

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики  
Кафедра спеціального фортепіано № 1

**САЛАМАНЮК СОЛОМІЯ**

**МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНІ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ ПІЗНІХ  
ФОРТЕПІАННИХ ОПУСІВ ЙОГАННЕСА БРАМСА:  
ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ОР. 117**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво  
Профілізація – Фортепіано

**Наукове обґрунтування творчого проєкту**

**Науковий керівник –**

Липецька М. Л.

кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка кафедри концертмейстерства.

**Рецензент –**

Басса О. М.,

кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка кафедри концертмейстерства.

Львів - 2025

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	2
<b>РОЗДІЛ I. Фортепіанні опуси Й. Брамса пізнього періоду: контекст та художній задум</b> .....	4
1.1. Творчий портрет композитора і життєвий шлях у 1890-х роках.....	4
1.2. Естетико-стильові особливості фортепіанної творчості 1890-х рр.....	9
1.3. Структурно-тематичний аналіз Ор. 116-119.....	12
<b>РОЗДІЛ II. Інтерпретаційні моделі та виконавська практика</b> .....	24
2.1. Інтерпретація пізньої творчості Й. Брамса в контексті культурно-історичних умов.....	24
2.2. Порівняльна характеристика виконань Ор. 117.....	29
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	36
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	38

## ВСТУП

**Актуальність.** Творчість німецького романтика Йоганнеса Брамса становить одну вершин європейської музичної спадщини кінця ХІХ століття і справедливо займає своє місце у списку «класичного фортепіанного репертуару» сучасних піаністів. Пізній період композитора є особливо цікавим, оскільки демонструє найвищу концентрацію його стилю та є своєрідним підсумком творчих пошуків Брамса. Глибина його філософських ідей, камерність висловлювання, та водночас насиченість виразових засобів, лаконічність форми й інтелектуальна широта, поліфонічне мислення, пройняте особливо тонкою емоційністю — кожен аспект пізніх Брамсових опусів кидає виклик виконавцеві. Тож питання інтерпретації музики цього періоду до сьогодні залишається актуальним. За більш ніж сто років виконавської практики накопичилося чимало ідей, трактувань і традицій виконання пізнього Брамса — від історично обґрунтованих до сучасних індивідуалізованих. Навряд чи коли-небудь вдасться дійти згоди у тому, яка з інтерпретацій є «правильною». Однак такого завдання це дослідження перед собою й не ставить. Метою даного наукового обґрунтування є спроба систематизувати різноманітні бачення щодо пізньої творчості Брамса, а саме Опр. 116-119 та узгодити їх із самим композиторським задумом, а також підсвітити естетичну, інтелектуальну, художню й технічну цінність цих композицій як для виконавської, так і слухацької практик, і заохотити до їх виконання ширше коло піаністів.

**Об'єкт дослідження** — фортепіанна творчість Йоганнеса Брамса пізнього періоду.

**Предмет дослідження** — Опр. 116-119 Й. Брамса та виконання вибраними піаністами Опр. 117.

**Мета роботи** — проаналізувати інтерпретаційні стратегії в Опр. 116-119 Йоганнеса Брамса; виявити основні тенденції у виконанні на прикладі Опр. 117.

### **Завдання:**

- розглянути життєвий і творчий шлях Й. Брамса 1890-х рр.;
- дослідити стильові особливості пізнього періоду творчості Й. Брамса;
- проаналізувати структурний та стильовий елементи Орр. 116-119;
- охарактеризувати історію виконавства пізньої фортепіанної музики Й. Брамса;
- виокремити та порівняти основні інтерпретаційні моделі у виконанні пізніх фортепіанних опусів Й. Брамса;
- порівняти інтерпретації Ор. 117 піаністами Вільгельма Бакгауза, Глена Гульда та Раду Лупу.

**Методологічна база.** У роботі були використані методи наукового дослідження:

- історико-біографічний;
- теоретичний;
- музикознавчий;
- виконавсько-інтерпретологічний.

**Структура.** Робота складається зі вступу, двох основних розділів та п'ятих підрозділів, висновку та списку використаних джерел. Перший розділ описує життя й творчість Й. Брамса в останнє десятиліття його життя та аналізує загальні стильові риси композитора у цей період. Другий розділ присвячено історії виконання Орр. 116-119 та огляду основних інтерпретаційних моделей Ор. 117.

## РОЗДІЛ І

### Фортепіанні опуси Й. Брамса пізнього періоду: контекст та художній задум

#### 1.1. Творчий портрет композитора і життєвий шлях у 1890-х роках.

Постать Йоганнеса Брамса, як, власне, і його музика — це захопливе поєднання суперечностей. Вирісши в бідності та злиднях, він був змушений грати на фортепіано в гамбурзьких тавернах і борделях, щоб заробити на прожиток, де зазнавав і психологічних, і фізичних знущань. Водночас Брамс був улюбленцем своїх учителів, які з захватом відгукувалися щодо його приголомшливого обдарування: дивовижний юний композитор і піаніст, що балансував між емоційністю романтиків і суворими канонами композиторів, яких він сам обожнював — Баха, Моцарта, Бетховена. У віці двадцяти років Брамс був проголошений «рятівником німецької музики» — «звання», що дав йому не абихто, а кумир та пізніше близький друг — Роберт Шуман. Тож композитор провів решту свого життя, намагаючись відповідати цьому пророцтву, увесь час боячись виявитися негідним своєї музичної спадщини.

Упродовж життя він намагався стерти з публічного простору будь-які сліди про себе, плекаючи єдине бажання — щоб лише власна музична спадщина говорила про нього. Йоганнес Брамс був перш за все *людиною* — безумовно, геніальною: митцем, що пережив тріумфи, яких за життя досягають лише одиниці, та все ж, як і кожен з нас — зі своїми турботами, злетами й падіннями, у колі багатьох друзів, але без чуйної, по-справжньому близької людини поруч. Щирий, дотепний і товариський, та водночас замкнений у собі — він ховався за колючими жартами та непоступливістю, часом навіть грубістю і жив у безустанній самотності та неослабному фаталізмі щодо майбутнього музики і світу.

Палка романтична натура Брамса ніколи не дозволяла йому подовгу залишатись на одному місці — він подорожував, гастролював, змінюючи одне місто на інше. З 1889-го місцем своїх літніх вакацій Брамс обрав чарівне містечко Ішль, регіон Зальцкаммергут — улюблений курорт віденців. Скоріш за все, вибір цей був не випадковим, а продиктованим доступністю містечка до помешкань його найближчих друзів — тих, до кого в останні роки він прихилився найбільше. Тим не менш, у листі до друга, кларнетисту Йоргу Відманну, де Брамс повідомляє про свої плани на літо, відчувається відтінок жалю й глибокої туги, що надалі все більше забарвлюватиме життя й музику композитора.

У 1890 році Брамса спіткав черговий успіх — у Відні відбулась прем'єра Другого струнного квінтету соль мажор Оп. 111, який, на думку більшості, є одним із найпотужніших і найзахопливіших його камерних творів для струнних. Його романтична вітальність, жвавість та ясність, здавалось, пророкує композиторові тривале продовження творчого імпульсу. Та насправді у цей час Брамс переживав внутрішній перелом — відчуття певної завершеності творчого шляху призводить до того, що композитор сам висловив потребу у відпочинку. Ще один близький друг композитора, хірург Теодор Біллрот пише про нього в листі від 28 травня 1890 року після відвідин у Ішлі: *«Він рішуче відкинув думку, що він щось пише або коли-небудь напише. Він поринув у Сібеля “Заснування Німецької імперії” — три товсті томи, і четвертий ще має вийти»*. Іншому своєму другу Брамс сказав у 1891 році: *«Останнім часом я даремно мучив себе, а раніше мені ніколи не доводилося цього робити; усе завжди давалося мені легко»*.

За цих умов Брамс заявив про намір дати своїй творчій діяльності спочинок і присвятити час читанню, прогулянкам і друзям.

Однак доля мала інші плани на композитора Йоганнеса Брамса. Вже на початку 1891 року він здійснив поїздку до Майнінгена, де, з-поміж усього, найважливішою подією, що вплинула на переосмислення Брамсом власної творчої діяльності і привела до рішення повернутися до письма, став пік його захоплення грою кларнетиста Мюльфельда з майнінгенського оркестру. Ріхард Мюльфельд здобув особливу славу як соліст завдяки виконанню творів Вебера, чий Концертштюк для кларнета та оркестру він уперше представив у Майнінгені 25 грудня 1886 року — у соту річницю народження композитора. Маестро, який відтоді не раз мав нагоду оцінити майстерність Мюльфельда, попросив тепер про приватний концерт лише для себе. Результатом такої «співпраці» стало Тріо для фортепіано, кларнета і віолончелі оп. 114 та Квінтет для кларнета й струнних Op. 115, а ще — творче «відродження» Брамса.

Перебуваючи у Ішлі вагому частину свого часу Брамс присвячував редагуванню додаткового тому повного видання творів Роберта Шумана, що підготувала Клара Шуман і яке містило, цитуючи самого Брамса, «декілька речей, знайдених серед паперів Роберта Шумана, які через їхню цінність або особливий інтерес не слід упускати з цього зібрання...». Тут не можна не помітити відчайдушне прагнення Брамса знову пов'язати своє ім'я з іменами Шумана та його дружини, особливо враховуючи, що він пішов на непередбачуваний і цілком винятковий для себе крок, а саме — склав і підписав вступні речення на першій сторінці видання.

Хвиля натхнення, що знову піднялася у житті Брамса, повною мірою вилилась у фортепіанній музиці, зокрема майстер звернувся до жанру фортепіанної мініатюри. Щодо цього зацікавлення у листі до одного зі своїх товаришів висловився Біллрот:

*«Брамс, наскільки мені відомо, цього літа написав близько дванадцяти фортепіанних творів. Я не знаю, що стало причиною цієї раптової*

*пристрасті. Мені він найменше подобається саме в цьому стилі, за винятком Рапсодії соль мінор. У цих маленьких творах він недостатньо різноманітно будує форму... Йому слід було б дотримуватися великого стилю». [24]*

Таке ставлення Біллрота до фортепіанних мініатюр Брамса цілком можна зрозуміти, і на той час воно, мабуть, знайшло підтримку серед великої кількості навіть найпалкіших шанувальників музики Йоганнеса Брамса. Незвичність цих композицій та своєрідна манера висловлення думки, враховуючи помірну довжину її розвитку, іноді створює враження непропорційності — інакше кажучи, «висота» може видаватись надто великою у порівнянні з обмеженою «площиною», відведеною їй. Але варто лише вслухатись, і стає зрозуміло, що «масштаб» — інтелектуальне та музичне наповнення цих композицій по-справжньому є плодом зрілого розуму генія. Або ж, як висловлювалась щодо цього учениця і біографка Брамса Флоренс Мей: *«Справжнє розуміння малих, як і великих творів Брамса, інколи приходить поволі, навіть до тих, хто найглибше любить його музику. Коли ж час від часу дух, що живе в його натхненні, раптом відкривається сам собою, наче в миттєвому спалаху, тоді всім серцем віддаєшся повному прийняттю його краси й істини.» [23]*

Період творчого піднесення був затьмарений трагічною подією — 6 лютого 1894 року відійшов у засвіти близький друг композитора Теодор Біллрот. Похоронну процесію зі щирою скорботою супроводжувало безліч людей усіх верств населення Відня. *«...Серед незліченного натовпу не було жодного зацікавленого чи байдужого обличчя, на кожному ж відбивалися найзворушливіші співчуття та любов. Це дуже допомогло мені, коли я йшов вулицями і на кладовищі», — писав згодом Брамс Відманну. [23]*

Брамсу раніше вже доводилось переживати смерть близьких – батьків, які дуже його любили, брата й сестри, друзів. Попри глибокий сум

пов'язаний із втратами, досі він намагався триматись якомога далі від думок про смерть, не дозволяв собі занурюватись у страждання й не допускав почуття жалості до себе чи інших. За незначним винятком старе коло його друзів все ще було незмінним — Йоахім, Штокгаузен, Грімм, Дітріх, Кірхнер, Ганслік, Фабер, Біллрот, Голдмарк, Епштейн, Генсбахер — усі вони залишалися поруч із ним, а в присутності пані Шуман у шістдесят один рік він усе ще згадував молодість і відчував юнацьке благоговіння у серці. Але хай там як, а смерть Біллрота, як і пізніше відхід ще однієї надважливої людини у його житті — Клари Шуман, все ж завдала Брамсу відчутного удару. Можливо, уже тоді у нього виникло передчуття невідворотного — що зовсім скоро йому самому доведеться піти?

Хай там як, навіть якби це було правдою, то зовнішніх проявів цього майже не було — повсякденні звички композитора в останні роки життя не змінилися. Хіба що регулярні пішохідні прогулянки біля Відня та підйоми на довколишні висоти ставали щораз стомливішими, а друзі навчилися миритися з автократними рисами, що дедалі яскравіше почали проявлятися у характері Брамса — подібні ситуації вказують на те, що розум маестро з віком втратив гнучкість, йому стало складно пристосовуватись до обставин поза його звичною рутиною. Та все ж найближчі люди приймали його примхи як частину особистості, бо знали — його істинна глибока, щира природа не змінилась.

Показовим явищем, що доводить викінченість та цілісність творчого шляху Йоганнеса Брамса, є один з останніх його музичних «проектів» — робота над збіркою німецьких народних пісень, аранжованих із фортепіанним супроводом: шість томів для одного голосу і сьомий — для ведучого голосу та невеликого хору. Хлопець п'ятнадцяти років, який упорядковував народні пісні для практики у сільській общині, юнак двадцяти років, що використовував їх у своїх перших творах, зрілий

майстер, який знову і знову повертався до них — усі вони живуть у Брамсі і наче озираються одне на одного в минуле. *«Це єдиний із моїх творів, від якого я відчуваю ніжність, розлучаючись із ним»*, — сказав Брамс після публікації у 1894-му. Попри всю широту свого світогляду і глибину творчого обдарування, народжений дитям народу Брамс залишився ним до останнього. Він, може, трохи по-дитячому з певною наївністю, цінував і черпав натхнення з людської простоти і щирості, його приваблювала природність та безпосередність, яку не часто можна знайти в нашому світі, але до якої він понад усе прагнув.

Завершальним акордом кар'єри Брамса вважаються дві сонати для кларнета Op. 120: в них немає юнацького запалу, але вони, сповнені тепла і світла «західного сонця», відображають дух композитора в останні роки його життя.

## 1.2. Естетико-стильові особливості фортепіанної творчості 1890-х рр.

Йоганнес Брамс, як нам відомо, був не лише композитором, а й, чи не найперше, виконавцем — піаністом високого рівня. Тож не дивно, що саме на цьому інструменті йому вдалося якнайповніше втілити свої мистецькі задуми. Поряд із цим із раннього дитинства в ньому плекалась любов до оркестрового звучання та формувалось уявлення про принципи оркестрового мислення. Таке поєднання, на перший погляд начебто суперечливе, спричинило усе те багатство тембрів, різнобарв'я динамічних відтінків та туше, своєрідність складних ритмів, витонченість фразування, які вчуємо в музиці Брамса. Тонке контрапунктичне письмо композитора, яким він завдячує власному обдаруванню та педагогу — одному з провідних викладачів Гамбурга Едуарду Марксену, поступається хіба що Баху. А класична форма, якою часто послуговувався Брамс, власне завдяки

йому постала в абсолютно свіжому вигляді, збагатившись внутрішнім конфліктом, новою образністю та глибокою емоційністю.

Часто для розуміння основних рис фортепіанної музики важливо усвідомити, в яких умовах вона була написана. Звучання й механіка сучасного фортепіано вельми подібні до інструмента, яким користувався Брамс, оскільки більшість його фортепіанних творів була написана уже після того, як конструкція фортепіано у 1825 була вдосконалена завдяки американцю Альфею Бабкоку металевою рамою та механізмом подвійної репетиції, а в 1828 році – Анрі Папе і його перехресному натягу струн, який був дещо слабшим порівняно з сучасним, що не дозволяло іще інструменту досягти звичної для нас гучності, та все ж давало ширший спектр обертонів, порівняно з попередніми моделями. Басові струни більше не кріпилися до краю резонансної деки, а були розташовані над струнами дисканту. Це призвело до того, що натяг струн ішов у двох напрямках і забезпечував кращу гармонічну якість звучання. [29]

Завдяки здатності інструмента створювати м'який та чистий звук у басовому регістрі можна помітити в музиці Брамса різноманітні текстури та фігурації лівої руки. Окрім цього характерною особливо для пізніх опусів рисою є «тенорові мелодії», відомі ще як «мелодії великим пальцем», часто розподілені між двома руками. Англійська композиторка Дама Етель Смайт писала про це так: *«...коли він [Брамс] витягував приховану тему з музичного переплетення, він жартома просив нас милуватися ніжною звучністю свого „тенорового великого пальця“»*. [24]

Сам композитор віддавав перевагу німецьким та австрійським інструментам, особливо любив фортепіано фірми Streicher, яке мало досить легку механіку та дуже чутливі клавіші. Завдяки неглибокому натиску клавіш, таке фортепіано вимагало від піаніста спритності та делікатності.

На відміну від рівного тембру сучасних інструментів, тембри трьох основних регістрів — верхнього, середнього та басового — на фортепіано Streicher'a були нерівномірними. До того ж, вони наповнювались новими барвами відповідно до збільшення чи, навпаки, зменшення гучності. У домі Клари та Роберта Шуманів Брамс познайомився з французьким інструментом Érard та англійським Broadwood, і схвально відгукувався про легкість та чіткість артикуляції їхньої механіки. Те, що Érard міг «видобути теплий, мелодійний тон, [оскільки] сама природа звучання інструмента підтримує мелодію», багато говорить про естетичні уподобання композитора. Він із задоволенням грав на інструментах марок Schweighofer, Bösendorfer, під час концертів — на Bechstein, Steinway та інших. Але перевагу віддавав, як він їх називав, «консервативним» ролям, особливо тим, які могли забезпечити виразні тембри у кожному з регістрів, — інструментам, які дозволяли зміну тембру зі збільшенням гучності. [15]

Механізм інструмента часів Брамса давав можливості для великого різноманіття штрихів і артикуляції. В пізніх творах Брамса їх розмаїття дуже добре прослідковується. Чудовим джерелом для вивчення артикуляційних прийомів може послугувати його 51 вправа, WoO 6. Цикл демонструє те, наскільки глибоко композитор розумів піаністичні проблеми. Ці вправи, ймовірно, походять із власних технічних можливостей Брамса і без сумніву були написані з урахуванням інструментів його часу. Брамс, очевидно, усвідомлював їх складність для інших, адже іронічно пропонував своєму видавцеві Фріцові Зімроку оформити обкладинку у вигляді знарядь тортур — особливо колодок для великих пальців та «залізної діви» — розфарбованих криваво-червоним і жовтогарячим кольорами. [15] Різноманітні вправи, що «викручують пальці» і мають виконуватися у всіх тональностях, покликані підготувати піаніста до вміння врівноважувати звучання в межах однієї руки, вирівняти

силу пальців, навчити контролювати великий палець (особливо на чорних клавішах), рівноцінно використовувати ліву і праву руки, а особливо — контролювати рух пальців, коли кисть залишається в розкритій позиції. Загалом ці вправи охоплюють проблеми балансу та координації рук, артикуляції, туше, фразування, які часто трапляються в фортепіанній музиці Брамса. Тут *legato*, *leggiero* та *marcato* використовуються для позначення штрихів, а графічні позначки лігатури та *staccato* — для артикуляції. В даному контексті такі позначки часто зустрічаються в Орр. 116–119. Оскільки ці вправи були зібрані та опубліковані в тому ж році, що й Ор. 118 та 119, роком пізніше, ніж Ор. 116 і 117, то цілком можливо, що саме вони об'єднують у собі усі характерні для пізніх фортепіанних опусів риси. [15]

Орр. 116–119 є досить невеликими за масштабом (за кількома винятками). До того ж вони позбавлені показової технічної віртуозності та зовнішнього блиску, й таким чином створюють ілюзію «спрошеності». Однак саме в простоті, інтровертному й інтимному висловлюванні полягає уся складність пізніх мініатюр Брамса. Інша складність криється у суперечності та двоплановості цих опусів. Більшість творів тут пройняті елегантністю та медитативністю, інколи навіть дещо трагічним спокоєм, однак навіть найстриманіші мініатюри часто приховують драматичну напругу. Мабуть, справедливо буде сказати, що у пізніх опусах Брамсу вдалося в тонку оболонку «малої форми» помістити цілий «симфонічний» світ.

### 1.3. Структурно-тематичний аналіз орр. 116-119.

Останні фортепіанні опуси були створені Брамсом між 1892 та 1893 роками, як своєрідний підсумок його композиторського мислення, логічне завершення багаторічної еволюції. Більшість цих творів представляють

певний варіант тричастинної форми, в якій основний матеріал, представлений на початку, поступається місцем контрастному матеріалу всередині, а потім повертається ближче до кінця, щоб закрити «арку». Майстерність Брамса проявляється в, здавалося б, нескінченній різноманітності підходів, які ця віковична музична форма викликає у нього в кожному окремому контексті — від прямолінійної, майже фольклорної простоти Оп. 118, №5, до ускладнених поворотів Оп. 117, №2. Багато з цих творів створюють тонкі, але різючі трансформації настрою, коли той самий матеріал з'являється у нових контекстах. Хоча ці твори справедливо розглядаються як інтимні приватні роздуми, це також і віртуозна музика, хоча вона зазвичай демонструє свою віртуозність стримано. [] Здебільшого мініатюри Опр. 116-119 позначені камерністю, зосередженістю та індивідуальною рефлексією, водночас — надзвичайною філософською глибиною і внутрішнім психологізмом. Порівняно з ранішими фортепіанними творами — монументальними сонатами, віртуозно насиченими варіаціями, драматичними рапсодіями та епічними програмними баладами, що охоплюють понад три десятиліття розвитку композиторського стилю — від ранніх романтичних експериментів до зрілої, інтелектуально виваженої та конструктивно складної стилістики, у своїх останніх опусах Брамс відходить від грандіозності великої форми, натомість зосереджується на «малих» жанрах — інтермеццо, романсах, капричіо, які під пером майстра набувають максимальної насиченості поліфонічної напруги та внутрішньої драматургії.

Опр. 116–119 складаються із двадцяти композицій і включають чотирнадцять інтермеццо, три капричіо, одну баладу, романс та рапсодію. Назви, які Брамс використовує в цих пізніх п'єсах, демонструють тенденцію до узагальнення — можливо, таким чином композитор прагнув уникнути програмності у своїй музиці. За словами Вальтера Фріша, у XIX столітті жанрові назви, що їх застосовує Брамс, ймовірно, «втратили більш

конкретні жанрові асоціації, які вони мали в попередні епохи» і неправильно було б «надавати надто великого значення цим назвам, окрім загального позначення *Stimmung* — настрою». Фріш також дав стислу характеристику чотирьох жанрових характеристик, що зустрічаються в останніх фортепіанних опусах Брамса: «*Rapsodia*» зазвичай передбачає відносно масштабний і енергійний твір; «*Балада*» — коротша, але наповнена подібним емоційним забарвленням; «*Капричіо*» позначає короткі п'єси більш екстравертного характеру, тоді як «*Інтермеццо*» і «*Романс*» вказують на повільніші та значно рефлексивніші твори». Використаний Брамсом для позначення творів в опусах 118 та 119 термін *Klavierstücke* — «п'єси для фортепіано» має радше нейтральне та узагальнююче значення. [31]

Хоча назви п'єс досить нечіткі, сама музика викликає в уяві різнобарвні образні та емоційні асоціації. Деякі з мініатюр змальовують картини природи, як от грозу (Op. 116, №1), спокійну гладь озера (Op. 116, №4), холодну сувору зиму (Op. 117, №3) або сонячне сяйво (Op. 118, №5). Тоді як інші можуть передавати діалог (Op. 118, №4), вальс (середня частина Op. 119, №2), колискову (Op. 117, №1) або марш (Op. 119, №4). Брамс протягом усього життя плекав у собі тонку любов до природи. Навесні та влітку він часто прогулювався лісами, насолоджуючись свіжістю ранкового повітря і слухаючи спів птахів. Його учениця Флоренс Мей припускала, що ці мініатюри частково також могли бути натхненні природою: «гірська буря, піднята вітром, і така, що вибухає раптовим громом; ...безупинне шелестіння дощу у листі; веселий політ метеликів; ліниве дзижчання комах у спекотний літній день; довгі сірі хвилі, що розбиваються об берег — усе це можна почути в його п'єсах». [24]

Кожна мініатюра в опусах є завершеною камерною формою, однак всередині вони циклу вони утворюють цілісну логічну побудову, що ґрунтується на контрастному зіставленні. Раніше уже згадувалось про

«класичність» музичного мислення Брамса у ставленні до форми — так само й тут композитор маскує традиційну форму АВА через варіаційність, мотивний розвиток та поліфонічні елементи. Драматургія більшості творів цих опусів проростає з простого інтонаційного зерна, матеріал якого трансформується за допомогою гармонічного, метро-ритмічного та фактурного збагачення.

Гармонічна мова Брамса у пізніх опусах стає ще більш ущільненою, стримана й м'яка, вона внутрішньо ускладнюється хроматизмами, неочікуваною альтерацією та незвичними тональними відхиленнями, при цьому зберігаючи традиційну функційну логіку. Брамс любить вслухатись у свої гармонії, довго їх витримуючи, паралельно насичуючи затриманнями й рухом в середніх голосах, що створює враження глибокої концентрації та повільного розміреного дихання. Характерними є м'які акордові структури, які попри своє «тепле» звучання створюють внутрішнє напруження своєрідними «мостами» — зменшеними септакордами, що плавно модуляційно з'єднують фрази, неаполітанським акордом чи акордами з пониженим шостим чи підвищеним четвертим ступенем, каденційними «обманами» з м'якими переходами до паралельних тональностей. [28]

Мелодика пізнього Брамса найчастіше втілює принцип «розвиткової варіації», де мелодія народжується з розвитку одного інтонаційного зародку. Вагомого значення набувають уже згадані «тенорові мелодії» у середньому або нижньому регістрі, що додає густини і створює наповнене матове звучання — властивість особливо характерна для Ор. 117, №1, Ор. 118, №2, Ор. 119, №1; верхні голоси в цьому разі виконують функцію акомпанементу. Хоч говорити про «супровід» у фактурі пізнього періоду Брамса — не зовсім доречно: тут мелодія не накладається на гармонію, а проростає з неї.

До того ж слід вчергове відзначити тенденцію до поліфонізації усієї текстури, що відчувається у пізніх фортепіанних композиціях Брамса: при

всій своїй компактності та лаконічності – у Брамса немає жодної випадкової чи «зайвої» фігурації – фактура постає у кількох самодостатніх «пластах», з яких вимальовуються приховані контрапункти, мікрополіфонічні побудови, педальні тони, і мелодії, часто синкоповані, що ніби блукають між голосами. Фактурний елемент у Брамса стає носієм емоційного стану, що виражається, наприклад, у схвильованих хвилеподібних фігураціях, задумливому хоралі чи урочистих акордово-пластичних текстурах.

Важливе значення Брамс приділяє також артикуляції і її точному відтворенню в нотному тексті. Його штрихи не декоративні — вони формують саму логіку фразування, дихання та внутрішню поліфонію. Хоч якою надзвичайно співучою не була б мелодична мова Брамса, та все ж поряд зі збереженням протяжності музичної думки пізнім опусам притаманні короткі мікромотиви, хвилеподібні фразувальні лінії, мікроскопічні динамічні підйоми та спади; фраза Брамса ніби «вислизає» за межі формальної метричної структури, до того ж рідко починається з сильної долі — вона народжується з затакту.

Головним засобом виразності тут постає *legato*, якого Брамс досягає завдяки плавному з'єднанню акордових голосів. Часто зустрічається позначка *leggiero*, що передбачає не легкість у сенсі ваги, а легкість *дотику* — тонке, майже філігранне пальцеве *legato*, позаяк Брамс прагне не «стрибаючого», а делікатного «повітряного» звучання. *Staccato* в творах композитора майже ніколи не несе значення сухості чи гостроти — найчастіше це легкі «припідняті» звуки, що створюють рух, але не порушують загального контексту. Брамсівське *portato* і *tenuto* — одне з найбільш характерних явищ його фортепіанної творчості, що позначає підкреслений, але гранично м'який звук і створює ефект «дихання» всередині довгої фрази. Акценти – не удар, а можливість виокремити й

припіднести до слухача важливий внутрішній голос, звук чи гармонію в густій фактурі. [23] Зважаючи на фактурне насичення Opp. 116-119 Брамса, доречно відзначити і характерне використання педалі. Брамс не любив надмірної педалізації. Його звук народжений досконалим пальцевим legato та мінімальною допоміжною педаллю, що переважно використовується для підкреслення теплоти середнього регістру, створення відповідного тембру, об'єднання широких гармонічних пластів, резонансної підтримки басів. Через складну поліфонічну структуру педаль майже завжди коротка, часто підмінюється або ж не натискається до кінця (пів- та чверть-педаль для уникнення забрудненого звучання, але зі збереженням гармонічного фону).

### **Fantasiën, Op. 116**

Однією з характерних рис Op. 116 є їхня циклічна єдність. Опус починається й завершується тональністю ре мінор. Інші п'єси написані у тональностях домінанти (№2), субдомінанти (№3) та другого ступеня (№4–6), утворюючи таку послідовність: d, a, g, E, e, E, d/D. Капричіо тут використовується як вступ і завершення циклу (№1 і №7). Єдине інше капричіо в опусі — №3, натомість всі інші мініатюри — це повільні та ніжні інтермецо.

Окрім тональної та виразової цілісності, у семи композиціях очевидно є й тематична єдність. Впродовж циклу з'являються два провідні мотиви. Один із них — це низхідний терцієвий ланцюг, уперше представлений на початку Капричіо №1.

*№1 Capriccio. Presto energico.* Багата на контрасти, ця мініатюра яскраво ілюструє одну з головних рис притаманних Брамсу – вона поєднує в собі класичну форму (сонатна) з романтичною експресією та експериментальною гармонічною мовою.

*№2 Intermezzo. Andante – Non troppo presto – Andante.* Інтимне, гнучке й

«дихаюче» інтермеццо, побудоване на тонких ритмічних зміщеннях, арпеджованій фактурі та мінливих настроях, що переходять від меланхолійної ніжності до внутрішнього напруження і назад.

*№3 Capriccio. Allegro passionato – Un poco meno Allegro – Tempo I.* І знову тричастинна форма, яка поєднує вибухову моторність, різкі фактурні контрасти та густу гармонічну текстуру, творячи одну з найпристрасніших і найдраматичніших мініатюр пізнього Брамса.

*№4 Intermezzo. Adagio.* Витончена чотиричастинна арка з характерним інтонаційним ядром, що трансформується в сімох повторах у різних гармонічних, ритмічних і фактурних видозмінах, а дзвоноподібна прозорість середньої частини створює глибоко інтроспективний, майже «духовний» простір.

*№5 Intermezzo. Andante con grazia ed intimissimo sentimento.* Одне з найекспериментальніших: мінімалістичні жести, хроматична симетрія, канони, зменшені структури й раптове просвітлення в E-dur у другій частині створюють образ надзвичайно інтимної, майже модерної музичної медитації.

*№6 Intermezzo. Andantino teneramente.* Надзвичайно ніжна, задумлива та внутрішньо зосереджена мініатюра, де мелодія ніби народжується зсередини музичної тканини, а вся форма побудована на тонких гармонічних зміщеннях і відтінках настрою.

*№7 Capriccio. Allegro agitato.* Стрімкий і драматичний фінал всього опусу — постійні зміни метру створюють відчуття нестабільності й напруження. Завершення останнього капричіо, як і циклу загалом — модуляція до тонічного мажору, є типовим для фіналів великої романтичної форми, як от соната чи симфонія.

### 3 Intermezzi, Op. 117

Сам Брамс називав ці три інтермеццо *Wiegenlieder meiner Schmerzen* (Колискові моїх страждань), хоч досі не зовсім зрозуміло, чи ця репліка стосується всього циклу, інтермеццо № 1 зокрема, чи (що найбільш ймовірно) № 3. [ ] Перші два інтермеццо були натхненні давньоанглійською поемою Йоганна-Готфріда Гердера «Плач леді Енн Ботвелл». Дехто стверджує, що Інтермеццо № 3 також було засновано на одному з віршів Гердера. Але, ймовірно, це інтермеццо могло бути натхненне поемою Генрі Водсворта Лонгфелло «Віктор Галбрейт». [ ]

На відміну від попереднього опуса, Op. 117 не виявляє такої очевидної музичної єдності між композиціями. Назва «3 Інтермеццо» може означати збірку окремих творів, як у «2 Рапсодії» Op. 79, а не цикл, тож часто ці інтермеццо часто виконуються окремо.

*№ 1: Andante moderato - Più Adagio - Un poco più Andante* має пряму поетичну епіграфічну посвяту з тексту Гердера про сплячу дитину. Пронизане особливим характером колискової, воно вирізняється тихою, глибоко інтимною мелодією, що часто прихована всередині фактури. Надзвичайно проникливе, це інтермеццо — справжня лірична сповідь Брамса.

*№ 2: Andante non troppo e con molto espressione* написане у дещо складнішій формі, яка не зовсім вписується у звичну модель А–В–А, характерну для цих і багатьох інших творів «класика» Брамса. Безперервні плинні лінії головної теми, вплетені в арпеджовані хвилеподібні гармонії, хоч і дещо похмурі — дивним чином стримані і створюють відчуття тихого руху. В інтермеццо немає різких контрастних зіставлень, воно залишає враження тихого ніжного смутку.

*№ 3: Andante con moto.* Найпохмуріше й чи не найтрагічніше з трьох «колискових страждань» Брамса, побудоване на стриманій, суворій темі. Попри майже безперервну тишу, музика наповнена глибоким напруженням, яке ніде не відкривається наповну, а викликає лише посилене відчуття приреченості і безнадійної скорботи. Контрастна середня частина — світліша й рухливіша, але й вона зрештою повертається до темного мінорного ядра.

### **Klavierstücke, Op. 118**

Як і Op. 116, цей цикл, позначений більш узагальненою назвою «Klavierstücke» (Фортепіанні п'єси), демонструє переконливу єдність і добре сприймається під час цілісного виконання. Тим не менш, окремі п'єси, особливо Інтермеццо № 2, здобули власну популярність і часто виконуються як окремі мініатюри. Загалом, Op. 118, ймовірно, є найпопулярнішим у виконавській практиці піаністів з усіх чотирьох пізніх циклів фортепіанних мініатюр Брамса.

*№1 Intermezzo. Allegro non assai, ma molto appassionato* — пристрасне та емоційно піднесене. Головна тема, побудована на спадаючій чотириногній фразі з широкими арпеджіо, що охоплюють увесь діапазон клавіатури, створює відчуття напруги та внутрішньої боротьби. Контрастна текстура мініатюри викликає внутрішній конфлікт, але кода звучить у більш спокійному настрої, що плавно підводить до наступної частини циклу.

*№2 Intermezzo. Andante teneramente.* Лагідна, ніжна емоційність тут постає у плавній співучій темі з акомпанементом, що наче «гойдається», і широкими стрибками, які створюють відчуття широкого захвату, та

делікатному гармонічному плані. Середня частина вносить певний контраст більш заглибленим зверненням «в себе», а цілісність композиції досягається у світлому завершенні.

*№3 Ballade. Allegro energico.* Тут відбувається зіткнення героїчного і трагічного емоційних планів, що досягається через контраст між експресивною мелодією і потужними, драматичними акордами на початку та ліричним двоголосним дуєтом інтимної середньої частини, і завершується тихим трагічним фіналом.

*№4 Intermezzo. Allegretto un poco agitato* відображає синтез інтелектуальної та емоційної сторін композитора. Мініатюра майже повністю будується на принципі канону та строгої імітації голосів; витончені стримані пасажі тут змінюються потужними кульмінаційними всплесками.

*№5 Romance. Andante - Allegretto grazioso - Tempo I.* Ніжний та ліричний, ґрунтується на принципі контрапункту, де дві тематичні лінії постійно взаємодіють, блукаючи, змінюючи своє положення у музичній тканині. Перша частина — лагідна колискова, легка й граційна середня, побудована на варіаціях теми з прикрасами та витонченими арпеджіо, що створює відчуття танцювальності, та дещо насиченіша триголосна третя частина — романс є зразком поєднання теплоти, ніжності та інтелектуальності.

*№6 Intermezzo. Andante, largo e mesto.* Тут поліфонічне письмо насичується почуттям похмурого героїзму та навіть певної містичності. Лінійний виклад початкової теми побудований на основі мотиву «Dies Irae» і поступово набирає силу в хвилеподібних арпеджіо лівої руки, варіативному розвитку та динамічних, тембрових і емоційних контрастах.

## Klavierstücke, Op. 119

Цей останній фортепіанний опус Брамса, наче сузір'я образів, демонструє велику різноманітність емоцій — від зневіри й відчаю до щирої радості. Взагалі, пізні фортепіанні твори композитора можна охарактеризувати як концентрацію його митецького та особистого емоційного світу. Після усіх трагічних і радісних подій, включно з неоднозначними стосунками між ним та Кларою Шуман, що відіграли ключову роль у реалізації його як людини та музиканта, після моментів зневіри та творчих злетів, фортепіанна музика останнього періоду постає перед нами наче сповідь митця, його автобіографія, дозволяє зазирнути в найпотаємніші куточки його душі та думок Йоганнеса Брамса.

*№1 Intermezzo. Adagio* починається з суворої пригніченості з нотками сентиментальності, що можна спробувати пов'язати з образом старої людини наприкінці її життя. У листі Брамс до Клари Шуман писав: «*Цей маленький твір надзвичайно меланхолійний, і позначка „грати дуже повільно“ зовсім не перебільшення. Кожен такт і кожна нота має звучати як ritard[ando], ніби з кожної хочеш витягти меланхолію, охоче та з насолодою, прямо з цих самих дисонансів!*». Клара у свою чергу охарактеризувала його як «сірі перлини». [ ]

В цьому інтермеццо Брамс значною мірою наближається до «імпресіоністичного» звучання Дебюссі. Протяжні, витончені мелодичні лінії тут поєднуються з ретельно структурованими низхідними арпеджіо. Вся композиція передає відчуття тужливого роздуму, що через тимчасове просвітлення у середній частині плавно повертається до початкової меланхолії у заключній секції.

*№2 Intermezzo. Andantino un poco agitato - Andantino grazioso.* Крайні частини цього інтермеццо, верткі та дещо збуджені, прикрашає його

середній розділ — вальс, який звучить так, ніби його було запозичено з Ор. 39 — одного із ранніх творів Брамса. Тематичний матеріал вальсу, однак, є варіацією основної теми. Його «крихка», вишукана краса втілює, ймовірно, певні спогади особистого характеру. Перша тема знову повертається лише з незначними змінами і зрештою завершується своєрідним «відлунням» центрального вальсу.

*№3 Intermezzo. Grazioso e giocoso* має гумористичний, майже комічний характер і чимось нагадує скерцо. Артикульована великим пальцем правої руки мелодична лінія, лірико-тематичний матеріал якої часто переривається легким грайливим стаккато, поступово зазнає аугментації (збільшення), ускладнюється синкопованими акордами. Музика стає все більш виразною, але незабаром переходить до легкого фіналу.

*№4 Rhapsodie. Allegro risoluto.* Остання рапсодія, що знаменує кінець фортепіанної творчості Брамса, не така розлога, як дві попередні з Ор. 79, та все ж утворює велику п'ятичастинну аркоподібну форму, що робить її найбільшою серед двадцяти пізніх мініатюр, та демонструє широку палітру оркестрових кольорів — основна тема імітує духові інструменти за підтримки литавр у вигляді низьких октав. Характер рапсодії здебільшого героїчний, навіть радісний, тож завершення в мі-бемоль мінорі є несподівано похмурим. До слова, мі-бемоль мінор — це ще й тональність, в якій закінчується Ор. 118, а також тональність найранішого написаного (але не опублікованого найпершим) фортепіанного твору Брамса — Скерцо, Ор. 4. Таким чином, у певному сенсі, ця тональність обрамляє всю сольну фортепіанну творчість композитора. Центральна частина *grazioso* — ніжна і граціозна. Але спокій триває недовго, і музика повертається до ще більш збудженого та енергійного стану, що зрештою приведе до масштабного «апокаліптичного» фіналу.

## РОЗДІЛ II

### Інтерпретаційні моделі та виконавська практика

2.1. Інтерпретація пізньої творчості Й. Брамса в контексті культурно-історичних умов.

*«Його ім'я – Йоганнес Брамс.... Зовні він також мав знак, що проголошував: «Це обраний». Сідаючи за фортепіано, він почав відкривати нам чудові області. Нас тягло у ще більш чарівні сфери. Крім того, він – геніальний виконавець, який може перетворити фортепіано на оркестр радісних голосів. Там були сонати... окремі фортепіанні твори, деякі з них бурхливі за духом, але граціозні за формою; знову сонати для скрипки і фортепіано... кожен твір настільки відрізнявся від інших, що здавався витоком з власного джерела. І тоді, немов стрімкою рікою, вони всі об'єднувалися ним у єдиний водоспад, каскади якого накривала мирна веселка.... Ми вітаємо чемпіона в ньому».* [18]

Саме так відгукувався про музичні здібності Йоганнеса Брамса Роберт Шуман, коли юний Брамс 30 вересня 1853 року представив себе у домі Роберта і Клари у Дюссельдорфі. Англійська піаністка, учениця Брамса Флоренс Мей згадувала, що Клара Шуман часто хвалила Брамса за «надзвичайний геній і досягнення як композитора і виконавця, а також за загальні інтелектуальні якості, і особливо за знання та любов до книг». А про його гру казала: *«...Тоді Брамс грав... Два твори були якогось композитора, імені якого я не пам'ятаю, а потім він грав п'єсу Скарлатті так, як я ніколи не чула раніше. Він справді грав, ніби був натхненний; це було шалено, дикувато і водночас прекрасно. Потім він виконав невеличку п'єсу Глюка. Сподіваюся частіше чути його, якщо він гратиме так, як учора ввечері».* [24]

Біограф Брамса Річард Шпехт, який стверджував, що чув пізні фортепіанні твори композитора у його власному виконанні писав:

*«Кожного разу – і кожного разу по-різному – він справляв незабутнє враження на мене. На той час він уже залишив усі концерти і, відповідно, регулярні заняття. Його техніка була достатньою для будь-якої складності його творів, але не вражала; він часто грав наче для себе і міг бурмотіти якісь фрази в бороду, не привертаючи уваги. Його дотик був твердим, коли він грав гучно, а у делікатних пасажах – чарівно ніжним, співучим і багатим на світлотіні». Шпехт також описував стриману гру Брамса: «Вона була сповнена співучості, у ній відчувався пошук, ковзання світла і примарні тіні, спалахи й згасання, стримане чоловіче почуття і самотність романтична пристрасть...». Коли Брамс грав, це було «ніби він один; він повністю забував про публіку, занурювався в себе, відкривав нові знання про власні звуки, відтворюючи їх, губився для себе і для інших». [24]*

За виконання власних творів Брамс удостоївся значного визнання. Угорська піаністка Ілона Айбеншютц, що перебувала в дуже теплих стосунках із Брамсом, писала про його гру на приватній прем'єрі Op. 118 і 119 улітку 1893 року: *«Він грав, ніби імпровізує, душею і серцем, іноді бурмотів собі під ніс, забуваючи про все навколо. Його гра була величною і шляхетною, як і його твори»* [The Musical Times, 1926]. Це важливе свідчення дає уявлення про підходи самого Брамса — живе “дихання” музики, внутрішнє заглиблення та глибоку зосередженість, певну імпровізаційну свободу.

Очевидно, що історія виконавства фортепіанних творів Йоганнеса Брамса містить багато прогалин. Ми маємо фрагментарні свідчення про перших виконавців і тенденції, присутні у виконавській практиці часів Брамса, однак часто ці джерела не дають повної інформації для розуміння усіх аспектів тогочасної інтерпретації.

Важливо розуміти, що більшість творів Opp. 116-119 вперше з'явилися не в опублікованому вигляді, а в рукописних копіях, зроблених для Клари Шуман — однієї з найвидатніших піаністок і музиканток століття, найдавнішої та найвірнішої подруги Брамса. Хоч на той час вона вже пішла з концертної естради, незабаром ці твори стали домінантним фокусом її особистої музичної творчості. Відомі розповіді її дочок та онуків про її власні виконання Брамсових мініатюр, а в деяких випадках і про поетичне значення, яке вона їм надавала (наприклад, Op. 118 №5, здавався їй емоційним ландшафтом літньої пари, яка згадує своє спільне життя, поки їхні онуки грають поруч). [30]

Прем'єри більшості творів з пізніх опусів були виконані найкращими піаністами того часу, іноді сам Брамс виконував їх ще до публікації перед своїм найближчим колом, як наприклад було з Op. 118 та 119, які композитор особисто виконував, як уже було згадано, для учениці Ілони Айбеншютц, яка пізніше писала: *«Звісно, це було для мене найпрекраснішим — почути ці н'єси, коли про них ще ніхто нічого не знав. Я була першою, кому він їх зіграв»*. До нашого часу дійшов її запис 1903 року Балади Op. 118, №3. [20, 2:16] На жаль, немає докладніших відомостей про інші виконання, однак відомо, що рецензенти постійно відзначали труднощі, які вони створювали пізні твори Брамса для техніки піаніста, особливо у швидших композиціях.

У першій половині ХХ століття розпочинається період становлення звукозапису, проте ця практика ще не набула значного поширення та й якість таких записів не дозволяла відтворити істинного звучання, тож вагома частина трактувань пізніх творів Брамса залишилися незадокументованою. Однак, зважаючи на ріст популярності сучасного (на той час) фортепіано, яке вже дозволяло охопити більший динамічний

діапазон, мало потужнішу клавіатуру, міцніші струни, можна відповідно прослідкувати зміни тенденцій у виконавському мистецтві. Свої корективи, звісно ж, внесла Перша світова війна — загальна криза, зниження концертної активності, пошкодження інструментів, економічні труднощі, не сприяли росту популярності камерної інтимної піаністики серед широкого населення. Концертні програми почали орієнтуватися більше на великі форми й масштабні концертні жанри, твори енергійного, героїчного характеру, ніж на інтимні мініатюри. У міжвоєнний період помітним стає відновлення зацікавленості у романтичному репертуарі, та все ж зберігається фокус на великих сонатах, концертах, віртуозних сюїтах. Пізні мініатюри Брамса помалу відходять на задній план. [27]

У другій половині ХХ ст. творчість Брамса набуває статусу «класичного репертуару», інтерес до пізньої творчості композитора відроджується, його починають активно записувати та включати в концертні програми. У порівнянні з попереднім віртуозно-імпровізаційним стилем виконання, що ставив акцент на емоційності та бравурності, багато піаністів почало звертати свою увагу на логічну побудову структури, ясність контрапункту, баланс голосів. Їх виконання стали більш «стабільними» — інтерпретатори Брамса намагались знайти і вловити баланс між формою і почуттям. Тобто у цей час бачимо тенденцію до поєднання інтелектуального та емоційного підходів, що є дуже важливим для творчості Брамса.

Одним з піонерів звукозапису у ХХ ст. є *Вальтер Гізекінг*, відомий своєю “культурною традицією” — плавним легким звуком, майстерним педалізаційним контролем, тонкими нюансами. Ймовірно, він ставився до пізнього Брамса саме як до «спокійної інтимної музики», а не як до показового перформансу. У 1939-1956 рр. він здійснив записи творів Брамса, серед яких зокрема *Інтермеццо Ор. 116, №4, ор. 118, №6, Ор. 119, №2*. [9] Важливе місце в інтерпретації пізніх опусів Брамса цілком

послідовго відіграла класична німецька школа, зокрема *Вільгельм Бакгауз* – два цикли його записів 1953 [1, 2] та 1962 років стали канонічними у трактуванні музики Брамса. Мініатюри Опр. 116-119 постають в його виконанні як цілий архітектурний ансамбль – суворий та мужній. Як казав про нього Гленн Гульд: «Бакгауз — це Брамс, який стоїть, наче граніт». «Бахіанець» *Гульд* також глибоко цінував музику Брамса і записав вибрані 10 Інтермеццо Опр. 116-119. [3] Його трактування позбавлене романтичної «туманності» — на передній план виходить фактурна рельєфність та чітка артикуляція. Він грає дуже контрольовано та «горизонтально» — наче поліфонічний твір. Абсолютно відмінною від попередніх виконавців, та не менш важливою є інтерпретація швейцарсько-румунської піаністки *Клари Гаскіл*. Для неї Брамс — не про монументальність, а про світлу щирість та людяність, про «тиху ніжну печаль» замість «старечого страждання». На жаль, Гаскіл не здійснила студійних записів пізніх опусів повністю. Однак фрагментарно доступний запис Інтермеццо Ор. 117, №1 та Ор. 118, №2 з радіопередачі 1950-х, а також спогади учнів і колег (зокрема Вірджиліо Рієсполі, Діно Чигано) про те, що вона часто грала Інтермеццо Брамса приватно, але рідко включала в концертні програми, вважаючи цю музику «надто особистою». У 1940-х роках запис Ор. 117 здійснила українська піаністка в еміграції — *Любка Колесса*. [6,7] Її інтерпретація Інтермеццо №3 надзвичайно глибока, пронизана тужливим меланхолійним настроєм. Для румунського піаніста *Раду Лупу* музика Брамса також виявилась надзвичайно близькою. Критики й виконавці називали його трактування Опр. 116-119 «еталонними», «майже містичними», «звуковою поезією без жодної зайвої ноти». [8] Сприйняття Лупу чимось схоже на бачення його співвітчизниці — Брамс у нього звучить надзвичайно «людяно» та інтимно. Відомий його запис Ор. 117-119 для лейблу *Decca* 1987 року, ряд концертних записів 1990-2010 рр. Інтимність та глибина поєднуються з прозорістю, свіжістю та структурною ясністю в Ор. 118 та 119 у грі

американця Мюррей Перайя. Хоч початок його концертної діяльності припадає на пізні 1970-ті, його інтерпретація на межі століть викликала значне зацікавлення музичної спільноти, а в 2010 р. піаніст здійснив записи на Sony Classical.

Сучасна піаністика, об'єднавши увесь досвід минулого століття, переосмисливши його та привнісши новий погляд на мистецтво пізнього брамсівського періоду, збагатилась великим різноманіттям підходів та новими сенсами — від історично поінформованого виконання на «старих» інструментах до сучасного «інтелектуального романтизму». Помітна тенденція зростання інтересу до свідомого автентичного виконання: зокрема, наприклад, Гвендолін Мок у 2014 році записала Op. 116 і 118 на інструменті Ерара 1868 року, а Op. 117 і 119 — на роялі Штрайхера 1871 р. Сучасні виконавці цінують та часто звертаються до музики Йоганнеса Брамса. Серед них зокрема Пол Льюїс, Філіпп Кассар, Кристіан Цімерман, Герік Олсон та інші.

## 2.2. Порівняльна характеристика виконань Op. 117.

Оскільки Op. 117 зараз складає частину мого репертуару, саме на ньому я зупинила свій вибір для проведення аналізу інтерпретацій фортепіанної творчості Брамса пізнього періоду. У цьому підрозділі розглядатимуться виконання Op. 117 Вільгельма Бакгауза (№№1-2), Раду Лупу та Глена Гюльда.

Усі троє піаністів представляють різні «школи» виконавства Брамса і тому дозволяють розглянути його творчість під різними кутами та можливо віднайти щось неочікуване й нове у давно знайомому творі. У певному сенсі кожен з них є еталоном у трактуванні пізніх опусів Брамса: Бакгауз — німець за походженням, як і Брамс — був одним із перших, хто звернув увагу на творчість композитора як на центральний стовп свого репертуару,

і ще за життя став «носієм автентичної німецької традиції»; Лупу — загально визнаний одним із найглибших сучасних інтерпретаторів пізнього Брамса; та Гульд, який хоч і не став «брамсіанцем», але завжди повертався до його музики з живим інтересом та особливою увагою. Піаністи ставились до композитора з пієтетом, визнавали грандіозність його таланту і намагались втілити ідею, якою Брамс наділив свої «мініатюрні» полотна — кожен свою й усі по-різному: Раду Лупу чув Ор. 117 інтроспективно, через зосереджену вдумливість, медитацію, його виконання не переслідувало якоїсь мети — воно було «станом»; Глен Гульд пропускав музику через «фільтр» власної раціональності, підсвічував масштаб Брамсового інтелекту; а Вільгельм Бакгауз підносив монументальність творчості, розкриваючи сувору, часом різку, але сильну й справедливую натуру композитора, в результаті вибудовуючи навколо себе цілий музичний «храм».

«Колискова скорботи» Брамса — Інтермеццо №1 постає у трактуванні Бакгауза ясною і світлою. Твір не викликає «сонливості», а нагадує швидше радісну прогулянку літнього дня. Темп, що обрав Бакгауз, майже не відрізняється від темпів двох інших виконавців, проте має дещо стрімкіший, більш цілеспрямований рух і створює враження урочистої ходи. Бакгауз послідовно дотримується метроритму і з обережністю підходить до агогічних відхилень, допускаючи їх у незначних кількості та мірі там, де це необхідно — у логічному завершенні певних фраз, частин чи для підкреслення важливої інтонаційної чи гармонічної точки, як, наприклад, акорд у сьомому такті, який він крім цього підкреслює ще й самим туше. Форшлаг, що зустрічається у тактах 4 та 16 у нього метрично чітко вивірених; Гульд виконує його на бароковий манер — разом з основною нотою, а Раду Лупу — протяжно, «вокально». Тему в середньому голосі Бакгауз виразно артикулює, а не «проспіває», як Лупу —

таке трактування швидше має більше спільного з виконанням Глена Гюльда, в якого мелодія також «промовляє» до слухача. Відмінною рисою останнього є активний виразний початок та спад наприкінці кожної брамсівської ліги, який створює особливий спосіб фразування. У Бакгауза фраза довга та цільна — він не відволікається на короткі ліги чи скурпульозну деталізацію всередині. Тоді як Раду Лупу приділяє увагу кожному повороту й інтонаційному стрибку: він надзвичайно чутливий до зміни гармоній, а витончена мікродинаміка піаніста створює заокруглені фрази, при цьому не перериваючи цілісності його думки. Для нього характерним є м'яке оксамитове звучання, глибокий бас та стан спокійно споглядання, який Лупу зберігає, аж поки у тт. 13-14 не відбувається тимчасового емоційного піднесення, наче на мить він захотів відкритись світові, проте не наважується, тож, поволі сходячи на *diminuendo*, знову занурюється в себе — завершує перший епізод мініатюри в тужливому, скорботному настрої. В той же час Бакгауз у цьому «просвітленні» набирає сили поступово і приводить до кульмінаційної вершини першого епізоду — напруженої і драматичної; у Гюльда тт. 13-14 звучать щиро й лагідно, з певною дитячою наївністю, а тт. 17-20 — похмуро, трагічно. В усіх трьох піаністів чуємо надзвичайно делікатне поводження з педаллю, що зумовлено насиченістю і щільністю музичної тканини; Лупу застосовує її сміливіше для створення своєрідного «романтичного серпанку», та завдяки різноманітності його тембрів та унікальних регістрових характеристик голосоведення у його фактурі чудово прослідковується.

Середній епізод першого Інтермеццо у всіх трьох випадках звучить абсолютно по-різному, при цьому не менш виразно: Вільгельм Бакгауз зберігає тут той самий активний рух, ту ж ясність і прозорість звучання, стриманість і суворість. Тож перехід до «просвітленої» репризи має виражений контрастний характер. Практично в усіх ця сполучна ланка (хоч «сполучною» її власне вважає лише Бакгауз) звучить трагічно і якимось гірко,

однак в Раду Лупу цей настрій особливо болісний та пригнічений. У Глена Гульда й Раду Лупу центральна частина звучить повільніше. Але якщо перший трактує її драматично з певним, так би мовити, фаталізмом і активними динамічними «всплесками», то в Лупу цей епізод має рефлексивний характер — він дуже «герметичний», без значних коливань, звук — матовий і приглушений, що в комплексі вводить у застиглий медитативний стан; його педаль протяжніша, тому гармонії у лівій руці наче перетікають одна в іншу.

Усі характерні для своїх інтерпретації риси піаністи зберігають у репризному епізоді. Глен Гульд входить у нього впевнено і повнозвучно, тоді як для двох інших виконавців цей розділ асоціюється швидше зі щасливим спогадом. Кожен голосовий «пласт» у Глена Гульда самодостатній, часом він підсвічує голос, який вважає цікавішим для прослуховування. Наприклад, акорди у верхньому регістрі тт. 38-40 менш важливі для нього — вони звучать наче ледь помітний відблиск десь далеко, а вся увага зосереджується на темі в середньому голосі, який зберігає свою важливість і в наступній «варіації» — виразно проартикульованій лінії шістнадцятих, що обрамляють «зовнішні» теми. У Бакгауза тут помітний намір до урочистого «декламування»: на фоні дрібних тривалостей — рішуче підкреслені сильні долі. Відхилення у т. 48, практично у всіх звучить без напруження, а навпаки — з розчаруванням, втомою, примиренням, яке Глен Гульд зберігає до самого кінця мініатюри. Раду Лупу навпаки — досягає кульмінаційного піднесення у тт. 50-51, але повертається до спокійної вдумливості. Його *rinforzando* у т. 54 — тихе блаженство — досягається не динамікою чи артикуляцією, а виразністю гармонічного чуття та наповненістю дотику. Бакгауз той же такт трактує переможно-піднесено й урочисто.

Характер виконання другого Інтермеццо опусу тремтливий і піднесений у Вільгельма Бакгауза, меланхолійно-розповідний у Раду Лупу,

в Глена Гульда — схвильвано-пульсуючий. Непевність та поривання Гульд висловлює експресивними динамічними хвилями — підйомами у лівій руці. Йому притаманні особливі «підвисання» на коротких лігах-зітханнях, якими Брамс позначив лінію верхнього голосу — найчастіше на сильних долях і там, де потрібно підсвітити гармонічну зміну або ж характерну інтонацію. Раду Лупу в експозиційному розділі другого інтермецо теж досягає виразовості завдяки динамічним коливанням, однак «хвиля» в нього плавніша, вишукане фразування, уважність до деталей поволі виплітають цілісну композицію. Його виконання не сентиментальне, але надзвичайно щире — піаніст ніби відкриває душу перед своїм найближчим другом. В розміреному рівномірному русі Вільгельма Бакгауза відчувається чистота, ясність кожної шістнадцятки. Педаль цього виконавця, у порівнянні з двома попередніми, коротша — він знімає її разом із шістнадцятою паузою, що наділяє музику додатковим неспокоєм, певно нетерплячістю. Середній розділ приносить виваженість і елемент патетичності в його виконання. Вартим уваги є цей епізод у виконанні Глена Гульда, що перебуває тут у стані холодної зосередженості — в прозорій фактурі дуже цікаво те, як він підсвічує «внутрішні» голоси. В Лупу дві фрази у цьому розділі злегка контрастують — шляхетна поважна тема тт. 23-26 наповнюється трагізмом і певною приреченістю у тт. 27-30. Затакт у т. 38 Бакгауз грає гостріше, не зв'язуючи педаллю короткі тривалості, що знову підводить його до стану схвильованого піднесення. Хвилеподібні пасажі тт. 43-46 в Раду Лупу звучать з поривом, але без надмірної експресії; Гульд виспіває кожну ноту цих пажів як частину мелодії, а не як стрімку хвилю, на їх фоні — виконавець попередньо залишив педаль — тендітні акорди тт. 47-48 звучать дещо приречено, прозоро й віддалено, наче серпанок або вранішній туман. В кульмінації у репризі (т. 61) Бакгауз трохи посуває рух уперед, але загалом цей епізод, як і кода, не вибиваються з загальної цілісності його структури. Раду Лупу,

так як і Гульд, повертається до репризного матеріалу у спокої, як до далекого спогаду. Та їх кульмінація більш пристрасна, ніж у Бакгауза, до того ж Глен Гульд підсилює враження наповненим звучанням басового голосу. В кодї Раду Лупу виразно помітний контраст між двома діалогічними фразами у тт. 72-74, а в Глена Гульда цікаво спостерігати за спілкуванням голосів у тт. 76-81, де він спершу висвітлює нижні звуки «тенорового» голосу (мі бемоль - ре- ре бемоль), у наступній фразі — «альтового» (сі бемоль - ля бемоль - ля), в третій — «сопрано» (сі бемоль - ре бемоль - до). Фінальний хід на арпеджіато в Гульда — не скорботна туга, як у Раду Лупу, а останній емоційний порив, що зрештою все одно зазнає краху і сходить у тишу.

У третє інтермеццо Гульд входить аттасса — в суворій і безкомпромісній темі піаніст виділяє початок кожної ліги, як він це робив у першому інтермеццо. У тт. 11-12 він виділяє затактові восьмі ноти, ймовірно, прагнучи пікреслити ямбічну природу цих мотивів, проте цього немає у тт. 16-17, побудованих на тому ж матеріалі — це проведення Гульд трактує плавно і значно світліше. Загалом ця мініатюра, мабуть, є найбільш «гульдівською», оскільки тут йому вдалось створити ціле поліфонічне полотно, де кожен голос веде свою лінію, з надзвичайно виразною артикуляцією та інтонуванням. Структура середнього розділу теж дуже прозора й чітка, виконана майже без педалі, демонструє широку палітру тембрових характеристик та настроїв. У репризному матеріалі піаніст звертає свою увагу на верхній голос у першому проведенні теми та на басовий — у другому.

Раду Лупу тут постає у суворій замкнутості, зосередженості, навіть містичності — його інтермеццо, ніби давня міфологічна істота, що постає з розповідей прабатьків. Його звук темний, матовий, як відлуння чернечих хоралів у безлюдному храмі. Майже не використовує педаль, натомість демонструючи майстерність пальцевого legato та плавність

ведення мелодичної лінії. Сполучна ланка до центрального епізоду тт. 43-47 — відверта сповідь, розпачлива молитва, що так і не була почутою. Перша ланка середнього розділу — це його спогад про теплі радісні часи, він вслухається в середній та нижній пласти голосів, ведучи лінію по верхньому, що виблискує своїми октавами у горішньому регістрі. На деякий час його знову охоплює розпач в тт. 58-67, та він знову й знов повертається на початок — занурюється в глибини власних роздумів та переживань. Кода у його трактуванні являється примиренням — із певним відтінком жалю за прожитими роками та нездійсненими мріями.

## ВИСНОВКИ

Фортепіанна музика Йоганнеса Брамса якнайповніше втілила його мистецький шлях і творче обдарування. Чотири начебто невеликі цикли, що складаються із 20 мініатюр, переважно більшість з яких складає жанр інтермеццо, змогли помістити у собі надзвичайну глибину та справді неосяжний масштаб. Вони слугують своєрідним дзеркалом творчого й особистого життя Брамса, його автобіографією і сповіддю, адже навіть сам композитор називав їх «колисковою своєї скорботи». В цих коротких мініатюрах втілилась його вдумливість (Op. 116, №4), туга (Op. 118, №6), пристрасть (Op. 116, №1), медитація (Op. 117 №1), щира простота (Op. 118, №5), радість (Op. 119, №3), біль (Op. 117, №3) та світлий спогад (Op. 119, №2). Вони вкотре доводять — Йоганнес Брамс є Людиною та Митцем, що заслуговує на безмежну пошану і щирий захват.

Останні опуси Брамса у неймовірній гармонії синтезують різнобічність його натури та композиторську майстерність — досконалість контрапунктичного письма та поліфонічної організації, інтонаційну викінченість, тонку фактурну і формотворчу організацію, багатство гармонічної мови і темброве різнобарв'я, внутрішній психологізм та інтроспективність, і нарешті щирість та глибину його почуттів. Кожна окрема мініатюра витворює свій маленький досконалий світ, усі вони поряд постають грандіозною архітектурною композицією.

Таке величне музичне полотно, яке складають останні опуси Брамса, яке вимагає водночас значної рефлексивності та самозаглиблення, вміння відмежовуватись від світу, очевидно, не всім дається легко. Та все ж, на щастя, фортепіанна музика Брамса завжди звучала у виконанні майстрів минулого покоління, серед яких Вальтер Гізекінг, Вільгельм Бакгауз, Клари Гаскіл, Артур Рубінштейн, Раду Лупу та інші, і досі привертає до себе увагу талановитих піаністів молодшого покоління, наприклад Пол Льюїс,

Філіпп Кассар, Мюррей Перайя. Деякі з них, як от обирають раціональний підхід інтелектуального осмислення — а пізня творчість Брамса відкриває для цього широке поле можливостей. Інші — Глен Гульт, Гведолін Мок — намагаються відтворити музику так, як вона могла звучати в часи композитора. Ще деякі, опираючись на виконавський та особистий досвід, шукають нового звучання і відкривають неочевидні смисли.

Усі звертаються до Брамса з власних причин і трактують, звісно ж, по-різному, але я абсолютно переконана, що ніхто не може залишитись байдужим після того, як музика Йоганнеса Брамса торкнеться їх пальців та душі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Вільгельм Бакгауз (Wilhelm Backhaus) виконує Інтермеццо №1 Оп. 117 Й. Брамса [URL: [https://www.youtube.com/watch?v=n0DlXdDjLrU&list=RDn0DlXdDjLrU&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=n0DlXdDjLrU&list=RDn0DlXdDjLrU&start_radio=1)]
2. Вільгельм Бакгауз (Wilhelm Backhaus) виконує Інтермеццо №2 Оп. 117 Й. Брамса [URL: [https://www.youtube.com/watch?v=AXoEGqRh810&list=RDAXoEGqRh810&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=AXoEGqRh810&list=RDAXoEGqRh810&start_radio=1)]
3. Глен Гульд (Glenn Gould) виконує 3 Інтермеццо Оп. 117 Й. Брамса [URL: [https://www.youtube.com/watch?v=LdbdBZrUhBM&list=RDldbdbZrUhBM&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=LdbdBZrUhBM&list=RDldbdbZrUhBM&start_radio=1)]
4. Кашкадамова, Н. Б. *Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя*. ЛНМА ім. М. Лисенка, 2006.
5. Лопатинський, Р. І. *Інтерпретація творів малої форми як творча платформа виконавського стилю (на прикладі фортеп'янної творчості Й. Брамса та Б. Бартока)*. НМАУ ім. П. Чайковського, Київ, 2024.
6. Любка Колесса виконує Інтермеццо №1 Оп. 117 Й. Брамса [URL: [https://www.youtube.com/watch?v=emgJzkWXzes&list=RDemgJzkWXzes&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=emgJzkWXzes&list=RDemgJzkWXzes&start_radio=1)]
7. Любка Колесса виконує Інтермеццо №3 Оп. 117 Й. Брамса [URL: [https://www.youtube.com/watch?v=1kF3ht9WdqI&list=RD1kF3ht9WdqI&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=1kF3ht9WdqI&list=RD1kF3ht9WdqI&start_radio=1)]

8. Раду Лупу (Radu Lupu) виконує 3 Інтермеццо Оп. 117 Й. Брамса  
[URL:  
[https://www.youtube.com/watch?v=w4nnjhHe15U&list=RDw4nnjhHe15U&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=w4nnjhHe15U&list=RDw4nnjhHe15U&start_radio=1)]
9. Arbiter Records. *Brahms works for Piano: Walter Gieseking* [URL:  
[https://arbiterrecords.org/catalog/brahms-works-for-piano-walter-gieseking/?utm\\_source=chatgpt.com](https://arbiterrecords.org/catalog/brahms-works-for-piano-walter-gieseking/?utm_source=chatgpt.com)]
10. Berry, Paul. *Brahms among Friends: Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion*. Volume 72, Number 3. Music Library Association, 2016.
11. Brahms, Johannes. *Drei Intermezzi, Op. 117*. Berlin: N. Simrock, 1892.  
[URL:  
[https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP511252-PMLP4642-BV-10-3989\\_1.pdf.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP511252-PMLP4642-BV-10-3989_1.pdf.pdf)]
12. Brahms, Johannes. *Fantasien für Pianoforte, Op. 116*. Berlin: N. Simrock, 1892. [URL:  
[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP23160-PMLP04654-BraWV,\\_S.\\_467f.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP23160-PMLP04654-BraWV,_S._467f.pdf)]
13. Brahms, Johannes. *6 Klavierstücke, Op. 118*. Berlin: N. Simrock, 1893.  
[URL:  
[https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP23162-PMLP04652-BraWV,\\_S.\\_474.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP23162-PMLP04652-BraWV,_S._474.pdf)]
14. Brahms, Johannes. *Vier Klavierstücke, Op. 119*. Berlin: N. Simrock, 1893.  
[URL:  
[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP138599-PMLP04666-JBrahms\\_4\\_Klavierst%C3%BCcke,\\_Op.119\\_fe\\_rsl.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP138599-PMLP04666-JBrahms_4_Klavierst%C3%BCcke,_Op.119_fe_rsl.pdf)]

15. Cai, Camilla. *Brahms's Pianos and the Performance of His Late Piano Works*. *Performance Practice Review*: Vol. 2: No. 1, Article 3, 1989.
16. Chen, Xiaoge. Joon, Kim. *Analysis and Interpretation of Johannes Brahms' Piano Collection, Op.119*. Volume 7, Issue 1. Kunsan National University, 2024.
17. Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. *Journal of Music Theory*, Vol. 30, No. 2, 1986.
18. Geiringer, Karl. *Brahms His Life and Work*. London : Oxford University Press, 1947.
19. Henschel, George. *Personal Recollection Of Johannes Brahms*. Boston: R. G. Badger, 1907.
20. Ilona Eibenschütz: the complete 1903 G&T recordings [URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8lk06BCwDi4&list=LL&index=3>]
21. *Johannes Brahms: life and letters*. Oxford University Press, 1997.
22. Lithzmann, Berthold. *Letters of Clara Schumann & Brahms*. Vol I. Vienna House, New York, 1973.
23. Mak, Connie. *A Performance Guide to the Late Character Pieces for Piano by Johannes Brahms*. School of Music and Dance of the University of Oregon, 2021.
24. May, Florence. *The Life of Johannes Brahms, 1905* (Vol 2 of 2). Project Gutenberg, 2012. [URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/40644>]
25. MSR Classics. Gwedolyn Mok. *Brahms: Late Piano Works. The Composer's Piano: Brahms: Opp.116-119*. [URL: [https://www.msacd.com/cd/brahms-late-piano-works/?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.msacd.com/cd/brahms-late-piano-works/?utm_source=chatgpt.com)]
26. Musgrave, Michael. *The Music of Brahms*. London; Boston: Routledge & K. Paul, 1985.

27. Rosenblum, Sandra P. *Performance Practices in Classic Piano Music. Their Principals and Applications*. Indiana University Press, 1988.
28. Schilb, Virginia C. *A Study of the Piano Style of Johannes Brahms*. The Faculty of the Department of Music University of Missouri, 1970.
29. Scott, Anna. *Romanticizing Brahms: early recordings and the reconstruction of Brahmsian identity*. Leiden University, 2014.
30. Yale School of Music. *YSM professor and Brahms expert Paul Berry, on faculty pianist Boris Berman's Sept. 27 recital program*, 2017. [URL: [https://music.yale.edu/2017/09/25/ysm-professor-brahms-expert-paul-berry-faculty-pianist-boris-bermans-sept-27-recital-program?utm\\_source=chatgpt.com](https://music.yale.edu/2017/09/25/ysm-professor-brahms-expert-paul-berry-faculty-pianist-boris-bermans-sept-27-recital-program?utm_source=chatgpt.com)]
31. Yeung, Anson. *Brahms and His Late Piano Works. Klavierstücke Op.119, Interlude*, 2019. [URL: <https://interlude.hk/brahms-late-piano-works-klavierstucke-op-119/>]