9-29-2021

Performance Features of Variations on a Theme by Paganini, op. 35 (first book) by I. Brahms

Nikita Stetsenko

The State Conservatory of Uzbekistan, nikitastetsenko221@gmail.com

Follow this and additional works at: https://uzjournals.edu.uz/ea_music

Part of the [Music Performance Commons](#)

Recommended Citation

Stetsenko, Nikita (2021) "Performance Features of Variations on a Theme by Paganini, op. 35 (first book) by I. Brahms," *Eurasian music science journal*: 2021 : No. 2 , Article 2.

Available at: https://uzjournals.edu.uz/ea_music/vol2021/iss2/2

This Article is brought to you for free and open access by 2030 Uzbekistan Research Online. It has been accepted for inclusion in Eurasian music science journal by an authorized editor of 2030 Uzbekistan Research Online. For more information, please contact sh.erkinov@edu.uz.

В творчестве И. Брамса жанр вариаций является одним из центральных жанров, к которому композитор обращался неоднократно. “Композитор нередко обращался к музыкальным темам других композиторов – например, «Вариации на тему Р. Шумана» ор. 9, «Вариации и фуга на тему Генделя» ор. 24, «Вариации на тему Гайдна», ор. 56. Две тетради «Вариаций на тему Паганини» считаются вершиной в жанре фортепианных вариаций не только в творчестве Брамса, но и во всей фортепианной литературе” [1, р. 640]. **Вариации на тему Паганини** а-moll ор. 35 были написаны в 1862-1863 годах. В качестве темы, которая становится основой двенадцати вариаций, Брамс использует одну из самых известных мелодий европейской музыки, своего рода, музыкальный символ Паганини – его знаменитый Каприс № 24 для скрипки соло. Если говорить об этой музыкальной теме, то ее значение в романтическом искусстве и в истории музыкальной культуры глубоко и многогранно. Эта тема стала символом виртуозности, не знающей границ; исполнительской страсти и темперамента, а также символом гения эпохи романтизма.

В данной работе мы подробно остановимся на исполнительских особенностях первой тетради этюдов ор. 35. Первая тетрадь технически сложнее, чем вторая, хотя с точки зрения музыкального материала вторая тетрадь более разнообразна, а вариации первой тетради очень близки этюдам на различные виды техники. Главная сложность для исполнителя здесь состоит в соединении техники с воплощением художественного образа. Каждая вариация первой тетради представляет собой отдельный мир и требует от исполнителя не только виртуозности, но и работы интеллекта.

Рассмотрим саму тему – скрипичную в своей основе. Тема 24 каприза чрезвычайно собранная, волевая, даже немного воинственная. Рисунок темы графически отчетлив, он содержит в себе энергию и похож на сжатую пружину. Своей мужественной энергией эта тема родственна бетховенским темам. Известно, что композиторы-романтики привыкли слышать неочевидное, прозревать скрытое, и в известной теме Паганини Брамс открыл

такие стороны и обнаружил такие подтексты, которые и самому автору показались бы новыми.

Тема появляется у фортепиано «attaca», с «места в карьер», сразу приковывая внимание. Для исполнителя важно показать тему как можно суше и ритмичнее, а также продемонстрировать ее скрытую энергию (аналогичный прием скрытого потенциала «темы-зерна» встречается в теме из 32 вариаций Л. Бетховена, “искусство которого для Брамса приближается к божественному откровению”) [5, р. 7].

Проведение темы в тональности ля-минор открывает галерею музыкальных трансформаций.

Первая и вторая вариации близки по стилю «Венгерской рапсодии» Ф. Листа – в ней настолько сильна горделивая рыцарственная осанка, настолько легко и элегантно наслаиваются друг на друга скользящие пассажи.

Технический прием здесь – движение параллельными интервалами.

В первой вариации – сексты и терции (в правой руке преимущественно сексты, в левой терции), которые осложняются необходимостью выдерживать «педадь» – длинные басовые длительности. В этом проявляется брамсовский фортепианный стиль и характерный для него прием так называемой «полифонической руки», когда пальцы (или даже части ладони) должны функционировать независимо от друга. “Данный принцип тематического варьирования композитор впоследствии использует не только в вариациях, но и в других жанрах” [4, р. 3].

Во **второй вариации** сначала нагрузка ложится на левую руку (параллельное движение секстами), но затем «задача» распределяется между обеими руками. В завершении вариации в правой руке появляется движение параллельными октавами с терцовым звуком внутри.

Переход в третьей вариации представляет для пианиста особую сложность, так как после крупной техники (октав) нужно быстро переключиться на мелкое «бисерное» арпеджированное движение.

Для работы над первой и второй вариациями можно рекомендовать оттачивать технику, исполняя на staccato нижний голос и при этом удерживая верхний и играя его legato.

Третья вариация – место действия меняется: словно из бального зала действие переносится в лесную чащу: возникает мотив скачки, погони – излюбленная тема композиторов-романтиков со времен шубертовского «Лесного царя».

Здесь исполнителю предстоит филигранная работа не только с фактурой узко расположенных «разложенных» арпеджио, но и четкая акцентировка, которая порождает полифонию – дополнительную мелодическую линию верхнего голоса.

Четвертая вариация рисует другую картину, которая вызывает в памяти этюд Листа «Блуждающие огни» из цикла «Трансцендентных этюдов»: блики и всплески этой вариации напоминают короткие вспышки пламени, рассыпающиеся всполохи зарниц.

Фактурный диапазон этой вариации значительно расширяется и захватывает далекие регистры – пространство расширяется и заполняется воздухом. Один из технических приемов, который «прорабатывается» в этой вариации – трель 4-м и 5-м пальцами в правой руке и 1-м, и 2-м в левой. Здесь фактура отчетливо расслаивается на ведущую линию и аккомпанемент (разложенные арпеджио в широкой позиции).

В данной вариации очень важно хорошо выучить партию левой руки, так как она представляет особую сложность. Разучивать можно, исполняя с акцентами и опорой поочередно на верхний звук и на срединный.

Пятая вариация дает возможность немного «перевести дух» исполнителю: здесь медленный темп, но свои технические задачи. В этой вариации основную сложность составляет несовпадение лигатуры в правой и левой руке, ее необходимо исполнять тщательно, при этом внимательно следить за фразировкой, отчетливо вести мелодическую линию, в которой очень специфично «просвечивает» интонационное родство с основной темой.

Шестая вариация основана на октавной технике, большая нагрузка здесь ложится на левую руку. Её необходимо тщательно заниматься отдельно, применяя все возможные техники отработки октавных пассажей. Кроме того, сложность здесь составляют широкие скачки от первой басовой октавы к следующей. В скачках исполнителю нужно очень быстро «предвидеть» следующий звук, мысленно прицеливаться даже тогда, когда техника будет доведена до автоматизма.

Мелодическая линия в правой руке также потребует внимания, она должна не распадаться на отдельные такты, а складываться в одну длинную фразу.

В седьмой вариации снова встречается прием быстрого чередования широкой «хватки» клавиатуры и узкой: октавы в далеких регистрах в поступенном расходящемся движении чередуются с «узкими» терциями и секстами. Здесь также важна точность попадания на нужные звуки.

Помимо задачи октавной техники и регистровых бросков важно показать контрастную динамику. Динамическая логика здесь предельно проста – восходящее движение на *crescendo* до *ff*, нисходящее, соответственно, *diminuendo*. При этом важно «не колотить» клавиатуру, чтобы на *ff* не возникало стука.

Восьмая вариация также построена на приеме широких скачков – исполнителю необходимо владеть техникой молниеносных и точных бросков: в этой вариации словно соперничают октавы и терции, атакуя пальцы исполнителя очень быстрым чередованием широкого и узкого «захвата» клавиатуры. Исполнителю также следует обратить внимание на мелодическую линию – интонации темы возникают в верхнем мелодическом голосе – и исполнитель должен донести это до слушателей.

Четыре вариации *с девятой по двенадцатую* составляют лирический центр всего цикла. Этот блок медленных вариаций – словно оазис спокойствия и отдохновения, он позволяет скопить энергию исполнителю перед энергичным взрывным финалом. «Всепроникающая теплота» - в отзыве Роберта Шумана

об этих вариациях [3, р. 3]. На первый план в музыкальной ткани этих вариаций выходит полифония, и исполнителю нужно искать различные подголоски, расцвечивать фактуру разными красками.

В **девятой вариации** внимание должно быть сконцентрировано на динамике. Динамическая линия здесь выстраивается подобно постепенному разрастанию ко второму «колену» (повторению) и затем постепенно затухает. Репетиционные звуки в секстолях шестнадцатыми длительностями также дают возможность показать динамическую и исполнительскую агогику.

Десятая вариация дает возможность «поиграть» с тембрами, показать краски среднего и нижнего регистра фортепиано в динамике *piano*. Музыкальная ткань здесь насыщена полиритмией и синкопами, а также полифоническими элементами: здесь нужно «послушать фактуру», то есть прослушать во время исполнения различные голоса и провести мелодические линии, «спрятанные» в фактуре. Очень дозировано и аккуратно здесь нужно использовать педаль, чтобы не смазывать звучание в одну общую массу звуков. В этой вариации сложность может вызвать темповая сторона – необходимость выдержать определённый темп. Эту вариацию иногда хочется играть медленнее, «тянуть», но этого делать не стоит, иначе музыкальная ткань «расползётся по швам». Нужно найти, уловить свой собственный индивидуальный темп, в котором музыка будет звучать наилучшим образом.

Одиннадцатая вариация создает очень безмятежный и светлый образ, в духе пасторальной беззаботной сценки. Впервые появляется тональность параллельного мажора (Ля мажор). Эта вариация контрастна предыдущей и в тембровом отношении: звучание после среднего и низкого регистров в десятой вариации перемещено в верхний.

В отношении ладового наклонения происходит постоянное мерцание мажора и минора. В этой вариации необходим предельный штрих *legato* (что подчеркнуто в нотах ремаркой *molto legato*). Также здесь рекомендуется использовать левую педаль, которая поможет создать дополнительные тембровые эффекты. Верхний мелодический голос не должен тонуть в

фигурациях аккомпанемента – здесь пианисту нужно создать два разных тембра: мелодию и матовый равномерный фон.

Двенадцатая вариация продолжают динамическую линию *p* и *pp*, это своего рода, продолжение пасторали одиннадцатой вариации. В фактуре возникают ломаные арпеджио в широком расположении. Звуки арпеджио должны звучать очень легко и прозрачно, для этого исполнителю потребуется выработать особое туше, которое даст необходимый тембр. Также некоторую сложность здесь может составить полиритмия в правой и левой руке, можно рекомендовать проучить каждую руку отдельно, а затем играть многократно вместе – «наигрывать», постепенно увеличивая темп.

Тринадцатая вариация подготавливает кульминацию, в ней уже предслышится пружинистая неукротимая энергия финальной вариации с ее *perpetuum mobile*. Тринадцатая вариация имеет танцевальный, скерцозный характер, что подчеркивается форшлагами и пассажами на *glissando* в нисходящем движении. Для исполнения этой вариации нужно, прежде всего, хорошо проучивать партию правой руки. Отдельную сложность могут вызывать пассажи *glissando*: они исполняются первым пальцем, причем первый палец должен «вести» за собой всю руку. Пятый палец не должен касаться клавиатуры, тогда *glissando* получается очень легким и соскальзывающим. Тренировки потребует умение укладывать эти пассажи *glissando* в избранный и установленный темпо-ритм.

Последняя **финальная четырнадцатая вариация** своеобразно обнажает тему страха, убегания, которая изначально заложена в теме Паганини. Но этот тревожный образ преодолевается, растворяется в напористом движении вперед, словно начатый рассказ, так и не пришедший к логическому концу, вынужденно завершается ложногероическим финалом. Четырнадцатая вариация отличается от предыдущих своими масштабами – это подлинный финал своего цикла.

Эта вариация потребует, главным образом, внимания к мелкой технике, четкости, упругости, собранности исполнения и быстрой реакции. Вихревые,

кружащиеся пассажи передаются из одной руки в другую, их бег начинается снова и снова, он требует выдержки и равномерного распределения силы. В этой вариации есть большая опасность ускорения темпа и потери контроля, поэтому исполнителю нужно во что бы то ни стало сохранять «холодную голову» и контролировать свой темпо-ритм. Фактура вариации включает также и октавную технику (ломаные октавы), репетиционную и арпеджированную технику. Таким образом, Брамс решает свои Вариации как цикл «этюдов для фортепиано», где в основе каждого звучат интонации каприса. “Все трудности брамсовской фортепианной виртуозности – ходы параллельными терциями, секстами и октавами, ритмические противопоставления обеих рук, *glissandi* и огромные скачки – представлены здесь для того, чтобы поставить исполнителя в каждой отдельной вариации перед новыми техническими задачами” [2, p. 229]. «Вариации на тему Паганини» не случайно называют «энциклопедией» брамсовского пианизма.

References:

- [1] Gal', G. (1998). Iogannes Brams. Tvorchestvo i lichnost'. [Johannes Brahms. Creativity and personality]. *Brams, Wagner, Verdi. Tri mastera, tri mira [Brahms, Wagner, Verdi. Three masters, three worlds]*. Fenix, p. 640. ISBN 5-222-00274-8.
- [2] Geyringer, K. (1965). *Johannes Brahms*. Moscow: Music. p. 432.
- [3] Zaytseva, M. (2012). Sinesteziynyy aspekt iskusstva epokhi romantizma. [Synesthesia aspect of the art of the era of romanticism]. *VIII International Scientific and Practical Conference “Days of Science”*.
- [4] Zaytseva, M. (2016). Osobennosti muzykal'nogo myshleniya Ioganna Bramsa [Features of the musical thinking of Johannes Brahms]. *The Trajectory of Science. International Electronic Scientific Journal*. № 9 (14). Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-muzykalnogo-myshleniya-iogannesa-bramsa> (date of the application 08.08.2021)
- [5] Tsaryova, E. (1986). *Johannes Brahms*. Moscow: Music. p. 384.