

УДК 78.072(436)Брендель:78.03(436.1)”17/18”(045)  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-13>

**Станіслав ГУМІНІЮК,**

*orcid.org/0000-0002-4756-4263*

*доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності  
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,  
викладач кафедри спеціального фортепіано № 2  
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського  
(Київ, Україна) stanislavguminiuk@gmail.com*

**Оксана РИНДЕНКО,**

*orcid.org/0000-0002-7268-4988*

*професор кафедри спеціального фортепіано № 2  
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського  
(Київ, Україна) oksanaryndenko@gmail.com*

## **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ ВІДЕНСЬКОЇ КЛАСИКИ В КОМЕНТАРЯХ АЛЬФРЕДА БРЕНДЕЛЯ ДО ПИТАННЯ СТИЛЮ ВИКОНАВСЬКОГО КОМЕНТАРЯ)**

*Розглянуто музикознавчу спадщину видатного піаніста Альфреда Бренделя. Дослідження есе, присвячених питанням інтерпретації та особливостей стилю фортепіанних творів віденських класиків, зокрема Л. ван Бетховена, подано в кореляції з редакторськими працями музиканта, а саме виданням Багателей ор. 33, 119, 126 композитора. Фрагменти перекладів бренделівських есе представлено в широкій тематичній амплітуді: від історичних нарисів та нотаток з питань особливостей композиційного методу композитора до виконавських коментарів і практичних рекомендацій. Наукові розвідки Бренделя розглядаються як важливий чинник його виконавського стилю інтерпретації творів Бетховена. Творчий стиль Бренделя-музикознавця проаналізовано на матеріалі його окремих есе, що присвячені аналізу образної драматургії («музичних характерів») фортепіанних сонат Бетховена у комплексі з його підходами в редакторській інтерпретації Багателей. Музикознавчий стиль Бренделя-есеїста – глибокого дослідника віденського класицизму та натхненного літератора – подається у взаємозв'язку з його виконавською практикою. Бренделівський підхід до бетховенського тексту, зокрема його міркування про інструментарій бетховенської епохи, подається в співвідношенні з сучасними тенденціями автентичного виконавського стилю музики бароко та раннього класицизму. Дослідження Бренделівської аналітики подається як інструмент атрибуції його власного виконавського стилю, якому притаманні глибока внутрішня логіка, обширні знання музичної культури епохи, проникливе розуміння композиційного методу та шляхів інтерпретації бетховенських текстів, що робить дані матеріали перспективними для подальшого вивчення та впровадження в науковий обіг українського музикознавства.*

**Ключові слова:** *творчість Альфреда Бренделя, виконавська інтерпретація, виконавські коментарі, віденський класицизм.*

**Stanislav GUMINIUK,**  
orcid.org/0000-0002-4756-4263  
Doctor of Musical Arts,  
Associate Professor at the Department of Instrumental Performance  
Borys Grinchenko Kyiv University,  
Lecturer at the Department of Piano  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
(Kyiv, Ukraine) stanislavguminiuk@gmail.com

**Oksana RYNDENKO,**  
orcid.org/0000-0002-7268-4988  
Ph. D.,  
Professor at the Department of Piano  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
(Kyiv, Ukraine) oksanaryndenko@gmail.com

## INTERPRETATION OF VIENNA CLASSICS WORKS IN ALFRED BRENDEL'S COMMENTS (STYLE ASPECTS OF PERFORMING COMMENTARY)

*Relevance of research connects the musicological heritage of the outstanding world-famous pianist Alfred Brendel. The study of essays devoted to the issues of interpretation and performing features of the style of the piano works of the Viennese classics, in particular L. van Beethoven which is presented in correlation with the editorial works of the musician, namely the edition of Bagatellen op. 33, 119, 126. Translated fragments of Brendel's essays are presented in a wide thematic amplitude: from historical essays and notes on the peculiarities of the Beethoven's compositional method to performing comments and practical recommendations. Brendel's scientific explorations are seen as an important factor in his performance style of interpreting Beethoven's works. The creative style of Brendel-musicologist is analyzed on the basis of his individual essays devoted to the analysis of figurative drama ("musical characters") of Beethoven's piano sonatas in combination with his approaches in the editorial interpretation of Bagatelles. The musicological style of Brendel-essayist – a deep researcher of Viennese classicism and an inspired writer – is presented in relation to his performing practice. Brendel's approach to Beethoven's text, in particular his reflections on the instrumentation of Beethoven's era, is presented in relation to contemporary trends in the authentic performance style of Baroque and early Classical music. The study of Brendel's analytics is presented as a tool for the attribution of his own performance style, which is characterized by a deep internal logic, extensive knowledge of the musical culture of the epoch, a penetrating understanding of the compositional method and ways of interpreting Beethoven's texts, which makes these materials promising for further study and introduction into the scientific circulation of Ukrainian musicology.*

**Key words:** work of Alfred Brendel, performance interpretation, performance comments, Viennese classicism.

**Постановка проблеми.** Виконавське музичне мистецтво протягом своєї історії на практиці доводить, що достовірна реалізація звукового матеріалу та його усвідомлення завжди вимагають виконавських коментарів. Коментування також актуальне в царині педагогіки, оскільки саме за допомогою слова можна розкрити художньо-образну сторону музичного твору, поглибити розуміння та усвідомлення ролі виконавської інтерпретації. Особливий інтерес викликають коментарі видатних виконавців-практиків, знаних особистостей у мистецтві гри на фортепіано. Однією з таких фігур є видатний австрійський піаніст Альфред Брендель (нар. у 1931 р.). Його коментарі, роздуми та есе на теми інтерпретації музики віденських класиків у вищезгаданому аспекті є безцінним досвідом і джерелом натхнення для наступних поколінь музикантів.

**Аналіз досліджень.** Оскільки концертна активність А. Бренделя охоплює близько

60 років (з 1949 по 2008 рр.), а численні монографії та інтерв'ю музиканта не видані в перекладах, дослідники торкаються здебільшого його виконавського стилю (зокрема Л. Григор'єв і Я. Платек, О. Майкапар та ін.) залишаючи «за кадром» безцінний пласт його музикознавчих розвідок, виконавських рефлексій, коментарів, редакцій тощо. Виключенням є стаття Л. Акопяна, що присвячена огляду бренделівських есе та статті В. Грязнова, який подібно до А. Бренделя також плідно поєднує різні види діяльності музиканта.

**Мета статті.** Зважаючи на беззаперечний авторитет А. Бренделя як стильного та оригінального виконавця творів композиторів віденської класичної школи, метою даної статті є долучення досвіду піаніста, що втілений у його численних музикознавчих рефлексіях та коментарях, до української музичної науки та педагогічної практики опрацювання класичних творів.

**Виклад основного матеріалу.** Історія фортепіанного мистецтва знала чимало прикладів універсалізму, коли піаністи чи композитори писали статті про музику. Ф. Куперен, К. Ф. Е. Бах, К. Черні, Р. Шуман, Ф. Бузоні залишили помітний слід не тільки як композитори, виконавці та педагоги, але як і мислителі, що діляться секретами інтерпретації зі сторінок своїх музично-теоретичних робіт. Ця тенденція не втрачає своєї актуальності на сучасному етапі фортепіанного виконавства. Особистість Альфреда Бренделя як видатного піаніста другої половини ХХ-го сторіччя добре відома у музичних колах та є окрасою австрійської фортепіанної школи. А. Брендель постає як універсальна творча особистість і виявляє себе в різних амплуа – піаніст, ансамбліст, педагог, публіцист, редактор нотних видань, поет. Усі сторони його діяльності взаємопов'язані та взаємозумовлені. При цьому він є чи не єдиним великим музикантом ХХ століття, який практично не мав систематичної музичної освіти. Він не навчався ані в музичній академії, ані в університеті (не враховуючи екстернату у Віденській академії музики (Грязнов, 2015: 50)), але його фортепіанне мистецтво та колосальна ерудиція достойні захоплення.

Брендель вважає жанр музикознавчого дослідження в діяльності музиканта необхідною запорукою оновлення творчих поглядів. Разом із тим він застерігає: «Я завжди усвідомлюю той факт, що почуття має залишатися альфою та омегою для музиканта»<sup>1</sup> (Wroe, 2007). В його двох збірках есе *Musical Thoughts and Afterthoughts* (Robson Books, 1976) та *Music Sounded Out* (Robson Books, 1990) можна знайти багато підтверджень цих слів. В них автор виступає з такою ж інтелектуальною суворою та вишуканою дотепністю, що й за роялем<sup>2</sup>.

Хоча коло виконавських інтересів Альфреда Бренделя простягається від Баха до Шенберга, найбільш виразний полюс його глибокого художнього та піаністичного інтересу становлять фортепіанні твори віденських класиків, зокрема Бетховена<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Переклад з англійської наш, – С. Г., О. Р.

<sup>2</sup> Протягом кількох років Брендель співпрацював з журналом *The New York Review of Books*. Серед його опублікованих книг *Musical Thoughts and Afterthoughts* (Essays) (1976), *Music Sounded Out* (1990), *One Finger Too Many* (Poetry) (1998), *Alfred Brendel on Music* (collected essays) (2001), *Me, of All People: Alfred Brendel in Conversation with Martin Meyer* (2002) (UK edition: *The Veil of Order*), *Cursing Bagels* (Poetry) (2004), *Playing the Human Game* (collected poems) (2010) Phaidon Press, *A Pianist's A-Z: Piano Lover's Reader*. Faber i Faber. 2013 року.

<sup>3</sup> Протягом 1960-х Брендель став першим піаністом, який зробив запис всіх фортепіанних творів Бетховена для американського лейблу «Vox Records». Один з перших бетхо-

зовських речиталів А. Бренделя прикрасив програму Віденського фестивалю у 1962 році. Вже тоді він отримав визнання найзначнішого представника молоді віденської школи. Бетховен в його інтерпретації звучав дуже сучасно та сильно, йому було властиве «поєднання бурхливого темпераменту та розважливого інтелектуалізму приносить йому прізвисько “дикого філософа рояля”» (Григор'єв, Платек, 1985: 66). Це був прояв сучасного інтерпретаторського мислення артиста, під руками якого Бетховен сприймався як справжній фортепіанний філософ. Гра піаніста захоплювала інтенсивністю драматургії, насиченістю почуттів, збалансованим відчуттям композиційного балансу форми, масштабністю динамічної амплітуди та бездоганною виконавською логікою. Він повертався до Бетховена в 1970-і роки, здійснивши запис 32 фортепіанних сонат Бетховена для фірма звукозапису Philips Records. Концертний сезон 1982/83 років ознаменувався виконанням циклу 32 фортепіанних сонат Бетховена в рамках 77 (!) сольних концертів з аншлагом, що проходили у Великобританії, Франції, Сполучених Штатах, Австрії, Німеччині, Швейцарії, Нідерландів. Такий унікальний виконавський подвиг піаніст повторив також у 1990-х роках. Документальний результат цього концертного турне знайшов своє відображення у записаному циклі сонат Бетховена вдруге для Philips Records, який було завершено наприкінці 1996 року.

З усіх опублікованих есе, безпосередньо Бетховену присвячені *Notes on a Complete Recordings of Beethoven's Piano Works* (1966), *Form and Psychology in Beethoven's Piano Sonatas* (1970), *The Process of Foreshortening in the First Movement of Beethoven's Sonata Op. 2, №1* (1970), *Beethoven's New Style* (1976), *Notes on Beethoven's Piano Concerto's* (1983), *Must Classical Music be Entirely Serious* (2 Beethoven's Diabelli Variations) (1989). Також до кола бетховенських розвідок видатного австрійського піаніста слід додати його фундаментальну роботу – редакцію видання *Bagatelle op. 33, 119, 126* у видавничому домі Шотта спільно з Wiener Urtext Edition (Beethoven, 1968, 1973), яка через коментарі дає глибоке розуміння виконавського підходу музиканта до тлумачення музичного тексту творів віденського класика.

Стиль Бренделя-інтерпретатора часто визначають як позицію музиканта-аналітика. Творче кредо піаніста яскраво демонструє його вислів: «Я несу відповідальність не тільки перед композитором, але зокрема й перед самим твором» (Wroe, 2007).

Творчий стиль Бренделя-музикознавця з найбільшою точністю можна проаналізувати, досліджуючи його окремі есе та матеріали. Так, його стаття *Музичні характери у фортепіанних сонатах Бетховена* з перших рядків встановлює легкий комунікативний контакт із читачем: «У кожній сонаті Бетховена є власний характер. Банальна істина? Який сенс має це твердження? Чи варто взагалі розмірковувати про такі речі, як характер чи атмосфера? Хіба для спеціалістів не найважливіше насамперед розуміння структури, тоді як хиткі поняття на кшталт “поетичних асоціацій” краще залишити на відкуп дилетантам? Хіба

венських речиталів А. Бренделя прикрасив програму Віденського фестивалю у 1962 році. Вже тоді він отримав визнання найзначнішого представника молоді віденської школи. Бетховен в його інтерпретації звучав дуже сучасно та сильно, йому було властиве «поєднання бурхливого темпераменту та розважливого інтелектуалізму приносить йому прізвисько “дикого філософа рояля”» (Григор'єв, Платек, 1985: 66). Це був прояв сучасного інтерпретаторського мислення артиста, під руками якого Бетховен сприймався як справжній фортепіанний філософ. Гра піаніста захоплювала інтенсивністю драматургії, насиченістю почуттів, збалансованим відчуттям композиційного балансу форми, масштабністю динамічної амплітуди та бездоганною виконавською логікою. Він повертався до Бетховена в 1970-і роки, здійснивши запис 32 фортепіанних сонат Бетховена для фірма звукозапису Philips Records. Концертний сезон 1982/83 років ознаменувався виконанням циклу 32 фортепіанних сонат Бетховена в рамках 77 (!) сольних концертів з аншлагом, що проходили у Великобританії, Франції, Сполучених Штатах, Австрії, Німеччині, Швейцарії, Нідерландів. Такий унікальний виконавський подвиг піаніст повторив також у 1990-х роках. Документальний результат цього концертного турне знайшов своє відображення у записаному циклі сонат Бетховена вдруге для Philips Records, який було завершено наприкінці 1996 року.

структуралісти розвінчали “характер” як всього лише ілюзію?» (Акопян, 2007: 12).

Інтелектуальну напругу тексту та довіру до високого ступеня обізнаності читача підтримують несподівані для роботи про творчість Бетховена пасажі: «Арнольд Шенберг, якого ніхто не запідозрить у дилетантизмі, рекомендував своїм учням при виконанні навіть найменших вправ із композиції завжди мати на увазі певний характер. Таким уявленням могли допомогти вірш, оповідання, драма чи фільм. Всі п'єси, які вони склали, повинні були чітко відрізнятися одна від одної» (Акопян, 2007: 12–13).

Ерудиція та освіченість автора статті у найширших сферах людського знання, зокрема історії філософії, вражають: «Коли близько 1795 року у літературі про музику почали використовувати поняття “характер”, то таким чином хотіли переглянути зверхню оцінку музики Імануїлом Кантом. У *Критиці здатності судження* філософ заявив, що “серед усіх витончених мистецтв музика знаходиться на нижчому ... шаблі, оскільки просто грає з відчуттями”. Вона радше приємне, аніж витончене мистецтво. У відповідь на це такі автори, як Крістіан Готфрід Кернер і Крістіан Фрідріх Міхаеліс, поспішили на допомогу музиці, постійно посилаючись при цьому на сонату» (Акопян, 2007: 13). При цьому надихає не тільки ґрунтовне звернення до творчості Канта, але й глибокі знання німецької культури того часу в особі Кернера (німецького письменника, який став першим видавцем Шиллера, а також якому присвячена *Ода до радості* Бетховена) та Міхаеліса (німецького філософа та письменника, дослідника Канта, Фіхте та Шиллера, автора праці *Про дух музики*).

У той же час, лінія ходу бренделівської думки досить часто переходить у протилежні крайнощі. Цитати з трактатів німецької класичної філософії змінюються приємними для будь-якої вікової категорії читача, дотепними оповіданнями у популяризаторському стилі про історію формування музичного жанру сонати:

«Слухачі XVIII століття сприймали сонату як напрочуд особистісний жанр, порівняно з бароковою сюїтою та її курантами, сарабандами і жигами. Замість низки більш або менш формалізованих традицією танців, стала “спробою дослідження людських відносин і пристрастей”.

Навіть менует — єдина із частин сюїти, що перейшла у симфонію, струнний квартет і сонату — був здатний до втілення різних характерів: граційних чи бурхливих, урочистих чи гумористичних. Ця притаманна властивість, яку можна визначити

як людську сутність, особисте й індивідуальне, характеризує сонату більш влучно, ніж наявність так званої “сонатної форми”. Адже існує безліч сонат, які цілком без неї обходились»<sup>4</sup> (Brendel, 2000).

Бренделя цікавлять питання контексту та історії жанру, аспекти інтерпретації аналізованого матеріалу: «У роботі «Про правильну манеру виконання фортепіанних творів Бетховена» його учень Карл Черні каже: «Кожен його твір, навіть у найдрібніших деталях, послідовно виражає якийсь особливий настрій чи картину». Щодо сонати Бетховена *Lebewohl op. 81a* Черні помітив щось подібне: «До речі, ця соната...може й повинна зацікавити навіть тих, хто хоче насолодитися нею як чистою музикою, незважаючи на назву» (Brendel, 2000).

Особливо яскраво у тексті звучать проєкції бетховенської творчості у сучасну культуру: «Замість того, щоб заперечувати характеристичне у музиці Бетховена або Шенберга, ми мали б бути вдячні за подібну вербальну допомогу. Якщо Шенберг задумав першу частину свого *Фортепіанного концерту* відповідно до формули «Life was so easy» [Життя було таким легким], то можливо, це втримає виконавця від того, щоб грати його надто мрійливо. І навіть якщо композитор приховав «підґрунтя» і не захотів залишити жодних психологічних підказок, не забуватимемо, що є “музичні взаємозв'язки”, зумовлені насамперед психологічно. Одне із найцікавіших завдань для виконавця – відчутти такі психологічні мотивації, навіть якщо вони не передані словами» (Brendel, 2000).

У той же час музикознавчий стиль А. Бренделя виявляє високий ступінь аналітичної концентрації та дивовижну наукову компетентність: «Як і есе Кернера та Міхаеліса, бетховенська *Соната op. 2 № 1 фа мінор* була опублікована в 1795 році. Необхідність «єдності в розмаїтті», яку декларували сучасники в працях з естетики, реалізована в цьому творі в ясно окресленій манері. У порівнянні з багатством ідей двох інших сонат opus'у 2, різноманіття тут здається досить обмеженим. В той же час, єдність походження всіх тем з мотивів, викладених з самого початку, виявлена яскраво вже у *Сонаті op. 2 № 1*. Так само і бетховенська техніка стискання, як прийом поступової зміни гармонії, ритму та мелодичних елементів, створює тривалі наростання напруги» (Brendel, 2000).

Влучні спостереження Бренделя у площині аналізу композиційної драматургії доповнені глибоко особистісним підходом до інтерпрета-

<sup>4</sup>Переклад з англійської наш, – С. Г., О. Р.

ції бетховенської сонатної спадщини: «Прямо чи опосередковано всі теми всіх частин *Сонати оп. 2 № 1* походять від самого її початку. Бетховен не прагнув такої концентрації у кожній сонаті. До прикладу, *Соната оп. 26*, видається настільки вільною за побудовою з тематичної точки зору, що слідом за Едвіном Фішером можна виправдано говорити про «психологічну композицію», яку об'єднує спільне розуміння взаємозв'язків між характеристиками всіх частин.

З іншого боку, музичний матеріал деяких найбільш амбітних і патетичних сонатах, як *оп. 10 № 3*, *оп. 31 № 2*, *оп. 57 (Appassionata)*, *оп. 106 (Hammerklavier)* і *оп. 111* демонструє особливо сильне відчуття міри» (Brendel, 2000).

Виконавський аналіз піаніста вражає глибиною та деталізацією: «У музиці Бетховена мотиви, на яких будується твір, майже завжди викладаються на самому початку; відповідно до цього фундаментальний характер частини можна знайти в декількох перших тактах або рядках. *Соната d-moll оп. 31 № 2* починається з теми, три різних мотиви якої відповідають трьом різним темпам. Нечасто музичний матеріал буває так ясно представлений виконавцю та слухачеві. Тричастинна структура цієї теми містить на початку (урочистий) арпеджований акорд, наприкінці – (експресивну) прикрасу, а в середині багатопланову фігуру на нотах А – F – E – D, яка містить щось на зразок генетичного коду для всіх тем всіх частин сонати та неодноразово з'являється знову в явній або завуальованій формі.

Два інших мотиви також можна знайти в усіх темах сонати d-moll. Лише початкова тема третьої частини впливає із послідовності звуків А – F – E – D: мотив прикраси тут випущено. Але невдовзі вона знову з'являється у другій темі фіналу, уже з відвертою наполегливістю» (Brendel, 2000).

На думку А. Бренделя, концентрація матеріалу в *Hammerklavier-сонаті оп. 106* вражає: «Здається, що все в цьому гігантському творі пов'язано з інтервалом терції: і побудова тем, і найбільш важливі тональності сонати, які співвідносяться за терцовим принципом. Чарльз Розен зауважив, що гармонія окремих розділів першої частини, як і розробки в *Adagio*, вишиковується в довгі низхідні терцові ланцюжки. В *Adagio* одна за одною йдуть не менше шістдесят п'яти ланок, а в *Largo*, що передує *Фузі*, їх двадцять» (Brendel, 2000).

Поряд з пронизливим аналітичним поглядом на найвеличнішу фортепіанну сонату Бетховена, міркування Бренделя сповнені ліричної поетики та антропоцентричного сприйняття цього інтелектуального жанру: «Як і кожна людина, здавалося

б, кожна соната має відмінні якості та можливості. Кожен характер живе і дихає як сукупність окремих рис. Якщо інтерпретатор виходить за межі цих рис, характер буде спотвореним і перекрученим. Часом цей характер позначений протиріччями через те, що дві або більше сутності живуть в одній оболонці. (У працях Антоніна Рейхи, одного з головних теоретиків сонатної форми, розділи частини сонатної форми мають чудові драматичні позначення «експозиція» (exposition), «інтрига» (intrigue) та «розв'язка» (dénouement))» (Brendel, 2000).

Крім точних аналітичних зауважень в галузі музичної композиції та структури, бренделівські тексти наповнені багатими фантазійними спостереженнями, якими він ділиться не тільки як концертуючий піаніст, а і як витончений та чутливий музикант: «Ідею «характеру» також можна розуміти в ширшому, менш особистісному значенні. Замість «людських відносин і пристрастей», деякі сонати, здається, відображають елементи природи, яка нас оточує — природи кризь призму темпераменту. У *Waldstein-сонаті оп. 53*, відчуття просторовості та тривимірної глибини створюється шляхом поєднання певних факторів: розширеної гармонічної перспективи, яка тепер включає медіанти як само собою зрозуміле, виняткового звукового діапазону основних тем, які включають характерні та незвичайні інтервальні стрибки; широке, вільне використання повторень, резонансу та секвенцій; оригінального підходу до якості звучання, що полягає в застосуванні ефектів близького та віддаленого, високого та глибокого, прозорого та тьмяного; і, на сам кінець, широкої динамічної палітри. Винятково, цьому враженню сприяє і мотивна ідея: стрибок на двадцять діатонічних тонів у початковій темі. Виконавець повинен представити цей гігантський інтервал як зліт одного *єдиного* голосу; тоді наша уява як слухачів буде розширена вже з самого початку» (Brendel, 2000).

Поряд з влучними спостереженнями в площині композиційної побудови музичних творів, Брендель доволі часто ділиться зі своїм читачем надихаючими образами, що їх пробуджує бетховенська лірика: «Крайні частини *Waldstein-сонати* здаються мені пейзажами, що розгортаються перед музичним оком. Усвідомлюючи це, я хотів би дати волю своїй фантазії та уявити, як в першій частині горизонт лежить низько-низько, а над ним – безкрайне небо. Тоді як у рондо ми опиняємось високо в горах, слухаючи пісню горців, *chant montagnard*. /.../ Крайні частини *Waldstein-сонати* тягнуться до світла; ми ніби підносимось

над собою в цих частинах, тоді як *Adagio* повертає нас усередину, в темні глибини нашої власної природи» (Brendel, 2000).

Палітру ракурсів аналізу виконавського ставлення Бренделя до бетховенського тексту суттєво доповнює видання редакції *Багателей оп. 33, 119, 126*. Редакторський стиль піаніста Альфреда Бренделя відрізняється дивовижною коректністю та лаконізмом. Особливо показовим це є у порівнянні з редакцією цих же п'єс Еженом д'Альбером, випущених в 1909 році (перше видання бетховенських багателей вийшло у світ у 1803 році). Бетховенські багателі в інтерпретації одного з найвидатніших учнів Ліста, піаніста-віртуоза, блискучого транскриптора – д'Альбера є взірцем салонного стилю на рубежі XIX–XX століть. Це видання рясніє докладною динамікою, досить вільними вказівками організації музичного часу, докладними рекомендаціями в сфері аплікатури та педалізації. Артикуляція д'Альбера відрізняється від бетховенського тексту романтичним підходом до мелодичних ліг, а також легкістю роздільних штрихів, що цілком відповідає канонам салонного музикування.

Бренделівський підхід до бетховенського тексту насамперед можна співвіднести з сучасними даній редакції тенденціями автентичного виконавського стилю музики бароко та раннього класицизму. Брендель переконаний, що музикант, який пристосовує музичний текст минулих епох до свого власного стилю не є сучасним. «Прошли ті часи, коли «видання»... зроблене знаменитим віртуозом чи педагогом набувало більшого значення, аніж оригінальний текст» (Майкапар, 1988: 20). При цьому він підкреслює, що «академічний класицизм, справедливо відкидаючи свавілля у підході до твору, впадає в іншу крайність: втрата самовпевненості виконавця приводить до консервативної віри в букву» (Майкапар, 1988: 20). Перше, від чого відмовляється Брендель – це вказівки поступових змін динаміки (вилочки, дрібна акцентуація тощо). Бренделівська динаміка *Багателей* близька до авторської в своїй лапідарності та аскетизмі різких переходів. Педальні вказівки відсутні у принципі, оскільки можливості правої педалі сучасного роялю багато в чому перевершують інструментальні ресурси початку XIX століття.

Цікаво познайомитися з деякими думками Бренделя про фортепіанну спадщину Бетховена та проблемами її інтерпретації. У цьому нам допоможе есе з буклету, який супроводжував комплект бетховенських платівок. Що, наприклад, думає Брендель про звучання інструментів – клавіру

бетховенського часу та сучасного концертного роялю?

«Бетховенські фортепіанні твори дивляться у далеке майбутнє клавіробудування. Прошли десятиліття після смерті композитора, аж поки з'явилися фортепіано (і піаністи!), що відповідають вимогам сонати *Hammerklavier op. 106*.

Якщо спробувати грати на роялі С. Ерара 1803 року, що належав Бетховену і тепер зберігається серед музичних інструментів в Музеї історії мистецтв у Відні, то відразу стає очевидним, що його звук, динаміка і механіка мають вражаюче мало спільного з сучасними роялями. Звучання кожної окремо взятої ноти характеризується виразною «атакою»; в рамках свого камерного звучання звук більш живий, гнучкий та більш піддатливий до змін туше. Різниця у тембрі басового, середнього та верхнього регістрів значна (поліфонічна гра!). Звуки дисканта нетривалі та слабкі, вони не піддаються динамічним змінам. У цьому діапазоні кантиленні фрази, що повинні піднятися над ніжним ріано, виконати важко. Навіть у ясному, прозорому та дещо дзвінкому басовому регістрі динамічний діапазон ще набагато вужчий, ніж у сучасного інструменту. Ось у чому, виявляється, причина постійного ріано, яке Бетховеном вказує в оркестровій партії своїх фортепіанних концертів. І це незважаючи на те, що звучання оркестру його часу відрізнялося від нашого. Якби мені потрібно було порівняти вимоги до фізичної сили виконавця, що постають при грі на Ерарі і та сучасному Steinway`ї, я говорив би про годинникаря та такелажника!

Ми повинні звикнути до того, що слухаючи Бетховена на сучасному інструменті, ми чуємо, по суті, свого роду транскрипцію. Кожен, хто ще має ілюзію з цього приводу, позбавиться її, відвідавши колекцію старовинних інструментів. Сучасний концертний рояль, який я використовую для своїх записів, не тільки має силу звучання яка відповідає запитам сучасних концертних залів, сучасних оркестрів, сучасних слухачів, але (і я в цьому глибоко переконаний!) більш виправданий у більшості бетховенських творів, ніж старий хамерклавір. Він яскравіший, оркестральніший, багатший на контрасти, а всі ці якості надзвичайно важливі для Бетховена, в чому можна переконатися на прикладі його оркестрової та ансамблевої музики»<sup>5</sup> (Brendel, 1976: 14). Можливо саме виходячи зі специфіки звуковидобування на фортепіано бетховенської епохи, на протипагу легким стакато д'Альбера, бренделівська версія розділь-

<sup>5</sup> Переклад з англійської наш, – С. Г., О. Р.

ного штриха представлена маркованим стакато. Фразувальні ліги близькі авторським – отже, спираються на струнно-смичкові принципи звуковидобування. Аплікатурні рекомендації нечисленні, але представлені в декількох варіантах. Розшифровка всіх мелізмів базується на барокових принципах.

**Висновки.** Аналізуючи матеріали есе та редакції Альфреда Бренделя слід зауважити, що аналітичні розвідки виконавця-практика є надзвичайно цікавими та цінними для фортепіанної педагогіки. По-перше, в комплексі з виконавськими інтерпретаціями творів Бетховена вони створюють повноцінне уявлення про виконавський стиль піаніста та його пріоритети в ставленні до творчості Бет-

ховена. По-друге, музикознавчі акценти Бренделя в його баченні інтерпретації віденської класики міцно пов'язані з виконавською практикою, дивують та надихають своєю винятковою мистецькою ерудицією, позначені легкістю та вишуканістю викладу. По-третє, через дослідження Бренделівської аналітики можна більш рельєфно окреслити його власний виконавський стиль, якому притаманні глибока внутрішня логіка, обширні знання музичної культури епохи, проникливе розуміння композиційного методу та шляхів інтерпретації бетховенських текстів, що робить ці матеріали надзвичайно перспективними для подальшого вивчення та впровадження в науковий обіг українського музикознавства.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л. Альфред Брендель – музыкальный эссеист. Музыкальная академия. Москва: Композитор. 2007. № 1. С. 8–23.
2. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты: Биографические очерки. Москва: Сов. композитор, 1985. С. 65–67.
3. Грязнов В. В. Альфред Брендель в контексте мирового пианизма второй половины XX века. Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. 2015. №1 (35). С. 50–53.
4. Майкапар А. Альфред Брендель – новая венская фортепианная школа. Музыкальная жизнь. Москва, 1988. № 11. С. 20–22.
5. Beethoven L. van Bagatellen op. 33, 119, 126: Edited from the autographs and original editions and with fingering added by Alfred Brendel. Wien. 1968, 1973.
6. Brendel A. Beethoven's Musical Characters. The New York Review of Books. New York. 2000. 16 November. URL: Beethoven's Musical Characters | Alfred Brendel | The New York Review of Books (nybooks.com) (дата звернення: 18.02.2023).
7. Brendel A. Musical Thoughts and Afterthoughts. Princeton, New York. Princeton University Press. 1976. 168 p.
8. Wroe N. Keeper of the flame. The Guardian. London. 2007. 21 November. URL: Keeper of the flame | Classical music | The Guardian (дата звернення: 18.02.2023).

### REFERENCES

1. Akopyan L. Alfred Brendel – muzykalnyi esseist [Alfred Brendel – musical essayist]. Musical academy, Moscow: Kompozitor, 2007, № 1, pp. 8–23 [in Russian].
2. Grigoryev L., Platek Ya. Sovremennyye pianisty: Biograficheskie ocherki [Contemporary Pianists: Biographical Essays]. Moscow: Sov. kompozitor, 1985, pp. 65–67 [in Russian].
3. Gryaznov V. V. Alfred Brendel v kontekste mirovogo pianizma vtoroy poloviny XX veka [Alfred Brendel in the context of the world pianism of the second half of the XXth century]. Actual problems of high musical education, Nizhniy Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M. I. Glinki, 2015, №1 (35), pp. 50–53 [in Russian].
4. Maykapar A. Alfred Brendel – novaya venskaya fortepiannaya shkola [Alfred Brendel – the new Viennese piano school]. Music life, Moscow: 1988, № 11, pp. 20–22 [in Russian].
5. Beethoven L. van Bagatellen op. 33, 119, 126: Edited from the autographs and original editions and with fingering added by Alfred Brendel. Wien. 1968, 1973.
6. Brendel A. Beethoven's Musical Characters. The New York Review of Books. New York. 2000. 16 November. URL: Beethoven's Musical Characters | Alfred Brendel | The New York Review of Books (nybooks.com) (дата звернення: 18.02.2023).
7. Brendel A. Musical Thoughts and Afterthoughts. Princeton, New York. Princeton University Press. 1976. 168 p.
8. Wroe N. Keeper of the flame. The Guardian. London. 2007. 21 November. URL: Keeper of the flame | Classical music | The Guardian (дата звернення: 18.02.2023).