

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра спеціального фортепіано

**ХУДОЖНІЙ ПОТЕНЦІАЛ ФОРТЕПІАННИХ ВАРІАЦІЙНИХ
ЦИКЛІВ КАРЛА МАРІЇ ВЕБЕРА**

**Магістерська робота
Возіянової Ольги
Віталіївни**

**науковий керівник:
Іванова І. Л.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Возіянова О. В.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МУЗИКОЗНАВЧА ДУМКА ПРО КОМПОЗИТОРСЬКУ ТА ПІАНІСТИЧНУ СПАДЩИНУ КАРЛА МАРІЇ ВЕБЕРА І ТИПОЛОГІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ВАРІАЦІЙ	7
1.1. Портрет творчої особистості К. М. Вебера у дзеркалі науково-критичної думки.	7
1.2. Варіації як форма і жанр.	19
Висновок до Розділу 1.	25
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ТА ПІАНІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВАРІАЦІЙНИХ ЦИКЛІВ КАРЛА МАРІЇ ВЕБЕРА.....	26
2.1. Варіаційні цикли К. М. Вебера як прояви авторської фантазії.	27
2.2. Типологічні властивості варіаційних циклів К. М. Вебера.	46
Висновок до Розділу 2.	55
РОЗДІЛ 3. ВАРІАЦІЇ КАРЛА МАРІЇ ВЕБЕРА МІЖ МИНУЛИМ І МАЙБУТНІМ	57
Висновок до Розділу 3.	93
ВИСНОВОК	100
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	105

ВСТУП

Актуальність теми. Протягом тривалого часу основна увага істориків фортепіанного мистецтва приділялася творчим фігурам, досягнення яких були відзначені особливо вагомим новаторським та реформаторським внеском у розвиток піаністичної культури. В останні десятиліття загострився дослідницький інтерес до творчих здобутків музикантів перших десятиліть XIX століття, що, зокрема, відбився в ряді робіт М. Чернявської [60; 61; 62]. На цьому тлі недостатня розробка фортепіанної спадщини К. М. Вебера уявляється майже парадоксальною: адже вона складається саме в період бурхливого становлення нової галузі музичної культури, тобто знаходиться біля її витоків. Фортепіанним творам композитора дотепер не надана оцінка в плані естетичної цінності та не визначений їх художньо-виконавський потенціал. Проте, є всі підстави вважати жанром, який сприяв розкриттю різноманітного спектру творчих вимірів К. М. Вебера у сфері фортепіанної музики, варіації, звернені водночас до демонстрації композиторської та артистичної майстерності. Примітно, що в дисертаційній роботі Є. Максимова [42], спеціально присвяченій варіаціям класико-романтичної епохи, варіаційним опусам композитора відводиться більш ніж скромне місце. Загалом, роль індивідуальних творчих надбань К. М. Вебера щодо варіаційної форми і жанру в контексті історичних процесів розвитку фортепіанного мистецтва та взаємозв'язку композитора із здобутками у варіаціях попередників і послідовників досить не висвітлена. Також не визначеним залишається ступінь впливу веберівського піанізму на його композиторські задуми. У виконавській практиці спостерігається нечасте звернення до фортепіанних творів К. М. Вебера. Зокрема, інтерпретація усіх варіаційних циклів до теперішнього часу представлена у єдиному їх прочитанні піаністом Олександром Палеем.

Об'єкт магістерської роботи – фортепіанна творчість К. М. Вебера.

Предмет магістерської роботи – художній потенціал фортепіанних варіаційних циклів К. М. Вебера.

Матеріал магістерської роботи – нотні видання фортепіанних варіаційних циклів К. М. Вебера (всього 8 опусів) і аудіозаписи їх виконання О. Палеем; нотні видання варіаційних циклів В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Й. Н. Гуммеля, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса.

Мета магістерської роботи полягає в розкритті художнього потенціалу варіаційних циклів К. М. Вебера.

Виходячи з названої **мети**, формулюються наступні **завдання**:

- здійснити стислий огляд наукової літератури, що стосується життя і творчості К. М. Вебера;
- на підґрунті вивчення літературних джерел виявити особливості варіацій в області форми і жанру;
- проаналізувати основні композиційно-драматургічні особливості веберівських фортепіанних варіацій;
- розкрити піаністичні засоби і основні художньо-виконавські завдання в процесі вивчення та інтерпретації варіаційних циклів К. М. Вебера;
- надати характеристику творчим надбанням композитора у фортепіанних варіаціях в історичному контексті розвитку піаністичного мистецтва.

Методи магістерської роботи:

- *історичний*, що дозволяє визначити роль К. М. Вебера в становленні романтичного піанізму і композиційно-драматургічних особливостей варіаційних циклів названого періоду;
- *структурно-композиційний*, що дає можливість розкрити індивідуальність К. М. Вебера в трактуванні варіаційного циклу;
- *образно-драматургічний*, націлений на сприйняття семантичного змісту обраного музичного матеріалу;
- *виконавський*, пов'язаний з вивченням фактурних і піаністичних засобів у варіаційних циклах К. М. Вебера;

- *порівняльний*, націлений на зіставлення художнього потенціалу варіаційних циклів К. М. Вебера з іншими зразками даного жанру та виявлення їх спільних або протилежних особливостей;
- *музично-критичний*, обумовлений необхідністю музикознавчої оцінки спадщини композитора в науковій літературі.

Теоретичну базу магістерської роботи становлять праці, присвячені вивченню:

- *загальних питань художньої культури і фортепіанного виконавства* (О. Алексєєв [3]; А. Бірмак [6]; Є. Браудо [7]; Л. Кириліна [33]; Г. Мурадян [49]; В. Холопова [56]; Т. Чернова [59]; Р. Шуман [64]);
- *епохи німецького романтизму* (Н. Берковський [5]; М. Галушко [12]; К. Зенкін [22]; Р. Мізітова [45]);
- *піанізму початку XIX століття* (А. Генкін [13; 14]; Н. Кашкадамова [28]; М. Чернявська [60; 61; 62]);
- *історії фортепіано* (К. Зільберквіт [23]; П. Зімін [24]; Н. Кашкадамова [28]);
- *фортепіанного виконавського мистецтва XIX століття* (М. Бажанов [4]; С. Грохотов [16]; Є. Дуков [19]; Н. Кашкадамова [28]; В. Кокушкін [34]; М. Чернявська [60; 61; 62]);
- *форми та жанру варіацій* (Г. Головинський [15]; Т. Кюрегян [40]; Л. Мазель [41]; Є. Максимов [42]; Т. Попова [51]; В. Протопопов [52]; І. Способін [55]; В. Холопова [57]; В. Цукерман [58]);
- *біографії та творчості Карла Марії Вебера* (О. Алексєєв [3]; К. М. Вебер [9]; Є. Датель [17]; І. Карачевцева [25; 26]; Н. Кашкадамова [28]; А. Кенігсберг [29; 30]; В. Коломийцев [35]; В. Конен [36]; Ю. Кремльов [38]; О. Михайлов [46]; С. Пітіна [50]; О. Скорбященська [54]; Ю. Енгель [65]; Н. Barbedette [66]; F. W. Jähns [67]; M. C. Tusa, P. Corneilson, J. Veit and others [68]; J. Warrack [69]).
- *біографії та творчості В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Й. Н. Гуммеля, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса* (Г. Аберт [1; 2];

О. Алексеев [3]; Г. Ворбс [10]; Г. Воротний [11]; С. Грохотов [16]; М. Друскін [18]; А. Жирікова [20]; Д. Житомирський [21]; Н. Кашкадамова [28]; Л. Кириліна [31; 32]; А. Кутасевич [39]; Є. Максимов [43]; А. Меркулов [44]; М. Чернявська [60; 61; 62]; П. Шатський [63]).

Наукова новизна результатів магістерської роботи полягає в тому, що в ній вперше:

- фортепіанні варіації К. М. Вебера стають спеціальним предметом розгляду та оцінки;
- подається детальний аналіз композиційно-драматургічних та піаністичних знахідок у варіаціях К. М. Вебера та виявляються їх типологічні властивості;
- здійснюється порівняльна характеристика варіацій К. М. Вебера з варіаційними опусами В. А. Моцарта, Й. Н. Гуммеля, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана та Й. Брамса.

Практична значимість. Матеріали магістерської роботи можуть бути використані в лекційних курсах «Історія фортепіанного виконавства», «Історія зарубіжної музики», «Аналіз музичних творів», «Основи фортепіанної методики», а також в подальших наукових дослідженнях, присвячених творчій і виконавській діяльності К. М. Вебера. Вони можуть принести користь в класах спеціального фортепіано для виховання концертних виконавців високого рівня.

Структура магістерської роботи складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Її загальний обсяг становить 110 сторінок, з них основний текст – 104 сторінки. Список використаних джерел включає 70 найменувань, з них 5 іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

МУЗИКОЗНАВЧА ДУМКА ПРО КОМПОЗИТОРСЬКУ ТА ПІАНІСТИЧНУ СПАДЩИНУ КАРЛА МАРІЇ ВЕБЕРА І ТИПОЛОГІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ВАРІАЦІЙ

1.1. Портрет творчої особистості К. М. Вебера у дзеркалі науково-критичної думки.

Багато дослідників такої видатної творчої особистості, як Карл Марія Вебер, вказують на різнобічність його обдарування. Дійсно, творча діяльність німецького романтика різноманітна. Про це говориться у багатьох літературних джерелах. Один з них належить А. Кенігсберг [30]. Це короткий нарис життя та творчості композитора, який дає цілісне уявлення про становлення К. М. Вебера та його суспільного визнання як талановитого композитора, театрального діяча, виконавця та музичного критика. Життєпис К. М. Вебера в названому виданні періодично поєднується з аналізом його найбільш значущих творів (вокального циклу «Ліра і меч», віртуозної фортепіанної п'єси «Запрошення до танцю», «Концертштюка»). Окремий розділ присвячений опері «Фрайшютц», після створення якої К. М. Вебера одразу ж визнали засновником німецького національного романтичного музичного театру. Також в один розділ виділений аналіз опер «Евріанта» і «Оберон». Розглядаючи два даних твори, автор коротко описує історію створення кожного з них, переказує зміст та аналізує його музичну драматургію. Отже, розкриваючи різнобічність діяльності К. М. Вебера, автор бачить в ньому, насамперед, творця німецької романтичної опери.

Детальна характеристика творчої особистості К. М. Вебера здійснюється у навчальному посібнику «Музика Австрії та Німеччини XIX століття» [48]. В ньому наводяться деякі біографічні відомості з життя композитора, визначаються естетичні погляди К. М. Вебера в їх взаємозв'язку з естетикою раннього німецького романтизму: взаємодія музики з іншими видами мистецтва, звернення до народно-побутової та

фантастичної тематики, тяжіння до танцювальності та мініатюризму, посилення ліричного начала і колористичного різноманіття, а також зріст прогресивних поглядів на музичне і театральне мистецтво Німеччини. Автори послідовно характеризують оперний, вокальний та інструментальний спадок композитора. Зокрема, оперні твори розглядаються у відповідності до періодів їх створення: від ранніх («Петер Шмоль», «Сільвана», «Абу Гасан») – до зрілих («Фрайшютц», «Евріанта» і «Оберон»). Згадуються такі роботи К. М. Вебера, як незавершена комічна опера «Троє Пінто», яку згодом закінчить Г. Малер, і написання музики до п'єси П. Вольфа «Прециоза». Також автори коротко характеризують пісенну творчість композитора на прикладі вокального цикла «Ліра і меч». Інструментальний доробок К. М. Вебера дослідники розглядають у двох площинах: симфонічній та фортепіанній. У сфері симфонічної музики згадуються дві симфонії раннього періоду, у яких вчені не виявляють великої естетичної цінності, а також аналізуються увертюри до веберівських опер. У фортепіанній спадщині автори виявляють нерівноцінність художніх якостей різних творів. Зокрема, дослідники узагальнено подають варіаційні цикли, сонати, а також програмні твори «Концертштюк» і «Запрошення до танцю». Отже, фортепіанні твори композитора характеризуються у даному навчальному посібнику оглядово. Поза увагою у ньому залишається питання про внесок К. М. Вебера у піаністичну культуру XIX століття.

У підручнику В. Конен «Історія зарубіжної музики» [36] коротко аналізується творча діяльність К. М. Вебера. Автор описує життєвий шлях композитора, приділяючи особливу увагу становленню його естетичних поглядів, які багато в чому сформувалися під впливом національної літератури та суспільного життя Німеччини перших десятиліть XIX століття. Музикознавець виділяє в окремий розділ аналіз опери «Фрайшютц», характеризує особливості музичної драматургії цієї опери та встановлює її суспільне значення. Побіжно дослідник згадує фортепіанні твори останніх років – «Запрошення до танцю» та «Концертштюк», які, на думку автора, за

своїми художніми якостями підносяться над іншими фортепіанними творами композитора. Далі музикознавець розглядає дві останні опери К. М. Вебера – «Евріанту» і «Оберона», тим самим визнаючи найбільшу значимість саме його оперної спадщини.

Уявляється доцільним зупинитися на науковому висвітленні різних сфер діяльності К. М. Вебера.

Вебер-композитор. Майже у кожного автора є твір, який у громадській свідомості стає своєрідним індексом всього його доробку, що визначається розхожим висловом – «автор одного твору». До подібного випадку стереотипного сприйняття музиканта можна віднести К. М. Вебера, ім'я якого найчастіше асоціюється з «Фрайшютцем». Успіх даної опери затьмарив твори композитора, написані ним в інших жанрах. І. Карачевцева у своїй дисертаційній роботі «Скрипкові сонати К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона в музично-історичній ситуації 1810-1820 років» застосувала поняття «фрайшютц-центризм», яке дуже вдало характеризує оцінку вченими всієї творчості композитора [25, с. 22].

Показово, що О. Алексєєв, віддаючи данину фортепіанним опусам музиканта, все ж таки вказує на те, що творча індивідуальність К. М. Вебера найповніше виявилася в оперній творчості. Саме тут, за ствердженням науковця, чітко втілилися характерні риси його мистецтва. Багатство барв, народний колорит і фантастичність образів роблять К. М. Вебера по-справжньому національним композитором, творцем першої романтичної опери [3, с. 154]. У словнику Гроува створення «Фрайшютца» визначається як переломний момент у всьому творчому житті К. М. Вебера, який вплинув на подальшу роботу композитора та наступний аналіз його спадщини [68]. Врешті-решт, подібна точка зору стає практично лейтмотивом веберознавства. У зв'язку ж з інструментальною творчістю К. М. Вебера Ла Мара вказує на обмеженість його композиторської фантазії у даній жанровій сфері [25, с. 29]. С. Пітіна вважає, що не всі фортепіанні опуси композитора однакові за своїми художніми якостями, однак визнає, що

багато з них були даниною сучасності, яка знаменувала собою нову епоху в мистецтві [50, с. 492, с. 497]. Тим не менш, неможна не погодитися з думкою Г. Шенфельдера / *Gerd Schönfelder*, який вважає неприпустимим применшення досягнень К. М. Вебера у формуванні музичної мови в інструментальній сфері, оскільки написані композитором в її межах твори, багато в чому стали новаторськими та відповідали духу свого часу [25, с. 22-23]. Таким чином, питання про значення інструментальної творчості та його місця у загальній спадщині композитора залишається відкритим. Слід пам'ятати, що створити об'єктивний художницький «портрет» композитора, визнаючи тільки одну грань його спадщини, неможливо. Композитор як цілісна індивідуальність розкривається тільки у різноманітті його сфер діяльності протягом всього творчого шляху.

Інтерес дослідників переважно до оперних досягнень композитора привів до того, що інші грані його творчої спадщини до цього часу залишаються маловивченими. Ф. В. Йєнс / *Friedrich Wilhelm Jähns*, відомий веберіанець, ще у 1871 році вдався до спроби «відновити у правах» усі жанри веберівського доробку, склавши «Хронологічний словник» [67]. Однак мало хто з дослідників приділяє йому належну увагу. Недооціненою залишається фортепіанна творчість композитора. Як відомо, К. М. Вебер є засновником нового музичного жанра – концертної п'єси віртуозного характеру. Серед творів, написаних у цьому жанрі, варто назвати «Запрошення до танцю», «*Momento capriccioso*» і «Концертштюк». О. Алексєєв розглядає деякі особливості роботи К. М. Вебера в даному жанрі на прикладі лише декількох творів [3, с. 155-158].

Однією з небагатьох робіт, які стосуються фортепіанної спадщини раннього романтика, є дисертація О. Скорбященської «Фортеп'янна творчість Карла Марії Вебера в контексті культури німецького романтизму» [54]. Автор аналізує усі фортепіанні сонати К. М. Вебера в аспекті його піаністичного стиля як цілісного музично-естетичного феномена. На прикладі названих творів композитора О. Скорбященська розкриває риси

веберівської віртуозності через виявлення його піаністичних компонентів, які також розглядаються та систематизуються в контексті історичного розвитку клавірного мистецтва. Дослідниця виділяє найбільш значущі для фортепіанних творів К. М. Вебера фактурно-фігураційні формули («парний штрих», ланцюжки пунктирних ритмів, кружляючі фігурації, пасажі стаккато та ін.), виявляє особливості їх застосування у веберівській фортепіанній музиці, а також у творчості видатних музикантів різних часів. О. Скорбященська високо оцінює значення фігуративних елементів, які наявні в арсеналі веберівського піанізму, бо в них вчена вбачає «“безфільтроване” використання кліше своєї епохи, завдяки яким ми дізнаємося багато про клавірне та фортепіанне письмо його епохи» [54, с. 10]. При розгляді сонат К. М. Вебера автор відмічає «парадоксальність поєднання старого і нового», тобто зближення усталених класичних принципів з раннеромантичними віяннями. Говорячи про принципи побудови сонатного циклу, О. Скорбященська зауважує наступне: «Як досвідчений режисер, він (К. М. Вебер. – О. В.) розраховує ефектність кожного номеру в циклі, вибудовуючи їх таким чином, щоб напруга посилювалася в кінці» [54, с. 15]. Наведене твердження можна віднести не тільки до композиційних особливостей фортепіанних сонат К. М. Вебера, а й включити до характеристики його варіаційних опусів, адже композиційно-драматургічна організація в обох жанрах загально збігається. У висновку, намагаючись визначити, в чому полягає унікальність веберівської музики, автор визначає її як «ідею “магічного театру” всередині однієї особистості», що потенційно рухома та не сковується будь-якими творчими кордонами [54, с. 16]. Така оцінка вченої цілком розкриває сутність індивідуальної цінності К. М. Вебера як музиканта, який має не тільки природню енергійність та активність, але й надзвичайний музичний талант в усіх його проявах.

Розгляду фортепіанних сонат композитора також присвячений один з розділів дисертації Р. Мізітової «Фортепіанна соната 10-20-х років XIX століття: До проблеми історичної типології раннього романтизму» [45].

Роздуми вченої в даній роботі представляють інтерес в контексті виявлення характерних рис творчого стилю К. М. Вебера. Дійсно, особливості індивідуального письма, що яскраво проступають у веберівських сонатах, можна перенести майже в усі твори композитора. Зокрема, як й інші авторитетні музиканти, Р. Мізітова вказує на спадкоємність К. М. Вебером моцартівської класичної стилістики, при цьому звертаючи увагу на прояв новоромантичних рис. Так, вчена відмічає посилення розробкової функції, яка проявляється у застосуванні більш широкого спектру виражальних засобів, динамізації розвитку та наданні основному тематизму різноманітної емоційної диференціації. Останню дослідниця безпосередньо пов'язує з характеристичною спрямованістю композитора: «(...) ігрове розшаровується на жанрову характерність, скерцозність, похмуру і світлу фантастику, пасторальні картини, ідилічність; ліричне – на споглядальне, бунтівне, спокійне та ін.» [45, с. 21]. Така, здавалося б, розкиданість повинна розсереджувати та роз'єднувати форму твору, однак при цьому, як вказує Р. Мізітова, сонатам К. М. Вебера властиві цілісність та картинна об'ємність сприйняття, а наявність образно-емоційної розгалуженості та багатства використаних виражальних засобів свідчать про неймовірну свободу творчості та індивідуальну майстерність митця. Подібно до Н. Кашкадамової та О. Скорбященської, Р. Мізітова відмічає тяжіння К. М. Вебера до безперервності руху [45, с. 15], яке вказані поряд з вченою дослідниці охарактеризували терміном «*perpetuum mobile*». Сама сутність творчої особистості К. М. Вебера є експресивною, емоційно зарядженою, схильною до імпульсивності та постійної динаміки. Звідси й виникають характерні прояви у творчості, які відображають його індивідуальну сутність.

Не менш маловивченим, майже дискусійним, залишається питання про стильову типологію інструментальних творів композитора. Багато хто з музикознавців виявляє безпосередній зв'язок К. М. Вебера з класичною музичною традицією. І це дійсно так. Однак варто навести наступний факт: часовий період творчої діяльності німецького романтика та віденських

класиків перетинається. В. А. Моцарт пішов з життя, коли К. М. Вебер був ще дитиною; Й. Гайдн помер у 1809 році; Л. ван Бетховен і зовсім був сучасником К. М. Вебера. Звідси можна зробити висновок, що К. М. Вебер, скоріш, послідовник, ніж спадкоємець класичної традиції, бо успадкування передбачає більші часові кордони між поколіннями. Дослідники сходяться на думці, що на формування творчої особистості композитора вплинув В. А. Моцарт, художні ідеї якого К. М. Вебер багато в чому продовжив та розвинув на новому ступені розвитку музичної мови. У зв'язку з цим доцільно звернутися до І. Карачевцевої, яка у своїй науковій роботі спирається на твердження дослідників, які будуть приводитися нижче [25]. Для Ю. Кремльова К. М. Вебер – «один з великих зачинателів романтизму», однак на ранньому етапі своєї творчості він «настільки ж безумовний послідовник моцартівських традицій». До того ж Ю. Кремльов виказав думку, що К. М. Вебер не в повній мірі розумів повноту досвіду великого попередника, вважаючи його відношення до В. А. Моцарта «лише учнівським» [25, с. 22, сноска 2]. Щодо можливої близькості К. М. Вебера бетховенському стилю, вельми вирогідної, враховуючи їх часову синхронізацію, то наявність такої деякі дослідники рішуче спростовують. У цьому зв'язку І. Карачевцева посиляється на думку Ла Мари, яка відзначає невластиві для композитора-романтика глибину та міцність творчого духу його сучасника [25, с. 22], а також на точку зору Ю. Шльодера / *Jurgen Schlöder*, який проводить різку грань між двома цими композиторами [25, с. 22]. У словнику Гроува вказується, що моцартівські риси стилю в творчості К. М. Вебера не абсолютизуються, оскільки на становлення молодого композитора в неменшій мірі вплинули автори німецьких, італійських і французьких опер, а також його вчителі Г. Фоглер і М. Гайдн [68].

Не дивлячись на спільність деяких стилістичних і композиторських рис музики віденських класиків та К. М. Вебера, зарахування композитора до ранніх романтиків невинновипадково. Час творчої діяльності К. М. Вебера збігся з

періодом становлення нових естетичних ідеалів, удосконаленням інструментарію, який відкрив більші можливості для композиторів-виконавців. Ф. Йенс висловив думку про розпливчастість кордонів у мистецтві, у зв'язку з чим визнав за можливе зарахувати К. М. Вебера до чисто романтичної традиції [25, с. 20]. У свою чергу Ю. Капп / *Julius Kapp* вказує на те, що романтизм є безпосереднім спадкоємцем класицизму. При цьому він визнає німецького композитора романтиком, але вказує на його зв'язок з попереднім досвідом [25, с. 21]. Також Ю. Капп визначає деякі риси музики К. М. Вебера (втілення народності, простота та глибина почуттів), які на думку вченого, являють «романтизм його натури», «непридатний для класицизму» [25, с. 24-25]. Дійсно, потреба К. М. Вебера в романтичній виразності та «блискучій» віртуозності втілювалася у вражаючому поєднанні з класичними поглядами на естетику музичного мистецтва. Про це говорить і Ла Мара, яка вважає, що творчий шлях композитора зумовлений зайнятим ним місцем розташування у часі музичного мистецтва на грані двох історичних епох [25, с. 21]. Г. Шенфельдер бачить прояв романтичних рис у творчості К. М. Вебера не тільки в оперному жанрі, але й у всіх сферах музичного мистецтва (при цьому не відмовляючи йому в послідуванні віденським класикам) [25, с. 22-23].

Враховуючи усі вище перелічені думки відомих музикознавців, наведені та прокоментовані І. Карачевцевою, можна стверджувати, що К. М. Вебер є яскравим втіленням своєї епохи, відбивши у власній творчості перехідний стан культури. Під цим поняттям слід розуміти період не тільки зміни естетики одного стилю естетикою іншого, але й їх співіснування. В даному випадку в єдиний період відбувається криза класичних ідей і починають формуватися романтичні погляди на мистецтво.

Вебер-виконавець. На початку XIX століття сформувався особливий тип виконавця-віртуоза, який досконало володів своїм мистецтвом. К. М. Вебер – один з найяскравіших представників цього часу. Не маючи систематичної музичної освіти, К. М. Вебер через своє обдарування

перетворився на видатного виконавця, який став поряд з найвеличнішими віртуозами свого часу (М. Клементі, Й. Н. Гуммелем, Я. Дусиком та іншими). Однак у вивчених наукових джерелах відсутня чітка вказівка про належність К. М. Вебера до певної піаністичної школи. Можна тільки припускати його близькість до того чи іншого напрямку. Найбільш ймовірним є те, що за своїми виконавськими принципами К. М. Вебер відноситься до Віденської піаністичної школи. Таке припущення мотивується декількома факторами. Як вказує Н. Кашкадамова у своєму підручнику «Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ століття», представники даного напрямку спиралися на моцартівську виконавську традицію, відмовляючись від поглядів Л. ван Бетховена, які були їм невластиві. Виконання «віденців» відрізнялося ясністю та логічністю викладу, вибудованістю цілого та деталей [28, с. 40]. Крім того, найяскравіші піаністи Віденської школи (Й. Н. Гуммель, І. Мошелес) були представниками нового для того часу «блискучого» стилю, до якого належав і К. М. Вебер. Виконавський стиль «віденців» багато в чому пов'язаний з побудовою інструмента. Механіка віденського фортепіано була легкою та вимагала лише швидкої роботи пальців без участі ваги всієї руки. Тембр був м'який та дзвінкий, що дозволяло піаністу ясно артикулювати кожний звук у віртуозних пасажах [28, с. 18]. Н. Кашкадамова вказує на те, що К. М. Вебер грав саме на такому інструменті. Але при цьому дослідник відзначає його схильність до театру, яка сприяла тому, що К. М. Вебер в деяких випадках намагався наслідувати оркестрову звучність (зв'язок з Л. ван Бетховеном) [28, с. 103]. Третій фактор – географічний. Більшу частину життя К. М. Вебер прожив у Німеччині, яка за своїм положенням була близькою до Австрії. Тому можна припустити, що музичне життя Відня, який на той час був одним з головних культурних центрів Європи, безпосередньо вплинув на естетичний світогляд К. М. Вебера.

Ф. Йенс визнавав К. М. Вебера «істинно великим віртуозом», відзначаючи при цьому цінність його фортепіанної спадщини [25, с. 28]. Можна з великою долею ймовірності стверджувати, що К. М. Вебер писав

свої твори, спираючись на власні виконавські можливості. Н. Кашкадамова вказує на те, що він мав необхідні для виконавця-віртуоза фізичні дані, тому розв'язання технічних задач не створювало для нього особливих труднощів. Виконання К. М. Вебера відрізнялося іскрометною технікою та блиском, але при цьому м'якістю та співучістю звука [28, с. 100].

Виконавська діяльність безпосередньо позначилася на його композиторському стилі. Н. Кашкадамова вважає, що музикант втілює у своїй творчості характерні риси свого часу [28, с. 98]. У словнику Гроува вказано, на застосування К. М. Вебером усіх типових віртуозних технік періоду 1800 року. Це фігураційний та поліфонічний тип викладу, загальні форми руху [68, розділ 11 (i)]. Н. Кашкадамова називає деякі риси веберівської піаністки, зокрема, вказуючи на те, що у фігураційних формулах К. М. Вебер широко застосовує усі відомі кліше свого часу (гами, арпеджіо), а також використовує оперно-оркестрові прийоми викладу [28, с. 104]. Фортепіанна фактура у творах композитора, на думку Н. Кашкадамової, являє собою характерне явище свого часу: поєднання норм класичного стилю із знахідками «блискучого» романтичного стилю, принцип *«perpetuum mobile»* (тривала однорідна і безперервна пальцева фігурація), новаторські прийоми викладу та інше [28, с. 103-104]. Також дослідниця виявляє романтичні риси в його фортепіанних творах: імпровізаційність, танцювальність, тяжіння до програмності [28, с. 101].

Отже, дослідники відзначають віртуозність як одну з основних рис всього фортепіанного доробку К. М. Вебера. У такому ракурсі твори композитора уявляються своєрідною «енциклопедією» «блискучої» техніки початку XIX століття. Однак не слід розглядати музику К. М. Вебера виключно під кутом зору «техніка заради техніки». Можливо, в ній не закладено глибокий внутрішній зміст, проте, на думку Ю. Каппа, вона різноманітна за жанрами, в ній поєднуються бравурність і, разом з тим, елегантність образів, багатство ритмів і використаних виконавських виражальних ефектів [25, с. 21, с. 29]. Інший дослідник, К. Флорос /

Constantin Floros, зазначає характеристичність як один з основних факторів розуміння музики К. М. Вебера. Він пов'язує це з тим, що композитор черпав ідеї для музичного втілення ззовні (візуальні враження, природа, література) [26, с. 96].

Внесок К. М. Вебера у розвиток фортепіанної техніки неоціненний, адже він багато в чому передбачив романтичний піанізм. Ла Мара називає К. М. Вебера батьком фортепіанної техніки [25, с. 27]. О. Алексєєв визначає віртуозний стиль К. М. Вебера як перехідний етап від фортепіанного письма періоду класицизму до лістовської фактури [3, с. 154].

А. Генкін в монографії «Естетичні основи чистого піанізму в етюдах та вправах Карла Черні» присвятив окрему главу розкриттю піаністичної естетики «блискучих» віртуозів. Порівнюючи міркування авторитетних вчених, дослідник детально аналізує періодизацію розвитку «блискучої» епохи з позиції поетапного формування піаністичних ідеалів. Автор вважає виникнення піанізму як основи фортепіанної творчості результатом взаємопов'язаних між собою історичних процесів, які привели до сформованого естетичного ідеалу «блискучих» віртуозів [14, с. 116-117]. У зв'язку з цим А. Генкін застосовує вираження «чистий» піанізм для того, щоб підкреслити «фортепіанність» як абсолютну сутність естетики віртуозів «блискучої» епохи. Автор пише: «Над усім володів пошук характерно фортепіанного у всьому – технологіях, моториці, лексиці, пристосувальних діях, налагодження піаністичного апарату, туше, піаністичних формулах, звуковій палітрі та ін.» [14, с. 132]. Крім того, А. Генкін називає даний період часом «розвідки засобів спілкування з інструментом, його унікального акустичного і технічного потенціалу та визначення кордонів “фортепіанності”» [там само]. Виявляючи сутність естетики віртуозів, дослідник робить наступне заключення: «<...> естетичний ідеал «епохи віртуозів» – “фортепіанність” виконання, яка реалізується за допомогою піанізму; головний носій цього ідеала – піаніст, який здатний на найвищій ступені майстерності діяти в її межах, створюючи специфічний, естетично

довершений світ рухово-моторної та звукової пластики» [14, с. 137]. Спираючись на вище сказане, музикознавець намагається визначити основні особливості піаністичного мислення музикантів «епохи віртуозів». А. Генкін високо оцінює значення М. Клементі, називаючи його «батьком-засновником» піаністичної культурної традиції [14, с. 132]. Особливе значення музикознавець надає Л. ван Бетховену, який, на думку вченого, «вийшов за кордони “чистого” піанізму», зміг подолати обмежені фортепіанні рамки та заглибився у реалізацію в музиці композиторських та філософських ідей [14, с. 122-123]. Напротивагу своєрідному уявленню Л. ван Бетховена на «фортепіанність», автор протиставляє приклад творчого мислення К. М. Вебера. Вчений вказує, що останній не відмовляється від суто піаністичного начала, намагаючись насичувати його різними відтінками звукової палітри та характеристичних образів [14, с. 126-127]. Також А. Генкін наголошує на тому, що веберівський піаністичний стиль не припускає відмову від віртуозних ефектів та артистичної подачі матеріалу [14, с. 126]. Характеризуючи його стиль, дослідник вказує наступне: «К. М. Вебер, ніколи не втрачаючи смак до віртуозності як такої, розкриває в ній такі емоційно-образні можливості, як захоплення рухом, занурення в кругообіг подій, кипіння життя, карнавальну метушню. Так моторика в її “трансцендентних” формах входить до арсеналу композиторських засобів виразності» [14, с. 135]. В доповненні цієї думки варто навести слова А. Генкіна, які ще більше розкривають розуміння веберівського віртуозного стилю: «<...> суто естетична задача довершеної гри на інструменті не розчиняється без залишку в поетичних та композиційних намірах, але входить у смисловий комплекс твору, виступаючи фактором духовно-змістовного рівня» [14, с. 130].

Після успіху «Фрайшютца» К. М. Вебер, через низку причин, припиняє концертну практику і присвячує себе композиторській діяльності та роботі в театрі. О. Скорбященська вважає, що саме тоді завершилася блискуча передісторія віртуозного стилю раннього романтизму [54, с. 2].

1.2. Варіації як форма і жанр.

Визначення варіаційної форми найчастіше наводяться у виданнях методичної та навчальної літератури. Між ними відсутня принципова відмінність у трактуванні варіаційної форми, проте вони відрізняються за повнотою уявлення і сукупності поєднуваних властивостей. Для порівняння пропонуємо визначення варіаційної *форми*, що належать авторитетним вченим-теоретикам.

У навчальному посібнику Л. Мазеля «Будова музичних творів» міститься таке пояснення терміна: «Варіаційною формою або варіаційним циклом називається форма, що складається з початкового викладу теми та ряду її видозмінених повторень (званих варіаціями)» [41, с. 290]. В даному тлумаченні Л. Мазель наводить кілька варіантів назви форми, які за своєю суттю є синонімічними. При цьому вчений не обумовлює кількість необхідних повторень для утворення варіаційної форми.

І. Способін у підручнику «Музична форма» дає таку дефініцію: «Темою з варіаціями називається форма, що складається з початкового викладу теми і декількох її повторень в зміненому вигляді, званих варіаціями» [55, с. 159]. У визначенні І. Способіна синонімічність різних найменувань відсутня, хоча в подальшому він продовжує ряд варіантів назви форми. Примітно, що музикознавець дає основне її визначення – теми з варіаціями, що дозволяє розкрити сутність теми як джерела утворення форми.

Своє визначення дає Т. Кюрегян в підручнику «Форма в музиці XVII-XIX століть»: «Варіаційна форма (тема з варіаціями, варіації, варіаційний цикл) – це форма, що включає виклад теми і не менше двох їх змінених (варійованих) повторень, названих варіаціями» [40, с. 54].

Подібно до Л. Мазеля, Т. Кюрегян вживає кілька термінів, тотожних за змістом, і вказує на мінімальну кількість варійованих повторень, що дає право вважати дану форму варіаційною.

Схоже формулювання пропонує В. Холопова в навчальному посібнику «Форми музичних творів»: «Варіаційною називається форма, заснована на видозмінених повтореннях теми (також двох і більше тем)» [57, с. 122]. Отже, В. Холопова і Т. Кюрегян конкретизують кількісний фактор варіювання в даній формі, але при цьому В. Холопова обумовлює можливість й іншого числа варійованих повторень.

Як бачимо, наведені вище визначення варіаційної форми рівноцінні за змістом. Різниця її тлумачень визначається в нюансах, пов'язаних з індивідуальним науковим поглядом на це питання.

Слід також відзначити трактування даного терміну, яке дав Є. Максимов у своїй дисертаційній роботі «Історія фортепіанних варіацій класико-романтичної епохи»: «Саме поняття “варіації” різноманітне. З точки зору форми, під варіаціями прийнято розуміти виклад відносно закінченої запозиченої або власної теми і видозмінених її повторень» [42, с. 10]. Так само, як і Л. Мазель, Є. Максимов не вказує необхідну кількість варійованих повторень. Важливо, що вчений звертає увагу не тільки на структуру форми, а й на «відносну закінченість» теми, що природньо передбачає її потенціал до подальшого варіювання. Крім того, він вказує на походження самої теми, а також розділяє варіаційну форму і варіаційність як засіб композиторської роботи з темою. Музикознавець вказує: «Ширше слід розуміти варіаційний метод розвитку, який може проникати в будь-які форми, що містять повторність, а при систематичному застосуванні призводити до утворення варіаційної форми» [там само]. Аналогічно, Т. Кюрегян зазначає, що «варіаційний метод розвитку і варіаційна форма суть не одне і те ж, хоча останнє є результатом застосування першого [40, с. 54].

Отже, у даному виді форми істотне значення має варійована повторність основного тематичного матеріалу. На сайті Вікіпедії наводяться критерії, за допомогою яких здійснюється ця функція [8].

1. варіювання супроводжуючих голосів або ж самої теми варіацій (пряме або непряме варіювання);

2. наявність однієї або декількох тем;
3. ступінь трансформації теми (строгі або вільні варіації);
4. вибір методу варіювання (поліфонічний, гармонічний, фактурний, орнаментальний / фігураційний, жанрово-характерний).

В даній магістерській роботі два останніх критерія є першорядними для аналізу варіацій як форми. Слід також зазначити, що перелічені параметри можуть поєднуватися в різних комбінаціях, утворюючи змішаний вид варіацій.

Наведемо нижче приклад класифікації варіацій В. Холоповою [57, с. 123], де типи форми групуються в залежності від способу видозміни теми:

1. варіації на витриману мелодію / варіації на *soprano ostinato*;
2. варіації на витриманий бас / варіації на *basso ostinato*;
3. фігураційні варіації / орнаментальні;
4. характерні і вільні варіації;
5. варіації з темою в кінці (даний тип варіацій поширився вже в музиці XX століття);
6. варіації на декілька тем (подвійні, потрійні);
7. варіантна форма (відсутній поділ на тему і варіанти її проведення).

Історія розвитку варіаційної форми докладно подається в книзі В. Протопопова «Нариси з історії інструментальних форм XVI – початку XIX століття» [52]. Як зазначає вчений, варіаційна форма пройшла досить довгий шлях розвитку. Починаючи з XVI століття, коли тільки зародилася форма теми з варіаціями, вона являла собою просту фігуративно-ритмічну видозміну мелодії і гармонії. Кількість варіацій була обмеженою. Однак в них нерідко використовувалися жанрові танцювальні номери (вплив жанру сюїти). Частини варіаційного циклу, як правило, позначалися словами *variatio*, *partie*, *versus*, *double*. Найбільш популярними вважалися пасакалія і чакона, які за своєю суттю були варіаціями на повторюваний бас [там само, с. 122].

На думку дослідника, варіаційна форма досягає розквіту у XVIII столітті. Варіації як самостійний жанр стають більш поширеними. Остаточно формуються «класичні» фігураційні варіації, або їх ще називають строгими. Форма такого типу заснована на збереженні гармонічної функції баса і варіюванні різними способами мелодичних голосів. При цьому не допускалася зміна темпу, форми і розмірів теми [там само].

За спостереженнями В. Протопопова, у XIX столітті у варіаціях відбувається трансформація тематичної змістовності і стійких принципів формоутворення. Складається так званий вільний тип варіацій, заснований на необмежених можливостях зміни форми. Так, допускалося відхилення від гармонічного плану теми у варіаціях, що до цього часу було нехарактерним для даної форми; дозволялося змінювати темп, характер і масштаб варіацій. Таким чином, посилювався контраст між окремими варіантами, що зумовило можливість виявлення найбільш значущого чинника зміни форми – змістовного перетворення теми до максимальних меж. Це було пов'язано з прагненням до більшої виразності та індивідуалізації кожної окремої варіації [там само].

Отже, в результаті свого історичного становлення та розвитку варіаційна форма набула певних структурних особливостей і комплексу якісних властивостей, за допомогою яких реалізується композиційно-драматургічний задум. А безліч типів форми вказує на різноманітні можливості втілення тематичних ідей.

Оскільки за часів віденських класиків і в перші десятиліття XIX століття ще не існувало чіткої диференціації музиканта на композитора і виконавця, рішення творчих завдань мало на увазі не тільки композиторську фантазію і винахідливість, але й віртуозне володіння інструментом. В творах одночасно відбивалися прагнення втілити творчий задум і в той же час продемонструвати власні віртуозні здібності. Як зазначає О. Алексєєв, «характерною фігурою цього часу став вже не композитор-імпровізатор і навіть не композитор-віртуоз, а віртуоз-композитор: у багатьох музикантів

переважальним був саме віртуозний первень, і він вирішальним чином впливав на їхню творчість [цит. по: 28, с. 8]. Саме тому варіації як найбільш відповідаючий вимогам часу *жанр*, став затребуваним у музикантів-віртуозів.

Варіації як самостійний жанр вивчені Є. Максимовим. Вчений вказує, що першорядне значення для варіацій як жанру має саме програмне розгортання своєрідного «сюжетного» плану [42, с. 8]. Варто зазначити, що подібне завдання в творчості віденських класиків і композиторів-романтиків реалізується по-різному. Так, у В. А. Моцарта «сюжетність» втілюється через контрастне зіставлення образів, їх взаємодію та діалогічність, динамічність та прагнення до наскрізного розвитку без втрати цілісності циклу. Можна припустити, що в цьому проявляються риси театральності та особливостей симфонічного мислення В. А. Моцарта. У Л. ван Бетховена «сюжетність» також обумовлена посиленням симфонізму, подоланням замкненості форми, створенням яскравих характеристичних образів, поглибленням у змістовну сферу музики.

Продовжуючи думку про класифікацію варіацій, Є. Максимов вказує, що теми варіаційних циклів мали оригінальне походження або запозичувалися. Важливою умовою для написання своєї теми варіацій або для вибору запозиченої, дослідник вважає її перспективність для подальшого варіювання [там само, с. 11]. Тобто вона повинна відрізнятися лаконічною формою висловлювання і простотою компонентів, які в ній містяться (прозора фактура, масштабно обмежена мелодика, рівномірний ритмічний малюнок та інше). За спостереженнями Є. Максимова, нерідко композитори зверталися до популярних тем. Як правило, це були мелодії з оперних арій або народних пісень. Рідше зустрічалися теми танцювального та інструментального характеру. Слід сказати, пише музикознавець, що написання варіацій на запозичену мелодію близьке за змістом затребуваному в той час імпровізаціям виконавця-віртуоза на задану тему. Таким чином

відбувалося об'єднання композиторських і виконавських устремлінь [там само].

Особливу увагу Є. Максимов приділяє розглядуваному жанру в XIX столітті. З початком становлення романтичного стилю, на його твердження, в музиці варіації набувають безцінного значення. Дослідник виділяє наступні тенденції його еволюції в ці часи:

- розвиток жанру природньо пов'язаний з розквітом фортепіанного виконавського мистецтва;
- композитори-романтики продовжують бетховенську ідею драматургізації циклу;
- «сюжетність» виражається в поетапному втіленні художнього задуму, його образної трансформації всередині цілого. Варіації стають «джерелом» не тільки віртуозно-імпровізаційних можливостей для піаністів, а й жанром, в основі якого стоїть художнє переосмислення варіацій, що створюють комплекс самостійних різнохарактерних образів. Тематична розробка стає більш вільною від сформованих раніше принципів. Відбувається не тільки змістовне переосмислення теми, але й її жанрова трансформація. Нерідко пісенна тема в кінці варіацій набуває танцювальних або маршових рис;
- посилюються контрасти всередині циклу, але при цьому не втрачається його цілісність. Є. Максимов вказує: «Всередині жанру виділяється особливий різновид великих варіаційних циклів, що виявляють тенденцію до ослаблення комплексу ознак повторності (поєднання тональної, гармонічної, метричної, темпової і структурної єдності) і домінування динамічного та цілеспрямованого розвитку» [42, с. 35].

Отже, варіації поступово втрачають свою «безпредметну» функцію, яка є першочерговою у виконавців-віртуозів, і стають жанром, в якому можливо втілення серйозних музичних завдань.

На початку XIX століття у фортепіанному мистецтві в цілому зросло значення віртуозного начала. М. Бажанов у статті «Віртуозність в музичному

мистецтві: нариси контексту» приводить висловлювання видатних музикантів, думки яких сходяться в одному: віртуозність не є кінцевою метою самовираження митця. Віртуозність – це особлива ступінь артистичної свободи та майстерності, яка полягає в умінні досягати за допомогою наявних піаністичних засобів художньої цілі [4, с. 83-85]. Говорячи про віртуозність, М. Бажанов тісно пов'язує це поняття зі змістовністю і виразністю як невід'ємними, на думку вченого, властивостями прояву першої [4, с. 89]. Музикознавець вважає, що вираження віртуозного начала багатофункціональне та може стосуватися як високих категорій музичної майстерності (таких як зміст, осмисленість, ідея твору та ін.), так і простих засобів його реалізації [4, с. 90]. У зв'язку з цим, М. Бажанов виділяє наступні поняття, які стосуються віртуозності як невід'ємної властивості твору: віртуозна мелодія, віртуозна фактура, віртуозна динаміка, віртуозна темброва палітра [там само]. До того ж віртуозна фактура, на думку вченого, «має специфічний звуковий зміст» [там само]. Як наслідок, музикознавець звертає увагу на роль інтерпретаційного трактування твору, а не на формальне виконання текстологічних вказівок. Отже, віртуозність стала невід'ємною якістю виконання фортепіанних творів у різноманітних жанрах, в тому числі й у варіаціях.

Висновок до Розділу 1.

Нерідко суспільне визнання одного твору або жанрової складової композиторського доробку приводить до його однобічного сприйняття. Відносно К. М. Вебера подібний стереотип пов'язаний зі створенням першої національної німецької опери – «Фрайшютц». Дослідники творчості композитора вважають названий твір найбільш показовим і значущим для розуміння його ролі в музичному мистецтві. Такий «фрайшютц-центризм» (І. Карачевцева) спровокував недостатню зацікавленість дослідників до інших сфер веберівської творчості, зокрема до фортепіанної спадщини, в єдності композиторських і піаністичних устремлінь митця.

Багато музикознавців наголошують, що К. М. Вебер є послідовником класичної традиції. Але разом з тим в його творах проявилися романтичні ідеї, які на той час вже починали формуватися. Таким чином, німецький композитор є типовим представником своєї епохи, що відбив у своїй творчості перехідний етап культури.

К. М. Вебер – видатний виконавець-віртуоз перших десятиліть XIX століття. Точні відомості про приналежність музиканта до тієї чи іншої піаністичної школи відсутні. Німецький романтик сформував власний піаністичний почерк, який відрізняється багатством жанрів, колористики і виконавських виражальних ефектів.

Жанром, що повністю відповідав потребам піаністів «блискучого» стилю, стали варіації. Принцип їх написання полягав у можливості найрізноманітнішої розробки теми. Історичне становлення даного жанру спостерігається спочатку у старовинних варіаціях на витриманий бас. Надалі композитори класичної епохи удосконалили принципи формотворення варіацій та розробили прийоми орнаментального варіювання теми. З часом усталені строгі рамки варіацій стали тісними для композиторів-піаністів, адже розвиток інструментарію, активне становлення піанізму та поступова зміна естетичних поглядів на мистецтво дозволяли музикантам набагато ширше реалізовувати власну композиторську і виконавську фантазію. Зокрема, у XIX столітті відбувається переосмислення варіацій з точки зору жанру та форми. Поступово розширюються та трансформуються композиційно-драматургічні особливості варіацій, які набувають більш вільної трактовки.

Визначення варіацій в наукових джерелах суттєво не відрізняються. Вчені по-різному виділяють сукупність їх властивостей, які, однак, не впливають на основну дефініцію форми. Історичне становлення варіацій зумовило виникнення їх різних типів, які можуть класифікуватися за критеріями варіювання та засобами тематичної видозміни.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ТА ПІАНІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВАРІАЦІЙНИХ ЦИКЛІВ КАРЛА МАРІЇ ВЕБЕРА

2.1. Варіаційні цикли К. М. Вебера як прояви авторської фантазії.

Творчий доробок композитора включає вісім варіаційних циклів для фортепіано. У «Хронологічному словнику» Ф. В. Йенса вони пронумеровані наступним чином:

- op. 2* – варіації на оригінальну тему;
- op. 5* – варіації на тему з опери «Кастор і Полукс» Г. Й. Фоглера;
- op. 6* – варіації на тему арії Наги «Саморі»;
- op. 7* – варіації на тему пісні «Прийди, прекрасна Доріна» Ф. Б'янки;
- op. 9* – варіації на оригінальну тему;
- op. 28* – варіації на тему з опери «Йосип у Єгипті» Е. Мегюля;
- op. 40* – варіації на тему пісні «Прекрасна Мінка» (відомої як українська народна пісня «Їхав козак за Дунай»);
- op. 55* – варіації на тему циганської пісні (*Jähns*, 1871).

Кожен варіаційний цикл К. М. Вебера має свої відмінності, які найбільш характерні для конкретного циклу та можуть стосуватися певних стилістичних, жанрових, формоутворюючих або драматургічних особливостей. Також в кожному опусі композитор проявив себе майстром технічних знахідок, які вдало допомагають втілювати всі його творчі задуми. Методи, за допомогою яких відбувається варіювання, мають як традиційно-класичне походження, так і є результатом творчої фантазії К. М. Вебера. Варто більш детально проаналізувати варіації кожного циклу для того, щоб зрозуміти, яким чином композитор реалізує той чи інший задум.

Тема *op. 2 (C-dur)* має оригінальне походження. Характер викладу досить спокійний та ліричний. Тема (*Amoroso*) написана у двочастинній формі. Кожна з частин, у свою чергу, складається з двох речень, що цілком відповідає класичним структурним нормативам форми. У згоді з ними перше

речення першої частини закінчується на домінантовій гармонії, а друге – на тонічній. Тому можна сказати, що перша частина основного проведення теми побудована за запитально-відповідальним принципом. Друга частина відмічена деякою динамізацією руху. Перш за все, це проявляється у викладі музичного матеріалу більш дрібними тривалостями, наявності прикрас і пунктирного ритму. Тональний план основного проведення теми майже елементарний. Він заснований, переважно, на кварто-квінтових зворотах та позбавлений хроматичних ускладнень.

Варіації *ор. 2* можна об'єднати в групи і відтак простежити загальну ідею будови циклу. Вони групуються таким чином: I-II, III, IV-V, VI. Кожна варіаційна група має зсередини тематичну, фактурну і артикуляційну схожість з іншими. Протягом всього циклу зберігається тридольний розмір та двочастинна форма.

Перша група характеризується фігураційним варіюванням теми, однак у варіації I орнаментування відбувається у партії правої руки та викладом теми у скритому голосі в партії лівої руки, тоді як у варіації II орнаментування переноситься навпаки – у ліву руку з її подальшим октавним подвоєнням та викладом теми у правій руці в акордовому ускладненні. Таким чином, у першій групі відбувається дзеркальне відображення голосів фактури – своєрідний прийом варіації на варіацію. Звідси випливає, що початковий фактурний розвиток у варіаціях I та II набуває великої динамічної концентрації, необхідної для підготовки наступного кульмінаційного розділу.

Варіація III є *контрастним центром* циклу, який відокремлюється від будь-якого угруповання. Вона написана в одноіменному мінорі. Якщо до того образний зміст був узагальненим або зовсім недиференційованим, то у даній варіації він набуває ознак конфліктності. Композитор розділяє тематизм на два елементи за запитально-відповідальним принципом, один з яких є грізним, а другий – жалібно-благаючим. До того ж, композитор використовує темброво-регістрові переключення, які в повній мірі

розкривають властивості фортепіано. У даній варіації можна спостерігати прояви рис діалогічності на тематичному та регістровому рівнях, що конкретизує аналогічну парність структурних одиниць, закладену в побудові першої частини теми.

Друга група розглядуваного циклу складається з варіацій IV та V. За образним змістом вони належать до скерцозної сфери, яка має крещендуючий характер. Якщо у варіації IV штрих *staccato* належить до партії лівої руки, у той час як у партії правої руки повторюється вихідна тема, то у варіації V штрихом *staccato* наділяються обидві партії, а тема подається у вигляді орнаментативної тріолі. Відзначимо новий нахил діалогічності, де коротким секундовим мотивом на *legato* відповідають ігрові репліки на *staccato*. До того ж композитор застосовує ритмічне варіювання матеріалу.

Варіація VI виконує функцію *коди*. Музичний матеріал викладається максимально дрібними тривалостями (тридцятьдругими). Тематичний абрис теми нагадується в середній частині. В цілому в даній варіації панує манера *jeu perle*, що є типовою для представників «блискучого стилю».

Отже, в *op. 2* композитор застосовує принцип димінутії, який послідовно простежується від викладу теми чвертями до тридцятьдругих тривалостей у варіації VI, а також – принцип фактурного варіювання, який тісно пов'язаний з технічною складовою варіацій. Композитор обирає класичні форми руху та прийоми позиційної гри, широко використовує октавний виклад матеріалу. Щодо композиційної структури, то постійне повернення теми у варіаціях надає циклу загальних рис спіральних варіацій.

В *op. 5 (F-dur)* К. М. Вебер запозичив тему з опери «Кастор і Поллукс» німецького композитора й абата Г. Й. Фоглера, свого вчителя (*Andante con moto*). Вона має деякі спільні риси із зінгшпілем – ігровий характер, проста будова, заснована на принципі повторюваності, панування стакатованого руху, застосування різноманітної мелізматики. При цьому

тема не втрачає мелодичної цілісності. Вона написана у тричастинній репризній формі, що зберігається і в подальших проведеннях варіацій.

Подібно до попереднього опуса, варіації циклу можливо об'єднати в групи. Перша група представлена орнаментальними варіаціями, з використанням загальних форм руху (варіації I, IV та VI); друга – пісennими (варіації II, V та VII); третя – танцювальними (варіації III та VIII).

Кожна група містить свої особливості щодо варіювання теми. Так, *перша група* варіацій ґрунтується на принципі ритмічної зміни мелодії та димінуції. У варіаціях IV та VI принцип варіювання заснований на проведенні теми у прихованому голосі при загальному русі одного ритму. Примітно, що у варіації IV вона рельєфно прослуховується у прихованому голосі, а у варіації VI набуває рис пунктирності. При цьому виклад матеріалу змінюється з гомофонного на поліфонічний. У *другій групі* варіацій відбувається реєстрове варіювання та зміна гомофонного складу на поліфонічний. Варіація II чотирьохголосна, тема викладена у верхньому реєстрі, що надає їй світлого характеру. Також змінюється жанрова спрямованість музичного матеріалу – скерцозність перетворюється на пісennість. Варіація V наділяється функцією *контрастного центру циклу*. Тональність змінюється на однойменний мінор. Варіація трьохголосна, тема проводиться у середньому реєстрі. Інші характеристики залишаються незмінними. У варіації VII тема викладена в октавному подвоєнні в партії правої руки. Вона трьохголосна та вміщена в нижній реєстр. Характер теми стає більш поглибленим і зосередженим. Повертається мажорний лад. *Третя група* вміщує варіації III та VIII. Перша з них поєднує в собі риси пісennості і танцювальності. Однак зміна розміру з 2/4 на 6/8, чітко визначена пульсація вказують на першорядне значення танцювальності при варіюванні теми. Ритмічна різноманітність, яку передбачає пісennість, відсутня. В останній варіації VIII автор дає ремарку *Mazurka (Moderato)*, що чітко вказує на жанрову приналежність варіації. Інтонації теми приховані у мелодії та мають віддалену схожість з нею.

К. М. Вебер в даному циклі використовує типовий для нього принцип димінуції при варіюванні теми. Тобто композитор у різних ритмічних версіях змінює тему, поступово зменшуючи тривалості звуків. Але при цьому автор перериває цей процес, вставляючи пісенно-поліфонічні варіації. І лише останню з них робить жанровим номером, в якому повертається грайливий настрій теми.

Технічні завдання в даному циклі досить типові для піаністичного стилю композитора. Це і фігураційні звороти, і октавний виклад, і позиційна гра з акцентним виділенням звуків, диференціація голосів та інше. Проте, у варіації VI К. М. Вебер застосовує цікавий аплікатурний прийом гри ламаних інтервалів, де необхідно у швидкому темпі переходити одним пальцем на сусідній звук, зберігаючи при цьому ідеальну витримку пульсації і ритмічної рівності.

У наступному *ор. 6 (B-dur)* тема запозичена з арії Наги Саморі. Вона містить два компонента – скерцозно-танцювальний і пісенно-поліфонічний. Характер теми спокійний і неквапливий (*Andante un poco*). Крім образної основи в ній закладено інтонаційне, ритмічне і фактурне зерна, які розвиватимуться в подальшому. Як і в *ор. 2*, тема підкорюється запитально-відповідальному принципу побудови речень. Тому їй притаманна образна діалогічність, а також різні види фактури, які будуть збережені й надалі. Тема варіацій написана у тричастинній репризній формі у розмірі 4/4. Дані риси витримані протягом усього циклу. Також в подальшому буде з'являтися закличний мотив, який виникає в середньому розділі теми та позбавляє її неквапливості, надаючи енергійних рис.

Ор. 6 цікавий тим, що композитор пропонує різні способи варіювання, які в деяких варіаціях приводять до жанрової характеристичності. Так, у варіації I К. М. Вебер застосовує ритмічний принцип варіювання. До того ж виклад теми включає фігураційний рух у правій руці. Варіації II притаманне фактурне варіювання теми. Діалогічність елементів теми згладжується за рахунок домінування пісенності та використання штриха *legato*. У

середньому розділі даної варіації спостерігається поліфонізація музичної тканини. У варіації III відбувається поєднання ритмічного та фактурного варіювання теми. В крайніх розділах вона проводиться в подвоєнні терціями, внаслідок чого виникає пісенність в партії правої руки. В лівій руці з'являються тріолі, які виконуються штрихом *staccato*, що надає темі скерцозного характеру. Таким чином, діалогічність елементів в ній поєднується в партіях обох рук. У другій частині варіації III з'являється значний динамічний контраст, який нагадує про діалогічність елементів теми. У варіації IV темп дещо уповільнюється (*Poco piu Adagio*). В крайніх розділах зберігається терцієвий виклад теми, але він переноситься у середній регістр в партії лівої руки та дробиться з четвертних тривалостей на восьмі. У верхньому голосі в партії правої руки з'являються короткі стакатовані пасажі. Можна сказати, що між варіацією III та IV відбувається дзеркальне протиставлення матеріалу крайніх розділів. Варіація V – це своєрідний тематичний відступ віртуозного характеру. Автор дає ремарку *Forte e con brio*. Тема рельєфно прослуховується в партії правої руки, посилюється динамізація руху за рахунок етюдно-імпровізаційного викладу. Відтак, відбувається жанрове та фактурне варіювання. Варіація VI виконує функцію кульмінаційного центру всього циклу. Вона представляє собою, за вказівкою К. М. Вебера, похоронний марш (*Marche funebre, con maestà*), тому цілком зрозумілим є використання «темної» тональності *b-moll*. Очевидно, що, визначивши жанр, композитор програмує спрямованість варіювання. У даній варіації зберігаються риси діалогічності через наявність динамічного контрасту. При цьому він змінює ладову забарвленість теми на одноіменний мінор, її регістровий тембр та малюнок з четвертних тривалостей на пунктирний ритм. *Op. 6* – єдиний цикл, в якому автор вказує на наявність *коди*. Це досить самостійний розгорнутий розділ, якому передують невелика зв'язка з варіацією VI. В коді К. М. Вебер змінює розмір з 4/4 на 6/8, темп з *Moderato* на *Allegro*, а ритм з четвертних тривалостей на тріолі. Все це сприяє динамізації розвитку та енергійному завершенню циклу.

Технічна складова в даному опусі представлена використанням широких стрибків, елементів дрібної техніки у фігураціях, поєднанні різних ритмічних формул в партії однієї руки (варіація III та кода).

В основу *op. 7 (C-dur)* покладена тема пісні італійського композитора Франческо Б'янки «Прийди, прекрасна Доріна». Примітно, що в нотному тексті спочатку надається оригінальний варіант теми зі словами, в якому демонструється відокремлення вокальної партії та акомпанементу. В основному проведенні теми К. М. Вебер в точності переносить вокальну партію пісні в інструментальну площину. Супровід композитор розкладає на акордову гармонію, створюючи ілюзію похитування. Таким чином композитор зберігає пісенне начало, підпорядкувавши виклад матеріалу інструментальній специфіці.

Тема (*Andante cantabile*) написана в тричастинній репризній формі у розмірі 3/4. В подальшому у варіаціях форма та характерна тридольність викладу збережені. Лише у варіації IV розмір зміниться на 9/8, що в незначній мірі вплине на розвиток варіювання. Тональний план простий, з відхиленням в тональність домінанти. Тема співуча і ніжна, пройнята світлим настроєм і ліричною піднесеністю. Вона чітко розділяється на короткі фрази, які завершуються закругленою інтонацією, та наділена мовленнєвими рисами. Також варто відзначити періодичні зупинки на ферматі, які сприймаються як своєрідне милування і прихований захват.

В цілому, *op. 7* побудований за принципом димінуції, тобто поступового прискорення руху. Так, тема викладена восьмиами тривалостями; у варіації I з'являються тріолі; у варіаціях II та III вони змінюються на шістнадцяті з пунктирним ритмом; у варіаціях IV та VI дещо уповільнюється загальний рух; варіація V викладена стрімкими тридцятьдругими тривалостями; фінальна варіація VII насичена різноманітним ритмами, які застосовувалися протягом усього циклу. Отже, композитор, як і в *op. 5*, використовує принцип димінуції, але не витримує його в систематичній мірі, що пояснюється приналежністю деяких варіацій до певних жанрів.

Також одним з характерних принципів варіювання є жанрова різнобарвність. К. М. Вебер дає окремим варіаціям конкретні ремарки. Примітно, що для цього опусу композитор обирає танцювальні жанри, внаслідок чого початково пісенна тема набуває іншого характеру, та це також привносить зміни у ритмічний малюнок варіацій (варіація II – ознаки мазурки, варіація IV – сициліани, варіація VII – *Polacca*).

Своєрідним центром циклу є варіація VI, яка замінює традиційну мінорну варіацію. Автор дає ремарку *A piacere quasi choral*. Це дуже незвичайна вказівка, адже вона визначає для піаніста певну приналежність варіації до конкретного жанру, але в той же час не заперечує іншій трактовці за побажанням і смаком виконавця. Варто відзначити, що у варіації VI композитор значно хроматизує музичну тканину, наділяючи її рисами поліфонічного голосоведення. Втім, автор і у попередніх варіаціях *op. 9* використовує багатопланову фактуру, яка вимагає дослухатися до кожного з голосів та дотримуватися певного балансу між ними (варіація I, варіація IV, варіація VI); у варіаціях, які будуються за гомофонним принципом, стоїть завдання якісного поєднання мелодії та гармонічного акомпанементу (варіація III, варіація V). Окрім цього, К. М. Вебер використовує деякі технічні прийоми, які представляють певну складність для виконання. Зокрема, спритної гри потребують ламані октави, широкі стрибки на відстані нони та децими, які композитор використовує у варіації III. У наступній варіації в партії лівої руки необхідно грати акорди досить широкого складу, які потребують від виконавця певної фізичної підготовки. У варіаціях V та VII піаніст повинен проявити спритність у виконанні віртуозної дрібної техніки та одночасної координації рухів в партіях обох рук. Образна драматургія циклу орієнтована на варіювання пісенної теми в інструментальних і танцювальних жанрах, які передбачають її характеристичне висвітлення.

Тема *op. 9 (F-dur)* оригінальна за своїм походженням. У ній простежуються риси менуету. Вона витончена і, разом з тим, стримана

(*Andante*). За допомогою певних художніх засобів (зокрема, в середньому розділі) втілюється яскрава образна ідея: можна уявити рухи танцю – кроки, присідання, кружляння, повороти. Тема написана у тричастинній репризній формі. Вона досить проста і лаконічна. Тональний план не виходить за межі елементарних гармонічних функцій. Варто відзначити, що якості форми і гармонії будуть збережені протягом усього циклу.

Також доцільно звернути увагу на педалізацію, яка в основному проведенні теми використовується дуже активно. В даному випадку вказується, що педаль необхідно витримувати по цілому такту. Однак слід враховувати, що у часи К. М. Вебера ще не використовували насичену педаль, адже можливості фортепіано ще не були довершеними. Тому при виконанні даної теми необхідно добиватися «прозорості» педалізації та витонченого забарвлення музичної тканини.

Уже з варіації I починається динамізація розвитку, яка має першорядне значення для даного циклу. Тема як така відсутня, зберігається лише гармонічний план. Також в даній варіації можна говорити про узагальненість образної характеристичності, але з рисами театральної діалогічності. Тут спостерігаються явні прояви раннеромантичного стилю: концертність, розкутість і свобода викладу, віртуозна технічна подача.

В *ор. 9* К. М. Вебер застосовує різноманітні способи варіювання матеріалу. Він досить сміливо змінює мелодію теми інтонаційно, ритмічно, регістрово, фактурно та характеристично, пропонуючи варіанти її викладу. Зокрема, у варіації II К. М. Вебер виділяє з теми граціозний хроматичний хід, переносить його у середній регістр та змінює ритмічно. При цьому тема набуває пісенного характеру через поліфонізацію фактури. Надалі танцювальність не матиме великого значення для розвитку музичного матеріалу і образної характеристики, оскільки акцент зміститься на динаміку процесу й відхід від традиційних принципів побудови циклу. У варіації III тема стає енергійною та стрімкою. К. М. Вебер знову варіює ритмічний малюнок теми, доповнюючи його пунктирним ритмом. Однак вже у цій

варіації композитор не дотримується варіювання всієї теми, замінюючи її проведення вільними та стрімкими пасажами. В крайніх розділах він зберігає лише викладення першого речення теми. Варіація III – зразок концертного віртуозного етюд. Тема повністю трансформується за своїм образним наповненням: світла лірична мелодія стає декламаційною. Одноголосний виклад насичується багатозвучними акордами. Вогняні пасажі, що прориваються, надають варіації більшої запальності та блиску.

На тлі попередніх пристрастей наступна варіація виділяється своєю безпечністю і завзятим характером. Відбувається мотивне варіювання теми, від якої композитор віддаляється все більше. К. М. Вебер подрібнює окремі інтонації теми за рахунок появи тріолей шістнадцятих та пунктирного ритму. Середній розділ викладений в *c-moll*, тональності домінанти. Можливо, це натяк на драматичну кульмінацію циклу, яка буде в подальшому. Зв'язок з темою простежується лише на інтонаційному рівні. Варіація V дещо нагадує варіацію III. Для неї характерні польотність, іскрометність і блиск. Зв'язок з темою втрачається, на перший план виступає віртуозна складова. Це ще раз підкріплює думку про домінування в цій варіації не образного розвитку, а, скоріше, демонстрації віртуозних умінь виконавця. Однак варіація VI доводить, що незважаючи на превалювання моторики, К. М. Вебера цікавила і образна трансформація тематизму. Дана варіація стає кульмінаційним центром всього циклу. Тут композитор повною мірою демонструє талант і фантазію в розробці образних варіантів мелодії. Тема даної варіації двоелементна та має певні риси діалогічності. Спершу світла танцювальна тема стає надламанною і трагічною: скандуючі акорди, повільний темп, дисонуючі гармонії створюють атмосферу напруженості. Так, колись граціозний менует наділяється настроєм траурної сарабанди. Другий елемент – надривний речитатив. Це виражений протест проти невблаганної дійсності. Середній розділ – меланхолійний монолог. Тут К. М. Вебер виявив себе як майстерний мелодист і витончений лірик. Стилістично композитор передбачив піаністичну традицію Фридеріка Шопена. У найдрібніших

нюансах руху мелодії відчуються навіть найнезначніші межі людських переживань і думок. Повернення попереднього тематизму нагадує про неминучу драматичну розв'язку. Можна сказати, що подібна глибинна змістовність вкрай рідко зустрічається саме у варіаційних циклах К. М. Вебера. Композитор наближується до бетховенського філософського осмислення призначення музики як виразника людських почуттів і ідей. Фінальна варіація VII – романтичного складу. Вона подібна до експромтів Франца Шуберта. Примітно, що експромт як інструментальний жанр зародився саме у першому десятилітті XIX століття. У цій варіації К. М. Вебер знову представляє варіантний виклад теми. Фактура багатоплоскова, насичена хроматизмами і складними гармоніями. Тема проводиться багаторазово, тому фінал вельми розгорнутий. В цілому динамічність, характерна для розвитку всього циклу, зберігається до останніх акордів варіації. Простота і лаконічність змінюються складною і насиченою свободою висловлювання, а образна змістовність тісно переплітається з блискучою віртуозною енергією.

В порівнянні з попередніми веберівськими варіаційними циклами, *op. 9* являє собою за технічною комплектацією більш складний зразок. Вибір технічних засобів значно поширюється. Поряд з традиційними фігураціями, гамоподібними пасажами та позиційною грою з'являються широкі багатозвучні акорди, подвійні терції, репетиції, стрибки, фігури подвоєних ламаних інтервалів та інше. В цілому К. М. Вебер розширює діапазон використання фортепіанної фактури, насичуючи її новими цікавими надбаннями. Піаністу необхідно мати неабияку технічну підготовку та спритність у координації рухів, щоб досягти неперевершеного виконання.

Тема *op. 28 (C-dur)* запозичена з опери французького композитора Е. Мегюля «Йосип у Єгипті». Вона має пісенну природу та написана у двочастинній формі з обрамленням. Примітно, що ці короткі мотиви оправи будуть використовуватися лише в кінці варіацій. Фактура теми (*Andante*) насичена декількома пластами голосів. Тональний план заснований на

простих гармонічних функціях. Тема написана у розмірі 2/4, який не буде змінюватися протягом усього циклу. При цьому найчастіше розпізнати тему можна тільки за характерним затактовим мотивом, з якого вона починається. Тому в даних варіаціях акцент зміщений не на гру образів, а на віртуозність та фігураційну орнаментацию мелодії.

Примітно, що темпи варіацій постійно змінюються, що наближує їх до жанру сюїти, адже кожна варіація контрастна не тільки за темпом, а й за динамікою і образною характеристикою відносно попередньої варіації. Даний цикл вибудовується за принципом динамічного і темпового контрасту. При цьому існують загальні риси, які об'єднують варіації в ціле. Деякі з них можна об'єднати наступним чином: варіації II, III та V утворюють групу, що містить риси фігураційності та етюдності. Якщо у варіаціях II та V К. М. Вебер поглиблюється у фігураційне варіювання, то у варіації III він проводить тему повністю лише з незначними ритмічними змінами. В кінці композитор повторює інтонації обрамлення. Фактурний виклад у варіаціях даної групи також різний. Варіація II нагадує блискучий концертний етюд імпровізаційного складу. Вона орієнтована на цілковите фігураційне варіювання в партії правої руки, яка викладена у вигляді стрімких пасажів. На її характер вказує ремарка *Vivace a brillante*. Неспішна варіація III теж подібна етуду. Вона виконується в темпі *Andante*. Партія лівої руки являє собою безперервний потік октавних пасажів, в яких іноді допускається різкий стрибок на значну відстань. У проведенні теми в правій руці зберігається поліфонічність її основного проведення. Варіація V має ремарку *Presto con fuoco*, що потребує енергійного включення піаніста. Варіація заснована на русі секстолей тридцятьдругими тривалостями у правій руці та стакатованих шістнадцятих у партії лівої руки. В залежності від напрямку руху необхідно вибудовувати динамічні «хвилі». В лівій руці іноді прориваються мало помітні інтонації теми, які впізнаються за характерним акцентованим ритмом. В кінці ж знову з'являються інтонації обрамлення.

Інші варіації неможливо об'єднати у характерні групи, тому їх розгляд проводиться окремо. У варіації I вказується ремарка *Con passione*, що підкреслює емоційність і яскравість даної варіації. Вона заснована на мотивному дробленні теми, різких динамічних перепадах, переважанні акордової фактури з підголосковими елементами. Пісенна спрямованість теми втрачається, проте з'являються риси театралізації: діалогічність та звукозображення. Варіація IV починається з характерної затактованої інтонації та продовжується у партії правої руки у різноманітних зворотах, в яких зберігається зв'язок з темою. Композитор дає ремарку *e molto grazioso*, що передбачає наявність у даній варіації характерних танцювальних рис. Особливої витонченості фігураційним «візерункам» надає орнаментация. Варіація VI являє собою кульмінаційний центр циклу. Вона написана в одноіменному мінорі та виконується у темпі *Largo*. Через пунктирний ритм та акордовий виклад вона набуває рис ходи. В цій варіації К. М. Вебер застосовує регістровий, ритмічний та мотивний засоби варіювання. До того ж акордові проведення постійно перериваються характерним ритмом «літавр» на *pp*, що в цілому надає варіації напруженості та похмурості. Різкі регістрові переключення та динамічні контрасти привносять у виклад риси діалогічності урочисто-трагічного у низькому та зосереджено-тривожного у високому регістрах. Варіація VII написана у темпі *Presto* та виконує функцію скерцозного фіналу. Традиційна для К. М. Вебера розгорнута остання варіація об'єднує велику кількість компонентів і має безпосередній зв'язок з основним проведенням теми, яке зустрічається у гармонічних, мелодичних та ритмічних варіантах. Примітно, що в фіналі, як і в попередніх варіаціях, з'являються інтонації обрамлення теми, причому в заключній варіації воно зазнає регістрової і гармонічної розробки. Тематичний матеріал чергується з віртуозними відступами, насиченими остинатними акордами, пасажами в октаву і терцію, стрибками, складними фактурними зворотами.

Загалом, для виконання даних варіацій піаністу необхідна неабияка фізична та технічна підготовка, адже в *op. 28* композитор застосовує велику

кількість складних технічних прийомів. Зокрема, у варіаціях I, III, VI та VII він використовує октавний виклад; у варіаціях II та V – ламані інтервали; у варіаціях IV та VI – мелізми; у варіаціях VI та VII – репетиційні та остинатні прийоми гри; у варіації VII виклад здійснюється штрихом *staccato*, що може викликати надлишкову фіксацію рук.

Тему *op. 40 (c-moll)* К. М. Вебер запозичив з фольклору. Вона походить від української народної пісні «Їхав козак за Дунай», що в німецькому варіанті має назву «*Schöne Minka*» («Прекрасна Мінка»). *Op. 40* – єдиний варіаційний цикл композитора, в якому темі передують інтродукція (*Adagio*). Саме у вступі закладаються основні елементи, за допомогою яких в подальшому буде розвиватися тема в кожній варіації. Примітно, що К. М. Вебер показує всі використовувані елементи невеликими двотактовими викладами. В інтродукції рельєфно демонструється наявний у варіаціях ритмічний та фактурний матеріал. Також тут формується найважливіша ідея розвитку всього циклу – трансформація пісенної теми в героїко-драматичну. Це проявляється у швидкій зміні музичного матеріалу, фактури, різких динамічних, ритмічних і регістрових контрастах. Отже, наявність інтродукції цілком обґрунтована і доречна, адже той потенціал, що закладений у вступі, не може бути реалізований в основному проведенні теми. Це говорить про виняткову значимість даного розділу як всеохоплюючої «картини» циклу.

Основне проведення теми (*Andante con moto*) досить лаконічне; діапазон мелодичного руху вельми вузький. Примітно, що К. М. Вебер переносить мелодію з оригінальної тональності *a-moll* в *c-moll*, який має більш темний і похмурий тембр, необхідний для втілення образного плану. Крім того, композитор дещо змінює інтонаційну основу теми, виклад здійснюється в гомофонно-гармонічній фактурі, тональний план простий. Загалом тема написана у двочастинній формі у розмірі 2/4, який змінюється на 3/4 у фіналі.

Варіації об'єднуються у дві групи, близькі за своєю драматургічною ідеєю. Перша група представлена варіаціями II, IV та VI; друга – варіаціями

III, V і VII. Чергування варіацій відзначено значним ступенем зростання фактурно-ритмічних компонентів з контрастним відтіненням кульмінаційної зони (варіації I-III; IV-V; VI-VIII відповідно). Відбувається поступовий перехід від строгої до романтичної фактури, охоплення великого діапазону і широкого подиху. Перелічені вище якості створюють цілісність і динамічність загального розвитку всього варіаційного циклу.

У варіації I тема згадується лише віддалено. Основу розвитку становить фігураційний спосіб варіювання, при якому, однак, зберігаються риси пісенності. Незважаючи на те, що автором вказана ремарка *tranquillo*, що означає мірність і стриманість викладу, прояв динамічного начала безсумнівний. Завдяки невинному руху ламаних фігурацій у висхідному і низхідному напрямках та великі динамічні «вилочки» створюється відчуття «широкого дихання» й об'ємності. Ще більшої спрямованості фігураціям надає шістнадцята пауза на сильній долі такту, що підкреслюється басовим тоном, ніби своєрідний «поштовх». В місцевій кульмінації для того, щоб особливо проявити спритність руху, з'являються акценти на слабкій долі такту, які дроблять мелодичну лінію на парні мотиви.

У варіації II тема набуває більш наполегливого характеру. Фактура ущільнюється, переважає динаміка *f*, в супроводі підкреслюється кожний басовий хід, з'являється тріольний ритм. Тема викладається восьми тривалостями, зберігається вузький діапазон та повтори мотивів. Також спостерігається поступовий перехід до дрібних тривалостей (восьма, шістнадцяті, тріолі шістнадцятих), хвилеподібний рух, акцентування метричних долей. До того ж зберігається принцип підсумовування, який був в основному проведенні теми. Мелодія, однак, викладається вже не одноголосно, а інтервалами; з'являються хроматизовані звороти. В цій варіації відбувається розробка гармонічного супроводу в партії лівої руки – вона викладається тріолями шістнадцятих.

У варіації III спостерігаються перші паростки образної трансформації теми. Виникають явні ознаки маршовості, які проявляються в акцентованому

ході тридцятьдругих тривалостей. Крім того, автор вказує на початку варіації *risoluto*, що в сукупності з чіткою ритмічною пульсацією створює цілком конкретну асоціацію з маршем. Пульсуючі звороти чергуються з віртуозними пасажами, а зв'язок з темою здійснюється лише на інтонаційному рівні. Тому можна сказати, що в даній варіації композитор застосовує фактурний, ритмічний, жанровий та тематичний методи варіювання.

Підготувавши деякий ґрунт для подальшої образної зміни теми, К. М. Вебер повертається до її пісенної природи. Однак у варіації IV виклад відбувається вже не в гомофонній фактурі, а в поліфонічній. Варіація чотирьохголосна, насичена хроматизмами. Тема проводиться в імітації, що потребує детальної уваги до кожного з голосів. Принцип підсумовування зберігається в незмінному вигляді.

У варіації V вказана ремарка *Risoluto assai e ben marcato*. З цього слідує, що рішучість, яка проявлялася у варіації III, тут значно посилюється. Маршовість та героїчність викладу набуває значної впевненості. Інтонації теми зберігаються в окремих, ледь чутних звуках, які затушовуються щільними акордами на *sf*, *sff*. Енергійні акорди звучать у тісному зв'язку з патетичними октавними мотивами, які лише підкреслюють яскравість образного втілення. Один з елементів фактури виконується штрихом *tenuto*, що створює ефект «припечатування» звуків. Дана варіація може трактуватися як місцева кульмінація циклу, оскільки далі йде емоційний спад і повернення тематичного матеріалу.

Наступна варіація VI знову заглиблена у сферу пісенності. Тема подається одноголосно, але зберігається поліфонічність викладу, що була властива варіації IV. Це єдина мажорна варіація, якій не властиві функції контрастного центру циклу, що було притаманне попереднім творам композитора. Ремарка *dolce e grazioso* вказує на певну витонченість її виконання. Крім того, відбувається не тільки ритмічне і фактурне варіювання, але й мотивна розробка теми. Фразування стає ціліснішим, з'являються фрази «широкого дихання»; тема насичується хроматичними

ходами, а в середньому голосі з'являються мелодичні тріолі шістнадцятими тривалостями.

У варіації VII уповільнюється темп – *poco Adagio*. Тема проводиться у низькому регістрі в октавному подвоєнні. Супровід інтонаційно повторює фігурації з варіації I, але в пунктирному варіанті, що надає їй ознак ходи.

Варіація VIII являє собою тематичний відступ або своєрідний предикт перед фіналом. Ремарка *con fuoco* вказує на те, що вона виконується досить енергійно. Дана варіація віртуозного складу та заснована на загальних формах руху. Динамізація розвитку втілюється в повному обсязі. Безперервний потік віртуозних пасажів, широкі октавні стрибки, імітація тремоло струнних і зупинка на домінантовій гармонії повністю готують розгорнутий яскравий фінал. Примітно, що перехід до останньої варіації відбувається прийомом *attaca*, який до цього К. М. Вебер жодного разу не використовував. Потужний потік пасажів ніби вривається до стрімкого фіналу.

Варіація IX починається характерним ритмом в іспанському дусі. Варто відзначити деяку спільність фіналу з варіацією I, а саме – паузу на першій долі такту. Потім з'являється тріольний ритм шістнадцятими, запозичений з варіації II. Згодом обидва ці елементи об'єднуються, що також свідчить про прагнення композитора до розкнутості руху. Інтонаційні звороти теми періодично проступають то у верхніх, то у середніх голосах, які не з'являються у повному вигляді. Потім проводиться перше речення теми, зв'язок з якою втрачається. Слід зазначити, що такий відхід відбувається поступово та прямолінійно.

Своєрідна *кода* підводить підсумок всього розвитку: окремі ліричні інтонації теми накриває потік віртуозних пасажів. Варто зазначити, що так само, як і в інтродукції, у фінальній варіації використовується матеріал всіх попередніх варіацій, але в значенні загального результату розвитку, в їх поєднанні і взаємодії, свободі і віртуозності.

Технічні завдання, які стоять перед виконавцем даного опусу, досить складні. Необхідно домагатися потужності звучання в акордах та стрімких пасажах подвійними терціями, ламаними інтервалами. До того ж необхідно володіти довершеною дрібною технікою, в якій присутні деякі аплікатурні складнощі. Також піаніст повинен з філігранною точністю виконувати вказані мелізми. Ключовою рисою виконання *op. 40* є смілива та розкута артистична подача, що першочергово була закладена в даний твір.

Досить різкий контраст *op. 40* в плані викладу і композиційно-драматургічних ідей являє останній варіаційний цикл К. М. Вебера.

Тема *op. 55 (C-dur)* написана в традиційному класичному стилі.¹ Для неї характерні простота і лаконічність, квадратність будови і прозорість фактури. Варто відзначити, що в початковому інтонаційному ході теми акцент опори зміщений на другу частку, що в подальшому буде пов'язувати деякі варіаційні проведення (варіації I, IV та VI). Тема циклу досить лаконічна – вона написана у двочастинній формі. Тональний план побудований наступним чином: перша частина написана в *C-dur*, а у другій відбувається модулювання в паралельний *a-moll*. В подальшому тональний план теми буде збережений в точності. Слід відзначити також динамічний контраст обох речень, які виконуються на *f* та *p* відповідно. Крім того, можна виділити варіації з однаковим ритмічним малюнком (варіації II і VII – тріольний рух; варіації III, VI та VII – рівний рух шістнадцятих в супроводі). Також у даному варіаційному циклі присутні риси діалогічності та імітації голосів, тобто перегуків (варіація I, друге речення; варіація IV; кода у варіації VII).

У варіації I відбувається орнаментация теми в партії правої руки, у той час як у лівій зберігається гармонічна основа. Варіація насичується підголосками, з'являється імітаційний виклад матеріалу. У варіації II

¹ В наукових джерелах не надано інформації, чому К. М. Вебер вказує в даному циклі на походження теми від циганської пісні. У зв'язку з цим пояснення даного факту представляє деяку складність.

частково продовжується варіювання теми в партії правої руки, тоді як у лівій з'являються фігураційні пасажі. В кінці варіації партії обох рук поєднуються у загальному проведенні гамоподібного пасажу. Варіація III заснована на загальних формах руху. Темп змінюється з помірного на досить швидкий (*Vivace*). До того ж інтонаційний зв'язок з темою втрачається, а спільність з нею досягається через збереження гармонічного плану. Перші три варіації будуються за принципом димінутії (варіація I – рух шістнадцятих; варіація II – тріолі шістнадцятих; варіація III – тридцятьдругі тривалості). У наступній варіації, де тема проводиться у первісному варіанті у вигляді канону, повертається помірний темп. Виклад здійснюється октавами в партіях обох рук у формі імітацій. Варіація наділена жанровими рисами маршу. Контрастним центром циклу є варіація V. Тема проводиться в точності, але в мінорному варіанті і в низькому регістрі, що надає викладу деякої похмурості. Також тут продовжується поліфонізація тематизму, де басовий голос набуває мелодичної самостійності. Крім того, у другій частині варіації відбувається модулювання в тональність шостої ступені – *As-dur*. Це характеристична варіація з проявами ліричного начала. Невелика двотактова зв'язка повертає нас у сферу мажорної барвистості, що панує у варіації VI. Окремі інтонації теми виконуються у партії правої руки акцентованими октавами. У сукупності з акордовим акомпанементом створюється атмосфера граціозного танцю. У заключній варіації відбувається перехід до ігрової (скерцозної) сфери. Вітійовата гнучкість мелодії, грайливість характеру, прискорення темпу, об'єднання деяких елементів використаних в циклі (рух тридцятьдругими тривалостями з варіації III, канонічні перегуки з варіації IV, тип акомпанементу з варіації VI), призводять до нарощування динамізації розвитку і як наслідок – до тріумфального завершення в *коді*.

В цілому в *ор. 55* К. М. Вебер застосував традиційні технічні прийоми, ускладнивши їх стрибками на широкі інтервали, насиченими октавними пасажами з їх швидкою зміною на елементи дрібної техніки. Тим самим

композитор намагається розширити можливості інструмента та надати йому якомога яскравішого та багатшого звучання.

Після проведеного детального аналізу варіаційних опусів німецького композитора доцільно виявити їх загальні особливості.

2.2. Типологічні властивості варіаційних циклів К. М. Вебера.

Трактування композитором жанру варіацій ґрунтується на традиційних закономірностях композиції цього жанру. Більшість циклів представляють собою варіації на оригінальну або запозичену тему. При цьому кількість варіацій в кожному циклі може становити від 6 до 9 номерів.

Практично у всіх представлених варіаційних опусах К. М. Вебер зберігає риси строгих класичних варіацій:

- 1) як правило, тема написана в простій двочастинній репризній формі або в простій тричастинній формі; періоди теми всередині форми мають чіткі риси квадратної будови. В подальшому у варіаціях зберігається структура форми, в якій викладалася тема;
- 2) простота гармонічного плану: в основному тема може будуватися на співвідношенні *T-D-T* (*op. 6, op. 7, op. 9, op. 40, op. 55*), а також *T-S-D-T* (*op. 2, op. 5, op. 28*). У варіаціях, навіть у разі трансформації або відсутності теми як такої, чітко простежується тональний план її вихідного проведення (*op. 40*, варіації III, V, VII);
- 3) переважання мажорних тональностей: всі варіаційні цикли написані в мажорі (за винятком *op. 40*, написаного в *c-moll*).

Фактура варіаційних циклів різноманітна. Однак можна простежити в них загальну закономірність:

- 1) тема виконана у гомофонно-гармонічному складі;
- 2) практично у всіх варіаційних циклах присутня варіація поліфонічного складу, що набуває рис невеликої фугети (*op. 5*, варіації II, V, VII; *op. 6*, варіація II; *op. 9*, варіація II; *op. 28*, варіація III; *op. 40*, варіація IV);

- 3) у деяких варіаційних циклах використовується акордова (хоральна) фактура (*op. 6*, варіація VI; *op. 7*, варіація VI; *op. 28*, варіація VI; *op. 40*, варіація VII);
- 4) у ряді варіацій (як правило, у варіації I) використовується фігураційна фактура (*op. 2*, варіації I, II; *op. 5*, варіація I; *op. 6*, варіація I; *op. 40*, варіація I);
- 5) слід виділити варіації, засновані на загальних формах руху, варіації етюдного плану (*op. 2*, варіації II, VI; *op. 6*, варіація V; *op. 7*, варіації III, V; *op. 9*, варіації III, V; *op. 28*, варіації II, V; *op. 40*, варіації III, VIII; *op. 55*, варіації II, III, VII). У порівнянні з ранніми варіаційними циклами в більш пізніх опусах подібні варіації насичені ускладненими технічними елементами (широкі стрибки, октавні пасажі, пасажі подвійними терціями і децимами), перетворюючись, таким чином, в яскраві концертні твори. Деякі варіації, засновані на загальних формах руху, виступають в ролі каденцій або інтермедій перед заключною розгорнутою варіацією (*op. 28*, варіація V; *op. 40*, варіація VIII);
- 6) також в межах одного циклу або між циклами можна виділити «парні» варіації, які схожі за своїм фактурним викладом (*op. 2*, варіації I-II; *op. 2*, варіація IV – *op. 6*, варіація III; *op. 5*, варіації II-V-VII; *op. 7*, варіація I – *op. 9*, варіація VII; *op. 40*, варіації II-VI).

У ранніх варіаціях протягом усього циклу зберігається єдиний темп, як правило, помірний – *Andante*, *Moderato*. У деяких циклах спостерігаються темпові зіставлення окремих варіацій або циклу в цілому. Так, *op. 28* побудований за принципом «швидко – повільно – швидко», де кожна варіація написана в темпі, контрастному пульсації попередньої варіації. У деяких циклах К. М. Вебер використовує метод димінуції, що створює у слухача відчуття прискорення руху і наскрізного розвитку за рахунок зменшення тривалостей (*op. 9*, *op. 28*, *op. 40*, *op. 55*). У кожному циклі вводиться повільна варіація. Найчастіше вона розташована в кінці опусу, таким чином

відтіняючи стрімку фінальну варіацію (*op. 5*, варіація VII; *op. 6*, варіація VI; *op. 7*, варіація VI; *op. 40*, варіація VII).

Розмір такту – переважно дво- або тридольний. Однак в *op. 9* у варіації VI *Fantasia Largo* композитор кілька разів змінює розмір, що створює ефект фантазійності та свободи, хоча весь музичний матеріал покладений в чіткі метричні рамки. Велике значення має орнаментика, що надає мелодії гнучкості та виразності. Серед прикрас найбільш вживані короткі форшлагги, группетто і трелі, рідше – морденти і арпеджіато.

Єдність циклу забезпечується димінуцією, фактурною схожістю, збереженням метра, ладу і тональності, а також інтонаційними зв'язками всередині циклу. У більш пізніх варіаційних опусах тема зберігає окремі інтонаційні натяки, в цілому ж зв'язок з нею не втрачається. Тема може проводитися у первісному вигляді або повертатися в зміненому (жанрова трансформація, перенесення мелодії в інший регістр або в іншу тональність).

У деяких варіаційних циклах спостерігаються риси вільних варіацій. Це проявляється в поліфонізації фактури, наявності декількох пластів, ускладненні гармонії та ритмічного малюнка в межах однієї варіації. При цьому може не зберігатися загальна тональність варіацій. В подібних опусах присутні риси розгорнення масштабів фіналу (*op. 28*, *op. 40*), а також відхилення від форми самої теми і циклу в цілому. В опусах з рисами вільних варіацій спостерігається нестабільність пульсації, часта зміна темпу в контрастних межах. В *op. 40* основному проведенню теми передують інтродукція, матеріал якої в подальшому буде використаний у варіаціях.

Слід зазначити, що в ранніх опусах К. М. Вебера спостерігаються риси строгих класичних варіацій, однак в більш пізніх творах відсутній «чистий» вид строгих або вільних варіацій. Найчастіше цикл являє собою змішаний тип даного жанру, що містить в собі властивості і того, й іншого виду.

Варіаційні цикли К. М. Вебера – яскравий зразок жанрово-характерних варіацій, де кожній з них притаманна індивідуальна виразність образу, а також можливо виявити риси того чи іншого жанру.

Драматургія варіаційних циклів тісно взаємопов'язана з їх композиційними закономірностями, які є фундаментом для розвитку єдиного цілого і засобом втілення різних образних сфер.

Жанрова приналежність варіації може бути визначеною, тобто такою, яка вказана автором спочатку, або мати узагальнені риси того чи іншого жанру. У таких випадках він виявляється за набором відповідних ритмічних, фактурних та інших засобів виразності. Так, в циклах К. М. Вебера зустрічаються варіації з уже зазначеним жанром (*op.* 5, варіація VIII – «Мазурка»; *op.* 6, варіація VI – «Похоронний марш»; *op.* 7, варіація VII – «Полонез»). Однак нерідко така вказівка відсутня, але при цьому можливо визначити приналежність музичного образу до того чи іншого жанру (*op.* 7, варіація II – риси мазурки, варіація IV – сициліани; *op.* 9 – тема з рисами менуету).

В цілому, в даних варіаційних циклах доцільно виділити кілька груп варіацій за їх жанровою та характерною приналежністю:

1) *Фігураційні варіації*. Застосовуються типові фігури, в яких зберігаються опорні точки мелодії, заповнені неакордовими звуками, при цьому опорні частки можуть зміщуватися. Тональний план зберігається (*op.* 2, варіація I; *op.* 5, варіація I; *op.* 40, варіація I; *op.* 55, варіація III). Даній групі близькі варіації, засновані на загальних формах руху (варіації етюдного плану), в яких можливе проведення теми в основному вигляді або зміненої інтонаційно, ритмічно, фактурно. Такі варіації не містять яскраво вираженого індивідуального змісту, а несуть додаткову функцію зв'язки або предикта і спрямовані на демонстрацію віртуозних можливостей виконавця (*op.* 2, варіації II, VI; *op.* 5, варіації IV, VI; *op.* 6, варіація V; *op.* 7, варіації III, V; *op.* 9, варіації III, V; *op.* 28, варіації II, III, V; *op.* 40, варіації II, VIII; *op.* 55, варіації II, III).

2) *Танцювальні варіації*. Для даної групи варіацій характерна гнучкість і виразність мелодії, примхливість ритму, витонченість і легкість руху. Нерідко використовується тридольний ритм, ясна опора на сильні долі такту.

На приналежність варіації до танцювального жанру також вказує ремарка *con grazia* (*op.* 5, варіація III – узагальнена танцювальність, варіація VIII – «Мазурка»; *op.* 6, варіація I – те ж саме; *op.* 7, варіація II – з рисами мазурки, варіація IV – сициліани, VII варіація – «Полонез»; *op.* 9, тема – рух менуету; *op.* 28, варіація IV – узагальнена танцювальність; *op.* 40, варіація VI – те ж саме; *op.* 55, варіація VI – узагальнена танцювальність).

3) *Пісенні варіації*. До даної групи належать варіації поліфонічного складу і повільні варіації. На приналежність до пісенного жанру також вказують ремарки *dolce*, *sempre legato* (*op.* 5, варіації II, V, VII; *op.* 6, варіації II, IV; *op.* 9, варіація II; *op.* 40, варіація IV). До цієї групи відноситься й варіація VI з *op.* 7 хорального складу. Слід сказати, що теми деяких варіаційних циклів також пісенного складу (*op.* 7, *op.* 28, *op.* 40).

4) *Маршеві варіації та варіації з рисами ходи*. Для даної групи характерна акордова фактура, октавний виклад, широкий діапазон, переважання низького регістра, пунктирний ритм, динамічні градації *p-ff*. На приналежність до маршових варіацій вказує ремарка *Risoluto*. Образна тематика різноманітна: *op.* 6, варіація VI – «Похоронний марш»; *op.* 28, варіація VI – узагальнений рух ходи; *op.* 40, варіація V – прикмети героїчного маршу, варіація VII – узагальнений рух ходи; *op.* 55, варіації IV, VII і кода – тріумфальна хода.

5) *Скерцозні (ігрові) варіації*. До цієї групи належать варіації, для яких характерний рухливий темп, грайливий характер, використання штриха *staccato* з можливим чергуванням з *legato*, тріольний ритм (*op.* 2, варіація IV; *op.* 6, варіація III; *op.* 28, варіація VII; *op.* 55, варіація VII).

6) *Вторинні жанри*. До даної групи належать варіації близькі до експромту як інструментального жанру (*op.* 7, варіація I; *op.* 9, варіація VII; *op.* 40, варіації II, VI); мініатюри з формулою еспанйоли (*op.* 9, варіація IV; *op.* 40, варіація IX).

7) *Характеристичні варіації*. У даній групі варіації не мають точної жанрової приналежності та містять в собі риси того чи іншого характеру,

способу, настрою і т. п. (*op. 9*, варіація I – театральність; *op. 28*, варіація I – лірична сфера; *op. 40*, варіація III – діалогічність; *op. 55*, варіації I та V).

Багато в чому К. М. Вебер віддавав данину своєму часу, вибираючи найбільш популярну тематику для своїх творів. В перші десятиліття XIX століття престижним вважалося влаштування розкішних балів і костюмованих маскарадів. Все більший інтерес почав проявлятися до народних танців та пісень, широко популярним стає балет. Отже, танець поширюється як самостійний жанр, а також проникає у сферу інструментальної музики. Створюються не тільки окремі танцювальні п'єси (програмні твори К. М. Вебера «Запрошення до танцю», «Блискучий полонез» Ф. Шопена), але і танцювальність як образна характеристика проникає у жанри інструментальної музики. У варіаційних циклах К. М. Вебера дана сфера представлена різними народними і аристократичними танцями (мазурка, полонез, сициліана, менует, еспанйола). Деякі варіації тільки містять у собі риси танцювальності, закладені в авторській ремарці до цієї варіації. За образним складом вони також різні. Деякі варіації витончені і галантні, інші – активні й стрімкі, треті – урочисті й повільні. *Op. 7* – яскравий приклад варіацій даної сфери, адже в циклі міститься найбільша кількість танцювальних варіацій, різноманітних за своїм образним наповненням (варіація II – з рисами мазурки, варіація IV – сициліани, варіація VII – «Полонез»).

Крім того, деякі варіаційні цикли включають в себе ліричне начало, яке пов'язане, в першу чергу, з тим, що в якості теми К. М. Вебер запозичив мелодії з відомих опер, арій, пісень (*op. 5* – з опери «Кастор і Поллукс» Г. Й. Фоглера, *op. 7* – пісні «Прийди, прекрасна Доріна» Ф. Б'янки, *op. 28* – з опери «Йосип у Єгипті» Е. Мегюля, *op. 40* – пісні «Прекрасна Мінка»). Мелодія подібних тем проста і лаконічна. У деяких варіаціях вона насичена підголосками і звучить в різних ритмічних (*op. 40*) і тембрових (*op. 5*) варіантах. При цьому може змінюватися образ теми. Так, в *op. 40* відома українська народна пісня «Їхав козак за Дунай» в кінці циклу зазнає істотних

змін – ліричний образ трансформується у героїчний. Крім того, у варіаційних циклах містяться урочисті, ігрові та споглядальні образи.

Окремо стоять дві варіації, що виділяються особливим емоційним змістом. Це варіація III з *op. 2* і варіація VI з *op. 9*. Дані варіації передбачають традиції зрілого романтизму. У них закладено глибокий драматичний сенс. Обидві варіації містять внутрішній контраст. У варіації III (*op. 2*) тема набуває зламаного характеру через використання «порожніх» інтервалів і наповнених акордів, регістрового і динамічного протиставлення, тим самим виявляючи відмінність між емоційним наповненням обох елементів. У другому реченні тема переходить в низький регістр, а в якості супроводу виступає схвильоване «тремоло струних». Це надає образу ще більшої драматичності. У варіації VI (*op. 9*) також протиставляються тематичні форми. Перший елемент має риси сарабанди, другий – речитативно-декламаційний. В середньому розділі виникає прониклива лірична мелодія, яка сприймається як тремтливий монолог і лише відтіняє драматичність крайніх розділів. Однак контрастність міститься не тільки в межах однієї варіації. У кожному циклі присутня варіація, яка рельєфно виділяється в контексті циклу. Вона може відрізнятися тонально (як правило, це однойменна мінорна варіація), за жанром, характером або за темпом, якщо це зазначено автором (*op. 2*, варіація III – мінорна; *op. 5*, варіація V – мінорна; *op. 6*, варіація VI – *Finale*, «Похоронний марш»; *op. 7*, варіація VI – мажорна, хоральна; *op. 9*, варіація VI – *Fantasia Largo*; *op. 28*, варіація VI – мінорна, *Largo*; *op. 40*, варіація VI – мажорна, варіація IX, заключна – мажорна; *op. 55*, варіація V – мінорна).

Слід виділити кілька драматургічних рис, які характерні для веберівських варіаційних циклів:

- 1) принцип димінуції, який характеризується поступовим зменшенням тривалості у співвідношенні однієї варіації до наступної, які при цілісному сприйнятті утворюють відчуття прискорення руху (*op. 9*, *op. 28*, *op. 40*, *op. 55*).

- 2) діалогічність, яка виявляється в мотивних перегуках, фактурних змінах, передачі матеріалу з руки в руку (*op. 9*, варіація I; *op. 28*, варіація I; *op. 55*, варіація II);
- 3) наявність тематичних арок всередині циклу і у варіаціях з різних циклів (*op. 5*, варіації II, V, VII (поліфонічний склад, тема по черзі проводиться у всіх регістрах); *op. 9*, варіація IV – *op. 40*, варіація IX (еспанйола); *op. 6*, варіація VI «Похоронний марш» – *op. 28*, варіація VI *Largo* (в обох варіаціях мінорна тональність, характер траурної ходи, пунктирний затакт, динамічні контрасти, деяка інтонаційна схожість).

Перевага, що віддається К. М. Вебером певним технічним засобам, багато в чому підпорядкована художньому задуму. Тому від вибору того чи іншого технічного елемента залежить характер варіації, її образна спрямованість, жанр. Звідси випливає, що технічна сторона безпосередньо взіємопов'язана з художнім завданням твору.

Слід зазначити, що технічна оснащеність варіацій К. М. Вебера не випадкова ще й тому, що Вебер-композитор під час написання своїх творів відштовхувався від власних можливостей Вебера-виконавця. Як було сказано, він був яскравим представником «блискучого стилю», який розпочав формуватися на початку XIX століття і завданням якого була демонстрація власних технічних надможливостей.

К. М. Вебер багато в чому слідував віянням сучасності. У варіаційних циклах він використав не тільки вже існуючі технічні елементи, а й створив нові, що передбачали техніку композиторів зрілого романтизму (Р. Шумана, Ф. Ліста). Технічні засоби К. М. Вебера у варіаційних циклах досить різноманітні. Якщо відштовхуватися від класифікації техніки за А. Бірмак [6], то К. М. Вебер використовував всі можливі елементи дрібної і крупної техніки (гами, подвійні ноти, трелі, арпеджіо, мелізми, стрибки, октави та ін.). Крім того, К. М. Вебер застосовує широкі фактурні вертикалі в межах нони, децими, а також пасажі ламаними октавами, інтервалами в терцію, кварту, сексту (*op. 6*, варіація III – тт. 1-2, 3-5, 17-18, 21-22, кода; *op. 7*,

варіація IV – тт. 4, 8, 15, 17; варіація V – тт. 23-24, 53-54; *ор.* 9, варіація III – тт. 8, 15, 17, 25; варіація IV – тт. 2-3, 18-20, 25; *ор.* 28, варіація III – тт. 11, варіація IV – тт. 4, 7, 10, варіація VII – тт. 33-34; *ор.* 40, варіація IX – тт. 40-45, 70-78, 80-87).

Відомо, що К. М. Вебер мав чималі руки, і багато його творів призначалися для власного виконання. Подібні технічні фігури, що зустрічаються у варіаційних циклах, не складали для нього особливих труднощів. Тому для виконавської реалізації піаніст, який грає віртуозні твори К. М. Вебера, повинен мати значну фізичну підготовку.

Крім технічних завдань, виконавцю необхідно справлятися й з іншими: контрастним зіставленням розділів, швидкою і чіткою зміною штриха, рельєфною диференціацією теми, балансом пластів, динамічними перекликаннями, метричною стабільністю, ритмічною точністю, тембровою барвистістю, темповими та образними порівняннями.

Окремо слід сказати про педалізацію. У представлених нотних текстах ймовірно вказана веберівська педаль. В цілому ж у варіаціях її вживання дозовано, вона слугує в якості фактурно-гармонічної зв'язки або для певних колористичних цілей.

Порівнюючи дати створення усіх варіаційних циклів і вміщені в них загальні виконавчі завдання, можливо простежити певну еволюцію піаністичного стилю К. М. Вебера. З кожним наступним варіаційним циклом відбувається все більше віддалення від класичних особливостей виконавства до романтичної віртуозної традиції.

Крім того, піаністу необхідно дотримуватися певного стилю, що був характерним для часу написання даних творів, тобто поєднання класичних особливостей і деякого прояву романтичної свободи та виразності інтонування. Виконавець веберівських творів повинен володіти артистичною яскравістю, здатністю іскрометної і в той же час змістовної подачі, необхідної для варіаційних циклів, які за своє суттю, безперечно, є концертними.

Висновок до Розділу 2.

Варіаційні цикли К. М. Вебера демонструють єдність піаністичних і композиторських устремлінь автора. В них втілюється віртуозне начало і калейдоскоп образної фантазії композитора. Усі вісім створених К. М. Вебером варіаційних циклів відображають яскраву майстерність композитора у реалізації творчих задумів.

К. М. Вебер підійшов до написання варіацій з винятковою винахідливістю. В кожному варіаційному циклі йому вдалося втілити різні трактовки даного жанру. У зв'язку з цим можна визначити наступне: *op. 2* містить ознаки варіацій на мелодію *ostinato* та спіральних варіацій; в *op. 5* наявні тематичні арки між варіаціями; *op. 6* характеризується яскраво вираженою пісенно-тематичною образністю. Дещо інакше К. М. Вебер реалізує подібну ідею в *op. 7*, в якому пісенна тема виступає в танцювальній трактовці. Починаючи з *op. 9*, стає більш помітним тяжіння композитора до вільного варіювання. Так, в *op. 9* типово класична тема набуває романтичних рис, а *op. 28* є яскравим зразком варіацій, побудованих за принципом множинного контрасту. Особливе місце серед варіаційних творів К. М. Вебера займає *op. 40*, в якому відбувається образна трансформація тематизму. Останній *op. 55* повертає нас у сферу класичних варіацій, які містять в собі різноманітні жанрові образи.

Кожен опус має свої відмінності з боку процесу варіювання. В них композитор широко застосовує традиційні орнаментальні методи розробки матеріалу, його ритмічної побудови за принципом димінуції. Фактурне варіювання набуває у К. М. Вебера нових, більш ускладнених втілень. Це зумовлюється тим, що автор використовує не тільки усталені типи фактурного викладу, але й розширює їх межі, додаючи нові форми вираження. Крім того, композитор досить сміливо застосовує жанровий метод варіювання, вибудовуючи варіації таким чином, що протягом усього розвитку тема набуває іноді несподіваних перевтілень, які довершуються зовсім іншим сприйняттям її початкового образного наповнення.

Варіаційні опуси К. М. Вебера – яскравий зразок жанрово-характерних варіацій. У ранніх опусах спостерігаються риси строгих класичних варіацій, однак в більш пізніх творах цикл, як правило, являє собою змішаний тип даного жанру, що містить в собі властивості і класичних, і романтичних варіацій. Класичне трактування названого жанру полягає у збереженні єдиного принципу формоутворення, незмінних метро-ритмічних і тонально-гармонічних особливостей варіацій, лаконічності висловлювання. Схильність до романтичного вислову проявляється, перш за все, у більш вільному трактуванні жанру і виділенні кожної окремої варіації як самостійної характеристичної мініатюри. З одного боку, дані твори демонструють принципи підходу автора до композиційно-драматургічної організації варіацій, з іншого – прагнення до індивідуалізації кожного циклу.

Технічна оснащеність варіаційних циклів багато в чому збігається з тенденціями «блискучого стилю», тому кожна варіація, в першу чергу, містить віртуозне начало. К. М. Вебер використовує всі наявні на той час елементи і великої, і дрібної техніки, а також ускладнює їх більш важкими технічними прийомами. Фактура варіаційних циклів стає більш насиченою з кожним наступним опусом. Крім того, необхідними завданнями виконавця є дотримання стабільності метра, помірність у використанні педалізації, якість виконання зазначених штрихових прийомів.

Виконавська проблематика полягає в неподільності технічних і художніх завдань, взаємозв'язку віртуозного начала і змістовності, дотриманні стилевих особливостей, які полягають в поєднанні класичної раціональності та романтичної свободи висловлювання. Невід'ємним фактором виконання даних варіаційних циклів є яскрава артистична подача піаністом музичного матеріалу.

РОЗДІЛ 3

ВАРІАЦІЇ КАРЛА МАРІЇ ВЕБЕРА МІЖ МИНУЛИМ І МАЙБУТНІМ

Історія фортепіанного виконавського мистецтва переживала різні періоди розвитку, в кожному з яких були відзначені «герої свого часу». Видатні майстри фортепіанного мистецтва, які у великій мірі, опосередковано або лише віддалено пов'язані з творчою особистістю К. М. Вебера як композитора і виконавця, так чи інакше можуть бути зіставлені з ним в порівняльному аспекті, адже визнання його ролі розкривається в контексті історичного розвитку фортепіанного мистецтва. В першу чергу доцільно звернути увагу на геніального музиканта, який в найбільшій мірі вплинув на становлення творчої особистості К. М. Вебера і багато в чому визначив його художній шлях. Йдеться про *Вольфганга Амадея Моцарта*, у творах якого були закладені естетичні принципи, що стали фундаментом для подальшого розвитку фортепіанного мистецтва. Як зазначає О. Алексєєв, «<...> з мистецтвом ранніх класиків закінчується час власне клавірного мистецтва і починається період фортепіанної музики у справжньому сенсі слова» [3, с. 95]. Дійсно, зниження інтересу до клавесина і популяризації фортепіано як інструмента, здатного відгукнутися на запити сучасного виконавства, припадає на часи розквіту музичного генія В. А. Моцарта. Він одним з перших оцінив належним чином ще недосконалий інструмент та визначив наперед його велике майбутнє. В. А. Моцарт нерідко давав концерти, граючи на піанофорте; відомо, також, що австрійський віртуоз грав на інструменті фабрики А. Вальтера [47]. Загалом, як вказує М. Зільберквіт, на фортепіано часів В. А. Моцарта ще застосовувалися механізми, близькі до органа або ж клавесина, які так чи інакше наближали фортепіано до цих інструментів та не давали йому можливості власної ідентифікації [23, с. 42]. Період затвердження сольного фортепіано, яке мало свої дефіринційовані якості, припав вже на часи

К. М. Вебера. Інструмент був значно удосконалений, хоча і не доведений до остаточного виду. Тому, говорячи про виконавський стиль обох музикантів, варто враховувати данні факти.

Подібно до В. А. Моцарта, К. М. Вебер в композиторській діяльності спирався на власний виконавський досвід. Обидва вони були яскравими віртуозами та імпровізаторами, з якими міг порівнятися не кожен музикант. Спільною рисою їх виконавського стилю було абсолютне володіння звуком, віртуозною технікою та мистецтвом імпровізації. При цьому манера виконання обох митців за своєю емоційно-стилістичною суттю відрізнялася. Зокрема, О. Алексєєв дає різну характеристику грі В. А. Моцарта і К. М. Вебера. Говорячи про манеру першого, автор зазначає, що вона «відрізнялася витонченістю, виразністю та разом з тим, проникливим виконанням співучих мелодій» [3, с. 106]. Протилежне визначення вчений дає грі К. М. Вебера, акцентуючи увагу на тому, що його виконавська подача «відрізнялася не тільки віртуозним блиском, але й емоційною яскравістю. За спогадами сучасників, він “зачаровував” слухачів; здавалося, ніби від його виконання сходила “магнетична сила”» [там само, с. 154]. Такий стиль виконання не співставляється з моцартівською галантністю та помірністю у демонстрації власних виконавських вмінь. В. А. Моцарт-віртуоз намагався зосередитися на витонченій стриманості, тоді як для К. М. Вебера першочергове значення мало яскраве виконавське самовираження. Без сумніву, емоційна експресивність німецького музиканта була обумовлена віяннями ранньеромантичного «блискучого стилю», представником якого він був.

Недивлячись на відмінності виконавства, художня майстерність гри В. А. Моцарта і К. М. Вебера відрізнялася м'яким та співучим звуком. О. Алексєєв зазначає: «При всій ясності свого розуму, тверезості та логічності мислення, Моцарт – завжди поет <...>» [там само, с. 100]. Таким чином, ми бачимо, що віртуозність для В. А. Моцарта не була кінцевою метою його виконавських устремлінь. Він сторонився будь-яких зовнішніх

проявів технічної віртуозності, прагнув благородності звучання інструмента, виводячи на перший план поетичність висловлювання. Варто сказати, що така художня майстерність по своїй суті є проявом віртуозності, але не в плані техніки, а як спосіб музичного мислення. Особливу увагу В. А. Моцарт звертав на виявлення найдрібніших деталей твору, тоді як з виконавської точки зору К. М. Вебер не прагнув до подібної кропіткої роботи і не приділяв належної уваги нюансам виконання. Музична віртуозність К. М. Вебера мала інше спрямування і полягала в технічній досконалості, в яку вже закладено художнє зерно. Тому на перший план К. М. Вебер висував особистість виконавця-віртуоза, тоді як В. А. Моцарта більше цікавило музичне полотно, а не віртуозні здібності піаніста. Якщо австрієць вдосконалив базові технічні здобутки класичного періоду, то технічні знахідки, які були створені К. М. Вебером та містилися в його виконавському арсеналі, за складністю не поступалися багатьом досягненням «блискучої епохи».

Як вказує О. Алексєєв, В. А. Моцарт ставив власну композиторську діяльність вище виконавської. К. М. Вебер також вважав свою творчу кар'єру важливішою, ніж артистичні досягнення. Він досить нетривалий час брав участь у концертах, незабаром присвятивши себе творчості. В. А. Моцарт концертував до кінця свого життя [3, с. 106].

Зважаючи на те, що обидва митці мали неабиякий композиторський потенціал та прагнули до втілення різноманітних творчих ідей, звернення до варіацій як жанру з «невичерпними можливостями» стає цілком зрозумілим.

Варіаційні цикли В. А. Моцарта були вивчені Є. Максимовим [42]. Вчений виявив основні тенденції розвитку даного жанру у творчості В. А. Моцарта. Зокрема, музикознавець відзначає збільшення впливу симфонічного мислення, яке проявилось у використанні близьких тематичних зв'язків протягом усього твору, прагненні до наскрізного розвитку, посиленні розробковості, застосуванні принципів повторюваності (рондоподібності) та укрупненні масштабів розділів [42, с. 14]. Крім того, Є. Максимов звертає увагу на зв'язок варіацій В. А. Моцарта з театральною

традицією, яка вплинула на формування драматургічних особливостей побудови варіаційних циклів. Образно-жанрова сфера, на думку вченого, тяжіє до створення портретних характеристик та їх подальшої психологізації [там само, с. 15]. Якщо раннім варіаціям В. А. Моцарта властивий «галантний стиль», то більш пізнім творам притаманний саме зв'язок з театральністю. Вплив даного фактора був зумовлений паралельним створенням В. А. Моцартом оперних та фортепіанних опусів. Таким чином, в інструментальних творах вчений відзначає тяжіння до співучості та пластичності мелодики, інтонаційної виразності за рахунок включення в мелодію орнаментальних зворотів (уподібнення співу *bel canto*) та діалогічності. У драматургічному плані у варіаціях відсутнє гостре напруження та яскраво виражена конфліктність. На думку Є. Максимова, це, скоріш, взаємодія різнохарактерних образів. К. М. Вебер також був оперним композитором, тому театральна спрямованість його поглядів, як і у В. А. Моцарта, безпосередньо вплинула на створювані ним фортепіанні твори. У варіаціях риси театральності виражаються, насамперед, у чергуванні яскравих характерів, діалогічності, розробці та трансформації образу, «подієвої» насиченості. Поряд з театральністю Є. Максимов відзначає, що моцартівські варіації безпосередньо пов'язані з імпровізаційною традицією віртуозного виконавства [там само, с. 14], що також стилістично об'єднує В. А. Моцарта і К. М. Вебера.

Загалом, звернення обох композиторів до жанру варіацій було пов'язано з його надзвичайною затребуваністю. Варіації найбільш підходили для розробки композиційно-драматургічних нововведень та пошуку технічних знахідок. Проте, для того, щоб виявити загальні закономірності трактування жанру В. А. Моцартом і К. М. Вебером, доречним буде приділити увагу моцартівським варіаційним циклам пізнього періоду (а саме, з 1781 по 1791 роки) і раннім варіаційним творам К. М. Вебера відповідно.

Музичні концерти кінця XVIII-початку XIX століття не припускали великих аудиторій слухачів. Виступи, як правило, відбувалися у залах

палаців або ж в аристократичних салонах. Популярними тоді були світські гуртки, де виступали як музиканти-аматори, так і музиканти-професіонали. Тому варто враховувати особливості організації музичного концертного життя цього періоду для того, щоб краще розуміти специфіку виконавської практики В. А. Моцарта і К. М. Вебера. Свої пізні варіації австрійський композитор призначав для ще маловідомого та невивченого піанофорте. При всій його недосконалості, В. А. Моцарту вдалося розкрити технічні та звукові можливості інструмента на данному етапі становлення та розвитку виконавського мистецтва. Пізніше К. М. Вебер мав можливість грати на фортепіано іншого ґатунку та спромігся розширити його виконавський потенціал.

Оптимістична спрямованість моцартівських творів відображає життєві принципи самого композитора. Подібних позитивних принципів світосприйняття дотримувався і К. М. Вебер. Для ранніх опусів композитора характерні моцартівський запал та життєрадісність. Загалом, музиці К. М. Вебера, притаманні яскравість та безпосередність у відображенні дійсності, витонченість смаку і філігранна обробка музичного матеріалу.

Крім того, В. А. Моцарт та К. М. Вебер часто зверталися до популярних мелодій. Більшість варіаційних циклів даних композиторів написані на запозичену тему, хоча присутні й зразки варіацій на оригінальну тему. Слід навести думку Г. Абєрта про художні цінності двох останніх варіаційних опусів В. А. Моцарта у зв'язку з їх подальшим співставленням з варіаційними циклами К. М. Вебера. Музикознавець дає суперечливу оцінку моцартівським творам. Зокрема, Варіації на Менует Дюпора (*K. 573*) він описує наступним чином: «<...> добре опрацьована та піаністично благодатна п'єса, до того ж в ній чітко вбачається почерк її творця, однак за змістом вона все ж не досягає більшості своїх попередниць, та і у відношенні форми не містить нічого, що не було б вже використано там» [2, с. 179]. По-іншому Г. Абєрт оцінює останній варіаційний цикл В. А. Моцарта: «Вісім варіацій на тему “Жінка – розкішна штучка” (*K. 613*) відносяться до

найкращого з створеного Моцартом у цьому жанрі, хоча, як і більшість творів такого роду, мають чисто мелодійну природу. Кидається в очі те, що він довго не може наважитися на варіювання першого речення теми; навіть перед мінорною варіацією він включає її як самостійну побудову, лише злегка орнаментуючи» [2, с. 262]. Як бачимо, Г. Аберт відзначає традиційну улаштованість даних варіаційних опусів. Однак при цьому вчений деталізує драматургічні особливості останнього циклу, підкреслюючи втілення невластивих даному жанру рис.

В області музичної мови та композиційних принципів К. М. Вебер, без сумніву, продовжив традиції В. А. Моцарта. Це стосується загальної побудови циклу та використовуваних засобів виразності. Так, у К. М. Вебера на ранніх етапах творчості зберігається тяжіння до типу строгих класичних варіацій (*ор. 2, ор. 5, ор. 6*). Побудова циклу нерідко заснована на принципі димінуції, що також є характерною рисою для варіаційних циклів В. А. Моцарта. К. М. Вебер навіть повторює принцип варіювання теми у перших варіаціях: варіація I – фігураційні обороти у верхньому регістрі зі збереженням опорних точок теми, етюдна спрямованість; варіація II – фігураційність в нижньому регістрі зі збереженням тонального плану, у верхньому голосі можливе проведення теми чи її окремих мотивів, також етюдна спрямованість; варіація III – ритмічні зміни тривалостей в бік прискорення руху (тріолі, наприклад) та ін. Також відбувається взаємодія та чергування поліфонічної і гомофонної фактури, нерідко обираються мажорні тональності як основні для варіаційного циклу.

Повільна варіація у К. М. Вебера виступає драматургічним центром перед заключною варіацією; а у В. А. Моцарта вона слугує лише контрастним протиставленням, бо за нею після енергійної наступної мажорної варіації може слідувати ще одна повільна варіація (Варіації *KV 573*, Варіації *KV 613*).

При цьому в таких циклах В. А. Моцарт, окрім ладових контрастів, вносить темпові зміни як один зі способів прояву характеристичних якостей

варіації. У К. М. Вебера в більш пізніх опусах (*op. 28, op. 40*) темповий контраст також стане одним з головних засобів образного протиставлення варіацій. Крім того, К. М. Вебер розширює масштаби фіналу, доводячи його майже до розгорнутої віртуозної п'єси; В. А. Моцарт залишається в рамках усталеної форми, прописуючи коду у варіаціях *KV 573*.

Не менш важливим для обох композиторів є збереження тематичних зв'язків в тому чи іншому вигляді. У варіаціях В. А. Моцарта не відбувається відходу від основного образу теми до кінця циклу. Як тематична арка, тема може повторно проводитися після коди (Варіації *KV 573*). К. М. Вебер у своїх варіаціях допускає не тільки послаблення зв'язку з темою, а й її образну та жанрову трансформацію.

Отже, естетична спорідненість В. А. Моцарта і К. М. Вебера має істотне значення для творчої діяльності останнього. Спираючись на міцний фундамент, закладений австрійцем, К. М. Вебер зміг розвинути власний мистецький дар та «заглянути в майбутнє». Близкість трактовки варіацій у багатьох аспектах, але при цьому яскравий індивідуальний стиль їх написання доводить унікальну цінність кожного з цих музикантів. Варіації В. А. Моцарта відображають сутність класичної епохи, а також дають поштовх для нового сприйняття даного жанру. Веберівські варіації є відгуком на естетику класицизму та мають закладений потенціал суто романтичної епохи. Саме в історичній значущості даних творів ми вбачаємо їхню самоцінність. К. М. Вебер, дещо повторюючи творче життя В. А. Моцарта, був видатним оперним композитором, але крім цього повністю реалізував себе як майстер фортепіанної музики, ставши тим самим «містком» між поколіннями минулих і майбутніх часів.

К. М. Веберу пощастило творити в часи небувалого підйому фортепіанного мистецтва, коли багато хто з музикантів намагався подолати усталені класичні рамки і тим самим розширити виконавські й композиторські можливості митця. Однак серед них був й такий, хто на

міцному фундаменті класичної традиції зміг піднятися на найвищий ступінь індивідуальної майстерності.

Людвіг ван Бетховен – один з найвеличніших сучасників К. М. Вебера. Будучи наступниками моцартівських традицій, кожен з них пішов власним творчим шляхом, однак зв'язок з класичними принципами до кінця ними не був втрачений. Деякий час Л. ван Бетховен брав уроки у великого В. А. Моцарта, а К. М. Вебер був ще дитиною, коли австрієць пішов з життя. Так чи інакше, спадкоємність поколінь мала колосальне значення для подальшого розвитку фортепіанної культури, бо австрійським класиком був закладений міцний фундамент для формування подальших процесів фортепіанного мистецтва.

Л. ван Бетховен та К. М. Вебер воліли виступати на інструментах віденських майстрів. Достеменно відомо, що Л. ван Бетховен співпрацював з фабриками І. Штрейхера та Д. Бродвуда [32, с. 239-240]. Точних вказівок про конкретні переваги щодо обрання фортепіано у К. М. Вебера в літературних джерелах не наводиться.

У фортепіано сучасних К. М. Веберу бетховенських часів, за вказівкою М. Зільберквіта, вже сформувалася його ідентифікована особливість, а саме – спроможність домагатися співучості інструмента, хоча якість звучання фортепіано ще потребувала деякого доопрацювання [23, с. 42]. З часом, майстрам вдалося подолати механічні недоліки інструменту, довершити його темброві якості. Це сприяло небувалому успіху фортепіано на концертній естраді та дало змогу піаністам-віртуозам широко реалізовувати власні творчі задуми без подолання обмежень інструмента. Але подібна можливість з'явилася вже після часів художнього служіння К. М. Вебера і Л. ван Бетховена.

Розквіт виконавської діяльності Л. ван Бетховена припадає на 1793-1802 роки. Юний К. М. Вебер тоді ще тільки починав власну артистичну кар'єру. Якщо про останнього відомі виключно позитивні відгуки сучасників, то про Л. ван Бетховена збереглися суперечливі оцінки [3, с. 124].

Швидше за все, це було пов'язано із загальноприйнятою уявою про виконавця. І якщо К. М. Вебер відповідав їм, то Л. ван Бетховен був чужинним до цих бачень. Бетховенський стиль вражав слухача потужною енергією та напором. Грані його виконавської уяви виходили далеко за межі можливостей даного інструмента [3, с. 126].

Нетиповим також було і те, що при грі на фортепіано, як вказує О. Алексєєв, Л. ван Бетховен використовував вагу всієї руки, в той час як виконавці традиційно застосовували лише пальцеву техніку [3, с. 129]. Крім того, Л. ван Бетховен вражав слухачів барвистим різноманіттям звука. І те, що сьогодні ми називаємо віртуозною динамікою та віртуозною палітрою, для Л. ван Бетховена було невід'ємною частиною інтерпретації. Крім того, Л. ван Бетховен, домагаючись барвистого звучання, застосовував широку педаль, тоді як традиційно її використовували в обмеженій кількості. К. М. Вебер відносився до категорії «блискучих» віртуозів, тому «важка» манера гри німецького композитора була явно чужа йому. Хоча в плані виразно яскравої емоційності К. М. Вебер наближався до Л. ван Бетховена.

Масштаб звукової завантеженості, характерної для виконавського стилю Л. ван Бетховена, був пов'язаний з його звуковими уявленнями. Варто враховувати, що з дитинства він навчався грі на органі – інструменті, здатному звучати подібно оркестру. Тому сформований у нього органно-оркестровий спосіб мислення викликав потребу в наслідуванні подібного звучання й на фортепіано. Звідси стає зрозумілим, що галантність та «блискучий» стиль були чужими для Л. ван Бетховена. Він нерідко критикував виконавців за надмірне завзяття до технічної демонстрації та різного роду перебільшення. Віртуозність Л. ван Бетховена виступає, насамперед, через призму художньої змістовності та не є при цьому, як у виконавців «блискучого» стилю, засобом самовираження. У зв'язку з цим можна провести наступне порівняння: якщо Л. ван Бетховен – виконавець-філософ, то К. М. Вебер – виконавець-віртуоз.

Л. ван Бетховену не було рівних серед виконавців початку XIX століття. Він залишив позаду навіть таких суперників, як Д. Штейбельт, Й. Н. Гуммель, Дж. Крамер та Й. Вьольфль. Варто признати, що й виконавський талант К. М. Вебера не йде у порівняння з бетховенським. Однак по-своєму він достатньо цікавий як об'єкт видатного явища в історії фортепіанного мистецтва – «блискучого» віртуозного стилю. А Л. ван Бетховен представляв собою новий тип виконавця і мовби стояв особняком серед найвеличніших віртуозів початку XIX століття. Як і К. М. Вебер, Л. ван Бетховен небагато і досить недовгий проміжок часу виступав з концертами, повністю присвятивши себе творчості.

До жанру варіацій обидва композитори зверталися протягом всього виконавського шляху. І якщо після закінчення артистичної кар'єри К. М. Вебер зосередився на оперній творчості, то Л. ван Бетховен продовжив писати варіації і після її завершення, створивши видатні зразки даного жанру.

Якщо К. М. Вебер написав усього вісім варіаційних циклів, то Л. ван Бетховен виявився більш плідним в цьому жанрі, написавши біля двадцяти опусів. Для даної магістерської роботи найбільший інтерес представляють наступні цикли Л. ван Бетховена: Шість варіацій (*op. 34*), Тридцять три варіації на вальс Діабеллі (*op. 120*), а також Варіації на тему «Їхав козак за Дунай» (*op. 107 № 7*). В цілому, фортепіанні варіації К. М. Вебера і Л. ван Бетховена є зразками концертно стилю.

Варто відзначити, що обидва композитори, будучи послідовниками класичної традиції, зберегли деякі характерні для неї композиційні риси. Однак в подальшому кожен з них пішов своїм творчим шляхом і по-різному трактував жанр варіацій з точки зору власних виконавських та композиторських поглядів. Так, К. М. Вебер в ранніх опусах (*op. 2, op. 5, op. 6*) дотримувався принципу строгих класичних варіацій. При цьому вже тоді композитор розвивав ідею характеристичності та жанрових перетворень теми. Примітно, що Шість варіацій (*op. 34*), написані, за словами Л. ван Бетховена, у «новій манері», були створені у цей же час. П. Шатський

пропонує наступне пояснення до даних слів німецького композитора: «Найважливіша особливість композиційної побудови *ор. 34*, яка дозволяє говорити про “нову манеру”, полягає в тому, що представлений новий тип вільних варіацій. Перед нами вже не розцвічування одного образу, закладеного в темі, а розкриття та поєднання декількох образів протягом цикла, що знаходить втілення у підкресленій зміні жанрового нахилу кожної варіації» [63, с. 12]. Отже, Шість варіацій (*ор. 34*) є зразком різнохарактерних жанрових варіацій. В них Л. ван Бетховен більш активно, ніж це було раніше, розробляє жанрові варіанти теми. Якщо у К. М. Вебера жанрова характеристичність входить в рамки строгих класичних варіацій, то варіаційний розвиток у Л. ван Бетховена в *ор. 34* набуває нових принципів. Відбуваються не тільки розробка тематичного матеріалу, але і зміни у формі: метричні відхилення, гармонічна нестійкість тонального плану, насиченість фактури багатозвучними акордами, використання широкого діапазону. Тобто у Л. ван Бетховена раніше з'являлися риси вільної трактовки жанру, ніж у К. М. Вебера. Коли композитор лише набував творчого досвіду, Л. ван Бетховен вже розвивав та реалізовував власні новаторські ідеї.

Звичайною справою для композиторів того часу вважалося запозичення й подальша власна обробка тем із різноманітних оперних творів, ліричних або народних пісень. Не стали виключенням К. М. Вебер і Л. ван Бетховен. Обидва композитори нерідко писали варіації на популярні теми своїх сучасників. Також у спадщині кожного з них є варіації на тему української народної пісні «Їхав козак за Дунай».

Обидва цикли створені в період 1815-1820 років. У К. М. Вебера даний твір представлений *ор. 40*, у Л. ван Бетховена дані варіації входять до *ор. 107*. Варто вказати, що бетховенський опус передбачає участь флейти або скрипки, однак можливе й виконання фортепіано *solo*. В цілому, створений Л. ван Бетховеном цикл не настільки широко охоплює існуючі фактурні та технічні засоби, як написаний К. М. Вебером *ор. 40*, а також *ор. 107 № 7* простий у відношенні основного тематичного матеріалу. В. Протопопов дає

наступну оцінку бетховенським варіаціям *op. 107 №7*: «Бетховен ніби повертається до форм своїх ранніх варіаційних циклів, у той же час вносячи ряд прийомів, що відображають досягнення <...> в області фортепіанної фактури та гармонічних засобів виразності у різноманітному їх тлумаченні» [52, с. 294]. У К. М. Вебера варіації *op. 40* найповніше розкривають всілякі знахідки композитора в області фортепіанної техніки, образної розробки теми. Тут К. М. Вебер реалізує свій композиторський потенціал і проявляє себе як майстер «блискучих» концертних варіацій, тобто залишається вірним традиції «перлинного» стилю з його барвистістю та ефектністю. При цьому композитору вдається збагатити звичну клавірну техніку, доповнюючи та ускладнюючи її новими нестандартними прийомами, надати «безпредметній» віртуозності художньої наповненості. Зокрема, типові для його варіацій концертна віртуозність та характеристичність в подальшому будуть розкриті на новому естетичному рівні у зрілих романтиків (Р. Шумана, Ф. Ліста). Л. ван Бетховен в наступні роки повністю відходить в бік глибокої філософської змістовності та інтелектуальної наповненості музики. Він розкриває нові грані фортепіано і багато в чому закладає основи романтичного стилю в плані звукової колористики, масштабності втілення задуму, тематичної змістовності музичної думки та жанрових перетворень.

У 1823 році, коли К. М. Вебер вже декілька років не звертався до фортепіанної музики, Л. ван Бетховен створив справжній шедевр світової фортепіанної спадщини – 33 Варіації на вальс Діабеллі (*op. 120*). М. Чернявська дає таку оцінку новаторським якостям даних варіацій: «На відміну від Й. Гуммеля та інших піаністів-композиторів, Л. Бетховен розробляє нові композиторські засоби розвитку музичного матеріалу, відбираючи певні технічно-віртуозні прийоми виконавства. По суті, ці варіації – підручник композиторського письма» [62, с. 149]. Дійсно, кількість використовуваних в даному варіаційному циклі технічних засобів досить різноманітна. Але крім цього, М. Чернявська уточнює, що при створенні своїх творів піаністи-віртуози орієнтувалися, насамперед, на виконавські

якості гри, тоді як для Л. ван Бетховена першорядне значення мала техніка композиторського письма, підпорядковуюча собі фортепіанні якості виконання [62, с. 154]. Для К. М. Вебера чільне положення займали виконавські устремління. У зв'язку з цим, у пізніх варіаційних опусах (*op. 28*, *op. 40*) можна виявити прагнення композитора до розробки нових технічних прийомів, ускладнення фігур різноманітними віртуозними зворотами.

Схожість *op. 120* з веберівськими варіаційними опусами простежується у жанровій характеристичності варіацій та їх самостійності. При цьому В. Протопопов, говорячи про цілісність форми *op. 120*, стверджує наступне: «Жанрова самостійність варіацій здатна розчленувати форму на ізольовані розділи, якби не було скріплюючого фактору, властивого всьому циклу <...> » [52, с. 316]. При цьому вчений виявляє роль самостійності кожної окремої варіації як розділового фактора форми [там само]. Веберівським варіаційним циклам властиві аналогічні принципи формотворення.

До того ж варто відзначити перевагу бетховенського *op. 120* над веберівськими циклами в плані колористичних знахідок. Л. ван Бетховен використовує увесь арсенал тембрових можливостей інструмента, розкриваючи його потенціал в області барвистого розмаїття. Композитор залучає повний діапазон інструмента, використовує нетипові багатозвучні акорди, розділяє фактуру в різних регістрових варіантах. К. М. Вебер більше орієнтований на заповнення всього діапазона різноманітними піаністичними фігурами.

Крім того, К. М. Вебер і Л. ван Бетховен розвивали ідею розширення обсягів форми. Так, обидва композитори використовували останню варіацію циклу як узагальнюючий номер, що містить в собі усі фактурні, технічні та образні напрацювання циклу. Л. ван Бетховен в *op. 120* значно збільшив загальну кількість варіацій, показавши, тим самим, здатність до безмежного варіювання теми.

Л. ван Бетховен надає великого значення змістовності варіацій, наділяючи кожен з них індивідуальним характером. Аналогічне образне наповнення відбувається і у варіаціях К. М. Вебера. Вибір жанрів, в яких здійснюється варіювання теми у К. М. Вебера і Л. ван Бетховена, досить різноманітний. Танцювальні варіації представлені у першого з них жанром мазурки, полонеза, номерами з рисами узагальненої танцювальності, у другого – вальса, менуета або ж побутового лендлера. Пісенні варіації у К. М. Вебера, найчастіше, представлені поліфонічним викладом матеріалу. Л. ван Бетховен також іноді використовує багатоголосся, але емоційне забарвлення варіації при цьому має суто ліричну спрямованість. Крім того, обидва композитори звертаються до жанру скерцо, марша та хорала. Є в них і варіації етюдного плану. Для К. М. Вебера подібні варіації є засобом показу віртуозних можливостей виконавця, тоді як Л. ван Бетховен тільки «намагався пародіювати піаністів-віртуозів свого часу» [62, с. 150].

Якщо К. М. Вебер обмежується простими поліфонічними викладами у вигляді імітацій та канонів, то Л. ван Бетховен в *op. 120*, крім цього, використовує більш складні жанри багатоголосної музики. Зокрема, варіація XXIV написана у формі фугети, а варіація XXXII – фуги. Крім того, в бетховенському циклі XXII варіація заснована на запозиченій темі арії Лепорелло з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан». Це було зовсім нетиповим для композиційної побудови варіаційного циклу, адже запозичені теми виступали тільки в ролі основного матеріалу для варіювання, але ніяк не входили окремим номером в цикл. Таким чином, Л. ван Бетховен розширив загальноприйняті композиційно-драматургічні принципи варіацій, показавши не тільки здібності для безмежного варіювання теми, але й продемонстрував невичерпність її образних варіантів.

Отже, варіації Л. ван Бетховена виступають «дзеркалом» неймовірного таланту композитора. Варіації *op. 107 № 7* є типово класичним зразком концертного плану; Шість варіацій (*op. 34*), в свою чергу, відображають прагнення композитора до втілення виняткових змін, які не були притаманні

даному жанру, але відповідали творчій уяві Л. ван Бетховена; в *op. 120* композитор повністю розкриває межі свого обдарування, створюючи світовий шедевр не тільки в області варіаційного жанру, але й фортепіанного мистецтва в цілому. В порівнянні з величністю Л. ван Бетховена, творча особистість К. М. Вебера все ж не втрачає своєї яскравості, адже у власних варіаційних творах, які в певних аспектах схожі з бетховенськими, композитор створює власний неповторний музичний світ, який приваблює різноманіттю ідей та несподіваними творчими рішеннями художника.

Певна спадкоємність ідей, яка була закладена В. А. Моцартом, вплинула не тільки на такого «гіганта» фортепіанного мистецтва, яким був Л. ван Бетховен, але й стала частиною творчого життя піаністів епохи «блискучого стилю», до яких належав близький однодумець К. М. Вебера, австрійський піаніст-віртуоз і композитор, представник віденської піаністичної школи² *Йоганн Непомук Гуммель*. Відомо, що до кінця XVIII століття музикант одночасно поєднував у собі функції виконавця і композитора [28, с. 8]. Можна сказати, що К. М. Вебер відносився до композиторів-віртуозів, тоді як Й. Н. Гуммель був, скоріше, віртуозом-композитором. Тобто область діяльності обох музикантів була спільною, але основний творчий напрям відрізнявся.

К. М. Вебер та Й. Н. Гуммель належали до віртуозів «блискучого» стилю. Зважаючи на естетичну орієнтованість обох музикантів, можна цілком впевнено стверджувати, що вони надавали перевагу грі на віденському фортепіано, популярність якого в перших десятиліттях XIX століття значно поширювалася, а клавесин відходив у минуле. П. Зімін пояснює таку перевагу наступним чином: «У останніх (клавесин і клавикорд. – О. В.) до того часу були вичерпані усі можливості технічного та музичного розвитку і удосконалення; перед фортепіано ж стояв ряд крупних і важливих музичних та суспільних завдань, вирішити які воно повинно було в

² Один час вчителем Й. Н. Гуммеля був М. Клементі – засновник лондонської піаністичної школи.

найближчому майбутньому. Це давало стимул до його технічного прогресу та вдосконалення <...>» [24, с. 107].

Порівнюючи виконавську кар'єру названих музикантів та їх досягнення в даній області, варто відзначити перевагу Й. Н. Гуммеля. Безсумнівно, він був видатною фігурою свого часу, вступаючи у протиборство з самим Л. ван Бетховеном (чого лише варті їх виконавські «змагання»). Хоча обидва піаністи відрізнялися за темпераментом та стилем гри, у виконавському вмінні кожен з них мав власну яскраву індивідуальність. О. Алексєєв так описує манеру гри австрійського віртуоза: «Виконання Гуммеля відрізнялося ясністю, логічністю розвитку, тонкою співмірністю цілого і деталей. Блискучий віртуоз, він був одним з видатних майстрів “перлинної гри”» [3, с. 122]. К. М. Вебер також володів усіма достоїнствами виконавця-віртуоза, на що вказує Н. Кашкадамова: «Ім'я Вебера як піаніста-віртуоза було славним у музичному світі, його порівнювали з найбільш блискучими сучасниками такими, як Я. Дусик, Й. Н. Гуммель, Й. Б. Крамер чи І. Мошелес» [28, с. 89].

Те, що Й. Н. Гуммель навчався у В. А. Моцарта, в значній мірі вплинуло на його творчі погляди. Світогляд австрійського музиканта ґрунтувався суто на позиціях класичної традиції. Ясність, помірність, гармонійність деталей і цілого – ось лише деякі риси стилю Й. Н. Гуммеля. М. Чернявська відзначає наступне: «Й. Гуммель тримався осторонь від музичного романтизму <...> Він був строгим консерватором і свято шанував високі традиції славного минулого» [62, с. 64]. Стає зрозумілим, що на думку музикознавиці, «консерватизм» австрійця полягає саме в тому, що Й. Н. Гуммель зміг уникнути виконавських ефектних перебільшень та залишився вірним стриманій «класичності» виконання, а «блискуча» віртуозність музиканта мала інший своєрідний відтінок. К. М. Вебер у своїй фортепіанно-виконавській творчості був більш схильним до яскравих проявів гри та потенційно наближувався до стилістики романтизму, а класична природа музиканта проявилася більше у способі композиторського мислення.

Однак при цьому у творчості обох композиторів відобразилися риси сучасного їм концертно-віртуозного стиля. Будучи яскравими виконавцями, К. М. Вебер та Й. Н. Гуммель розширили вже існуючий арсенал технічних засобів, доповнивши їх новими віртуозними прийомами. Широкі стрибки та ламані фігури, пасажі подвійними інтервалами, акорди в нону і дециму, використання всього діапазона інструмента, фактурне насичення, включення поліфонічних елементів – ці та багато інших прийомів були невластивими для класичного стиля, послідовниками якого були і К. М. Вебер, і Й. Н. Гуммель. Не дивлячись на це, подібні нововведення знайшли своє місце у творчості композиторів, тим самим відобразивши устремління музикантів до розкриття всіх технічних та звукових можливостей фортепіано. В подальшому творчі знахідки К. М. Вебера та Й. Н. Гуммеля будуть використані композиторами-романтиками на новому естетичному рівні.

Також, як і К. М. Вебер, Й. Н. Гуммель у своїй творчості звертався до жанру варіацій. Відомо, що, імпровізуючи на своїх виступах, музикант нерідко звертався до варіацій, вважаючи їх найбільш зручними для демонстрації різноманітних вмінь виконавця-віртуоза. Для К. М. Вебера варіації також слугували засобом втілення усіляких виконавських фантазій, хоча не менш важливими для нього залишалися композиційні завдання.

Примітно, що К. М. Вебером та Й. Н. Гуммелем написані варіаційні опуси на однакові теми. Обидва композитори використали єдину тему з опери «Кастор і Полукс» Г. Фоглера (відповідно, *op. 5*; *op. 6*) та мелодію української народної пісні (відповідно, у варіаціях для фортепіано *op. 40* і цикл *Adagio*, Варіації і Рондо для флейти, віолончелі і фортепіано *op. 78*).

Варто враховувати, що створювані К. М. Вебером та Й. Н. Гуммелем варіації призначалися для їх авторського виконання. Тому рішення композиторських завдань безпосередньо пов'язано з виконавським досвідом композиторів.

Попри точний збіг викладу основного проведення теми у варіаціях на тему «Кастор і Поллукс» обидва композитора проявили себе з різних боків: Й. Н. Гуммель в *op. 6* створив типові класичні варіації, тоді як К. М. Вебер в

ор. 5 представив розгорнутий характеристичний цикл, розкривши увесь образний потенціал теми. Веберівський цикл відноситься до типу жанрово-характерних варіацій, оскільки скерцозна тема в данному творі зазнає різних образних модифікацій. Зокрема, одна з груп варіацій висвітлює тему в пісенному ключі, інша – наділяє її рисами танцювальності. Крім того, в циклі містяться варіації фігураційного плану. *Ор. 6* Й. Н. Гуммеля складають всього три варіації, тоді як *ор. 5* К. М. Вебера більш розгорнутий та включає вісім варіацій. При цьому Й. Н. Гуммель не використовує темпові контрасти та жанрове перевтілення теми, задовольняючись лише фігураційним варіюванням. В усіх трьох варіаціях відбувається мотивна розробка теми. Якщо К. М. Вебер використовує широкий набір технічних та художніх прийомів, то у варіаціях *ор. 6* Й. Н. Гуммеля комплекс подібних засобів досить обмежений. Технічна оснащеність складається з типових орнаментаций, ламаних інтервалів, гамоподібних та арпеджованих пасажів, а в художньому плані не виходить за межі етюдності та узагальненої образності. Варіаційний цикл К. М. Вебера орієнтований на віртуозність мислення виконавця не тільки в технічному плані, а й у відображенні образної змістовності. Опуси К. М. Вебера наближуються до зразків варіацій раннеромантичного стилю, тоді як варіації австрійського композитора якісно класичного плану.

Варіації на тему української народної пісні Й. Н. Гуммеля (*ор. 78*) і К. М. Вебера (*ор. 40*) написані в манері концертно-віртуозного стилю. Однак тлумачення жанра варіацій у кожного композитора має свої характерні особливості. Так, в обох циклах темі передуює інтродукція. У К. М. Вебера вона лаконічна та містить в собі значне композиційно-драматургічне навантаження – в подальшому ритмічні, фактурні та інтонаційні компоненти інтродукції будуть використані у варіаціях. У Й. Н. Гуммеля інтродукція виступає як досить розгорнутий номер, який містить лише узагальнену фактурну схожість з циклом та не має інтонаційних зв'язків з темою. Але при

цьому для інтродукції характерна драматургічно важлива пісенно-лірична спрямованість, яка складає образну основу цикла.

Варто відзначити, що Й. Н. Гуммель використовує основну тональність народної пісні, тоді як К. М. Вебер змінює її. Крім того, К. М. Вебер відхиляється від мелодичного першоджерела, дещо змінюючи мотив теми, в той час як Й. Н. Гуммель вносить ритмічну корекцію, зміщуючи сильну долю в мелодії. К. М. Вебер зберігає пісенну основу теми, Й. Н. Гуммель додає до неї риси жвавої танцювальної характеристичності. Подальше варіювання веберівського цикла ґрунтується на поступовому перетворенні пісенної теми у героїчний марш, а цикл Й. Н. Гуммеля заснований на чергуванні варіацій з рисами узагальненої пісенності та узагальненої танцювальності.

В обох опусах присутні віртуозні варіації, насичені вкрай складними технічними прийомами: пасажі в октаву та подвійними нотами, акорди, фігурації в межах всього діапазона фортепіано, стрибки на широкий інтервал. При цьому художнє наповнення в подібних варіаціях орієнтовано на втілення віртуозних задач.

Крім того, композитори вільно використовують усілякі засоби ускладнення та насичення музичної тканини гармонічними, фактурними, ритмічними прийомами, збільшують масштаби форми. Також слід відзначити, що К. М. Вебер більше, ніж Й. Н. Гуммель, відходить від класичних принципів форми.

Таким чином, у трактовці варіаційного жанра Й. Н. Гуммель значною мірою наголошує на виконавській установці, в той час як К. М. Вебер більш зосереджений на вирішенні композиторських задач. Відмінності у втіленні даної мети пов'язані із сформованими поглядами К. М. Вебера і Й. Н. Гуммеля за домінуючим у кожного з них типом музичної діяльності, адже написання творів безпосередньо залежить від сприйняття власного творчого призначення.

На зміну епосі «блискучого» стилю, який поступово відходив у минуле, приходили музиканти, які прагнули відновити дещо втрачені у попередні часи глибинність і значущість музичного мистецтва. Через декілька років після уходу з життя яскравого і артистичного К. М. Вебера, а також великого Л. ван Бетховена, на небосхилі фортепіанного мистецтва запалилася зірка Фелікса Мендельсона.

Як відомо, **Ф. Мендельсон** був молодшим сучасником К. М. Вебера. Творча індивідуальність молодого композитора формувалася у часи тотального захоплення «блискучою» манерою виконання, яка відрізнялася неймовірною побіжністю пальців та досконалим володінням звуком. Однак для Ф. Мендельсона віртуозність як художня самоцінність не була головним фактором творчості. Він відстоював принципи осмисленості та дбайливого ставлення до виконуваної музики. «Шлях до повноцінного розуміння і відтворення музики, – пише Н. Кашкадамова, – музикант вбачав у формуванні фахового, а не дилетантського підходу до виконання. Оскільки джерелом музичного змісту для Мендельсона був сам твір, а не особа віртуоза, то він одним з перших закликав уважно поставитися до твору, глибоко вивчати і не змінювати його» [28, с. 107]. Можна сказати, що Ф. Мендельсон належав до музикантів інтелектуально-інтерпретаційного спрямування, що в першій половині XIX століття було рідкістю.

А. Генкін виявляє різнобічність формування фортепіанного мистецтва в цей період: ««Розширення кола виражальних можливостей інструменту, вдосконалення виконавської майстерності, водночас активний розвиток концертних форм музичного життя, з одного боку, збагачення естетико-художнього, емоційно-образного спектрів виконуваної музики, з другого» [13, с. 12]. Також вчений визначає два вектори розвитку фортепіанного мистецтва. На думку музикознавця, перший з них « <...> більшою мірою спрямовувався на демонстрацію нових можливостей виконання, фахової досконалості як такої, зрештою власного “я” піаніста-виконавця. <...> Цей напрям <...> уособлював у собі сутність так званої

“єпохи віртуозів ”» [там само, с. 12-13]. Другий напрям піанізму А. Генкін пов’язує, насамперед, «із розкриттям емоційно-психологічного, концептуально-філософського змісту виконуваної музики, відтворенням духовного світу людини – носія романтичного світогляду» [там само, с. 13]. Ф. Мендельсон, безсумнівно, належав до другого напрямку піанізму. Його погляд на важливість об’єктивно точного прочитання твору цілком обґрунтований, адже передбачає безпосередній «діалог» композитора та виконавця, результатом якого є вірне тлумачення музичного змісту твору і його ідеї в цілому. На думку Ф. Мендельсона, це і є головне завдання інтерпретатора [28, с. 106-107].

Відомо, що Ф. Мендельсон був яскравим концертним виконавцем. Нещодавно вийшов з використання клавесині клавикорд та почалася «нова епоха клавірної музики» на чолі з «інструментом-переможцем» – фортепіано [24, с. 109]. Як і К. М. Веберу, Ф. Мендельсону була близька легкість та кристалічність звучання віденського фортепіано. У грі останнього сучасники відзначали наступне: « <...> то була зовсім не віртуозність, слухачів захоплювала не його дивовижна біглисть, не витримка, не його точність та сила. Ви зовсім забували про інструмент і сприймали лишень інтерпретацію п’єси» [цит. за 28, с. 107]. Звісно, виконавський стиль К. М. Вебера відрізнявся від гри Ф. Мендельсона. Як піаніст він був більш екстравертним та зосередженим на власних віртуозних вміннях. Безсумнівно, К. М. Вебер відображав виконавський дух того часу. Однак чи можна казати, що він був повністю поглинений лише зовнішнім блиском і не замислювався про образне наповнення виконуваної музики? Дивлячись на деякі варіації німецького композитора, його здібності мелодиста-інструменталіста не можуть не бути оцінені по достоїнству. Як і Ф. Мендельсон, К. М. Вебер не був позбавлений делікатності та почуття міри. Однак при цьому його музична наповненість має, скоріш, швидкоплинний ефект, перериваючись незабаром характерною для музики німецького композитора легкістю та жвавістю. Йому не властиво довго замислюватися про «вічне».

Подібна безпечність нетипова для творчих пошуків Ф. Мендельсона. Створені ним у 1841 році «Серйозні варіації» мовби кидають виклик «пустій віртуозності» та легким відношенням до музичного мистецтва. В даному творі Ф. Мендельсон прагнув подолати бар'єр неависної йому самодостатньої віртуозності, так шанованої в широких музичних кругах.³

Композитор спирається на традиції барокової музики, насичуючи музичну тканину поліфонічними пластами, і тим самим збагачує фактуру за допомогою її наповнення багатоголоссям. Це віддаляє «Серйозні варіації» від зразків «блискучого стилю». Крім того, Ф. Мендельсон спирається на класичну традицію, «зберігаючи завжди у своїх композиціях ясність музичної думки, сувору логіку її розвитку, гармонійність форми, художню завершеність цілості» [28, с. 110]. Втім, подібні риси характерні і для варіаційних циклів К. М. Вебера. Однак не можна сказати, що Ф. Мендельсон повністю не сприймав «блискучий» стиль. Безсумнівно, це був значущий етап розвитку виконавського мистецтва, подібно до будь-якого іншого історичного етапу та містив тенденції, які представляють собою сукупність взаємодоповнюючих та суперечливих властивостей. Безсумнівно, досягнення цього періоду надали потужний поштовх для розвитку фортепіанного мистецтва XIX століття. І жоден з існуючих в його межах композиторів, які писали для фортепіано, не зміг уникнути впливу «блискучого» стилю. Не був виключенням і Ф. Мендельсон. «Серйозні варіації» в повній мірі відповідають концертно-віртуозному напрямку. Н. Кашкадамова вказує: «У віртуозних пасажах і розділах Мендельсон спирається на здобутки блискучого піанізму, зокрема, фактуру К. М. Вебера, використовуючи гармонічні фігурації позиційно-сходинчатої будови, паралельні терції, октави, акорди, тремоло, арпеджіато, трелі прості й подвійні тощо» [28, с. 115].

³ Аналіз даного твору проводять М. Воротний [11] і А. Кутасевич [39].

Крім того, Ф. Мендельсон виявив у даному творі досягнення романтичної традиції. Контрастність та динамізм розвитку, цілісність композиції, образні перевтілення та яскрава емоційність – все це характерні риси «Серйозних варіацій». Отже, Ф. Мендельсон поєднав попередні досягнення майстрів з контекстом сучасного виконавського мистецтва. Як вказує Н. Кашкадамова, «композитор унікав бурхливої поривчатості, нестримності, бунтарства, притаманних іншим романтикам. <...> Вихована з дитинства стриманість та вимогливість до себе накладала певні обмеження на емоційний тон висловлювання, не дозволяла надто відкрито виявляти власні почуття. Тож Мендельсон увійшов до історії музики як “класик серед романтиків”» [28, с. 110].

Чи можна те ж саме сказати про К. М. Вебера? Так. Роки життя композитора припадають на грані двох епох, тому К. М. Вебер безперечно був послідовником класичної традиції. Однак варто враховувати, що при цьому творчий погляд К. М. Вебера спрямований у майбутнє, і він багато в чому передбачив традиції романтичного фортепіанного мистецтва; Ф. Мендельсон дотримувався принципів збереження попереднього досвіду, що також досить важливо. При цьому обидва композитори внесли свій неоціненний внесок у розвиток фортепіанного мистецтва у вигляді власних творчих знахідок.

Оскільки ранні опуси К. М. Вебера більш відповідають класичному стилю, доречно буде порівняти його пізні твори як зразки ранньоромантичного стилю (*op. 28, op. 40*) з «Серйозними варіаціями» Ф. Мендельсона. Трактовка жанра варіацій в обох композиторів має подібні риси. Зокрема, К. М. Вебер та Ф. Мендельсон зберегли класичні принципи формотворення, гармонію, логічність та ясність висловлювання. Багатопластовість фактури у варіаціях Ф. Мендельсона, як вже говорилося вище, має від самого початку головну смислову функцію. К. М. Вебер використовує насичену фактуру в кульмінаційних епізодах, контрастних

повільних варіаціях, а також у фіналах циклу. Педалізація в обох композиторів виконує не тільки колористичну, але й сполучну функцію.

До того ж, обидва німецьких композитора зосередили увагу на виявленні яскравої образності кожної поодинокі варіації в контексті окремої групи і цілого. Образна тематика також схожа: в циклах містяться динамічні варіації етюдного характеру, скерцозного та пісенного плану. Використання темпових контрастів у варіаціях також спрямовано на відтінення того чи іншого настрою. Тема в «Серйозних варіаціях» пісенного складу. У варіаційних циклах К. М. Вебера, крім пісенних, використовуються невибагливі танцювальні мелодії.

Драматургія циклів побудована на жанровій і характеристичній розробці теми. Відбувається значне віддалення від основного матеріалу зі збереженням інтонаційної схожості. У «Серйозних варіаціях» Ф. Мендельсона та *op. 40* К. М. Вебера відбувається жанрова трансформація теми.

Крім того, створені К. М. Вебером і Ф. Мендельсоном варіації, безсумнівно, містять в собі концертне начало. Виконавець в повній мірі може продемонструвати не тільки віртуозні здібності, а й проявити свій творчий потенціал, розкривши музичні грані виконуваного твору.

До середини XIX століття в естетиці фортепіанного мистецтва остаточно затверджується романтизм, який з'явився достатньо багатим на унікальні музичні обдарування, серед яких особливе місце займає **Роберт Шуман**. На противагу К. М. Веберу, який є послідовником класичної традиції, Р. Шуман виступає виразником поглядів зрілого романтизму. І хоча часова різниця між діяльністю К. М. Вебера і Р. Шумана обчислюється відносно невеликою кількістю років, відмінність між творчими стилями обох музикантів досить істотна.

Відомо, що Р. Шуман починав свій творчий шлях як музикант-аматор. Незважаючи на брак музичної освіти і виконавських умінь, він мав непогані здібності. Ставши учнем Ф. Віка, Р. Шуман приступив до посиленних занять.

Ф. Вік бачив у ньому майбутнього генія, здатного перевершити найавторитетніших майстрів того часу. За спогадами сучасників, гра Р. Шумана відрізнялася великою виразністю, поетичністю, проявом індивідуальної свободи і енергії. Один з товаришів Р. Шумана так відгукувався про його виконання: «З однієї музичної думки, яка набувала різного вигляду, ніби самі собою били ключем і виливалися інші; при цьому виявлявся глибокий своєрідний дух Шумана в усій чарівності своєї поетичності, з явно помітними рисами його музичної індивідуальності <...>» [цит. за 3, с. 164]. Отже, Р. Шуман в повній мірі втілює собою особистість піаніста-оповідача, наділеного своєрідним мисленням і здатністю до прояву ліричного начала у виконанні.

Виконавський стиль К. М. Вебера в цьому плані відрізняється від шуманівського. К. М. Вебер за своєю природою, скоріше, піаніст-актор, якому властива «гра» за інструментом. Його віртуозна майстерність була засобом саморозкриття артистичної особистості піаніста. «Блискучий» віртуозний стиль, в даному випадку, має ключове значення. Для Р. Шумана цінність віртуозної майстерності виконавця носить, швидше, допоміжну функцію, за допомогою якої втілюється та чи інша ідея. Варто відзначити, що обидва музиканта орієнтувалися на виконання власних творів, в яких найбільш повно розкрилися їх виконавські та композиторські устремління.

Однак слід сказати, що Р. Шуман в деякій мірі прагнув й до віртуозної досконалості володінням фортепіано як такої, уподібнюючись піаністам «блискучого» стилю. Але через травму руки він не зміг стати концертуючим піаністом. Безперечно, в особі Р. Шумана музичний світ втратив талановитого виконавця, який багато що міг би сказати слухачеві.

Не маючи змоги виступати, Р. Шуман не розлучився з думкою про свої виконавські прагнення. Велику кількість його реалізованих ідей ми знаходимо у фортепіанних творах, які композитор писав протягом усього творчого шляху. На відміну від Р. Шумана, К. М. Вебер, завершивши концертну кар'єру піаніста-віртуоза, практично не звертався до написання

фортепіанних творів, зосередивши свою увагу на оперній творчості і критичній діяльності. Р. Шуман також переніс свої погляди на піаністичну культуру у сферу педагогічної та літературної діяльності. У відомих «Життєвих правилах для музикантів» Р. Шуман в афористичній формі надає поради відносно певних принципів роботи митця та його ставлення до музичної творчості [53]. У критичних статтях Р. Шуман відстоює ідеали романтизму та виражає власне відношення до процесів розвитку сучасного мистецтва [64]. До того ж, композитор звертався до написання творів для фортепіано *solo* та його ансамблів з іншими інструментами.

Хоча Р. Шуману не судилося стати піаністом, все ж в його творчості яскраво простежується виключно піаністичний спосіб мислення. Композитор повністю занурюється у вивчення специфіки фортепіано і створює власний стиль, унікальний за своєю суттю. М. Зільберквіт, цінуючи музичний талант композитора, який зміг розкрити «співучий дар» інструмента, нагородив його званням «поета фортепіано» [23, с. 46]. Написані Р. Шуманом варіації повністю відповідають якостям багатогранної виразності фортепіано і не зможуть повною мірою втілитися на будь-якому іншому інструменті. К. М. Вебер, на відміну від Р. Шумана, відбувся як виконавець. Але в цілому в своїх варіаціях він також мислить фортепіанними поняттями, переймаючись особливостями даного інструменту і з великим інтересом розкриваючи його виконавські можливості.

Жанр варіацій у творчості К. М. Вебера і Р. Шумана займає значне місце, тому що в цих творах обидва німецьких композитора в повній мірі реалізували свої виконавські та композиторські устремління. Проте трактування даного жанру у К. М. Вебера і Р. Шумана в плані музичної мови та формоутворення різне.

К. М. Вебер підходить до варіацій як до жанру, в якому можна розкрити віртуозний потенціал виконавця. В них композитор досить сміливо застосовує свою творчу фантазію, розгортаючи увесь віртуозний блиск, іскрометність і безмежність свого обдарування. Усі варіаційні опуси

композитора містять в собі велику кількість традиційних прийомів вираження, але також в них містяться музичні винаходи самого К. М. Вебера. У варіаціях композитору вдалося об'єднати не тільки досвід попередників, а й, так би мовити, «заглянути в майбутнє», оскільки в подальшому веберівські ідеї будуть використані наступним поколінням композиторів-романтиків. Зокрема, Р. Шуман у своїх варіаціях буде орієнтуватися на виконавську техніку віденських класиків та використовувати творчі придбання К. М. Вебера.

Втім, дещо по-іншому Р. Шуман підходить до трактування самого жанру. Багато в чому це пов'язано з його особливим світосприйняттям, що вплинуло також на вибір засобів вираження, які використовуються у варіаціях. Д. Житомирський визначає музичну драматургію Р. Шумана як «фіксування відчуття життєвого потоку вражень» [21, с. 394]. Дійсно, шуманівське світовідчуття визначається тим, що він мислить портретними характеристиками, часом керуючись швидкоплинними відчуттями. На противагу цьому, веберівське світосприйняття засноване на певному чергуванні подій, які змінюють один одного, а також у наявності в них яскравих ефектів.

Для цього дослідження особливий інтерес мають Варіації на тему *Abegg* і «Симфонічні етюди» Р. Шумана, тому що в цих творах можна простежити еволюцію шуманівського трактування варіацій і протиставити його трактуванню К. М. Вебера.

Цікаво, що Варіації на тему *Abegg* (op. 1) були створені лише за кілька років до «Симфонічних етюдів» (op. 13) – у 1830 та 1834 роках відповідно. Однак відмінність між цими двома творами дуже істотна. Примітно, що у назві першого з названих циклів Р. Шуман зашифрував ім'я своєї колишньої коханої. Подібні шифри були типовими для творів Р. Шумана, в чому, зокрема, виражається його авторська індивідуальність. В даному циклі найбільш явно проявився класичний підхід композитора до трактовки жанру

варіацій. У другому з названих творів особливо помітне прагнення композитора до свободи вираження та сміливості втілення власних задумів.

О. Алексєєв дає наступну оцінку «Симфонічним етюдам»: «Своїм циклом Шуман не тільки розвиває лінію вільних, або романтичних варіацій. Він вирішує й іншу важливу для його часу творчу задачу – створення високохудожнього варіаційного твору симфонічного плану в яскравій концертно-віртуозній формі» [3, с. 174].

У варіаційних опусах обох композиторів простежується деяке зближення рис сюїтності та варіаційності. Зокрема, властивості сюїтності у варіаціях К. М. Вебера і Р. Шумана проявляються, насамперед, у змістовній відокремленості кожної варіації, її яскравій індивідуалізованості, а також в контрастному характеристичному зіставленні варіацій. Щодо прояву варіювання, то в циклах К. М. Вебера цей метод розвитку форми виступає засобом висвітлення одного образу з різних боків. По-іншому його сприймає Р. Шуман. Д. Житомирський, аналізуючи прояв рис варіювання у «Симфонічних етюдах», визначає його «не стільки засобом розвитку одного, вихідного образу, скільки засобом встановлення зв'язку між різними образами» [21, с. 393]. З цього випливає, що для К. М. Вебера варіаційність виступає на перший план, набуваючи лише загальних рис сюїтності, тоді як для Р. Шумана варіаційність слугує переважно засобом скріплення в одне ціле різноманіття картин мікросвіту. В данному випадку, сюїтність при формотворенні має для композитора основоположне значення.

З ім'ям Р. Шумана пов'язаний прояв поетичного начала в музиці. Насамперед, це проявляється у ліричному вираженні чуттєвих настроїв. Дана властивість у значній мірі відноситься до композиторів-романтиків, тоді як за часи К. М. Вебера емоційний настрій музики був орієнтований, у першу чергу, не на поетичну змістовність, а на прояв піаністичних якостей та стосувався віртуозності виконавця. Шуманівське розуміння віртуозності проявляється у багатоплановому розкритті образних характеристик. Так, наприклад, у Варіаціях на тему *Abegg* та в Етюді одинадцятому (Варіація IX)

з «Симфонічних етюдів» Р. Шумана на перший план виходить образно-емоційне наповнення варіацій, а віртуозні компоненти, які в них містяться, виконують другорядну функцію, допомагаючи позначити ту чи іншу виразну знахідку композитора, тобто це зразок так званого «художнього» етюд. По-іншому виражає своє відношення до віртуозності К. М. Вебер. Для нього це свого роду самоцінність. Однак варто відзначити, що сама по собі віртуозність у К. М. Вебера передбачає не тільки швидкість пальців, але й має на увазі абсолютне володіння усіма можливими засобами вираження на інструменті. Яскравим прикладом можуть слугувати варіація II з *op. 7* та варіація VII з *op. 55*, в яких на перший план виходить віртуозне начало, що само по собі емоційно заряджене.

Отже, в обох композиторів виявляється різний підхід до віртуозного вираження. Якщо у К. М. Вебера віртуозність виступає як самостійне явище та має яскраву емоційну забарвленість, то у Р. Шумана віртуозність стоїть на службі змістовно-емоційного вираження, яке для композитора має основоположне значення.

Складність світовідчуття Р. Шумана відбилася у багатоплановості фактури, якій притаманна поліінтонаційність. Саме в цьому яскраво виявилася властива Р. Шуману «раптова і дуже чутлива фіксація різнобарвного потоку життя в його контрастності, мінливості, щоразу нових відтінках» [28, с. 143]. Тобто фактура у Р. Шумана є не звичайним засобом виразності, як у К. М. Вебера, а виступає безпосереднім носієм тематичного комплексу, до якого закладена сама ідея варіації. На противагу Р. Шуману, К. М. Вебер використовує фактурні перетворення як засіб розкриття тематизму з різних боків (*op. 7*). К. М. Вебер ускладнює фактуру тільки у необхідних драматургічних випадках. В цілому ж, веберівська фактура досить розвантажена та орієнтована, в першу чергу, на віртуозну специфіку варіацій. Крім того, що фактура Р. Шумана досить поліфонізована, вона містить в собі велику кількість віртуозних компонентів. Тому відбувається тісний зв'язок моторики та фактури. Однак у деяких варіаціях можливо

виокремити домінування тієї чи іншої якості (поліфонічності або віртуозності):

- 1) Варіації на тему *Abegg* (ор. 1): варіація I – віртуозність; варіація II – поліфонічність; варіація III – поліфонічність;
- 2) «Симфонічні етюди» (ор. 13): Етюд I (Варіація I) – віртуозність; Етюд II (Варіація II) – поліфонічність; Етюд III (Варіація II) – віртуозність; Етюд V (Варіація IV) – віртуозність; Етюд VI (Варіація V) – поліфонічність; Етюд VII (Варіація VI) – віртуозність; Етюд VIII (Варіація VII) – поліфонічність; Етюд IX (Варіація VII) – віртуозність; Етюд X (Варіація VIII) – віртуозність; Етюд XI (Варіація IX) – поліфонічність; Етюд XII (Фінал) – віртуозність.⁴

Як бачимо, у «Симфонічних етюдах» набуває досить істотного значення саме віртуозність. Якщо казати про варіації К. М. Вебера, то в них простежується чітка ясність в якості диференціації варіацій. Простота викладу сприяє їх визначенню. Хоча, починаючи з ранніх опусів, одразу стає зрозумілою творча спрямованість композитора в бік віртуозності (ор. 2, ор. 6, ор. 7). Поліфонічний виклад у К. М. Вебера підкреслює пісенну приналежність варіацій (ор. 5 варіація II, варіація V, варіація VII).

Імпульсивність шуманівської натури проявилася і у специфіці вибору гармонічних прийомів. Поряд з традиційними зворотами у Варіаціях на тему *Abegg* (ор. 1) виявляються несподівані модуляції та достатньо складні гармонії. У К. М. Вебера гармонічні рішення в повній мірі відповідають встановленим принципам класичного напрямку.

В плані образного змісту обидва композитора сходяться у загальному тяжінні до образного варіювання та характеристичності варіацій. Щоправда, у Р. Шумана, за вказівкою Н. Кашкадамової, «найбільш відчутні дві тенденції – до психологізації та характеристичності» [28, с. 143]. Це, скоріш

⁴ У тих випадках, коли варіація виступає розділом форми (як у Варіаціях на тему *Abegg*), для позначення використовується маленька літера. У випадках, коли Варіація є назвою окремою мініатюри (як у «Симфонічних етюдах»), пишеться велика літера.

за все, пов'язано з приналежністю Р. Шумана до романтичного напрямку зрілого періоду. Адже чуттєвість прояву найбільш притаманна саме наступним поколінням романтиків, які творили слідом за К. М. Вебером. Шуманівська характеристичність проявляється у плинності та переплетіннях різних чуттєвих настроїв. Найбільш явно це відображено в «Симфонічних етюдах» (*op. 13*). Інакше характеристичність проявляється у К. М. Вебера – вона реалізується безперервним чергуванням різних варіаційних «спалахів» (*op. 7, op. 28*).

У зв'язку з тяжінням до образного варіювання в циклах обох композиторів з'являється велике різноманіття жанрових трактувань теми у варіаціях: від поліфонічних (барокових) до суто романтичних інструментальних жанрів (експромт). Звідси виникає індивідуалізація кожної окремої варіації і виділення її як самостійної образної одиниці.

У сфері технічних знахідок К. М. Вебер виявився більш винахідливим, ніж Р. Шуман. Останній, загалом, використовував надбання попередників, в тому числі й К. М. Вебера. Широкі стрибки, пасажі ламаними та подвійними інтервалами, «блискучі» віртуозні пасажі – все це успадкував романтичний піанізм із творчих знахідок К. М. Вебера. До того ж, враховуючи, що у своїх варіаціях К. М. Вебер зібрав майже увесь арсенал технічних засобів і формул класичної епохи (гамоподібні та арпеджовані звороти, фігурації, прийоми позиційної гри та інше), стає очевидною безсумнівна спадкоємність поколінь, в яких К. М. Вебер виступає одним з найбільш значущих посередників.

Таким чином, фортепіанні варіаційні цикли К. М. Вебера і Р. Шумана внесені у скарбницю фортепіанного мистецтва як видатні зразки своєї епохи. У своїх варіаціях К. М. Вебер визначив подальший шлях розвитку віртуозного виконавства, а Р. Шуман, завдяки своєму безмежному таланту чуйного музиканта, довершив варіації та зміг вивести їх на новий естетичний рівень. «Симфонічні етюди» (*op. 13*) і до сьогодні вважаються неперевершеною перлиною фортепіанного музичного мистецтва.

Історична взаємодія між музикантами здійснюється незалежно від художнього стилю, який панував на той момент. Часом, творча діяльність музиканта збігалася з періодом синтезу або переходу від одних естетичних цінностей до інших. Такі часи застав К. М. Вебер, в подібній ситуації опинився й молодший сучасник Р. Шумана *Йоганнес Брамс*. Творча діяльність К. М. Вебера належить до історичного періоду, коли класична естетика вже поступово відходила у минуле, а на зміну їй приходили нові, романтичні погляди на мистецтво. У свою чергу, творчий шлях Й. Брамса перетинається з періодом виникнення тенденції синтезу декількох музичних стилів. Тому у творчості Й. Брамса поєднуються риси як романтичної, так і барочно-класичної традиції. Отже, обидва музиканта жили у часи дестабілізації музичних поглядів на мистецтво.

До другої половини XIX століття концертне життя у Європі було набагато насиченішим і різноманітнішим, ніж у перші десятиліття. Н. Кашкадамова відмічає, що діяльність піаністів набула значної популярності та мала широке поле для дій. Організовувалася велика кількість фестивалів і концертів, відкривалися музичні навчальні заклади [28, с. 5]. Серед піаністів, як вказує М. Чернявська, найбільш затребуваними вважалися інструменти, вироблені фірмами Штрейхера, Плейеля, Ерара, Блютнера та іншими [61, с. 21]. Дослідник зазначає, що як і раніше були популярними виконавці віртуозного напрямку, але паралельно з цим важливе місце у фортепіанному концертному житті зайняли виконавці «інтелектуального» спрямування [там само, с. 15]. До них відносився і Й. Брамс. Як і К. М. Вебер, він з ранніх років долучився до виконавської діяльності, багато концертував, але згодом присвятив себе композиторській діяльності. Відомо, що репертуар К. М. Вебера та інших піаністів, які належали до «блискучого» стилю, обмежувався власними творами. Але, як вказує Н. Кашкадамова, з 1820-х років, коли К. М. Вебер вже припинив виконавську діяльність, піаністи-віртуози почали поступово поповнювати власний репертуар, додаючи до нього твори інших авторів [28, с. 13]. У часи Й. Брамса

виконавський кругообіг розширився ще більше: програми піаністів тепер склалися не тільки з авторських творів, але й з творів сучасників та композиторів попередніх епох. Дійсно, відродження старовинної музики було досягненням пізньоромантичного періоду. В даному випадку варто згадати фігуру Ф. Ліста, який зробив великий внесок у відновлення музики великих попередників. Шедеври Й. С. Баха, Д. Скарлатті та віденських класиків набули істотного значення для виконавців другої половини ХІХ століття, оскільки мали не тільки виключну історичну цінність, але також були невичерпним джерелом глибоких музичних ідей. Крім того, до репертуару піаністів пізнього романтизму входили зразки так званого, «блискучого» стилю. Відомо, що Й. Брамс нерідко виконував твори віртуозів, які належали до даного виконавського напрямку (С. Тальберг, А. Герц) [28, с. 295].

Якщо Й. Брамса вчені часто називають музикантом-зодчим, то К. М. Вебера можна порівняти з музикантом-віртуозом. Природньо, це пов'язано не тільки з належністю до певного виконавського стилю, але й зі способом мислення в цілому. Про гру К. М. Вебера говорили, що вона відрізнялася «не тільки блиском і віртуозною майстерністю, але й емоційною яскравістю» [3, с. 154]. Про виконавський стиль Й. Брамса його учениця Ф. Мей писала наступне: «<...> це ніколи не була гра віртуоза, хоч в його розпорядженні й було (скромно кажучи) багато віртуозності. Він ніколи не працював задля ефекту, а намагався проникнути в найістотніший зміст тієї музики, яку інтерпретував <...>» [28, с. 296]. Сучасники Й. Брамса також вказували, що при виконанні простих творів він прагнув знайти в них глибину та виявити найдрібніші виразні нюанси.

Окремо варто сказати про оцінку гри Й. Брамса Р. Шуманом. Як відомо, німецький композитор вплинув на формування творчої особистості Й. Брамса. Вперше почувши гру молодого піаніста, Р. Шуман сприйняв її справді геніальною [18, с. 9]. В одній зі своїх останніх статей він визнавав виключну майстерність Й. Брамса, а також, даючи оцінку творчій

унікальності музиканта, написав наступне: «Він явився – юне створіння, у колисці якого тримали вахту грації та герої. Звуть його Йоганнес Брамс» [там само].

Якщо К. М. Вебер за допомогою віртуозної винахідливості прагнув до своєрідної «політності» та «невловимості», то гра Й. Брамса відрізнялася більшою ґрунтовністю. Для К. М. Вебера багато в чому характерна концертна властивість виконання, тоді як у манері Й. Брамса був відсутнім концертний блиск, його гра характеризувалася помірністю у вираженні емоцій. При цьому виконавський стиль обох музикантів відрізнявся логічною ясністю класиків і був наділений надзвичайною виразністю.

Для обох музикантів концертна діяльність була не головною віхою творчого життя. К. М. Вебер та Й. Брамс віддавали перевагу композиторській діяльності. Обом вдалося створити значні твори в області фортепіанного мистецтва. Для даного дослідження особливий інтерес представляють Варіації на тему Паганіні (*op. 35*) Й. Брамса, так як за вибором теми для варіювання композитор наближується до віртуозної стилістики варіаційних циклів К. М. Вебера. Однак варто детальніше роздивитися, яким чином здійснюється варіювання в даному циклі та порівняти його з обробкою у веберівських варіаціях.

Варіації на тему Паганіні (*op. 35*) були створені у 1866 році. Й. Брамс не обмежився одним варіантом обробки теми, випустивши два зошити варіацій, в яких тема висвічується в різних аспектах. Однак загальною рисою варіацій з обох зошитів є їх крайня виконавська віртуозність. Враховуючи те, що Й. Брамс виконував власні твори, на даному зразку можна уявити масштаби його піаністичних можливостей та оцінити розкритий у варіаціях виконавський потенціал.

В даному творі яскраво простежується прагнення Й. Брамса до одночасної трактовки жанру з точки зору класичного зразка в поєднанні зі вже набутими в романтичну епоху композиційно-драматургічними принципами. Так, варіювання теми в даному циклі здійснюється в межах

ясних логічних рамок. Однак композитор не зберігає єдиний метр протягом всього циклу, а також декілька разів змінює їх ладову основу. Вибір засобів, за допомогою яких композитор видозмінює тему, просто безмежний. Здається, що варіювання може продовжуватися нескінченно – настільки невичерпна фантазія композитора. В цьому підхід Й. Брамса близький композиторському стилю К. М. Вебера, який у власних варіаціях також проявив себе великим майстром уяви та безмежної фантазії в області образних втілень теми. Однак у К. М. Вебера здатності яскравого художника спиралися на його оперно-театральну специфіку мислення, в той час як у Й. Брамса вона була чисто інструментальною. Тому у Варіаціях на тему Паганіні (*op.* 35) композитор підходить зі сторони жанрової трактовки, яка проявилася у своєрідній «грі» віртуозними прийомами, а також в градаціях різних емоційних станів.

У плані образної трактовки теми К. М. Вебер спирається на жанрову специфіку варіацій, іноді вказуючи на їх конкретну приналежність, а також вибудовує цілісні драматургічні розділи циклу. Й. Брамс не застосовує в циклі жанрову трактовку, однак окремі варіації все ж містять собі деякі риси жанровості (пісенності, етюдності, скерцозності). Якщо у К. М. Вебера образність театрального характеру, то у Й. Брамса спостерігаються риси узагальненої образності. Однак при цьому кожна варіація глибоко змістовна і осмислена. Притаманна веберівським циклам емоційна простота та безпосередність не властива опусу Й. Брамса.

Варто сказати, що обидва композитори, будучи гідними піаністами свого часу, прагнули розвивати прийоми фортепіанної техніки. Як і К. М. Вебер, який у фортепіанних варіаціях багато в чому був винахідливим у частині технічних знахідок, Й. Брамс виявляє власні, притаманні лише його стилю, технічні прийоми. У К. М. Вебера пошук засобів здійснюється в області як дрібної, так і крупної техніки: *op.* 7, варіація VII, *op.* 40, варіація III, варіація IX – пасажі подвійними нотами; *op.* 9, варіація III – широкі інтервальні скачки; *op.* 28, варіація III, варіація VII – пасажі

широкими інтервалами. Й. Брамс у Варіаціях на тему Паганіні (*op. 35*) здебільшого розробляв прийоми крупної техніки: зошит I варіація VIII, зошит II варіація I – гра подвійними терціями; зошит I варіація II – гра подвійними секстами; зошит I варіація IX – акордові пасажі; зошит I варіація IV, варіація XII, зошит II варіація II – широкі стрибки інтервалів. В області дрібної техніки композитор широко застосовує наступні прийоми: зошит I варіація XIV, зошит II варіація VII – різноманітні фігураційні звороти; зошит I варіація XIV – репетиції; зошит I варіація III, зошит II варіація VI – прийоми позиційної гри. Таким чином, у К. М. Вебера і Й. Брамса технічний арсенал засобів повністю підпорядковується фортепіанній специфіці.

Однак піанізм передбачає не тільки прийоми пальцевої моторики, але також цілісну фактурну композицію. В цілому, музична тканина фортепіанних варіацій К. М. Вебера досить прозора, і лише в окремих випадках, коли композитор переслідує певну драматургічну ідею, він надає їй звукову об'ємність. У Варіаціях на тему Паганіні (*op. 35*) фактура протягом всього твору досить насичена. Подібна риса цілком типова для композиторського мислення Й. Брамса. Поліфонічна багат шаровість, рельєфність музичної тканини, уподібнена звучанню оркестру, свідчить про прагнення композитора до плинності та зв'язності музичної думки. У К. М. Вебера також застосовується поліфонічна фактура, однак такі варіації, скоріш, націлені на відображення пісенної спрямованості.

Однак не варто думати, що вся фактура у брамсівських варіаціях заснована на поліфонічних прийомах. У Варіаціях на тему Паганіні (*op. 35*) Й. Брамс використовує різноманітні типи фактури класичного та романтичного стилю. Композитор протягом всього циклу задіює якомога більш широкий діапазон фортепіано, використовуючи усі можливості інструмента. І якщо К. М. Вебер заповнює об'єми фактури за допомогою висхідних та низхідних фігураційних зворотів, то Й. Брамс, крім цього, надає фактурі звукову об'ємність, задіюючи одразу широкий діапазон регістровими

включеннями та застосовуючи широкі пасажі і акорди. Фактура брамсівських варіацій мікроінтонаційна, тобто, вона здатна передавати певний емоційний та смисловий зміст. Якщо у К. М. Вебера письмовий склад гомофоний, тобто існує чітке розділення на акомпанемент і мелодію, яка містить певну тематичну функцію, то у Й. Брамса музична тканина сприймається як закінчене тематичне ціле (можна провести паралелі з Р. Шуманом). Крім того, вона повністю фортепіанна і не передбачає будь-яких інших інструментальних тлумачень.

Варіації К. М. Вебера та Варіації на тему Паганіні (*op. 35*) Й. Брамса схожі у спільному прагненні обох композиторів до виявлення виконавської віртуозності піаніста. У К. М. Вебера це проявляється у більшій театральності та «грі» за інструментом, тоді як Й. Брамс, цураючись перебільшених ефектів, прагне втілити, в першу чергу, глибокі художні завдання. І до сьогодні Варіації на тему Паганіні (*op. 35*) Й. Брамса залишаються одним з найскладніших творів у всій фортепіанній спадщині, тоді як варіації К. М. Вебера представляють собою безцінний зразок «блискучого» віртуозного виконавства.

Висновок до Розділу 3.

В процесі історичного розвитку фортепіанне музичне мистецтво переживало часи і підйому, і спаду. Один естетичний стиль приходив на зміну іншому; зароджувалися та розвивалися різні погляди на мистецтво, які іноді стикалися у різкому протистоянні один з одним; змінювалося та розвивалося концертне мистецтво, багато в чому підкорюючись вподобанням вибагливої публіки. Але у різні періоди з'являлися яскраві та талановиті митці, які віддзеркалювали свій час. Разом з тим, їх унікальні творчі досягнення ставали результатом багаторічного розвитку музичного мистецтва попередніми поколіннями музикантів. Такі митці ставали опорою майбутнього фортепіанного мистецтва, адже на зміну їм завжди приходили наступні покоління художників.

Місце К. М. Вебера в історичному взаємозв'язку з минулим та майбутнім визначається досить безперечно – він є вихованцем класичної історичної епохи, є втіленням майстерності сучасного йому «блискучого» стилю віртуозів та одним із засновників нового романтичного напрямку, який проіснував майже ціле століття. Цілком доречно назвати К. М. Вебера посередником поколінь, адже в його творчій діяльності найповніше вбачається поєднання історичних часів.

Закладені видатним віденцем В. А. Моцартом основи класичності у творчості стали міцною основою для багатьох митців майбутнього, серед яких були Л. ван Бетховен, Й. Н. Гуммель, К. М. Вебер та інші. Останній дотримувався подібної «зразковості» на початковому етапі творчої діяльності, однак згодом перетворив її у своїх варіаційних циклах на власні, більш вільні віртуозні вподобання. Керуючись змогою використання більш довершеного інструмента, ніж у моцартівський період, К. М. Вебер зміг домогтися технічної досконалості для свого часу. І навіть не дивлячись на те, що К. М. Вебер і В. А. Моцарт значною мірою орієнтувалися на оперну творчість, вони стали митцями, які змогли розкрити виконавський потенціал нового інструмента. Підхід до трактовки варіацій у названих композиторів збігається, але при цьому спостерігається індивідуальне опрацювання даного жанру. Зокрема, спільність підходу відзначається у загальній побудові циклу (використання принципу димінущії, зміна темпу між варіаціями, розширений фінал), використаних засобах виразності (перші варіації фігураційного складу, поєднання гомофонної та поліфонічної фактури, нечасте звернення до педалізації), жанровому спрямуванні варіацій (танцювальність, етюдність, узагальнена характеристичність), проявах театральної специфіки (діалогічність, орнаментованість мелодії). Однак, спостерігаються й деякі розбіжності в розробці варіацій. Якщо В. А. Моцарт дотримується класичних принципів, то К. М. Вебер відхиляється від типового розуміння варіацій та працює над версіями їх образного наповнення, розширює та ускладнює різновиди варіювання (темпові, фактурні), демонструє індивідуальний погляд

на характеристичну розробку тематичного матеріалу. Набір технічних компонентів у обох композиторів відповідає типовим прийомам класичного періоду (позиційна гра, гамоподібні пасажі та арпеджіо, фігураційні звороти та ін.), однак у К. М. Вебера він значно збільшується, оскільки з'являються умови для їх розширення.

Поряд з К. М. Вебером був і той, хто значно відрізнявся від інших творців того часу, хто зміг перейти межу, здавалося б, неможливого. Л. ван Бетховен у своїй творчій діяльності зміг продемонструвати не тільки естетичну цінність відмінного від «блискучої» віртуозності стилю виконання, а й загального композиторського сприйняття, розширивши у варіаціях композиційно-драматургічні принципи, у той час як К. М. Вебер дотримувався віртуозної традиції у трактовці даного жанру. Шляхи обох композиторів, які базувались на усталеній класичній традиції, розійшлися через різні індивідуальні погляди кожного з них на творче самовираження. У варіаціях К. М. Вебер та Л. ван Бетховен приділяли значну увагу розробці характеристичної розробки тематизму. Однак це реалізовувалося в контексті індивідуального стилю. К. М. Вебер працював над висвітленням теми з боку жанрів, ефектності її висвітлення та емоційності вираження; Л. ван Бетховен розширював потенціал варіювання, поєднуючи декілька образних елементів і приділяв увагу нюансам настроїв та образній змістовності. При цьому він не обмежувався жанровим спектром варіацій, доповнюючи їх складними поліфонічними типами. Також в пізніх варіаціях К. М. Вебера та *op. 120* Л. ван Бетховена відчутне тяжіння до сюїтності та індивідуальної самостійності варіацій. Творча думка в обох художників у варіаційних опусах націлювалася на розширення виразних можливостей, але відрізнялися масштабами задумів та їх подальшої реалізації.

Спорідненість К. М. Вебера з моцартівськими естетичними поглядами поєднувала його з представником «блискучої» віртуозності Й. Н. Гуммелем. Але в кожного музиканта по-різному виражалася домінування творчого призначення. Зокрема, у варіаціях Й. Н. Гуммеля яскраво вбачається його

виконавська спрямованість, тоді як у К. М. Вебера спостерігається значна композиторська зацікавленість. У варіаціях на тему з опери «Кастор і Полукс» Г. Фоглера обидва композитори продемонстрували різний підхід до її опрацювання. Й. Н. Гуммель досить стисло розробляє тему, обмежуючись лише мотивним варіюванням, тоді як К. М. Вебер заглиблюється у тематичний розвиток матеріалу, використовуючи прийоми темпового контрасту, жанрового варіювання. В наведених циклах простежуються класична орієнтованість Й. Н. Гуммеля та раннеромантична спрямованість К. М. Вебера. В інших зразках названих композиторів (*op.* 78 та *op.* 40 відповідно), написаних на тему української народної пісні «Їхав козак за Дунай», композитори розширюють межі форми, доповнюючи її інтродукцією. На відміну від попередніх опусів, в даному циклі Й. Н. Гуммель поширює коло виражальних засобів, залишаючись при цьому в межах класичних варіацій, а К. М. Вебер активно розробляє образний потенціал теми, доводячи її до остаточної трансформації, та значно відхиляється в бік романтичного типу варіацій, довершуючи їх багатством технічних компонентів.

З часом «легке» відношення до музичного мистецтва спонукало виникнення протилежної позиції у деяких музикантів. Проти поглядів «блискучих» віртуозів виступив Ф. Мендельсон. На відміну від стрімкої веберівської «гри» у своїй творчості він відстоював ідею ґрунтовності і самоцінності музичного мистецтва. Те, що для К. М. Вебера було першочерговим покликом, для Ф. Мендельсона не мало такої значущості. Звісно, що без існування подібних протилежних і суперечливих позицій, подальший прогресивний розвиток фортепіанного мистецтва був би неможливим. Якщо порівнювати пізні варіаційні опуси К. М. Вебера, які найбільше наближуються до романтичної стилістики, з «Серйозними варіаціями» Ф. Мендельсона, то в даних зразках виявляється тяжіння до концертно-віртуозного характеру викладу. Однак між цими варіаційними циклами простежується суттєва відмінність, яка полягає в мірі значення

віртуозності для даних творів. Так, у веберівських *op. 28* та *op. 40* названий чинник виступає головним компонентом художнього задуму, а інші засоби виразу стають другорядними. Ф. Мендельсон навпаки, підпорядковує художню віртуозність загальній ідеї варіацій, їх змісту, відхиляючи таким чином значення віртуозності як самоцінного явища. Втім, в плані набору технічних компонентів німецький композитор наслідує надбання не тільки класицизму, але й «блискучого» стилю, використовуючи складні прийоми, які потребують від виконавця неабиякої виправки.

Одночасно з Ф. Мендельсоном творив геніальний Р. Шуман. Під впливом здобутків віртуозної епохи та класичного стилю, а також завдяки дивовижній індивідуальній обдарованості у фортепіанних варіаціях він досягнув нової вершини художньої майстерності. Якщо для К. М. Вебера варіації слугували жанром реалізації устремлінь до віртуозної довершеності умінь, то Р. Шуман виявив перспективність варіацій, як жанру, в якому можливе втілення найрізноманітнішого спектру творчих задумів. Так, останній відображає у варіаціях потік швидкоплинних уявлень та картин, тоді як К. М. Вебер намагається змалювати поступову зміну яскравих ефектів. В підході до жанру варіацій спостерігаються деякі розбіжності у формоутворенні та музичній мові обох композиторів. Зокрема, шуманівські варіаційні цикли віддзеркалюють прагнення композитора до значних змін в їх опрацюванні. Тому він швидко відходить від традиційного розуміння жанру, яке продемонстровано у Варіаціях на тему *Abegg (op. 1)* і більш наближених до веберівських зразків, та переходить до створення масштабних «Симфонічних етюдів», які є прикладом суто романтичної трактовки варіацій. Зокрема, це проявляється у тому, що варіаційність для Р. Шумана перестає слугувати методом розвитку форми, як це було у веберівських циклах, а стає лише засобом поєднання індивідуалізованих варіацій. Для К. М. Вебера першочергове значення має саме розвиток та розробка варіацій в контексті їх цілісного розуміння, а їх самостійність набуває лише узагальнених рис. Таким чином, у варіаційних циклах К. М. Вебера і

Р. Шумана спостерігається зближення ознак сюїтності та варіаційності на різних ступенях домінування тієї чи іншої категорії. При цьому фортепіанність висловлювання у К. М. Вебера і Р. Шумана має досить помітні та визначні властивості, а віртуозне вираження для останнього має підпорядковуватися змістовності, а не бути нею. З боку технічних знахідок Р. Шуман не вніс суттєвих змін, як до цього спромігся К. М. Вебер. Композитор-романтик широко використовував надбання свого значущого попередника, який зосередив у власних варіаціях величезний спектр технічних прийомів і засобів. Однак Р. Шуман виявився більш винахідливим в області фактурного, гармонічного і ритмічного опрацювання варіацій, ускладнивши палітру виражальних засобів індивідуальними специфічними знахідками. В плані образної довершеності, К. М. Вебер орієнтується на чергування яскравих жанрових характеристик; Р. Шуман продовжує дану ідею, розширюючи спектр характеристичних типів та посилює їх чуттєву грань.

Поєднання у веберівському мистецтві декількох стильових спрямувань на початку XIX століття збігається зі схожим періодом у часи брамсівської творчої діяльності вже наприкінці віку. Однак взаємодія нових і усталених напрямів, переосмислення поглядів на фортепіанне мистецтво, еволюція віртуозного виконавства найкращим чином позначилися на творчій реалізації Й. Брамса. Адже ним був створений справжній шедевр фортепіанної музики – Варіації на тему Паганіні (*op. 35*), в якому митець наближується до славетних часів віртуозного виконавства, яке панувало у часи К. М. Вебера та складало сутність його композиторської творчості. Втім, специфіка мислення обох майстрів відрізнялася через їхню творчу орієнтованість. Так, К. М. Вебер спирався на оперно-театральні особливості музичного сприйняття, а Й. Брамс – на інструментальні. Це багато в чому вплинуло на загальну трактовку варіацій та специфіку музичної мови. Варто відмітити, що творчі погляди названих композиторів багато в чому збігаються, хоча й існують деякі розбіжності. Якщо у К. М. Вебера образна змістовність в

окремих варіаціях більш конкретизована (приналежність варіації до певного жанру, наявність рис театральності), то у Варіаціях на тему Паганіні (*op. 35*) Й. Брамса вона носить узагальнений характер, але при цьому не втрачає змістовної наповненості. В плані використання засобів виразності обидва композитори проявили себе майстрами втілення широкого розмаїття художніх прийомів. На тлі технічної довершеності К. М. Вебер і Й. Брамс працюють над ускладненням музичної тканини (значна поліфонізація окремих варіацій та рельєфність письма), гармонічних якостей (насичення послідовностей та функцій), тембрових пошуків та інше. В області моторики музиканти проявили свою винахідливість, адже варіаційний жанр допускає не тільки образно-змістовний розвиток, але й спонукає до експериментів удосконалення техніки. Зокрема, К. М. Вебер у всіх варіаційних циклах без винятку доповнює вже існуючі засоби прийомами власного доробку, які за складністю досягають вершин виконавської майстерності. Й. Брамс не тільки продовжує довершення фортепіанної техніки, але й вносить свої «пропозиції», які стають характерними прикметами його письма. Загалом же пізній романтик розширює межі художньої техніки, доводячи, що її потенціал безмежний.

Отже, ті якісно позитивні ідеї, що буди започатковані К. М. Вебером, знайшли своє продовження у майбутньому, набувши нової досконалості в їх втіленні та перетворили фортепіанне мистецтво на безмежний простір для невичерпної творчої фантазії художника. Варіаційні цикли німецького композитора в історичному аспекті віддзеркалюють не тільки найкращі здобутки попередніх часів, але й містять в собі дух сучасного «блискучого» стилю з усіма його суперечливими якостями. Також варіації К. М. Вебера виявилися для послідовників взірцем, в якому художній потенціал даного жанру позначився з позицій їх композиторської і виконавської довершеності.

ВИСНОВОК

В сучасному уявленні К. М. Вебер виступає, насамперед, творцем видатного «Фрайшютца». В наукових джерелах музикознавці приділяють значну увагу саме оперному аспекту творчості композитора. При цьому фортепіанна спадщина залишається її маловивченою гранню.

На противагу малочисельним науковим дослідженням, присвяченим фортепіанній творчості К. М. Вебера, розгляду варіацій, які диференціюються у визначенні форми і жанру, приділено значно більше уваги. Вчені надають різноманітні тлумачення варіаціям, які, однак, подібні за своїм смисловим наповненням. Загалом, варіації і як жанр, і як форма в результаті історичного розвитку зазнали істотних змін. Особливу популярність варіації набули на зламі естетичних ідей, коли класичний світогляд поступово замінювався романтичним.

В перші десятиліття XIX століття ще не розмежовувалися поняття композитора і виконавця, тому в творчості К. М. Вебера проявилася єдність обох цих устремлінь. При написанні фортепіанних творів він спирався на свій багаторічний виконавський досвід. Композиторський стиль музиканта формувався під впливом затребуваної на той час яскравої віртуозності, імпровізаційності та зовнішнього блиску різнобічних здібностей виконавця. У зв'язку з цим, найбільш відповідними жанрами, в яких виконавець міг продемонструвати свої можливості, були фантазії, віртуозні концертні п'єси, варіації. К. М. Вебер звертався до деяких з таких жанрів. Зокрема, він є автором восьми варіаційних циклів для фортепіано. Кожен з даних опусів унікальний за своєю суттю, адже в них К. М. Вебер проявив себе неперевершеним майстром віртуозного художнього втілення власних задумів. Композитор наділяє варіації характеристичними та піаністичними знахідками, тим самим вирішуючи цілий комплекс задач.

У варіаціях *ор. 2* композитор застосовує тип спіральних варіацій; в *ор. 5* підкреслює тематичний зв'язок між варіаціями, проводячи спільні образні арки; *ор. 6* збагачений різними типами варіювання, які чергуються та поєднуються один з одним; в *ор. 7* відбувається яскрава жанрова розробка теми. Починаючи з *ор. 9*, спостерігається часткове відхилення композитора до вільної трактовки жанру, з'являються більш конкретні прояви рис романтичних варіацій. Композиція *ор. 28* заснована на принципах множинного контрасту; вершиною творчої праці К. М. Вебера у жанрі варіацій є *ор. 40*, адже він представляє собою яскравий зразок «блискучості» епохи та подолання класичності у варіаціях. «Останнім словом» К. М. Вебера у класичному розумінні даного жанру став *ор. 55*, в якому відобразилося прагнення композитора до жанрової характеристичності.

К. М. Вебер проявив неабияку ініціативність у розробці нових технічних засобів. Використовуючи надбання попереднього досвіду, композитор-віртуоз створив власний піаністичний стиль. Безсумнівно те, що всі фортепіанні твори К. М. Вебера відображають його виконавську значущість. Пасажі в октаву чи з подвоєними інтервалами в терцію, кварту, сексту, дециму створюють чималі складнощі для піаніста. При цьому для якісного виконання фортепіанних варіаційних циклів виконавцю необхідно володіти не тільки багатою технічною базою, але й яскравим артистичним талантом, щоб уміти точно передати дух «блискучого» віртуозного стилю. Окрім цього, піаніст повинен збагатити виконання твору виразністю і змістовністю, якими, безсумнівно, наділена музика К. М. Вебера.

В різні часи діяльність деяких музикантів відзначалася особливим талантом та майстерністю, які багато в чому ґрунтувалися на наслідуванні досягнень попередніх поколінь музикантів. Вони ж ставали провідниками до майбутньої історії фортепіанного мистецтва. Подібний взаємозв'язок з минулим і майбутнім цілком зумовлює положення К. М. Вебера, яке він посідає в історії серед видатних митців.

Будучи послідовником моцартівських принципів, К. М. Вебер використовував класичний підхід для написання варіацій, що проявився у простоті викладу гармонії, лаконічності та ясності форми, прозорості фактури та загальних композиційних принципів. Але, незважаючи на суто класичну спрямованість, у пізніх варіаціях спостерігається прояв театральної характеристичності, яка, однак, пов'язана з його оперною діяльністю. До того ж В. А. Моцарт допускає темпове варіювання, що невластиве для класичних варіацій. У веберівських циклах дані риси застосовуються в широкій мірі та в подальшому будуть однією з характерних якостей варіацій доби романтизму.

Крім того, К. М. Вебер став гідним представником «блискучого» стилю поряд з такими музикантами, як Й. Н. Гуммель, М. Келементі, І. Мошелес. К. М. Вебер і Й. Н. Гуммель продовжували лінію класичності у своїй композиторській та виконавській творчості. Так, у варіаціях на тему «Кастор і Поллукс» обидва композитора проявили себе з різних боків: Й. Н. Гуммель створив типові класичні варіації, тоді як К. М. Вебер представив розгорнутий характеристичний цикл, розкривши увесь образний потенціал теми.

Видатним сучасником Й. Н. Гуммеля і К. М. Вебера був Л. ван Бетховен, який, попри класичну орієнтованість поглядів, серед інших виділявся нетиповим для свого часу стилем виконавства і композиторського підходу до творчості. Ним були написані фортепіанні твори, які мали історичне значення для розвитку фортепіанного мистецтва. У своїх варіаційних циклах Л. ван Бетховен намагався подолати загальні рамки формотворення, розширити спектр жанрових, образних та колористичних можливостей інструмента. Композитор перевернув існуючі принципи створення варіацій, внаслідок чого виникло відчуття «безмежності» варіювання, що також, з одного боку, притаманне творам К. М. Вебера у цьому ж жанрі, з іншого – передусь варіаційним циклам представників подальших поколінь.

Після панування класицистської епохи та «блискучого» стилю у жанрі варіацій історичну естафету прийняли музиканти-романтики, одним з яких був Ф. Мендельсон. Його творча діяльність буда спрямована на затвердження «інтелектуальності» у мистецтві. Повз віртуозності, яка була властива митцям-попередникам, пройти осторонь Ф. Мендельсону також було неможливо, адже цей стиль надав новий поштовх для розвитку високого рівня фортепіанного виконавства. У «Серйозних варіаціях» він зміг поєднати виконавську віртуозність і композиторську «розумність», переломив усталену суто виконавську функціональність творів та розкрив можливість поглиблення у його художню змістовність.

Великий внесок у формування піанізму як важливої цінності у мистецтві був зроблений видатним романтиком Р. Шуманом. Завдяки своїй унікальній музичній обдарованості він зміг створити власний неповторний фортепіанний стиль, в повній мірі розкрити своєрідні особливості інструмента та досягти досконалості у вираженні творчих ідей. Віддаючи данину класичним варіаціям у циклі, написаному на тему *Abegg*, у «Симфонічних етюдах» Р. Шуман використовує варіаційність, скоріше, не як формоутворюючий засіб, а в якості способу втілення композиторського задуму. Для К. М. Вебера ж варіаційність слугує і як метод розробки матеріалу, і як компонент формотворення.

У другій половині XIX століття романтизм переживає період дестабілізації. Тоді ж в музичному світі виникає фігура Й. Брамса. Його творчий шлях дещо походить на веберівський. Адже вони обидва об'єднували композиторську і виконавську діяльність з домінуванням першої. Також у К. М. Вебера і Й. Брамса проявляються риси декількох музичних стилей, які дуже гармонійно поєднуються у їх творчості. У «Варіаціях на тему Паганіні» Й. Брамсу вдалося втілити дух «блискучої» віртуозності, яка панувала на початку століття. За своїм цільовим призначенням даний цикл перетинається з варіаційними творами К. М. Вебера, який був виразником ідеї всебічної довершеності виконання.

Тому рівень піаністичної майстерності обох художників надзвичайно високий, що вимагає від виконавця-музиканта неабияких умінь і виконавського досвіду.

Отже, прогресивні надбання К. М. Вебера не були залишені поза увагою послідовників, а реалізувалися в подальшому, набувши нової досконалості. Це говорить про високу значущість ролі К. М. Вебера у фортепіанному мистецтві. Тому маловивченість його творчої спадщини ставить питання про об'єктивну оцінку інструментальної творчості композитора та визначення місця особистості художника у становленні піанізму. В розробці даного питання вбачається перспектива подальшого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Кн. 2. Ч. 1. М. : Музыка, 1989. 496 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт. Кн. 2. Ч. 2. М. : Музыка, 1990. 560 с.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1, 2. М. : Музыка, 1988. 448 с.
4. Бажанов М. С. Virtuозность в музыкальном искусстве: очерки контекста. Вестник Томского госуд. университета. Культурология и искусствоведение: науч. журнал. Томск, 2017. № 28. С. 83–98.
5. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л. : Худож. лит., 1973. 568 с.
6. Бирмак А. О художественной технике пианиста. М. : Музыка, 1973. 138 с.
7. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки. (От начала XVII до середины XIX столетия). М. : Гос. изд-во, Муз. сектор, 1930. Т. 2. 254 с.
8. Вариационная форма. URL:
https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0 (дата звернення 25. 02. 2018)
9. Вебер К. М. Жизнь музыканта. Главы из неоконченного романа. *Советская музыка*. Москва, 1935. № 7/8. С. 3–15 ; № 9. С. 70–95; № 10. С. 64–89.
10. Ворбс Г. Х. Ф. Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. М. : Музыка, 1966. 337 с.
11. Воротной М. Серьёзные вариации. Ор. 54. СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2010. 28 с.
12. Галушко М. Вебер и немецкий романтизм. *Советская музыка*. М. : Музгиз, 1987. № 7. С. 80–85.
13. Генкін А. О. Специфіка піанізму в етюдах і вправах Карла Черні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2019. 20 с.

14. Генкин А. Эстетические основы чистого пианизма в этюдах и упражнениях Карла Черни : монография. Харьков : Мачулин, 2019. С. 16–137 : ил.
15. Головинский Г. Л. Куплетная, вариационная формы и форма рондо. М. : Сов. композитор, 1962. 58 с.
16. Грохотов С. В. И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1990. 25 с.
17. Даттель Е. Послесловие к «Жизни музыканта» К. М. Вебера. Советская музыка. М. : Музгиз, 1935. № 10. С. 89–95.
18. Друскин М. Иоганнес Брамс : Монографический очерк. Л. : Музыка, 1988. 4-е изд. 113 с.
19. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М. : Классика-XXI, 2003. 256 с.
20. Жирикова А. Фортепианное творчество Р. Шумана в аспекте исполнительских проблем. Южно-Российский музыкальный альманах. / ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова», 2015. Вып. 2 (19). С. 31–38.
21. Житомирский Д. В. Р. Шуман. Очерк жизни и творчества. М. : Музыка, 1964. С. 274–328.
22. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1996. 60 с.
23. Зильберквит М. Рождение фортепиано. М. : Дет. лит., 1984. 72 с.
24. Зимин П. История фортепиано и его предшественников. М. : Музыка, 1968. 217 с.
25. Карачевцева И. М. Скрипичные сонаты К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона в музыкально-исторической ситуации 1810-1820 годов : дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.03. Харьков, 2015. 208 с.
26. Карачевцева И. М. Характеристичность как свойство инструментального стиля К. М. Вебера (на примере Скрипичных сонат). Вестник Челяб. гос.

- акад. культуры и искусств: науч. журнал. Челябинск, 2014. № 4 (40). С. 113—117.
27. Карл Мария фон Вебер. «Приглашение к танцу». URL: <https://musicseasons.org/karl-mariya-fon-veber-priglasenie-k-tancu/> (дата звернення 21.12. 2017)
28. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль : АСТОН, 2006. 607 с.
29. Кенигсберг А. К. Вебер Карл Мария фон. Музыкальная энциклопедия в 6 т. М. : Советский композитор, 1972. Т. 1. С. 690—694.
30. Кенигсберг А. Карл Мария Вебер, 1786-1826 : краткий очерк жизни и творчества. М. : Музыка, 1965. 104 с.
31. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: монография. М. : Моск. консерв., 2009. Т. 1. 536 с.
32. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: монография. М. : Моск. консерв., 2009. Т. 2. 596 с.
33. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX века. Ч. 3. М. : Композитор, 2007. 376 с.
34. Кокушкин В. Стилиевые аспекты интерпретации клавирно-фортепианной музыки XVIII-начала XX века : сб. статей. / Рост. гос. конс. имени С. В. Рахманинова, 2011. С. 71—81.
35. Коломийцев В. Карл Мария фон Вебер. К столетию со дня его смерти (1826—1926): крит.-биограф. очерк. Л. : Тритон, 1927. 24 с.
36. Конен В. История зарубежной музыки. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. М. : Музыка, 1976. Вып. 3. С. 267—287.
37. «Концертштюк» — виртуозная пьеса Карла Марии фон Вебера. URL: <https://www.liveinternet.ru/community/4989775/post343890935/> (дата звернення 21.12. 2017)
38. Кремлёв Ю. Карл Мария Вебер. М. : Советская музыка, 1955. № 11. С. 76—86.

39. Кутасевич А. «Серйозні варіації» для фортепіано Фелікса Мендельсона як зразок романтичної моделі жанру (погляд виконавця). *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Харків : Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. Вип 10. 304 с.
40. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX века. М. : ТЦ «Сфера», 1998. 344 с., нот.
41. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. М. : Музыка, 1979. 536 с.
42. Максимов Е. И. История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2014. 39 с.
43. Максимов Е. И. Фортепианное творчество Л. Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII-первой трети XIX века : дис. ... канд. искусствоведения. : 17.00.02. М, 2003. 315 с.
44. Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана (вопросы целостности композиции и интерпретации). М. : Музыка, 1991. 95 с.
45. Мизитова Р. Фортепианная соната 10-20-х годов XIX столетия: К проблеме исторической типологии раннего романтизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1999. 21 с.
46. Михайлов А. В. Карл Мария фон Вебер (1786—1826) // Музыкальная эстетика Германии XIX века. М. : Музыка, 1983. Т. 2. С. 71—72.
47. Моцарт, Вольфганг Амадей. URL:
<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%86%D0%B0%D1%80%D1%82,%D0%92%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%84%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%90%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%B9> (дата обращения 14.01. 2020)
48. Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1. : учеб. пособие / ред. Т. Э. Цытович. М. : Музыка, 1975. Вып. 3. 528 с.
49. Мурадян Г. В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. 39 с.

50. Питина С. Н. К. М. Вебер и его творчество. Музыка Австрии и Германии XIX века. М. : Музыка, 1975. Кн. 1. С. 408—497.
51. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. М. : Гос. муз. изд-во, 1954. 384 с.
52. Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М. : Музыка, 1979. 327 с.
53. Роберт Шуман. «Жизненные правила для музыкантов». URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/house-rules-and-maxims-for-young-musicians/> (дата звернення 1.04.2019)
54. Скорбященская О. А. Фортепианное творчество Карла Марии фон Вебера в контексте культуры немецкого романтизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 1993. 18 с.
55. Способин И. В. Музыкальная форма: учебник. М. : Музыка, 1984. 400 с., нот.
56. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм: науч.-метод. очерк. М. : Музыка, 1983. 88 с.
57. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб : «Лань», 2001. 496 с.
58. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. М. : Музыка, 1974. 244 с.
59. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М. : Музыка, 1984. 144 с.
60. Чернявська М. Піаністичні дуелі Л. Бетховена і його сучасників-віртуозів. *Бетховен – terra incognita* : сб. наук. ст. Харків : ТОВ «С. А. М.», 2015. Вип. 45. 244 с.
61. Чернявська М. С. Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII - початку XIX ст. (проблема формування фортепіанної фактури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 21 с.
62. Чернявська М. С. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури : навч. посіб. Харків : Смуґаста типографія, 2015. 208 с., нот.

63. Шатский П. А. Фортепианные вариации Бетховена: особенности жанра и эволюция интерпретаторских концепций : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2012. 28 с.
64. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М. : Музгиз, 1956. 400 с.
65. Энгель Ю. Д. Вебер, Шуберт, Мендельсон, Шуман : Очерки по истории музыки. Москва, 1911. С. 80—99.
66. Barbedette H. C.-M. de Weber, sa vie et ses oeuvres. Paris : Heugel, 1873. 158 p.
67. Jähns F. W. Carl Maria von Weber in seinen Werken. Berlin. : Verl. der Schlesingerschen Buch und Musik, 1871. 480 p.
68. Tusa M. C., Corneilson P., Veit J. and others. Weber family: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. UK. : Oxford Univ. Press. 94 p.
69. Warrack J. Carl Maria von Weber. UK. : Cambridge Univ. Press, 1976. 411 p.
70. Weber, Carl Maria von. URL : http://imslp.org/wiki/Category:Weber%2C_Carl_Maria_von (дата звернення 21.12.2017).

