. А.* Бетховен [Текст] / А. А. Альшванг. — М.: Музыка, 1977. — 447 с.
9. *Аристотель.* Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории [Текст] / Аристотель. — Минск: Литература, 1998. — 1391 с.
10. *Асафьев, Б. В.* Григ [Текст] / Б. В. Асафьев. — Л.: Музыка, 1986. — 86 с.
11. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. В. Асафьев. — Изд. 2-е. — Кн. 1 и 2. — Л.: Музыка, 1971.
12. *Баренбойм, Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн: в 2-х тт. — Л.: Музгиз, 1962. — Т. 2. — 470 с.
13. *Баренбойм, Л. А.* Введение к: Хрестоматия по истории фортепианной музыки в России (конец XVIII и первая половина XIX веков) / сост. Л. А. Баренбойма и В. И. Музалевского. — М.-Л.: Музгиз, 1949.
14. *Беккер, П.* Бетховен [Текст] / авторизованный пер. с нем. Г. А. Ангерта под ред. Д. С. Шора. — М.: Издание «Бетховенской студии» Д. С. Шор, 1913. — Вып. 2: Фортепианная музыка. — 107 с.
15. *Берков, В. О.* О гармонии Бетховена. На пути к будущему [Текст] // Бетховен. Сб. статей: в 2-х вып. / редактор-составитель — Н. Л. Фшман. — М.: Музыка, 1971. — Вып. 1. — С. 298–332.
16. *Бобровский В. П.* О переменности функций музыкальной формы [Текст] / В. П. Бобровский. — М.: Музыка, 1970. — 228 с.
17. А. П. Бородин в воспоминаниях современников [Текст] / сост., текстологическая ред., вступительная статья и коммент. А. П. Зориной. — М.: Музыка, 1985. — 288 с.
18. *Валькова, В. Б.* Музыкальный тематизм — мышление — культура: автореф. дис. на соискание ученой степени д-ра иск. (17.00.02) — М., 1993.
19. *Вартанов С.* Композитор и исполнитель: Мария Гринберг об интерпретации цикла «32 вариации» Бетховена [Текст] / С. Вартанов // Фортепиано. — 1999. — № 3. — С. 18–23.
20. *Ворбс Г. Х.* Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников [Текст] / Г. Х. Ворбс. — М.: Музыка, 1966. — 319 с.
21. Воспоминания о Роберте Шумане [Текст] / сост., коммент., предисловие О. В. Лосевой. — М.: Композитор, Московская консерватория, 2000. — 556 с.
22. Воспоминания о Шуберте [Текст] / сост., пер., предисл. и прим. Ю. Хохлова. — М.: Музыка, 1964. — 412 с.

23. Вспоминая Бетховена. Биографические заметки *Франца Вегелера* и *Фердинанда Риса* [Текст] / пер. с немецкого, вступительная статья, комментарии *Л. Кириллиной*. — М.: Классика-XXI, 2001. — 217 с.
24. *Гейрингер К.* Иоганнес Брамс [Текст] / К. Гейрингер. — М.: Музыка, 1965. — 462 с.
25. *Геника Р.* Из летописей фортепиано. Музыкально-исторические очерки. Развитие виртуозного стиля и пианисты первых десятилетий XIX в. [Текст] / Р. Геника — СПб.: Изд. Русской Музыкальной газеты, 1905. — 132 с.
26. *Геника Р.* История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы, с изображениями старинных инструментов [Текст] / Р. Геника. — М.: Изд. Юргенсона П., 1896. — Ч. 1: Эпоха до Бетховена.
27. *Глинка М. И.* Записки [Текст] / М. И. Глинка. — М.: Музыка, 1988. — 222 с.
28. *Егорова В. Н.* Антонин Дворжак [Текст] / В. Н. Егорова. — М.: Музыка, 1997. — 616 с.
29. Жизнь Франца Шуберта в документах. По публикациям *Отто Эриха Дойча* и другим источникам [Текст] / составление, общая редакция и примечания *Ю. Хохлова*. — М.: Музгиз, 1963. — 840 с.
30. *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества [Текст] / Д. В. Житомирский. — М.: Музыка, 1964. — 880 с.
31. *Житомирский Д. В.* Шуман и Шопен [Текст] // Житомирский Д. В. Избранные статьи. — М.: Советский композитор, 1981. — С. 119–153.
32. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] / К. В. Зенкин. — М.: Московская консерватория, 1997. — 510 с.
33. *Зимин П. Н.* История фортепиано и его предшественников [Текст] / П. Н. Зимин. — М.: Музыка, 1968. — 125 с.
34. *Золотницкая Л. М.* Даниэль Штайбельт в России [Текст] / Л. М. Золотницкая. — СПб.: РИИИ, 2000. — 58 с.
35. Из истории советской бетховенианы [Текст] / составление, редакция, предисловие и комментарии *Н. Л. Фишмана*. — М.: Советский композитор, 1972. — 327 с.
36. *Кац Б. А.* Внутренняя организация вариационного цикла и ее художественное значение: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. иск. (17.00.02) — Л., 1975. — 30 с.
37. *Кац Б. А.* Внутренняя организация вариационного цикла и ее художественное значение: Дис. на соискание ученой степени канд. иск.: 17.00.02. — Л., 1975.
38. *Кац Б. А.* Об отграниченности вариационного цикла [Текст] / Б. А. Кац // Советская музыка. — 1974. — № 2. — С. 100–105.
39. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х тт. [Текст] / Л. В. Кириллина. — М.: Московская консерватория, 2009. — 2 т.
40. *Кириллина Л. В.* Бетховен и Петер фон Винтер (о загадке 32 вариаций) [Текст] / Л. В. Кириллина. // Старинная музыка. — 2000. — № 1. — С. 16–18.
41. *Кириллина Л. В.* Бетховен и теория музыки XVIII — начала XIX вв. / Дипл. работа. — В 3-х тт. — М., 1985. — Т. 2.
42. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы. Расшифровка и исследование *Н. Л. Фишмана*. — М.: Гос. Муз. Изд., 1962. — 341 с.
43. *Колбин Д.* Моцартовские автографы в СССР [Текст] / Д. Колбин // Советская музыка. — 1968. — № 1. — С. 98–107.
44. *Корто А.* О фортепианном искусстве [Текст] / А. Корто. — М.: Классика-XXI, 2005. — 250 с.
45. *Кремлев Ю.* Камиль Сен-Санс [Текст] / Ю. Кремлев. — М.: Музыка, 1977. — 345 с.
46. *Кюи Ц. А.* Избранные письма / сост., автор вступ. статьи и прим. *И. Л. Гусин* [Текст] / Ц. А. Кюи. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1955. — 754 с.

47. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков [Текст] / Т. С. Кюрегян. — М.: Сфера, 1998. — 345 с.
48. *Лаврентьева И.* Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта [Текст] / И. Лаврентьева. // От Люлли до наших дней. — М.: Музыка, 1967. — С. 33–70.
49. *Ларош Г. А.* Избранные статьи: в 5 вып. [Текст] / Г. А. Ларош. — М.: Музыка, 1975. — Вып. 2.
50. *Ларош Г. А.* Избранные статьи: в 5 вып. [Текст] / Г. А. Ларош. — М.: Музыка, 1977. — Вып. 4.
51. *Левашова О. Е.* Эдвард Григ: очерк жизни и творчества [Текст] / О. Е. Левашова. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. — 827 с.
52. *Лист Ф.* Избранные статьи [Текст] / Ф. Лист. — М.: Музгиз, 1959. — 464 с.
53. Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство [Текст] / сб. статей к 200-летию со дня рождения. — Л.: Музыка, 1970. — 256 с.
54. *Мазель Л. А.* О 32-х вариациях с-moll Бетховена. Аналитический этюд [Текст] // Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. — М.: Советский композитор, 1991. — С. 250–267.
55. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений: учебное пособие [Текст] / Л. А. Мазель. — М.: Музыка, 1973. — 534 с.
56. *Максимов Е. И.* Бетховен и Йозеф Гелинек: соперничество в вариациях [Текст] / Е. И. Максимов // Старинная музыка. — 2008. — № 4. — С. 21–25.
57. *Максимов Е. И.* Вариации Бетховена и его современников на тему Диабелли [Текст] / Е. И. Максимов // Фортепиано. — 2000. — № 4. — С. 25–29.
58. *Максимов Е. И.* Вариации Бетховена на тему русского танца [Текст] / Е. И. Максимов // Старинная музыка. — 2008. — №№ 1–2. — С. 30–35.
59. *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.
60. *Максимов Е. И.* Двадцать четыре вариации Бетховена: взгляд в будущее [Текст] / Е. И. Максимов // Музыкальная академия. — 2013. — № 2. — С. 36–38.
61. *Максимов Е. И.* Клавирные вариации Й. Гайдна [Текст] / Е. И. Максимов // Музыковедение. — 2010. — № 2. — С. 8–15.
62. *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.
63. *Максимов Е. И.* Коллективные вариации «Гексамерон» и их драматургия (к истории развития жанра) [Текст] / Е. И. Максимов // Музыковедение. — 2008. — № 4. — С. 13–19.
64. *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.
65. *Максимов Е. И.* О работе над фортепианными вариациями венских классиков: учебное пособие [Текст] / Е. И. Максимов. — М.: онтоПринт, 2013. — 60 с.
66. *Максимов Е. И.* Проблема темпа в вариациях Бетховена и методика ее решения [Текст] / Е. И. Максимов // Musiqi dünyasi. — 2009. — №№ 3–4. — С. 93–99.
67. *Максимов Е. И.* Проблемы темпа в фортепианных произведениях Бетховена и методика их решения: учебное пособие [Текст] / Е. И. Максимов. — М.: онтоПринт, 2013. — 62 с.
68. *Максимов Е. И.* Роберт Шуман и фортепианные вариации [Текст] / Е. И. Максимов // Музыкальная академия. — 2008. — № 3. — С. 171–180.

69. *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.

70. *Максимов Е. И.* Традиция homage в ранних вариациях Бетховена [Текст] / Е. И. Максимов // Музыковедение. — 2009. — № 1. — С. 2–10.

71. *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.

72. *Максимов Е. И.* Тридцать три вариации Стефана Хеллера на тему Бетховена [Текст] / Е. И. Максимов // Фортепиано. — 2007. — №№ 3–4. — С. 44–49.

73. *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.

74. *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.

75. *Максимов Е. И.* Фортепианное творчество Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII — первой трети XIX века / Дисс. на соискание ученой степени канд. иск.: 17.00.02. — М., 2003. — 317 с.

76. *Максимов Е. И.* Фортепианное творчество Бетховена в рецензиях его современников [Текст] / Е. И. Максимов. — М.: Прест, 2001. — 84 с.

77. *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.

78. *Максимов Е. И.* Фортепианные вариации венских классиков [Текст] / Е. И. Максимов. — Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011. — 262 с.

79. *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.

80. *Максимов Е. И.* Фортепианные вариации на оригинальные темы в классико-романтическую эпоху [Текст] / Е. И. Максимов. — М.: онтоПринт, 2013. — 304 с.

81. *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.

82. *Максимов Е. И.* Фортепианные вариации Фердинанда Риза в контексте классических традиций [Текст] / Е. И. Максимов // Проблемы музыкальной науки. — 2009. — № 2. — С. 143–146.

83. *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.

84. *Маргулис В. И.* Об интерпретации фортепианных произведений Бетховена: учебно-методическое пособие [Текст] / В. И. Маргулис. — М.: Музыка, 1991. — 75 с.

85. *Мильштейн Я. Ф.* Лист. — В 2-х тт. [Текст] / Я. Мильштейн. — М.: Музыка, 1971. — 2 т.

86. *Михайлов М. К.* А. К. Лядов: очерк жизни и творчества [Текст] / М. К. Михайлов. — Л.: Музыка, 1985. — 208 с.

87. *Моцарт В. А.* Полное собрание писем / пер. *И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова* [Текст] / В. А. Моцарт. — М.: Международные отношения, 2006. — 536 с.
88. *Музалевский В. И.* Русское фортепианное искусство [Текст] / В. И. Музалевский. — Л.: Гос. муз. издательство, 1961. — 317 с.
89. Музыкальные жанры / под ред. *Т. В. Поповой*. — 2-е издание. — М.: Музыка, 1968. — 327 с.
90. *Назайкинский Е. В.* О музыкальном темпе [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М.: Музыка, 1965. — 95 с.
91. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для вузов [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
92. *Натансон В. А.* Вступительный очерк: Русская фортепианная музыка. С конца XVIII до 60-х гг. XIX в.: хрестоматия / сост., ред., вступ. очерк и комментарии *В. А. Натансона* и *А. А. Николаева*. — Вып. 1. — М.: Гос. муз. издательство, 1954. — С. 5–39.
93. *Натансон В. А.* Прошлое русского пианизма (XVIII-начало XIX века). Очерки и материалы [Текст] / В. А. Натансон. — М.: Музгиз, 1960. — 292 с.
94. *Нестеров Б. А.* Фортепианное творчество Кароля Шимановского. Проблемы стиля и интерпретация: исследование [Текст] / Б. А. Нестеров. — М.: Композитор, 2002. — 143 с.
95. *Николаев А.* Джон Фильд [Текст] / А. Николаев. — М.: Гос. муз. издательство, 1960. — 184 с.
96. *Ныркова В. Д.* О «Шотландских вариациях» Глинки [Текст] / В. Д. Ныркова. // Советская музыка. — 1957. — № 2. — С. 74–76.
97. *Ныркова В. Д.* Фортепианные вариации русских композиторов конца XVIII — первой половины XIX вв.: автореф. на соискание ученой степени канд. иск. — М., 1956.
98. *Пасхалов В. В.* Русская тематика в произведениях Бетховена [Текст] / В. В. Пасхалов // Русская книга о Бетховене / под ред. *К. А. Кузнецова*. — М.: Гос. изд., Муз. сектор, 1927. — С. 185–190. — 208 с.
99. *Пасхалов В. В.* Шопен и польская народная музыка [Текст] / В. В. Пасхалов. — 3-е изд. — Л.–М.: Музгиз, 1949. — 114 с.
100. *Пекелис М.* Даргомыжский и народная песня [Текст] / М. Пекелис. — М.: Музгиз, 1951. — 210 с.
101. Письма Бетховена: 1787–1811 / составитель, автор вступительной статьи и комментариев *Н. Л. Фишман*. — М.: Музыка, 1970. — 575 с.
102. Письма Бетховена: 1812–1816 / составитель *Н. Л. Фишман*. — М.: Музыка, 1977. — 524 с.
103. Письма Бетховена: 1817–1822 / составители *Н. Л. Фишман* и *Л. В. Кириллина*. — М.: Музыка, 1986. — 636 с.
104. Письма А. П. Бородина / с прим. *С. А. Дианина*. — Вып. III, IV. — М. — Л.: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1950.
105. Письма Моцарта / предисловие и общая редакция *А. Парина*. — М.: Аграф, 2000. — 445 с.
106. *Попова Т. В.* Музыкальные жанры и формы. — 2-е изд. [Текст] / Т. В. Попова. — М.: Гос. муз. издательство, 1954. — 95 с.
107. *Протопопов В. В.* Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века [Текст] / В. В. Протопопов. — М.: Музыка, 1979. — 328 с.
108. *Протопопов В. В.* Принципы музыкальной формы Бетховена: Сонатно-симфонические циклы ор. 1–81 [Текст] / В. В. Протопопов. — М.: Музыка, 1970. — 329 с.
109. *Распутина М. В.* Ut-re-mi-fa-sol-la, или Из истории музыкальных тем [Текст] / М. В. Распутина // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинского: научные труды МГК. — М., 2001. — С. 80–100.

110. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни [Текст] / Н. А. Римский-Корсаков. — М.: Музыка, 1980. — 452 с.
111. *Рогожина Н. И.* Сезар Франк [Текст] / Н. И. Рогожина. — М.: Сов. композитор, 1969. — 266 с.
112. *Розанов И. В.* От клавира к фортепиано: Из истории клавишных инструментов [Текст] / И. В. Розанов. — СПб.: Лань, 2001. — 447 с.
113. *Ручьевская Е. А.* Классическая музыкальная форма [Текст] / Е. А. Ручьевская. — СПб.: Композитор, 1998. — 268 с.
114. *Сигитов С. М.* Габриэль Форе [Текст] / С. М. Сигитов. — М.: Сов. композитор, 1982. — 271 с.
115. *Смирнов М. А.* Фортепианное творчество А. Дворжака [Текст] / М. А. Смирнов. — М.: Гос. Муз. Изд., 1960. — 134 с.
116. *Собакина О. В.* Стилистика фортепианных произведений К. Шимановского: автореферат дисс. ... канд. иск. — М.: 2004. — 26 с.
117. *Соколов О. В.* К проблеме типологии музыкальных жанров [Текст] / О. В. Соколов // Проблемы музыки XX века. — Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. — С. 12–58
118. *Сохор А. Н.* Эстетическая природа жанра в музыке [Текст] / А. Н. Сохор. — М.: Музыка, 1968. — 105 с.
119. *Сохор А. Н.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы [Текст] / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. — М.: Музыка, 1971. — С. 292–310.
120. *Способин И. В.* Музыкальная форма [Текст] / И. В. Способин. — М.: Музгиз, 1956. — 408 с.
121. *Стасов В. В.* Избранные сочинения. — В 3-х тт. [Текст] / В. В. Стасов. — М.: Искусство, 1952. — Т. 1. — 736 с.
122. *Стасов В. В.* Статьи о музыке / сост. и коммент. В. В. Протопопова: в 5 вып. [Текст] / В. В. Стасов. — М.: Музыка, 1976. — Вып. 2: 1861–1879. — 438 с.
123. *Сусидко И. П., Луцкер П. В.* Моцарт и его время [Текст] / И. П. Сусидко, П. В. Луцкер. — М.: Классика-XXI, 2008. — 623 с.
124. *Томашевский М.* Шопен: Человек, творчество, резонанс [Текст] / М. Томашевский. — М.: Музыка, 2011. — 742 с.
125. *Туманина Н. И.* Чайковский: Путь к мастерству. 1840–1877 [Текст] / Н. И. Туманина. — М.: Академия наук СССР, 1962. — 560 с.
126. *Фишман Н. Л.* Предисловие к: Л. Бетховен. Песни разных народов. Для голоса в сопровождении скрипки, виолончели и фортепиано. — М.: Музгиз, 1959.
127. *Фишман Н. Л.* Этюды и очерки по бетховениане [Текст] / Н. Л. Фишман. — М.: Музыка, 1982. — 264 с.
128. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений [Текст] / В. Н. Холопова. — Санкт-Петербург: Лань, 1999. — 491 с.
129. *Царева Е. М.* Вариационные циклы в фортепианной музыке Брамса и вопросы его стиля [Текст] / Е. М. Царева // Труды кафедр теории и истории музыки Московской консерватории. — М., 1966. — С. 5–42.
130. *Царева Е. М.* Иоганнес Брамс: монография [Текст] / Е. М. Царева. — М.: Музыка, 1986. — 383 с.
131. *Царева Е. М.* Фортепианное творчество Брамса: автореф. ... дис. канд. иск. (17.00.02) — М., 1972.
132. *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма [Текст] / В. А. Цуккерман. — М.: Музыка, 1974. — 244 с.
133. *Цуккерман В. А.* Камаринская Глинки и ее традиции в русской музыке [Текст] / В. А. Цуккерман. — М.: Музгиз, 1957. — 498 с.

134. *Цуккерман В. А.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм [Текст] / В. А. Цуккерман. — М.: Музыка, 1964. — 159 с.
135. *Цуккерман В. А.* Теория музыки и воспитание исполнителя [Текст] // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М.: Советский композитор, 1970. — Вып. 1. — С. 351–408.
136. *Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи [Текст] / П. И. Чайковский. — М.: Гос. Муз. Изд., 1953. — 440 с.
137. *Чернова Т. Ю.* Драматургия в инструментальной музыке [Текст] / Т. Ю. Чернова. — М.: Музыка, 1984. — 144 с., нот.
138. *Чигарева Е. И.* О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом [Текст] / Е. И. Чигарева // Проблемы музыкальной науки. — М.: Сов. композитор, 1973. — Вып. 2. — С. 48–88.
139. *Чинаев В. П.* В поисках романтического пианизма [Текст] / В. П. Чинаев // Стилиевые особенности исполнительской интерпретации: сб. науч. тр. / Моск. консерватория. — М., 1982. — С. 58–81.
140. *Шифман М. Е.* С. М. Ляпунов. Очерк жизни и творчества [Текст] / М. Е. Шифман. — М.: Гос. муз. изд., 1960. — 142 с.
141. *Шопен Ф.* Письма / сост., коммент., вступительная статья, краткая летопись жизни и творчества Ф. Шопена — *Г. С. Кухарский*: в 2-х т. [Текст] / Ф. Шопен. — М.: Музыка, 1982–1984. — 2 т.
142. *Штейнпресс Б. С.* К творческой истории «Камаринской» [Текст] / Б. С. Штейнпресс // Советская музыка. — 1962. — № 4. — С. 63–65.
143. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: собр. статей / составление, текстологическая редакция, вступительная статья, комментарии и указатели *Д. В. Житомирского*: в 2-х т. [Текст] / Р. Шуман. — М.: Музыка, 1975–1979. — 2 т.
144. *Шуман Р.* Письма / составление, научная редакция, вступительная статья, комментарии и указатели *Д. В. Житомирского*: в 2-х т. [Текст] / Р. Шуман. — М.: Музыка, 1970–1982. — 2 т.
145. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество [Текст] / А. Эйнштейн. — М.: Классика-XXI, 2007. — 470 с.
146. *Abert H.* Eine Nationalhymnen Sammlung // Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft II. — Heft 3. — Leipzig; Breitkopf & Härtel, 1900. — S. 69–79.
147. Allgemeine musikalische Zeitung, Jahrgänge I–L. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1798/1799–1848. — 50 Bde.
148. *Badura-Scoda E. und P.* Zur Echtheit von Mozarts Sarti-Variationen KV 460 // Mozart-Jahrbuch 1959. — Salzburg: Salzburger Druckerei u. Verlag, 1960. — S. 127–139.
149. *Batta A. und Kovács S.* Typbildung und Grossform in Beethovens frühen Klaviervariationen // Studia Musicologica XX. — Budapest: Akademiai Kiado, 1978. — S. 125–156.
150. *Becker C. S.* A New Look at Schumann's Impromptus // The Musical Quarterly LXVII. — 1981. — № 4. — P. 568–586.
151. Beethoven. Interpretationen seiner Werke. Herausgegeben von *A. Riethmüller, C. Dahlhaus, A. L. Ringer*. in 2 Bde. — Laaber: Laaber-Verlag, 1994. — 2 Bde.
152. The Beethoven Companion / edited by *D. Arnold* and *N. Fortune*. — London: Faber and Faber, 1973. — 542 p.
153. Beethovens Klaviervariationen op. 34 / mit Beiträgen von Mark Lindley, Conny Restle, Klaus-Jürgen Sachs. — Mainz: Schott, 2006. — 256 S.
154. *Benyovszky K. J. N.* Hummel der Mensch und Künstler. — Bratislava: Eos-Verlag, 1934. — 393 S.
155. Berliner Allgemeine musikalische Zeitung. — Berlin: Schlesinger, 1824–1830. — 7 Bde.
156. *Bessler H.* Aufsätze zur Musik. Ästhetik und Musikgeschichte. — Leipzig, 1978.

157. *Blom E.* Beethoven's Diabelli Variations // Blom E. Classics Major and Minor, with some other musical ruminations. — London: Dent, 1958. — P. 48–78
158. *Bockholdt R.* Beethovens zweiundzwanzigste Diabelli-Variation // Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984. — München: Henle, 1987. — S. 225–253.
159. J. Brahms: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis von *M. L. McCorcle*. Hrsg. nach gemeinsamen Vorarbeiten mit *D. M. McCorcle*. — München: Henle, 1984. — LXXVII + 841 S.
160. *Brandenburg S.* Beethovens "erste Entwürfe" zu Variationenzyklen // Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Bonn 1970 / hg. von *C. Dahlhaus, H. J. Marx, M. Marx-Weber, G. Massenkeil*. — Kassel: Bärenreiter, 1971. — S. 108–111.
161. *Brandenburg S.* Die „erste Fassung“ von Beethovens Righini-Variationen, in: Festschrift Albi Rosenthal. — Tutzing: Schneider, 1984. — S. 43–66.
162. *Brosche G.* Einleitung in: Anton Diabellis Vaterländischer Künstlerverein. Zweite Abteilung (Wien, 1824) // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. — Bd. 136. — Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1983. — S. VII–VIII.
163. *Brown A. P.* Joseph Haydn's Keyboard Music. Sources and Style. — Bloomington: Indiana University Press, 1986. — 476 p.
164. *Brown M. J. E.* New, Old and Rediscovered Manuscripts // Music and Letters 38. — 1957. — № 4. — P. 359–368.
165. *Buchner A.* Beethovens Kompositionen für Mandoline // Beethoven-Jahrbuch III / hg. von *P. Mies* und *J. Schmidt-Görg*, Jg. 1957–1958. — Bonn, 1959. — S. 36–50.
166. *Bücken E.* Ludwig van Beethoven. — Potsdam, 1934.
167. *Bücken E.* Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Romantik. — Potsdam, 1929.
168. *Budde E.* Zeit und Form in Max Regers *Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Sebastian Bach* op. 81 // Reger Studien 3. Analysen und Quellenstudien / hg. von *S. Popp* und *S. Shigihara*. — Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1988. — 385 S.
169. *Bülow H. von.* Anmerkungen: Sonaten und anderen Werke für das Pianoforte von L. van Beethoven. — Stuttgart, 1898. — Bd. V. — S. 158–205.
170. *Butor M.* Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli. — Paris: Gallimard, 1971. — 215 p.
171. Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt. — Mainz, 1824–1848. — 25 Bde.
172. *Cockschoot J. V.* The Fugue in Beethoven's Piano Music. — London: Routledge & Kegan Paul, 1959. — 212 p.
173. *Cooper M.* Beethoven. The Last Decade 1817–1827. — London: Oxford University Press, 1976.
174. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult: 1833-1864 / publiée par *M. Daniel Ollivier*. — Paris: Bernard Grasset, 1959. — Vol. I: 1933–1934. — 451 p.
175. *Cortot A.* La musique française de piano. Première serie. — Paris: Rieder, 1830. — 259 p.
176. *Czerny C.* Erinnerungen aus meinem Leben. — Strasbourg, Baden, 1968.
177. *Czerny C.* Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, Op. 500. — Wien: Diabelli Verlag, 1846. — Teil 4. — 117 S.
178. *Dahlhaus C.* Ludwig van Beethoven und seine Zeit. — Laaber: Laaber-Verlag, 1987. — 320 S.
179. *Derr E.* Beethoven's Long-Term Memory of C. F. E. Bach's Rondo in E-flat, W.81/1 (1787), Manifest in the Variations in E-flat for Piano, Opus 35 (1802) // The Musical Quarterly LXX. — 1981. — № 1. — P. 45–76.
180. *Deutsch O. E.* Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge / neuausgabe in deutscher Sprache bearbeitet und hg. von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold. — Kassel: Bärenreiter, 1978.

181. *Deutsch O. E.* Schubert und die Königin Hortense // Österreichische Musikzeitung 28. — 1973. — Heft 3. — S. 121–124.
182. *Dibdin E. R.* The Bi-Centenary of “Rule Britannia” // Music and Letters 21. — 1940. — № 3. — P. 275–290.
183. *Donnerlein H.* Der unbekannte Mozart. Der Welt seiner Klavierwerke. Zweite Auflage. — Leipzig, 1955.
184. *Edler A.* Robert Schumann und seine Zeit. — Laaber: Laaber-Verlag, 1982. — 416 S.
185. *Eibner F.* Die authentische Klavierfassung von Haydns Variationen über das “Gott erhalte” // Haydn Yearbook. — Vol. VII. — Wien: Universal Edition, 1970. — P. 281–303.
186. *Eismann G.* Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen: in 2 Bde.— Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1956. — Bd. I.
187. *Eitner R.* Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrter christlicher Zeitrechnung bis Mitte des 19. Jahrhunderts. — Graz, 1959–1960. — Bde. 3, 5.
188. Die Erinnerungen an Beethoven, gesammelt von *F. Kerst*: in 2 Bde. — Stuttgart: Hoffmann, 1913. — 2 Bde.
189. *Erk L. – Böhme F.* Deutscher Liederhort: in 3 Bde.— Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925. — Bd. II.
190. *Fétis F. J.* Biographie univèrselle des musiciens et bibliographie générale de la musique : en 8 vol., suppl. — Paris: Libraire de Firmin-Didot et Cie, 1874–1880. — 8 vol.
191. *Fischer K.* Arietta variata // Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geringer / ed. *H. C. R. Landon* and *R. E. Chapman*. — New-York and London: Hardcover, 1970. — P. 224–235.
192. *Fischer K.* Eroica-Variation op. 35 und Eroica-Finale // Schweizerische Musikzeitung 89. — 1949. — S. 282–286.
193. *Fischer K.* Mozarts Klaviervariationen: zur Editions- und Aufführungspraxis des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts // Hans Albrecht in Memoriam / ed. von *W. Brennecke* und *H. Haase*. — Kassel: Bärenreiter, 1962. — S. 168–173.
194. *Fischer K.* Sind die Klaviervariationen über Sartis “Come un’ agnello” von Mozart? // Mozart-Jahrbuch 1958. — Salzburg, 1959. — S. 18–29. Mozart-Jahrbuch 1959. — Salzburg: Salzburger Druckerei u. Verlag, 1960. — S. 140–145.
195. *Fischer K.* Die Variation: Das Musikwerk, Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. von *K. G. Fellerer*.— Köln: Arno Volk, 1956. — Heft XI.
196. *Fischer K.* Versuch über das Neue bei Beethoven // Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Bonn, 1970 / hg. von *C. Dahlhaus*. — Kassel: Bärenreiter, 1971. — S. 3–13.
197. *Fischer K.* Vorwort zu: Neue Mozart Ausgabe, Serie IX, Werkgruppe 26: Klaviervariationen. — Kassel: Bärenreiter, 1961.
198. *Fischer K.* Zur Theorie der Variation im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert // Festschrift J. Schmidt-Görg. — Bonn: Beethovenhaus, 1957. — S. 117–130.
199. *Flotzinger R.* Die barocke Doppelgerüst-Technik im Variationsschaffen Beethovens // Beethoven Studien, ed. by *E. Schenk*. — Vienna: Bohlau, 1970. — S. 159–194.
200. *Friedland M.* Zeitstiel und Persönlichkeitsstiel in den Variationenwerken der musikalischen Romantik. Zur Geistesgeschichte und Schaffenspsychologie der Romantik (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, 41. Heft). — Leipzig, 1930.
201. *Frimmel T.* Beethoven-Handbuch: in 2 Bde. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. — 2 Bde.
202. *Geiringer K.* Haydn and the Folksong of the British Isles // The Musical Quarterly XXXV. — 1949. — P. 179–208.
203. *Geiringer K.* Joseph Haydn: Der schöpferische Werdegang eines Meister der Klassik. — Mainz: Schott, 1959.

204. *Geiringer K.* The Structure of Beethoven's Diabelli-Variations // The Musical Quarterly I. — 1964. — P. 496–503.
205. *Georgii W.* Karl Maria von Weber als Klavierkomponist. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914. — 45 S.
206. *Gerlach S., Hill G. R.* Kritischer Bericht zu: Joseph Haydns Werke, Reihe XXI: Stücke für das Laufwerk (Flötenuhrstücke). — München: Henle.
207. *Halm A.* Beethoven. — Berlin: Hesse, 1927. — 335 S.
208. *Hauschild P.* Vorwort in: *Beethoven L. van.* Variirte Themen für Klavier allein oder mit Begleitung von Flöte oder Violine Opus 105, 107 / nach den Quellen hg. von Peter Hauschild. — Leipzig: Peters, 1970.
209. *Haydn J.* Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Unter Benützung der Quellensammlung von *H. C. Robbins Landon* / hg. und erläutert von *Dénes Bartha*. — Kassel: Bärenreiter, 1965. — 599 S.
210. *Heuß A.* Das dämonische Element in Mozart's Werken // Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft VII. — Heft 5. — Leipzig, 1906. — S. 175–186.
211. *Hoboken A. von.* Joseph Haydn: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis: in 3 Bde. — Mainz: Schott, 1957. — Bd. 1. — 848 S.
212. *Hohenemser R.* Beethoven als Bearbeiter schottischer und anderer Volksweisen // Die Musik. — Heft 7. — 1910–1911. — S. 23–39.
213. *Huber A. G.* 33 Veränderungen über einen Waltzer von A. Diabelli op. 120 // Huber A. G. Beethoven Studien II. — Zürich, 1961.
214. *Huber A. G.* Prometheus Variationen und Fuga in Es-dur op. 35 (Nach einen Brief von Mai 1863, einem Theaterprogramm und 2 Skizzen-Blättern dargestellt) // Huber A. G. Beethoven Studien III. — Zürich, 1961.
215. *Hummel J. N.* Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel: in 3 Tle. — Wien: T. Haslinger, 1826. — 3 Teile.
216. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Deuxième livre. — Paris: Durand et Fils, 1899–1900. — 500 p.
217. *Jahn O. W. A.* Mozart: in 4 Teile. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1859. — Teil 4.
218. *Jähns F. W.* Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Kompositionen. — Berlin: Lienau, 1871. — 484 S.
219. *Jahnsen F. G.* Die Davidsbündler. Aus R. Schumanns Sturm- und Drangperiode. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1883.
220. Johannes Brahms Briefwechsel / hrsg. von *Andreas Moser*: in 9 Bde. — Berlin, 1912. — 9 Bde.
221. *Kalbeck M.* Johannes Brahms: in 2 Bde. — Berlin: Brahms-Gesellschaft, 1912. — Bd. I. Halbe 1, 2.
222. *Keller H.* Vieni Amore... // Neue Zeitschrift für Musik 122. — Leipzig, 1961. — S. 230–232.
223. *Kinderman W.* Beethoven's Diabelli Variations. Studies in Musical Genesis and Structure. — Oxford: Clarendon Press, 1987. — 220 p.
224. *Kinderman W.* Die Diabelli-Variationen von 1819. Die Skizzenbefunde zu op. 120. Eine Studie zum kompositorischen Schaffensprozess // Zu Beethoven: Aufsätze und Dokumente / ed. *H. Goldschmidt*: in 2 Bde. — Berlin, 1984. — S. 130–162. — Bd. 2.
225. *Klassen J.* Vorwort in: Clara Wieck-Schumann. Ausgewählte Klavierwerke. — München: Henle, 1986.
226. *Klauwell O.* Ludwig van Beethoven und die Variationenform // Klauwell O. Studien und Erinnerungen. — Langensalza: H. Beyer & Söhne, 1906. — S. 56–80.
227. *Knotik C.* Johann Nepomuk Hummel als Komponist bürgerlichen Musizierens // Johann Nepomuk Hummel. Ein Komponist zur Zeit der Wiener Klassik. Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Bürgerband. — Heft 81. — Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1989. — S. 5–25.

228. *Köchel L. R.* Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtliche Tonwerke W. A. Mozarts nebst Angabe der verloren, gegangenen, anfangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1975. — 984 S.
229. *Köhler H. J.* Nachwort zu: Schumann R. Impromptus Opus 5 für Klavier. — Leipzig: Peters, 1979. — S. 27–32.
230. *Kókai R.* Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken. — Budapest & Kassel: Akad. kiadó & Barenreiter, 1969. — 140 S.
231. *Költzsch H.* Franz Schubert in seinen Klaviersonaten (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, 7. Heft). — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. — 182 S.
232. *Kunze S.* Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830. — Laaber: Laaber-Verlag, 1987.
233. *Kunze S.* Die wirklich ganz neue Manier in Beethovens Eroica-Variationen op. 35 // AfMw 29. — Wiesbaden, 1972. — S. 124–149.
234. *Landon H. C. R.* Haydn: Chronicle and Works. The Years of the "Creation" 1796–1800. — London, 1977.
235. *Landon H. C. R.* The Symphonies of Joseph Haydn. — London: Universal Edition and Rockliff, 1955. — XVII + 862 p.
236. *Lederer F.* Beethovens Bearbeitungen schottischer und anderer Volkslieder / Bonner Diss., 1934.
237. *Leichtentritt H.* Musikalische Formenlehre. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. — XVIII + 464 S.
238. *Lenz W.* Beethoven: Eine Kunststudie: in 5 Bde. — Hamburg: Hoffmann, 1860. — Bd. 5.
239. The Letters of Beethoven, collected by *E. Anderson*: in 3 vols. — London, New-York: Macmillan, 1961. — 3 vols.
240. *Liszt F.* Gesammelte Schriften. — Bd. II. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1881.
241. *Litzmann B.* Clara Schumann: Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. — in 3 Bde. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1906–1907. — Bde. I–II.
242. *Lockwood L.* The Compositional Genesis of the Eroica Finale // Lockwood L. Beethoven Studies in the Creative Process. — Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 1992. — P. 151–166.
243. *Löw H. A.* Die Improvisation im Klavierwerk L. van Beethovens: Inaugural-Dissertation. — Saarbrücken, 1962.
244. Ludwig van Beethovens Konversationshefte / hg. von *K. H. Köhler* und *G. Herre* unter Mitteilung von *G. Brosche*. — Bd. I. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1972.
245. *Luithlen V.* Studien zu Johannes Brahms' Werken in Variationenform // Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von *G. Adler*. — Bd. 14. — Wien: Universal-Edition, 1927. — S. 286–320.
246. *MacArdle D. W.* Beethoven and the Archduke Rudolph // Beethoven-Jahrbuch, hg. von *P. Mies* und *J. Schmidt-Görg*. — Jg. IV. — 1959–1960. — Beethovenhaus Bonn, 1962. — S. 36–58.
247. *MacArdle D. W.* Beethoven and Ferdinand Ries // Music and Letters. — London, 1965. — P. 23–34.
248. *MacArdle D. W.* Beethoven and George Thomson // Music and Letters 27. — London, 1956. — P. 27–49.
249. *MacArdle D. W.* Beethoven and Haydn // The Monthly Musical Record. — 1959. — P. 203–211.
250. *MacArdle D. W.* Beethoven and the Czernys // The Monthly Musical Record. — 1956. — P. 124–135.
251. *Mahlert U.* Vorwort zu: *S. Heller*. Variationen über ein Thema von Beethoven op. 130. — Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1985.

252. *Marguerre K.* Die Violinsonate KV. 547 und ihre Bearbeitung für Klavier allein // Mozart-Jahrbuch 1959. Salzburg: — Salzburger Druckerei u. Verlag, 1960. — S. 228–233.
253. *Marmontel A. F.* Les pianistes célèbres: silhouettes et médaillons. — Paris : Impr. a. Chaix et Cie, 1878. — 312 p.
254. *Marx A. B.* Gluck und die Oper. — Berlin: Janke, 1863. — 464 S.
255. *Marx A. B.* Lehre von der musikalischen Komposition: in 4 Bde. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879. — Bd. III.
256. *Marx A. B.* Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen: in 2 Bde— Leipzig: Geb. Reineche, 1902. — 2 Bde.
257. Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild / hg. von *E. Hase-Koeler*. — Leipzig: Hase & Koehler, 1928. — 338 S.
258. Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen Meiningen / hg. von *Hedwig und E. H. Mueller von Asow*. — Weimar: Hermann Böhlau, 1949. — 649 S.
259. *Mendelssohn-Bartholdy F.* Briefe. Hrsg. von *Paul Mendelssohn*: in 2 Bde. — Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1889. — Bde. I–II.
260. *Méreaux A.* Les clavecinistes de 1637–1790. — Paris: Méreaux, 1867. — 87 p.
261. *Meyer H.* Der Plan in Brahms' Händel-Variationen // Neue Musik-Zeitung. — 1928. — Hefte 11, 14, 16. — S. 340–346, 437–445, 503–512.
262. *Mező I.* Előszó: Liszt F. Variations de Bravoure pour piano sur des thèmes de Paganini. Opus postumum. — Budapest : Editio Musica, 1989.
263. *Mies P.* Die 32 Variationen in c-moll; eine Formuntersuchung // Stilkundliche Bemerkungen zu Beethovenschen Werken // Neues Beethoven-Jahrbuch VII. — Braunschweig: Henry Litolffs Verlag, 1937. — S. 99–103.
264. *Mies P.* Ludwig van Beethovens Werke über seinen Kontretanz in Es Dur // Beethoven-Jahrbuch I. — Bonn: Beethovenhaus, 1954. — S. 80–102.
265. *Mies P. W. A.* Mozarts Variationenwerke und ihre Formungen // Archiv für Musikforschung II. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1937. — S. 467–495.
266. *Mies P.* Die Variationenform, in: Die Musikverziehung in der höhern Schule (Kernprobleme des Musikunterrichts und ihre Behandlung an ausgewählten Beispielen) // Handbuch der Musikverziehung / hg. von *Dr. E. Bücken*. — Potsdam, s. a.
267. *Misch L.* Beethovens "Variierte Themen" Op. 105 und Op. 107 // Beethoven-Jahrbuch, hg. von *P. Mies* und *J. Schmidt-Görg*. Jg. IV, 1959–1960. — Bonn: Beethovenhaus, 1962. — S. 102–142.
268. *Misch L.* Fugue and Fugato in Beethoven's Variation Form // The Musical Quarterly XIII. — 1956. — № 1. — P. 14–27.
269. *Mohr W.* Über Mischform und Sonderbildungen zur Variationsform // Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel, 1962. — Kassel: Bärenreiter, 1963. — S. 205–207.
270. *Moore J. N.* An Approach to Elgar's "Enigma" // The Music Review. — Vol. 20. — 1959. — № 1. — P. 38–44.
271. *Mozart W. A.* Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtaufgabe. Hrsg. von der internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von *Wilhelm A. Bauer* und *Otto Erich Deutsch*: in 8 Bde.— Bde I–VII. — Kassel: Bärenreiter, 1962–1987.
272. Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von *Otto Erich Deutsch*. — Leipzig, 1961.
273. *Müller-Blattau J.* Beethoven und die Variation // Beethoven-Zentenarfeier Wien, 26. bis 31. März 1927 / Internationaler musikhistorischer Kongress. — Wien: Universal-Edition, 1927. — S. 55–57.
274. *Müller-Blattau J.* Beethoven und die Variation // Neues Beethoven-Jahrbuch V / hg. von *A. Sandberger*. Braunschweig, 1933. — S. 101–136.

275. *Müller-Blattau J.* Beethovens Mozart-Variationen // Bericht über den Internationaler Kongress Wien. Mozartjahr 1956. 3. bis 9. Juni. Unter dem Ehrenschutz des Herrn Bundespräsidenten Dr. h. c. Theodor Körner / hrsg. von *E. Schenk*. — Graz-Köln, 1958. — S. 434–439.
276. *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. 151–227.
277. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. — Kassel: NMA, 1965.
278. *Münster A.* Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen. — Munich: Carus, 1982.
279. *Münster R.* Vorwort in: *Schumann R.* Exercices. Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven. — Munich: Henle, 1976. — S. III–IV.
280. *Musiol K.* Preface in: Franz Schubert? Sieben leichte Variationen G-dur, 1810. — Katowice, 1975.
281. *Nelson R. U.* The Technique of Variation. A Study of the Instrumental Variation from Antonio de Cabezón to Max Reger. — Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1949.
282. *Neue Zeitschrift für Musik*. — Leipzig, 1836–1837.
283. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition / edited by *Stanley Sadie* and *John Tyrrell*: in 29 vols. — London, 2001. — 29 vols.
284. *Nottebohm G.* Beethoveniana. — Leipzig und Winterthur, 1872.
285. *Nottebohm G.* Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803. — Leipzig, 1880.
286. *Nottebohm G.* Zweite Beethoveniana. — Leipzig, 1887.
287. *Oldman C. B.* Beethoven's Variations in National Themes: Their Composition and First Publication // *The Music Review* 12. — Cambridge, 1951. — P. 45–51.
288. *Orel A.* Das "Air autrichien" in Beethovens op. 105 // *Zeitschrift für Musikwissenschaft* II, 11-tes Heft; August 1920. — S. 638–641.
289. *Orel A.* Skizzen zu Joh. Brahms' Haydn Variationen // *Zeitschrift für Musikwissenschaft* V, 1922–1923. — S. 296–315.
290. *Pazdirek B.* Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker. — Wien, 1904–1910.
291. *Pohl C. F.* Joseph Haydn: in 2 Bde. — Berlin, 1875–1882. — 2 Bde.
292. *Porter D.* The Structure of Beethoven's Diabelli Variations, Op. 120 // *The Music Review* 31. — Vol. 4. — 1970. — P. 295–301.
293. *Ramann L.* Franz Liszt als Künstler und Mensch. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880. — Bd. I.: die Jahre 1811–1840. — 562 S.
294. *Ratz E.* Vorwort in: *Beethoven L. van.* Variationen für Klavier. Nach den Autographen, Abschriften und Originalausgaben herausgegeben von Erwin Ratz / Fingersätze von Bruno Seidlhofer. — Wien: Wiener Urtext Edition, 1973.
295. *Reeser E.* Vorwort zu: Neue Mozart Ausgabe, Serie VIII, Werkgruppe 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine, Band 2. — Kassel: Bärenreiter, 1965.
296. *Rehberg P. und W.* Robert Schumann. Sein Leben und sein Werk. — Zürich: Artemis-Verlag, 1954.
297. *Reich N. B.* Liszt's Variations on the March from Rossini's "Siège de Corinthe" // *Fontes Artis Musicae* XXIII. — 1976. — P. 102–106.
298. *Reissmann A.* Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke. — Berlin: Guttentag, 1873.
299. *Riemann H.* Beethovens Prometheus-Musik: ein Variationenwerk // *Die Musik* IX. — 1909–1910. — Bd. XXXV. Hefte 13–14. — S. 19–34, 107–125.
300. *Riemann H.* Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900). — Berlin, 1901.
301. *Riemann H.* Die Musik-Lexikon; in 2 Bde. — Mainz, 1972, 1975. — Bd. 1, 2.
302. *Rietsch H.* Fünfundachtzig Variationen über Diabellis Waltzer // *Frimmel T.* Beethovenjahrbuch I. — München, Leipzig: G. Müller, 1907. — S. 28–50.

303. Robert Schumanns Briefe. Neue Folge / hrsg. von *F. Gustav Jansen*. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904. — 287 S.
304. *Sachs J.* Kapellmeister Hummel in England and France. — Detroit: Information Coordinators, 1977. — 153 p.
305. *Saint-Foix G. de.* W. A. Mozart: en 4 vols.— Paris: Desclée de Brouwer, 1936–1939. — Vols. III–IV.
306. *Schiedermair L.* Der junge Beethoven. — Leipzig: Quelle a Meyer, 1925. — 487 S.
307. *Schilling P.* Encyclopedie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst: in 6 Bde. — Stuttgart: Köhler, 1835–1838. — 6 Bde.
308. *Schindler A. F.* Beethoven as I Knew Him. — London, 1966.
309. *Schindler A. F.* Ludwig van Beethoven. — Leipzig: Philipp Reclam, 1970. — 680 S.
310. *Schlesinger T. J. B.* Cramer und seine Klaviersonaten: Inaugural-Dissertation. — München, 1928.
311. *Schmid E. F.* Joseph Haydn und die Flötenuhr // Zeitschrift für Musikwissenschaft XIV. — 4-tes Heft. — Januar 1932. — S. 193–221.
312. Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde / gesammelt und hrsg. von *Otto Erich Deutsch*. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1957. — 452 S.
313. *Schumann R.* Gesammelte Schriften bei Musik und Musiker. — Bd. I. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1914.
314. *Schumann R.* Tagebücher: in 2 Bde / hrsg. von *G. Eismann*. — Bd. I: 1827–1838. — Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971. — 565 S.
315. *Schumann R.* Tagebücher: in 2 Bde / hrsg. von *G. Nauhaus*. — Bd. II: 1836–1854. — Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987. — 739 S.
316. *Schwarz W.* Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke. — Kassel: Barenreiter, 1932. — 91 S.
317. *Searle H.* The Music of Liszt. — New York: Dover, 1966. — 207 p.
318. Signale für die musikalische Welt. — Leipzig: Verlag von Bartholf Senff, 1871. — 896 S.
319. *Sisman E. R.* Haydn and the Classical Variation: Studies in the History of Music, vol. 5. — Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1993. — 311 p.
320. *Sisman E. R.* Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music // The Musical Quarterly LVIII. — 1982. — № 4. — P. 444–475.
321. *Solomon M.* Beethoven's Diabelli-Variations: the End of a Beginning // Beethoven Forum VII. — 1999. — P. 139–151.
322. *Spitta Ph.* Zur Musik. 16 Aufsätze. — Berlin, 1892.
323. *Thayer A. W.* Chronologisches Verzeichnis der Werke Ludwig van Beethovens. — Berlin: Ferdinand Schneider, 1865.
324. *Thayer A. W.* Ludwig van Beethovens Leben, neu bearbeitet und ergänzt von *H. Riemann*: in 5 Bde. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1907–1917. — 5 Bde.
325. *Thayer A. W.* The Life of Ludwig van Beethoven: in 3 vols. — London, 1960. — 3 vols.
326. *Tovey D. F.* Beethoven: Fifteen Variations and Fugue, "Prometheus", op. 35 // Tovey D. F. Essays in Musical Analysis. — Vol. VI. — London, 1939. — P. 31–35.
327. *Tovey D. F.* Essays in Musical Analysis: Chamber Music. — London: Oxford, 1945.
328. *Truscott H.* The "Diabelli" Variations // The Musical Times, 100. — London, 1959. — P. 139–140.
329. *Truscott H.* Preface in: *Hummel J. N.* Complete Piano Sonatas: in 2 vols. — Vol. 1. — London, 1975.
330. *Türk D. G.* Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lehrende, mit kritischen Anmerkungen. — Leipzig und Halle, 1789. — 445 S.

331. *Uhde J.* Beethovens Klaviermusik: in 3 Bde. — Bd. 1: Klavierstücke und Variationen. — Stuttgart: Reclam, 1980. — 568 S.
332. *Vieczn H.* Über die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst, mit besonderer Berücksichtigung Mozarts // Mozart-Jahrbuch / hrsg. von *Hermann Abert*. Zweiter Jahrgang. — München: Drei Masken, 1924. — S. 185–232.
333. *Vogler G. J.* Verbesserung der Vorkel'schen Veränderungen über das englische Volkslied God Save the King. — Frankfurt a. M.: Varrentrapp und Wenner, 1793. — 48 S.
334. *Wallon S.* Romances et Vaudevilles français dans les Variations pour piano et violon de Mozart // Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956. 3. bis 9. Juni unter dem Ehrenschutz des Herrn Bundespräsidenten Dr. h. c. Theodor Körner. Hrsg. von *E. Schenk*. — Graz-Köln, 1958. — S. 666–672.
335. *Weigl K.* Einleitung in: *Förster E. A.* Streichquartette und Streichquintette — Bd. 67. — Wien, 1928. — Denkmäler der Tonkunst in Österreich.
336. Das Werk Beethovens: Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen von *G. Kinsky* / nach dem Tode des Verfassers abgeschlossen und hrsg. von *H. Halm*. — München-Duisburg: Henle, 1955. — 808 S.
337. *Whistling C.* Hofmeisters Handbuch der musikalischen Literatur, oder systematisch-geordnetes Verzeichnis der in Deutschland und in den angrenzender Ländern gedruckten Musikalien auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Presse: in 3 Bde. — Leipzig, 1845. — 3 Bde.
338. *White G.* The Violin Concertos of Giornovich // *The Musical Quarterly*. — 1972. — № 1. — P. 24–47.
339. *Yeomans W.* Problems of Beethoven's Diabelli Variations // *Monthly Musical Records* 89. — 1959. — P. 8–13.
340. *Zagiba F.* Nieznana Wariacja Fryderyka Chopina na temat Mozarta // *Kwartalnik Muzyczny*, Rok VII. — 1949. — № 28. — Str. 127–130.
341. *Zenck M.* "Bach, der Progressive". Die Goldberg-Variationen in der Perspektive von Beethoven's Diabelli-Variationen // *J. S. Bach. Goldberg-Variationen. Musik-Konzepte*. Edited by Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn. — № 42. — München, 1985. — S. 29–92.
342. *Zimmerschied D.* Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel. — Hofheim: F. Hofmeister, 1971.