

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

Кваліфікаційна наукова
Праця на правах рукопису

ЛУ ДО

УДК 781.5/78.083.23

**ДИСЕРТАЦІЯ
ЖАНРОВИЙ ФЕНОМЕН ІНТЕРМЕЦО У ФОРТЕПАННІЙ
ТВОРЧОСТІ Р. ШУМАНА ТА Й. БРАМСА
Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата мистецтвознавства*
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне
джерело _____ *Лу До*

**Науковий керівник –
МІРОШНИЧЕНКО С. В.
кандидат мистецтвознавства, професор**

Одеса – 2021

АНОТАЦІЯ

Лу До. Жанровий феномен інтермецо у фортепіанній творчості Р. Шумана та Й. Брамса. – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

У роботі досліджується термін інтермецо як поняття та явище. Визнається, що це неоднозначний жанр, який може бути як самостійним твором, так і частиною циклічної композиції. Інтермецо, як і будь-який жанр романтичної генези, виражає вельми багатоліку картину людських переживань. Водночас інтермецо пов'язано з «семантикою слабкого часу», тобто зосереджено на несуттєвих, проміжних (в рамках барокової або класичної музики) музичних подіях, що дозволяє виразити глибинний план лірики, інтимне та сокровенне.

Підкреслюється, що поняття інтермецо (або інтермецо) (від італійського *intermezzo* – пауза, антракт), інтермедія (від латинського *intermedius* – проміжний, середній) та інтерлюдія (від латинського *interludium* – грати в інтервалах) – близькі, проте не ідентичні, хоча у багатовіковій історії музики поняття ці терміни постійно змішуються, переплітаються і взаємозамінюються. Жанр *інтермедії* пов'язаний переважно з театральним простором. *Інтерлюдії* історично були це коротенькими сценками між епізодами в містерії, що відзначалися пружністю, динамічністю, несподіваними поворотами ситуації. В інструментальній музиці інтермедії та інтерлюдії пов'язуються перш за все з органною музикою барокової доби.

Визначається загальне тлумачення жанру інтермецо: це, досить складний характерний твір, що був актуалізований в епоху Романтизму і

пов'язувався з вираженням вельми багатолінійної картини людських переживань. Інтермецо як інструментальний жанр виражає єдність ліричного висловлювання в кожному конкретному творі. Семантика жанру пов'язана з певним образом або станом, які відзначаються відносною статичністю. Характерними ознаками інтермецо є єдність розвитку; мініатюрність; ліричність; тяжіння до тричастинності; використання фактурного тематизму; жанрова «мобільність» як можливість поглинати риси інших жанрів; схильність до циклізації; відсутність яскравих контрастів, єдність тематичного розвитку.

У зв'язку зі схильністю інтермецо до об'єднання у цикли вводяться поняття моножанрового та поліжанрового циклу. Під *моножанровим* циклом розуміється композиційно-драматургічне ціле, що складається з п'єс з однаковим жанровим позначенням, поєднаних переважно на основі парадигматичних відносин. Складовими поліжанрового циклу є п'єси різних жанрових найменувань, координація між якими регулюється синтагматичним зв'язком.

Засновником музичного інтермецо як самостійного вважається Р. Шуман. Він використовував поняття «інтермецо» в якості назви п'єси проміжного, сполучного значення; заміняв інтермецо тріо в тричастинній формі, а також почав використовувати інтермецо як позначення для окремого фортепіанного (вокального) твору. Підтвердженням цьому стали шість самостійних п'єс для фортепіано, об'єднаних у моножанровий цикл Інтермецо ор. 4. Аналіз цього опусу демонструє, що в ньому намічаються риси стилю більш пізніх фортепіанних циклів Шумана: прихована сюжетна програмність; своєрідне обрамлення, прагнення до слідування частин без перерви (*attacca*). Підкреслюється, специфічність і індивідуальність фактури інтермецо, що пов'язано з поліфонічним мисленням композитора.

Всі Інтермецо створені в нетрадиційних складних тричастинних формах, що утворюються з трьох великих розділів: перший – зазвичай багатоскладова тричастинність з контрастною серединою і репризою;

другий – замінює звичайні тріо, також тричастинний; третій – репризний (більш-менш точний). Для середніх розділів Інтермецо, які асоціюються з традиційними тріо в скерцо або менуеті, композитор постійно використовує назву «Alternativo». П'єси сюїтного циклу «Інтермецо» оп. 4 Роберта Шумана знаходяться в певному варіантно-варіаційному співвідношенні і взаємопов'язані між собою лейтобразами та лейтінтонаціями. В Інтермецо Шумана використані також різні жанрові фрейми, що складають основу для жанрового синтезу: найчастіше це вальс (№1 і ін.), а також скерцо, мазурка, сициліана (в №3); марш, капричіо (в №2), весела народна пісня (в №4), демонструючи ідею «жанрової мобільності» інтермецо.

Цикли з інтермецо *Й. Брамса* у своїй більшості поліжанрові (за виключенням оп. 117), що вказує з одного боку на спорідненість інтермецо з іншими жанровими феноменами (баладою, капричіо, фантазією, романсом, рапсодією), а з іншого – на збереження проміжної функції інтермецо.

В інтермецо *Й. Брамса* чітко проступає барокова тенденція експонування матеріалу як «ядра» і подальшого розвитку принципового «розгортання» музичної думки. Однак все це відбувається на романтичній основі, наслідком чого стає збагачення гармонічної мови, індивідуальне фактурне рішення кожної п'єси, їх форма.

Підкреслено, що протягом чотирьох опусів *Й. Брамса* звертався до тричастинних форм, індивідуально інтерпретованих в кожному конкретному випадку. Цілісний аналіз інтермецо п'яти опусів доводить, що інтермецо з циклу оп. 10 написано у тричастинній формі, п'єси оп. 74 характеризують досить чіткі, симетричні структури крайніх розділів форми, в яких тільки намічалася та бароково-романтична тенденція викладу музичної думки. В Інтермецо оп. 116 бачимо ускладнення формотворчих і, отже, гармонічних і фактурних засобів. З'являються проміжні форми, що пов'язано частково зі свободою викладу музичного матеріалу, його імпровізаційністю. Цикл оп. 117 складається з інтермецо,

написаних у складних тричастинних формах, трактованих своєрідно.

В Інтермецо оп. 118 Брамс досягає кульмінації в ускладненні форм: тут найбільш яскраво виражена барокова тенденція розгортання музичного матеріалу. Всі теми виростають з початкової фрази або речення, які стихійно розвиваються, переходячи в нову якість. Однак при всій складності і свободі викладу музичної думки, зберігаються чіткі структури, які об'єднуються в єдине ціле, утворюючи чітку струнку форму. В Інтермецо оп. 119 форма набуває сталого вигляду, об'єднуючи всі засоби, які втілює Й. Брамс в своїх ранніх інтермецо. Також цікавий і вибір тональностей. Дуже часто Брамс використовує тональності з ладовим устоем «a(as)» і «e(es)». Наслідком чого стають своєрідні ремінісценції в більш пізніх опусах до ранніх. Наприклад, Інтермецо оп. 118 №2 (A dur) адресує до ля-мажорного Інтермецо з оп. 76; а оп. 116 № 5 (e moll) – до Інтермецо a moll з оп. 76.

Зазначається, що бароково-романтична тенденція безсумнівно проявилася і в фактурно-поліфонічному вирішенні кожного інтермецо. Поліфонізація проявляється на всіх рівнях розвитку: від найпростіших підголосків до вертикально-рухомого контрапункту (Інтермецо оп. 118 №2, A-dur).

Підкреслено, що інтермецо Й. Брамса позначено впливом *жанрового синтезу*, що продовжує традиції інтермецо Шумана. Охарактеризовано жанрово-стильові особливості всіх циклів Брамса та визначено, що саме в жанрі інструментального інтермецо найбільш яскраво виявилася сутність творчого методу Брамса.

Наукова новизна та теоретична цінність дослідження полягає у наступному: Вперше розглянутий генезис жанру інтермецо; введено поняття «моножанровий цикл» і «поліжанровий цикл»; охарактеризовані особливості інтермецо Р. Шумана; зібрані та систематизовані всі фортепіанні інтермецо Й. Брамса; розглянуті інтермецо Й. Брамса з точки зору форми та проблеми жанрових взаємодій; встановлена жанрова «мобільність» як характерна риса інтермецо. Отримав подальший

розвиток: аналіз фортепіанних циклів Р. Шумана та Й. Брамса. Уточнено жанрово-стильові принципи аналізу інтермецо.

Ключові слова: інтермецо, жанр, форма, жанровий синтез, романтизм, Р. Шуман, Й. Брамс, поліжанровий та моножанровий цикл.

SUMMARY

Lu Do. The genre phenomenon of intermezzo in the piano works of R. Schuman and J. Brahms. – A qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

A thesis for a PhD degree in Art Studies in specialty 17.00.03. – Musical art. – Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy. Ministry of culture and information policy of Ukraine. – Odessa, 2021.

The term “intermezzo” is considered as a concept and phenomenon. It is recognized that this is an ambiguous genre, which can be both an independent piece and part of a cyclical composition. Intermezzo, like any genre of romantic genesis, expresses a very multifaceted picture of human experiences. At the same time, intermezzo is associated with the "semantics of weak time", ie it focuses on insignificant, intermediate (within baroque or classical music) musical events, which allows to express a deep plan of lyrics, intimate.

It is emphasized that the concepts of intermezzo (or intermezzo) (from the Italian intermezzo – pause, intermission), interlude (from the Latin intermedius – intermediate, middle) and interlude (from the Latin interludium – play in intervals) – are close, but not identical, although in history of music these terms are constantly mixed, intertwined and interchangeable. The genre of interlude is mainly associated with theatrical space. Interludes have historically been short scenes between episodes in the mystery, marked by elasticity, dynamism, unexpected twists and turns. In instrumental music, interludes and interludes are associated primarily with Baroque organ music.

The general interpretation of the intermezzo genre is determined: it is a rather complex characteristic work that was actualized in the Romantic era and was associated with the expression of a very multifaceted picture of human

experiences. Intermezzo as an instrumental genre expresses the unity of lyrical expression in each work. The semantics of a genre are related to a certain image or state, which is characterized by relative staticity. Characteristic features of intermezzo are the unity of development; miniaturization; lyricism; attraction to the three parts; use of textured themes; genre "mobility" as an opportunity to absorb the features of other genres; tendency to cyclization; lack of bright contrasts, unity of thematic development.

Due to the tendency of intermezzo to unite in cycles, the concepts of monogenre and polygenre cycle are introduced. A mono-genre cycle is a compositional-dramatic whole consisting of plays with the same genre designation, connected mainly on the basis of paradigmatic relations. The components of the polygenre cycle are plays of different genre names, the coordination between which is regulated by a syntagmatic connection.

R. Schumann is considered to be the founder of musical intermezzo as an independent. He used the term "intermezzo" as the title of a play of intermediate, connecting meaning; replaced by intermezzo the trio in three-part form, and also began to use the intermezzo as a designation for a separate piano (vocal) work. This was confirmed by six independent pieces for piano, combined into a mono-genre cycle Intermezzo op. 4. The analysis of this opus shows that it outlines the style features of Schumann's later piano cycles: hidden plot programmaticity; a kind of framing, the desire to follow the parts without a break (*attacca*). It emphasizes the specificity and individuality of the texture of intermezzo, which is associated with the polyphonic logic of the composer.

All Intermezzo are created in non-traditional complex three-part forms, formed from three large sections: the first is usually a multi-part three-part with a contrasting middle and reprise; the second - replaces the usual trio, also three-part; third - reprise. For the middle sections of Intermezzo, which are associated with traditional trios in scherzo or minuet, the composer constantly uses the name "Alternativo". Plays of the suite cycle "Intermezzo" op. 4 Robert Schumann are in a certain variation relationship and are interconnected by leith intonations. Schumann's Intermezzo also uses various genre frames that form the

basis for genre synthesis: most often it is a waltz (№1, etc.), as well as a scherzo, a mazurka, and a sicilian (in №3); march, capriccio (in №2), a cheerful folk song (in №4). That demonstrate the idea of "genre mobility" of intermezzo.

Cycles with J. Brahms's intermezzo are mostly polygenre (except for op. 117), which indicates on the one hand the affinity of intermezzo with other genre phenomena (ballad, capriccio, fantasy, romance, rhapsody), and on the other - the preservation of an intermediate function intermezzo.

In J. Brahms's intermezzo the baroque tendency of exposing the material as the "core" and the further development of the principled "unfolding" of musical thought is clearly evident. However, all this takes place on a romantic basis, resulting in the enrichment of harmonious language, the individual texture of each play, their form.

It is emphasized that during the four opuses J. Brahms turned to the three-part forms, individually interpreted in each case. A holistic analysis of the intermezzo of the five opuses proves that the intermezzo from the cycle op. 10 is written in three parts, plays op. 74 are characterized by quite clear, symmetrical structures of the extreme sections of the form, in which only the baroque-romantic tendency of the presentation of musical thought was outlined. In Intermezzo op. 116 we see the complication of formative and, consequently, harmonious and textured means. Intermediate forms appear, which is partly due to the freedom of presentation of musical material, its improvisation. The cycle op.117 consists of intermezzo, written in complex three-part forms, interpreted in a unique way.

In Intermezzo op. 118 Brahms culminates in the complication of forms: here the most pronounced baroque tendency to unfold the musical material. All themes grow from the initial phrase or sentence, which develop spontaneously, passing into a new quality. However, despite all the complexity and freedom of presentation of musical thought, clear structures are preserved, which are united into a single whole, forming a clear slender form. In Intermezzo op. 119 form acquires a permanent form, uniting all the means embodied by J. Brahms in his early intermezzo. The choice of tonalities is also interesting. Very often Brahms

uses tonalities with the fringe "a (as)" and "e (es)". The result is a kind of reminiscences in later opuses to earlier ones. For example, Intermezzo op. 118 №2 (A dur) addresses to A major Intermezzo with op. 76; and op. 116 № 5 (e moll) - to Intermezzo a moll from op. 76.

It is noted that the baroque-romantic tendency undoubtedly manifested itself in the textural-polyphonic solution of each intermezzo. Polyphony is manifested at all levels of development: from the simplest undertones to the vertical-moving counterpoint (Intermezzo op. 118 №2, A-dur).

It is emphasized that J. Brahms' intermezzos are marked by the influence of genre synthesis, which continues the traditions of Schumann's intermezzo. The genre-style peculiarities of all Brahms cycles are characterized and it is determined that the essence of Brahms's creative method was most clearly revealed in the genre of instrumental intermezzo.

The scientific novelty and theoretical value of the study lies in the following: for the first time the genesis of the genre intermezzo; the concepts of "monogenre cycle" and "polygenre cycle" were introduced; characteristics of R. Schumann's intermezzo are characterized; collected and systematized all piano intermezzo by J. Brahms; considered the intermezzo of J. Brahms in terms of form and problems of genre interactions; established genre "mobility" as a characteristic feature of intermezzo. Received further development: analysis of piano cycles by R. Schumann and J. Brahms. The genre-style principles of intermezzo analysis are specified.

Keywords: intermezzo, genre, form, genre synthesis, romanticism, R. Schumann, J. Brahms, polygenre and monogenre cycle.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Лу До. Лейтмотивизм цикла «Интермеццо» ор. 4 Роберта Шумана. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2016. Вип. 23. С. 369–379.
2. Лу До. Полісемія понять: інтермеццо, інтерлюдія, інтермедія. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філософія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 1 (8). С. 206–211.
3. Лу До. Первое интермеццо в истории музыки: Шуман, ор. 4, №1. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2018. Вип. 26. С. 200–213.
4. Лу До. Перше інтермеццо Брамса: фортепіанний цикл. Ор. 10. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2019. Вип. 29. Т.1. С 239–251.
5. Лу До. «Колыбельные страдания Й. Брамса ор.117». *European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2021. №1. P. 91–96.

ЗМІСТ

ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1. ІНТЕРМЕЦО ЯК ЖАНР: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ	19
1.1. Спорідненість термінів інтермецо, інтермедія та інтерлюдія в різних видах мистецтва.....	20
1.2. Інтермецо як феномен європейської музики – традиції та перспективи розвитку.....	33
Висновки до Розділу 1.....	54
РОЗДІЛ 2. ЖАНР ІНТЕРМЕЦО У ТВОРЧОСТІ Р. ШУМАНА	58
2.1. Жанрові, композиційні та інтонаційні особливості Інтермецо ор. 4 Роберта Шумана.....	63
2.2. Драматургія Інтермецо ор. 4 Р. Шумана.....	72
Висновки до Розділу 2.....	95
РОЗДІЛ 3. ПОДАЛЬШИЙ РОЗВИТОК ЖАНРА ІНТЕРМЕЦО У ТВОРЧОСТІ Й. БРАМСА	99
3.1. Інтермецо Й.Брамса в низці інших жанрових новацій.....	105
3.2. До питання співвідношення жанрів інтермецо та балади на ранньому етапі творчості Й. Брамса.....	109
3.3. Жанрові взаємодії у пізніх інтермецо Й. Брамса.....	126
Висновки до Розділу 3.....	166
ВИСНОВКИ	168
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	173
ДОДАТОК А	191
ДОДАТОК Б	193

ВСТУП

Актуальність теми дослідження визначається необхідністю конкретизації особливостей жанру інтермецо як самостійного явища музичної культури, виникнення та розвиток якого пов'язаний перш за все з епохою Романтизму та творчістю Р. Шумана та Й. Брамса.

Для творів романтичної доби в цілому характерні особлива свобода форми, відхилення від канонів класичного музикування, жанрова індивідуалізація, унікальність, суб'єктивність, спонтанність. Результатом цього став розквіт цілої низки жанрів, які до того знаходилися осторонь композиторської уваги. Одним з таких жанрів стало інтермецо. Значно розширюючи сферу своїх можливостей цей жанр «подолав» свою серединну функцію та був висунутий композиторами в якості самостійної одиниці. Інтермецо проникає до жанрів концертно-симфонічної музики, освоюється в просторі сольної фортепіанної музики, а також випробовує себе в рамках камерних творів для різних складів. Окрім сольних інтермецо з'являються оркестрові та вокальні твори. Разом з тим жанр інтермецо зближується з іншими жанрами – фантазією, капрічіо, прелюдією тощо.

Інтермецо як окремий жанр в музиці виник досить пізно – у 30-ті роки XIX століття. Його родоначальником став один з найяскравіших представників епохи Романтизму – Роберт Шуман, творча спадщина якого відзначена багатьма жанровими та стилістичними знахідками і відкриттями. Важко переоцінити той внесок, який зробив Шуман у розвиток жанру інтермецо. Цей жанр буквально проходить крізь його творчість та пов'язується не тільки з фортепіанною музикою, а також – з оркестровою та вокальною. Інтермецо – це середня частина фортепіанного концерту композитора, складова вокального циклу, а також назва для окремого циклу мініатюр, поєднаних міцними різноманітними лейт стосунками. Отже, саме Р. Шуман започаткував традиції романтичного за сутністю жанра інтермецо, продемонструвавши широту його можливостей. Ці традиції жанра пізніше будуть продовжуватися у творчості інших митців XIX–XX століть.

В музиці Йоганнеса Брамса інтермецо також посідає особливе місце. Втілюючи глибокі почуття і роздуми в малих формах, брамсівські інтермецо сформували жанрово-стильове поняття, рівноцінне ноктурнам Ф. Шопена або рапсодіям Ф. Ліста та підсумували накопичений композиторами-романтиками досвід.

Й. Брамс, як зберігач, хранитель класичних традицій, посідає особливе місце в пізньому німецькому романтизмі. Він відгукувався на важливі теми людського життя і мистецтва романтичної епохи, а у своїх творах композитор втілює багатий емоційний світ: пристрасні прагнення, ліричні мрії і захоплення, почуття тривоги, сумніви. Саме ці творчі інтенції, ймовірно й стали причиною звернення Брамса до жанра інтермецо, в строгих тричастинних рамках якого йому вдалося сполучити цілий спектр переживань та емоцій. Композитор, як і Шуман, використовує інтермецо у різних амплуа – в якості частини сонатного циклу (соната *f moll*), частини циклу мініатюр або як фортепіанну п'єсу, що може виконуватися окремо.

Разом з тим безпосередньо феномен інтермецо викликає велику кількість питань. У довідковій літературі поняття інтермецо часто змішується або плутається зі полісемічними поняттями інтермедії та інтерлюдії, а отже виникає питання розділення та прояснення термінологічних меж кожного з визначень. До середини XIX століття інтермецо не мало жанрової самостійності, в ньому підкреслювалася перехідна функція, що реалізовувалася у використанні п'єси з подібною назвою в якості однієї з частин циклу. Заперечуючи свою основну функцію «переключення», інтермецо романтичної доби починає поглинати прикмети інших жанрових стилів, змішується або замінює жанри в рамках усталених циклічних композицій, ускладнюючи ідентифікацію його чисто музичних проявів. Разом з тим у XX столітті спостерігається сплеск інтересу до інтермецо, а отже виникає нагальна потрібність у визначенні його жанрових атрибутів, що відтворюються у всіх творах з подібним заголовком.

Незважаючи на поширеність жанру та велику кількість прикладів його втілення не тільки у творчості романтиків, а й, особливо, у XX століття,

цільної та вичерпуючої праці, в якій би були розкриті основні параметри інтермецо як самостійної жанрової одиниці – все ще не існує. Разом з тим потреба вивчення питань, пов'язаних з жанром інтермецо та його втіленням в музиці Шумана та Брамса визначається перш за все сучасною виконавською практикою концертуючих піаністів та виконавців-здобувачів музичної освіти. Особливо це стосується музики Й. Брамса, яка привертає увагу багатьох виконавців – відсутністю занадто усталених інтерпретаторських традицій, широкого діапазону співвідношення інтелектуального і емоційного, суб'єктивного та об'єктивного, простого і складного. Слухачів, за точним визначенням Б. В. Асаф'єва, спокушає можливістю «організувати в своїй свідомості безмежний потік брамсівської музики», «вільно підкоритися течії мелосу Брамса» [6, с. 84], фахівців-музикознавців – жанр приваблює можливістю виявити широкий спектр історико-стилістичних і жанрових зв'язків.

Отже, проблеми та завдання, поставлені в даній роботі, досить складні, але вимагають рішення, оскільки вони цікавлять не тільки вузьке коло фахівців в області історії і теорії музики, але й широко обговорюються виконавцями та слухачами. Тому так важливо вивчення жанру інтермецо в контексті мистецтва епохи романтизму та визначення його ролі у творчості Р. Шумана та Й. Брамса.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2017-2021 роки, зокрема, до теми № 12 «Загальні проблеми теоретичного музикознавства».

Мета дослідження – визначення жанрового потенціалу інтермецо та особливостей його прочитання в музиці композиторів-романтиків. Поставлена мета обумовила постановку та рішення наступних **завдань**:

- розглянути особливості виникнення в західноєвропейській музиці поняття та явища інтермецо;
- виявити спільності та відмінності близьких за значенням та

функціями понять «інтермецо», «інтермедія», «інтерлюдія»;

- визначити причини появи самостійного романтичного жанру «інтермецо»;
- проаналізувати жанрові особливості та виконавську драматургію фортепіанних Інтермецо оп. 4 Р. Шумана, як засновника цього жанру;
- охарактеризувати жанрові риси ранніх та пізніх інтермецо Й. Брамса у контексті його творчості та музики Романтизму.

Об'єкт дослідження – жанр інтермецо, як самостійний феномен в контексті музики епохи Романтизму.

Предмет дослідження – особливості трактування жанру інтермецо у творчості Р. Шумана та Й. Брамса.

Матеріалом для дослідження послужили шість інтермецо опус 4 Р. Шумана, а також цикли І. Брамса, у складі яких входять інтермецо, а саме: 4 балади опус 10; п'єси для фортепіано опус 76; 7 фантазій для фортепіано опус 116; 3 інтермецо опус 117; 6 п'єс для фортепіано опус 118 і 4 п'єси для фортепіано опус 119.

Методологічна основа дослідження визначається сукупністю наступних методів дослідження:

- історичного, що дозволяє прослідити особливості інтермецо на різних хронологічних етапах його розвитку;
- компаративного методу, спрямованого на порівняння інтермецо зі спорідненими за функцією жанрами (інтерлюдія, інтермедія) та прикладів жанру у творчості Р. Шумана та Й. Брамса;
- феноменологічного підходу, що дозволяє виявити особливості музичного об'єкта інтермецо як певного феномена творчості;
- мистецтвознавчого методу, який визначає жанрово-видову специфіку і систему художньо-виразних засобів жанру інтермецо;
- теоретичного та стилістичного аналізу, як методу наукового дослідження, що дозволяє осмислити різноманіття прочитань жанру інтермецо у романтичній музиці.

Теоретична база дослідження складається з фундаментальних праць, які можна поділити на декілька груп. В першу увійшли дослідження, що висвітлюють питання, пов'язані з інтермецо та спорідненими жанрами. Це – статті про інтермецо, інтерлюдію та інтермедію з різних музичних енциклопедій ([64], [97], [119]), музичних енциклопедичних словників ([121], [122], [123], [155], [160], [162]), довідників ([72], [164], [165]) та інших інформаційних джерел (Б. Асаф'єв [6], С. Мірошніченко [93–94]). Вивчення феномену інтермецо як самостійної наукової проблеми стимулювало залучення словниково-енциклопедичних праць з історії та теорії літератури й театру ([58], [72], [74], [110]).

До другої групи потрапили роботи, що стосуються творчості Р. Шумана та Й. Брамса. Творчості Р. Шумана присвячена величезна кількість вітчизняної та зарубіжної наукової літератури, проте роботи про інтермецо в його творчості не існує ні в зарубіжному, ні у вітчизняному музикознавстві. Дотичними до цієї теми є велика кількість матеріалів в різних джерелах. Так, в контексті творчості і біографії композитора аналізуються його фортепіанні твори в монографіях Й. фон Василевського [189], В. Дамса [168], К. Вьорнера [191], Дж. Давера [169], Г. Айсмана [173], А. Едлера [172] та ін. Однак у подібних працях є лише загальний погляд на творчість композитора і розгляд окремих, найбільш видатних його творів. Література про життя і творчість Роберта Шумана включає також ряд монографій – першу українську М. Крохмаль [65], а також Д. Житомирського [39, 41]; дисертацій та статей, присвячених фортепіанній спадщині композитора (Р. Мелешкіна [89] А. Меркулова [90], Н. Попова [109], Ю. Чернявська [145] та ін.)

В енциклопедії «Schumann Handbuch» (2006) [187] і в двотомному зібранні аналізів всіх творів композитора «Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke» (2006) [188] детально аналізуються його твори, проте жанр інтермецо, як окрема теоретична проблема, в них не розглядається. Це ж стосується і багатьох інших (як зарубіжних, так і вітчизняних) збірок і окремих статей, книг і дисертацій, в яких аналізуються шуманівські твори.

Серед досліджень, в яких розглядається музичний доробок Й. Брамса – монографічні роботи Г. Галя [20], К. Гейнрінгера [22], О. Царьової [135], М. Друскіна [37], дисертаційні праці та окремі статті з наукових збірників, в яких висвітлено окремі риси творчого методу митця (С. Антонова [5], А. Гусева [31], М. Зайцева [45], С. Петухова [107] та ін.).

Окрему групу досліджень складають підручники з аналізу музичних форм (О. Руч'євська [118], І. Способін [129], В. Холопова [133–134]) та музичних творів (Л. Мазель [86–87], В. Цуккерман [137–141]), теорії жанру та стилю (В. Назайкінський [101]), теорії фортепіанної мініатюри (К. Зенкін [47–48]) та історії фортепіанного мистецтва (А. Алексєєв [1–2]), які дозволяють визначити жанрові, композиційні та виконавські особливості феномену інтермецо в музиці композиторів романтиків та в загально-історичному музичному процесі.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

Вперше:

- розглянутий генезис жанру інтермецо;
- вводиться поняття «моножанровий цикл» і «поліжанровий цикл»;
- охарактеризовані особливості інтермецо Р. Шумана;
- зібрані та систематизовані всі фортепіанні інтермецо Й. Брамса;
- розглянуті інтермецо Й. Брамса з точки зору форми та проблеми жанрових взаємодій;
- встановлена жанрова «мобільність» як характерна риса інтермецо.

Отримали подальший розвиток:

- аналіз фортепіанних циклів Р. Шумана та Й. Брамса.

Уточнено:

- жанрово-стильові принципи аналізу інтермецо.

Практичне значення дослідження. Результати дослідження можуть бути використані у навчальному процесі підготовки виконавців, а також у навчальному процесі курсів для студентів вищих навчальних закладів, зокрема – «Історія світової музики», «Теорія музики», «Аналіз музичних творів» тощо. Матеріали дисертації можуть бути використані для подальших

наукових дослідженнях у сфері музичного мистецтва.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри «Теорії музики і композиції» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Матеріали дослідження, її основні положення та висновки апробовані автором на наступних конференціях (усього 9): Міжнародна наукова конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід. До 20-річчя Національної академії мистецтв України» (Одеса, 2016), «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід» (Одеса, 2017) II Міжнародна науково-творча конференція «Искусство и наука третьего тысячелетия» (Сімферополь, 2015); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2016, 2018), «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність» (Одеса, 2019); Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 2019), Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і сучасність» (Одеса, 2020), IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище» (Дніпро, 2020).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено у 5 публікаціях, з яких чотири опубліковані у спеціалізованих наукових виданнях, затверджених Міністерством освіти і науки України, одна – у періодичному науковому іноземному виданні (Австрія).

Структура дисертації зумовлена специфікою її предмета і логікою розкриття теми, а також метою та головними завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, які включають сім підрозділів, висновків, що відображають основні результати дослідження, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи 196 сторінок, з них – 162 сторінки основного тексту. Список використаних джерел налічує 190 позицій.

РОЗДІЛ 1

ІНТЕРМЕЦО ЯК ЖАНР: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ

Інструментальне інтермецо – дуже цікавий та своєрідний жанр, активний розвиток якого припав на ХІХ століття. Під інтермецо традиційно розуміють невелику самостійну інструментальну п'єсу чи частину інструментального циклу. Проте жодне інформаційне джерело не дає більш-менш повної та вичерпуючої характеристики цього жанрового феномену.

Інтермецо первинно було пов'язано зі сферою театрального мистецтва. В опері воно було невеликим «вставним» або контрастуючим твором (оперою або сценою) в середині оперної дії. Його завданням було заповнити розрив у дії між двома сценами, що обумовило проміжну композиційну функцію жанру, який не мав специфічного інструментального виявлення.

Інтермецо як театральний жанр дуже близький за медіальною функцією таким жанрам як інтермедія та інтерлюдія. Всі три феномени поєднані серединним положенням всередині більш масштабної композиції. Сепарація інтермедійних жанрів від великого цілого відбувалася поступово, проте була позначена яскравими прикладами в музичному мистецтві. В результаті всі «надбаня» прикладного жанру були екстрапольовані на інтермецо як жанр «чистої музики».

Побудуємо аналіз термінів за принципом їхньої історичної появи та значущості: інтерлюдія, інтермедія та інтермецо, а також поступово підходячи до більш значущого для даної роботи поняття – інтермецо як самостійного твору.

Розглянемо їхню взаємодію між собою та співвідношення з театром, поезією, літературою, музикою.

1.1. Спорідненість термінів інтермецо, інтермедія та інтерлюдія в різних видах мистецтва

Література, що стосується інтермецо, як окремої жанрової одиниці та споріднених за етимологією жанрів (інтерлюдії та інтермедії) вкрай незначна та міститься переважно у довідкових виданнях – словниках, довідниках, енциклопедіях з літератури, театрального або музичного мистецтва. Розглядаючи поняття «інтермедії», «інтерлюдії» та «інтермецо» треба зазначити, що найбільш широкий смисловий діапазон має інтермедія.

Перші теоретичні визначення інтермедії відомі з початку XVII ст. Польська рукописна поетика «Poetica practica» (1648) дає наступне визначення: «Інтермедія є коротка дія, вигадана або справжня, що розігрується між актами комедії і трагедії. Вона складається зі слів, предметів і осіб дотепних, що освіжають увагу слухачів, і не належить до актів і сцен п'єси; ця дія зветься інтермедією тому, що завжди виконується між актами комедії і трагедії» [цит. за: 58, с. 15]. В трактаті «Про акторське мистецтво» (1699) А. Перуччі вказує, що акти п'єси треба перемежати музикою або танцями, або дотепними інтермедіями. У латинському курсі піітики «Idea artis poeticae» (1731) надаються відомості щодо змісту інтермедій, який може братися з народного життя. Визначення інтермедії наводиться також у курсі поетики М. Довгалевського (1736–1737 рр.).

У літературознавчому словнику спостерігається також достатньо глибокий у трактуванні терміну «інтермедія» – (лат. *intermedius* – проміжний, середній) – невеличкий розважальний драматичний твір, який виконують між актами вистави. В європейському театрі інтермедія пережила кілька видозмін – від коментувань Дияволом і Богом попередньої дії, інтерпретацій античних сюжетів до музичних і танцювальних номерів (інтерлюдій). В українській драматургії XVII – XVIII століть, де в основному експлуатувалися старо- та новозавітні сюжети, які не давали можливості адекватно й оперативно реагувати на тодішні суспільно-політичні події, інтермедія віддзеркалювала дійсність (Виділено нами. – Л. Д.)» [72, с. 316].

В Українській музичній енциклопедії [119] поняття **інтермедії** більше пов'язується з театром та музичною драмою. Це – «коротка комічна або пасторальна музична вставка чи сценка зі співами, що з XV століття розігрувалася між актами драматичної вистави» [119, с. 240]. Метою інтермедії було розділити акти вистави і водночас розважити публіку в антракті. Ця традиція була продовжена в опері XVII століття. Інтермедії могли й самі ставати окремими операми-вставками в драмі («Orfeo dolente» Беллі в «Аміні» Т. Тассо, початок XVII століття). Інтермедії мали тенденцію до об'єднання в єдину сюжетну лінію, що привело до відокремлення інтермедії від основної дії та перетворення їх на самостійну виставу, результатом чого стала поява опери-буффа («Деспіна й Нісо» А. Скарлатті або «Служниця-пані» Дж. Перголезі, «Сільський ворожбит» Ж. Руссо).

Найбільш розгорнуте визначення інтермедії подано у лексиконі «Theatrica» (2012) [58]. Згідно цього джерела, *інтермедія* (англ. *entremes, intermezzo*; ісп. *entremes, intermedia*; нім. *entremes, intermezzo, lustige zwischenspiele, zwischenspiel*, фр. *entremes, intermede*) як жанр виникла у XV столітті в європейській літургійній драмі, присвяченій в першу чергу різдвяним святам.

Щодо походження явища існує декілька концепцій. Одна версія, що *народна інтермедія* була початковою формою театру, яка породила всі театральні форми й жанри. Інша концепція зводиться до того, що інтермедія була виокремлено з вистав, які були приурочені до великих офіційних свят.

Інтермедія як феномен бере початок в античному театрі, де хорові партії перетворювалися на вокальні вставні номери, які виконувалися між актами трагедії (Агатон). У театрі Стародавнього Риму інтермедіями називали виступи одного або декількох акторів застольного театру під час бенкетів. До інтермедій також відносили **короткі міми** – це постановочні вистави з цікавим, нерідко заплутаним сюжетом, зі значною кількістю дійових осіб і складною сценічною апаратурою.

Одні з перших згадок про інтермедії в європейській культурі датуються **1175 роком**. Інтермедія означала як посуд для бенкету, так і розвагу між

стравами. «За поширеним сценарієм під час гала-обідів на стіл ставили гору паштету, з неї зненацька вистрибував карлик, передавав винуватцеві урочистостей оду, починав співати й танцювати і т. ін. **Це й називалося інтермедією.** Під час великих свят митці дивували замовників фонтанами, що розприскували парфуми, були оточені апельсиновими й лимонними деревами з плодами на гілках. Часом можна було бачити навіть гастрономічні вулкани, з яких випаровувалися пахощі і час від часу виривалося полум'я. Інколи архітектори готували із солодоців цілий сад, який займав увесь величезний стіл. Виставлявся цей сад на цукровому фундаменті, а з самого саду вистрибували якісь люди, щось верещали, співали, танцювали, одне слово, розважали шляхетну публіку (Виділено нами. – Л. Д.)» [58, с. 258].

Інший різновид середньовічної європейської інтермедії був пов'язаний із містерією, дія якої зазвичай переривалася сценами або співом, у яких Диявол і Бог коментували те, що відбувалося на сцені.

У добу Відродження інтермедії в Італії ставилися між актами основної п'єси і базувалися на сценах на міфологічні сюжети.

Різновидом інтермедій є *момерії* (фр. *numerie, mommerie*; від старофранцузького слова, що означало переодягання, маскарад), які виконувалися переважно під час бенкетів і, «як і сам бенкет, покликані були продемонструвати здатність господаря до вишуканого марнотратства. Приміром, під час однієї з момерій до бенкетної зали в'їхала колісниця, що нагадувала замок або чудовисько, а з воріт замку або з пащі чудовиська спустилися яскраво вдягнені актори, що під супровід музичних інструментів танцювали мореску» [58, с. 258].

В Іспанії у 1373 р. зустрічається назва **entremés** (ентремеш – легка страва, що подається перед десертом або дивертисмент) яка пов'язана з першою іспанською інтермедією, поставленою у Валенсії, під час свята на честь нареченої короля Педро IV. Іспанські *entremés* відрізнялися не тільки акторськими витівками, а й супроводжувалися гучними ефектами: «у 1414 році під час коронації короля Фернандо Чесного, для виконання момерії

у Сарагосі побудовано дерев'яне місто, з будинками, баштами і двома потішними замками; місто за допомогою машин для облоги атаковано військом, від якого відбивалися захисники замку, стріляючи ракетами. На іншому потішному замку крутилося колесо Фортуни з алегоричними персонажами, а на баштах стояли дівчата, які уособлювали Справедливість, Правду, Мир і Милосердя, – вони співали пісні, що прославляли короля. Крім того, над головами присутніх з'являлася Смерть, схожа на скелет, оточений черепами й зміями, що справило величезне враження на глядачів. Коли за кілька днів було вирішено повторити це видовище, придворні пригадали, що найбільш переляканим серед присутніх був блазень Мосен Бора. Отож аби розвага була ще веселішою, його прив'язали до хмари, на якій з'являлася Смерть. Бідолашний, як пише хроніка, вирішив, що Смерть несе його у Пекло, заверещав і «намочив у штани, окропивши голови тих, що сиділи внизу; королеві, який спостерігав це все, видовище дуже сподобалося» [58, с. 259].

У XVI–XVII ст. в Іспанії з'явився ще один різновид інтермедії під назвою *байле* (baile – танок) – музично-пластичний жанр, в основі якого лежить зображення повсякденного життя студентів, жебраків, шукачів пригод тощо.

Разом з тим в Іспанії поряд з елементарними формами інтермедій існували і розгорнуті сюжетно завершені інтермедії, прикладами яких є «Інтермедії» М. Сервантеса.

Різні інтермедії були поширені в театрі епохи Відродження, їх використовували У. Шекспір, М. Сервантес, Ж. Б. Мольєр, К. Гольдоні, Лопе де Вега та інші знамениті драматурги. Інтермедії були так популярні, що стали отримувати національні варіанти назв: *пасос* в Іспанії, *ентреміш* в Португалії, *інтерлюдії* в Англії. В Італії склався жанр мовних *інтермедій*, що дав поштовх до розвитку опери. А вже з оперних інтермедій згодом склалася опера-буф – комічна опера на дві-три дійові особи. Інтермедії існували навіть в комедії дель арте, самої по собі легкої і побутової, в ній вони були повністю побудовані на імпровізації.

Сформувавшись за доби середньовіччя, «класична» інтермедія, як і інші театральні жанри генеза яких пов'язана з цим хронологічним відрізком, **не мала сталих жанрових ознак**, а вимоги до неї були досить розмитими. Як зазначає О. Клековкін, «різні автори й дослідники, визначаючи належність того або іншого твору до жанру інтермедії, керувалися різними, часом протилежними принципами, віддаючи перевагу або незначному обсягові твору, або його фарсовому характерові, або ж відсутності цілісного й розгорнутого сюжету» [58, с. 262]. Майже синонімічним поняттям інтермедії в театральному мистецтві є *антракт* (англ. – intermission, interval, іт. – intermezzo, intervallo) – «entre-acte», междія – те, що відбувається між діями театральної п'єси.

Різновидом інтермедії вважаються й *дивертисменти* – балетні та вокальні номери, які утворюють ціле, проте не пов'язані з основним сюжетом, жанрова суміш, низка інтермедій, нанизаних на один стрижень або розгорнута інтермедія з багатьма учасниками.

У російському придворному театрі **інтермедії** мали назву – **артемедія, істермедія**, «междувброшенныя забавныя игральища». У Російській Імперії популярність до інтермедій у порівнянні з європейським театром прийшла пізніше (у XVII-XVIII століттях) у так званому «шкільному театрі» – театрах при духовних навчальних закладів. У придворному театрі вони розігрувалися блазнями. І навіть проникли в структуру народного різдвяного театру ляльок – вертепу. Для інтермедій у вертепному ящику було відведено нижній поверх, де так само показувалося побиття немовлят Іродом.

Найбільше визнання отримують *інтермедії-водевілі*: «Бобиль» Н. Круглополева; «Вечера на хуторі близ Диканьки» за М. Гоголя; «Восковые фігури, или Волшебная механика» А. Шаховського; «Демьянова уха, или Нечаянный уговор в Ямской слободе» П. Арапова; «Деревня на берегах Волги, или Нежданный праздник» (Інтермедія-водевіль в 1 д. Б. М. Федорова с хорами и плясками, 1817).

Не менш розповсюдженими були й інші жанрові різновиди: *фарс-інтермедії* («Интересная афиша, или Автоматы со всемирной выставки»

Н. Єрмолова) та *коміко-алегоричні інтермедії* («Меркурий на часах, или Парнасская застава» А. Шаховського), *інтермедії-прислів'я* («Путешественники в дилижансах» П. Арапова), *інтермедії-водевіль-балети* («Зустріч іменинника» Н. Кушбіта).

Перші відомі українські інтермедії й інтерлюдії датовані 1619 роком: це інтермедія про Климка і Стецька, а також інтермедія про Максима, Рицька й Дениса з польської п'єси «Трагедія, або Образ смерті пресвятого Іоана Хрестителя, посланця Божого» Якуба Гаватовича.

В українській музичній культурі *інтермедія* також була сценкою з народного життя, часом жартівливого змісту, що вставлялася між актами у п'єсах духовно-релігійного спрямування. У таких інтермецо широко розповсюдженими були мотиви і сюжети української народно-поетичної творчості, а також сюжети популярної анекдотичної та сатиричної літератури.

В українській культурі інтермедії вперше з'явилися у XVI столітті та відображали події буденного життя. Інтермедія як драматичне дійство, за словами О. Гуменюк, «відзначалися **пружністю, динамічністю, несподіваними поворотами ситуації, що давало вдячний сценічний матеріал для акторської гри**» [21, с. 104].

Починаючи з XVII століття інтермедія відображала міжнаціональні стосунки, конфесійні проблеми тощо. Яскравим підтвердженням цього можна вважати 50 інтермедій українських драматургів – Митрофана Довгалевського та Георгія Кониського, що збереглися до сьогодні. Інтермедії також лягли в основу української побутової драми, комедії. Вплив інтермедії відчутний у творчості І. Котляревського, Г. Квітки-Ослов'яненка, М. Гоголя, М. Старицького та інших письменників та драматургів. Поряд із терміном інтермедія в Україні XIX ст., у народній мові, був відомий термін *термедія*, – яка означала якусь забаву, шумну пригоду.

Герої інтермедій – представники різних народів і націй говорили простими словами і жартували. Однією з перших українських інтермедій вважається «Грання весілля» з п'єси «Олексій, чоловік Божий» (1674), в якій

відтворюється народно-обрядова сценка з використанням традиційної музики і танців.

Часом інтермедії виконувалися в антрактах та були пародією на основну дію. В енциклопедіях згадується п'єса «Комічне дійство» М. Довгалевського, в якій діяв Валаам – маг, який передавав знання волхвам, а в інтермедії його дзеркальним відображенням став шляхтич, що повчав мужиків, тому що знав, що діється у пеклі і на небі. Інтермедії до драм М. Довгалевського та Г. Кониського є дуже показовими, адже в них звучать серйозні мотиви (проблеми поколінь, соціальні і національні відносини тощо).

Поступово зв'язок з основною дією стає необов'язковим. Іноді інтермедії ставали більш популярними ніж основні п'єси («Украдена кобила», «Коротка інтермедія», «Найкращий сон», «Білорус у тенетах»). Жарти в інтермедіях часто будувалися на «перекрученій мові» – латинській, польській, в словах переставлялися склади, іноді жарти були і зовсім непристойними.

В інтермедіях діяли герої різних національностей, які виступали збірними образами, демонструючи риси, притаманні їхній вдачі: Лях – гонор, Циган – хитрощі, Литвин – простодушність, Єврей – полохливість, Козак – сміливість та відвагу.

Інтермедія певним чином перегукується в українській культурі з вертепом, адже і в інтермедії і у вертепі багато спільного в ситуаціях, характерах та образах персонажів. Інтермедії також супроводжувалися кантами чи партесами.

Інтермедія продовжила жити в українській культурі як літературний жанр і мала зв'язок з новою українською комедією (п'єсами І. Котляревського та М. Гоголя), вплинула на драматичну українську літературу (п'єси Т. Шевченка, І. Карпенка-Карого).

Інтермедія як самостійний жанр драматичної вистави не довго існувала як окреме явище, адже починаючи з XVIII ст. у європейському театрі в авангард висуваються багатоактні вистави, «спосіб побудови яких невдовзі

дає змогу сформулювати принципи гарно скроєної п'єси» [58, с. 262], а традиційна форма інтермедії, яка відрізнялася переважно слабким сюжетом втрачає популярність. На зміну інтермедії приходять новий композиційний принцип – «принцип нанизування атракціонів» (на кшталт концерту, параду, комедії з варіаціями, комедії прислів'їв, арлекінади тощо). Пізніше будуть сформовані й спеціальні театри, призначені саме для показу своєрідних **інтермедійних вистав** на кшталт *театрів ревію* («Revue des Theatres»), *вар'єте*, *мінстрел-шоу*, *атракціонів* та ін.

Інтермедія вийшла на новий виток розвитку у ХХ століття при формуванні принципів *театру ірраціонального*, результатом чого стали такі різновиди інтермедій як синтети Марінетті, репертуар театрів кабаре і мініатюр початку ХХ ст. (наприклад, «Дім інтермедій Доктора Дапертутто» Вс. Мейерхольда. Серед малих форм, які виставлялися на сценах таких театрів, вирізняються імпровізація та імітація, як основа нової театральності (інтермедії К. Галчинського «Театрику “Зелений гусачок”», драматикули С. Беккета, гепенінги й інсталяції тощо).

Що стосується інтерлюдії, то її значення в рамках театального мистецтва виявляється більш локальним.

В Літературознавчому словнику-довіднику [72] **інтерлюдія** (лат. *interludere* – грати в інтервалах) розуміється як «музична композиція, що виконувалася між актами вистави для ілюстрації чи варіювання тональності п'єси, заміни декорацій або обстановки. **В ширшому смислі інтерлюдія – словесна чи мімічна сценка, яка перериває основну дію. В українській шкільній драмі XVII – XVIII ст. виконувалися сольні чи хорові канти (як правило, моралізаторські, оцінні за змістом), а також танцювальні номери (балет) (Виділено нами. – Л. Д.)» [72, с. 315–316].**

Різновидом **інтерлюдії** вважається *драма застольна* – нідерландська інтерлюдія, що виконувалася під час святкових бенкетів у XV-XVIII століттях.

Згідно лексикону «Theatrica», *інтерлюдії* – це коротенькі сценки між епізодами в містерії. В англійському театрі термін відомий з 1303 року.

Interludere або ludus inter – між грою, гра в інтервалах або між кількома особами – саме так позначають різновид інтермедій, у якому діяли персонажі-алегорії (чесноти й пороки), характерні для мораліте, які, поступово були витіснені фарсовими персонажами.

У англійського поета та драматурга Джона Гейвуда **інтерлюдія** стала синонімом до *фарсу* або *мораліте*. Інтерлюдії Хейвуда: «Весела сцена між ченцем, продавцем індульгенцій, священником і його сусідом Праттом», «Чотири П.», «Комічна сцена між мандрівником, продавцем індульгенцій, аптекарем і торговцем» і «Весела сцена між чоловіком, дружиною і сільським священником» схожі на пізню середньовічну повість, в якій зображувалися в карикатурному вигляді монахи, священники та їх любовні пригоди. В інших інтерлюдіях «Дійство про любов» («The play of Love»), «Розумний и Нерозумній» («Witti and Wittless»), «Дійство про погоду» («The play of the Weather») ведуться філософські дискусії.

В Українській малій енциклопедії [106] інтерлюдіями (або інтермедіями, бо в цьому виданні містяться перехресні посилання) називаються невеличкі комедії, або жартівливі діалоги, які вставлялися між діями драм та трагедій; явища шкільного театру. *Інтерлюдія* також розглядається як жанр англійської комедійної драми, що виникає на зламі XV–XVI століть. Інтерлюдія на відміну від інтермедій, які займали проміжне місце між діями п'єси, є самостійним драматичним твором та наближається до фарсу. Характери інтерлюдії, подібно до інших комічних жанрів середньовічного європейського театру, не виходили за межі типового зображення. Інтерлюдія стає ланцюжком між середньовічною та ренесансною англійською драматургією.

В італійському театрі XVI ст. також поширюються інтермедії, які представляють собою пишні постановки з музикою і танцями («Мореска про Язона» до комедії «Каландрія»).

Під впливом майданного театру в цей суворий релігійний жанр стали проникати побутові теми та мирська мова. Це сильно підвищувало популярність євангельських постановок, але допускати порушення канонів

церква не могла, тому подібні епізоди були різко розмежовані з основною дією. Зрештою й сама *літургійна драма* була виселена з церковного простору на паперть. Так почалося її перетворення в містерію. До участі у діях стали допускати мирян, а постановки приурочувалися не тільки до релігійних, а й до міських свят, які могли тривати по кілька днів. Ці фактори та підтримка простолюду, привели до значного збільшення кількості вставних епізодів, які емоційно стали переважувати пафос основної тематики. В результаті їх стало так багато, що вони переродилися в окремий жанр – *фарс* (від лат. *farta* – начинка, фарш). При цьому в початковому вигляді вставних номерів інтермедії існувати не припинили.

Перейдемо до терміну, предмету та явищу **інтермецо**. Приналежність цього явища до жанрової сфери музики не викликає сумнівів, адже в інших видах мистецтва вживання назви «інтермецо» є майже виключенням. За межами музичного мистецтва інтермецо у більшості випадків є програмним заголовком, що відбиває тенденцію до синтезу мистецтв (особливо на початку ХХ століття) та не виростає до окремого жанрового позначення. Проте зауважимо, що інтермецо майже завжди пов'язується у таких творах з питанням циклізації – це або цикл інтермецо або твір з подібною назвою входить до більш масштабної багаточастинної композиції. Наведемо декілька прикладів.

Безпосередньо назва «*інтермецо*» в літературі зустрічається не часто. Одним з прикладів застосування такої назви є «Ліричне інтермецо» Г. Гейне (1822 – 1823), яке увійшло до «Книги пісень». Цей **цикл** побудований за законами цієї музичної форми (доводячи музикальну генезу цього жанру), як поетична розповідь про любовний роман з самостійним сюжетом. Всередині циклу почуття проходить різні етапи розвитку – від романтичного томління і першої зустрічі з коханою на початку циклу через короткий період взаємності і щастя до розставання і жаль про минуле. Поступово до віршів «Ліричного інтермецо» проникають теми природи, співзвучної прикрошам героя, світла, в якому любов – всього лише невичерпна тема для пліток, але ніщо не в силах відвернути ліричного героя від його горя.

Є у літературному спадку й окремі приклади «сольних» інтермецо. В деяких випадках інтермецо може трактуватися як жанр твору (адже кожний твір має безпосередньо й конкретну назву, як у віршах Северяніна). Так, вірш під назвою «Інтермецо» є у *Е. Ремарка*. В цьому невеликому (8 строк) творі мотив відносин між молодими людьми переплітається з образами природи.

Silbernen Mondlichts huschende Pracht —
Klang Räderrollen sacht durch die Nacht. —
Flohen zwei Menschen vom Hause fort,
Suchten das Glück an fernfremdem Ort.
Silbernen Mondlichts zitternde Pracht —
Klingt Frauenweinen sacht durch die Nacht.
Wollten zwei Menschen das Glück erwerben
Mußten zwei Menschen verlassen sterben.

Місячного світла пливли промені,
М'яко колеса співали в ночі.
Двоє людей втекли знову
Щастя далеко від дому шукати.
Місячного світла збилися промені,
Жіночі сльози ллються в ночі.
Двоє хотіли щастям розжитися -
Двоє мали порізно розбитися.

Доречі, слід відзначити музичність поезії Ремарка: назви окремих його віршів на пряму пов'язуються з музикою (окрім «Інтермецо» – «Cis moll», «Ноктюрн», «Вечірня пісня»).

Аналогічний прийом використаний в інтермецо поета Срібного століття Ігоря Северяніна (1910). Серед творів поета найбільш популярні два вірші цього жанру – «Бузок весни моєї фім'ямною лілов'ю» та «Чарують розчарування»:

Чарують розчарування

Чаруют разочаруванья
Очарованием своим...
Культурные завоеванья
Рассеиваются, как дым...
Обвеяны давно минувшим,
Им орошенные мечты,
Минувшим, ласково-прильнувшим
К мечтам, больным от пустоты...
Неизъяснимые волнения
Поют болевшую грудь...
На нежном пляже вдохновения
Так несказанно — отдохнуть!..
Непостижимые желанья
Овладевают всей душой...
Чаруют разочаруванья
Очаруванья пустотой...

Сирень моей весны фимьямною лиловью

Сирень моей весны фимьямною лиловью
Изнежила кусты в каскетках набекрень.
Я утопал в траве, сзывая к изголовью
Весны моей сирень.

«Весны моей сирень! – И голос мой был
звончат,
Как среброгорлый май. – Дыши в лицо
пьяней...»
О да! о, никогда любить меня не кончит
Сирень весны моей!

Моей весны сирень грузила в грезы разум,
Пила мои глаза, вплетала в брови сны,
И, мозг испепелив, офлёрила экстазом
Сирень моей весны...

Творчість Ігоря Северяніна багато дослідників називають новаторською, оскільки багато з того, до чого вдавався поет, було не властиво для ліричних творів того часу. Северянін сміливо використовував нові ритми, неологізми. Його лірика відрізняється дивовижною музикальністю. Про музикальність і мелодизм віршів Северянін говорять навіть самі назви його «поезій»: «Лейтмотиви», «Діссен-рондо», кілька «Ноктюрнів» і «Увертюра», «Срібна соната», «Егополонез», «Щирий романс», «Елементарна соната», «Примітивний романс», «Сонати в шторм» і т.п.

Музикальність і мелодизм віршів Северяніна – це спосіб творчого самовираження поета і спосіб відгородитися від дійсності, піти в світ прекрасного, світ фантазій і мрій.

В його інтермецо поєднання однакових звуків в межах одного образу надає йому особливого звучання і сенсу: «Моей весны сирень сгрузила в грезы разум». Тут нагнітання приголосних як би підсилює загадковість поетичного образу, робить його нарочито незрозумілим, підкреслює складність, примхливість «мрій», фантазій ліричного героя. Одночасно, це сприяє об'єднанню словесного комплексу в єдине поетичне ціле, створює нерозчленованість сприйняття. Все це приклади того, як поет грає **станами душі ліричного героя**, передає його багатоплановість, неоднозначність.

Цикл з 9 віршів під назвою «Липневе інтермецо» є у Й. Бродського. В цьому циклі п'ять з дев'яти віршів пов'язані з музикою: її жанрами чи музичною термінологією – («Романс», «П'єса з двома паузами для сакс-баритона», «Сучасна пісня», «Липневе інтермецо»), знов таки, як і у випадку з творчістю Северяніна, підтверджуючи музичне походження терміну.

Цікавим прикладом літературного інтермецо в українській творчості є «Intermezzo» М. Коцюбинського – яскрава імпресіоністична новела, відзначена надзвичайною **стислістю викладу та глибоким психологізмом**. У своєму творі письменник використовував музичні теми, асоціації, алюзії, музичні засоби, які перетворювалися на словесні образи. Письменник вживав термін інтермецо у переносному значенні, показуючи перепочинок героя на

лоні природи. Водночас у назві п'єси закладений глибокий філософський підтекст: це не тільки перепочинок героя, а символ «перерваних» періодів у творчості митця. В «Intermezzo» Коцюбинський втілював свої враження від Капрі у вигляді невеликих замальовок, об'єднаних лейтмотивом моря. Імпресіоністична мова письменника нагадує симфонічну та фортепіанну творчість Дебюссі.

У **художній творчості** жанр інтермецо не прижився. Відомі лише поодинокі зразки картин, названих подібним іменем. Виділимо серію гравюр німецького художника та графіка, представника символізму – *Макса Клінгера* (Max Klinger, 1857–1920) під назвою «Intermezzi» («Intermezzos») оп. IV (1879-81). Це – дванадцять мініатюр, що нагадують короткі комедійні інтермедії в опері. Цикл висвітлює примхливість життя та включає послідовність із чотирьох відбитків міфологічного життя кентаврів, чотирьох відбитків за мотивами казки Ханса Якоба Крістофа фон Гримальсхаузена (Jakob Christoph von Grimmelshausen) XVII століття «Авантюрний Симпліциссім» та чотирьох окремих композицій, що додатково розробляють улюблені теми Клінгера бажання, смерть і фантазія¹.

Дванадцять гравюр різняться за розміром та форматом, але всі вони відкривають піднесені перспективи та демонструють володіння Клінгером словниковим запасом романтичних пейзажів та уроків, які він засвоїв, вивчаючи японські принти.

Клінгер присвятив цикл гравюр «Intermezzi» торговцю предметами мистецтва Герману Сагерту, який заохочував його ширше розповсюджувати свої роботи. Художник також відзначає композитора Роберта Шумана та його цикл інтермецо, які вплинули на творчість майстра в цілому та даний проект зокрема. Доречі, втілення «циклів» дії з зображенням фантастично-символістських уявних реальностей сам Клінгер порівнював з музичним твором («опусом»), що ще раз доводить, що інтермецо є переважно музичним жанром, який зважаючи на потенціальну широту значень знаходить відгук в

¹ Всі картини художника можна переглянути за посиланням: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/352571>

різних видах мистецтва – літературі та живописі.

Таким чином, інтерлюдія, інтермедія та інтермецо – достатньо поширені жанри в мистецькому середовищі. Проаналізувавши як ці явища реалізуються в різних видах мистецтва (окрім музики), можна дійти висновку, що інтермедія та інтерлюдія знайшли найбільш яскраве втілення в рамках театру, у той час як жанрова природа інтермецо виявляється вторинною, адже митці сприймають його крізь призму саме музичного мистецтва, використовуючи як програмний заголовок для творів іншої жанрової природи, або посилаючись на музичне мистецтво. Цікавим є також тенденція до циклізації інтермедій – як у зображальному мистецтві або в літературі, що підкреслює несамотійність окремих інтермецо та необхідність формування певного «середовища».

1.2. Інтермецо як феномен європейської музики – традиції та перспективи розвитку

У багатовіковій історії музики поняття «інтермецо», «інтерлюдія» і «інтермедія» постійно змішуються, переплітаються і взаємозамінюються. Вони з'явилися в глибині століть та їх генетично часто відносять до одних і тих же жанрів і явищ, в них привносять один і той самий зміст.

Більш чітке розділення цих понять відбулося лише наприкінці XIX століття, коли все-таки чітко відмежувалося і визначилося поняття «інтермецо» як самотійного і як внутрішньо-циклічного жанру. Але і пізніше воно продовжувало перекликатись з «інтерлюдією», також трактованою як проміжний та внутрішньо-циклічний жанр. Найбільш самотійним згодом стало поняття «інтермедія», що ствердилось як частина поліфонічного твору (фуги, фугети, фугато і т. п.), де не проводиться тема.

Тому важливо з'ясувати смислові межі кожного з термінів. Для цього розглянемо та порівняємо поняття інтермецо, інтерлюдія та інтермедія, запропоновані в різних джерелах. А також визначимо зв'язок і відмінності понять і феноменів «інтермецо» з «інтермедією» та «інтерлюдією».

Але на початковому етапі існування і розвитку жанрів поняття «інтермецо», «інтерлюдія» і «інтермедія» мало відрізнялися або зовсім не відрізнялися один від одного.

При цьому відзначимо їх термінологічну спільність – ідентичність першого з усіх цих складових слів (Таблиця 1.1):

Таблиця 1.1

ІНТЕР-	мецо
	людія
	медія

Наведемо походження цих іноземних термінів:

- *Intermezzo* (іт. інтермедзо, традиційна вимова) – інтермецо.
- *Intermede* (фр. ентермед), *intermedio* (лат., іт. інтермедіо) інтермедії.
- *Interlude* – (англ. інтерлюд), *interludio* (інтерлюдіо), *interludium* (інтерлюдіум) – інтерлюдія [123, с. 61].

Характерно, що Г. Ріман помітно зближував визначення жанрів інтермедії, інтерлюдії і інтермецо. Так, даючи визначення жанру інтермецо він писав, що це – «проміжна п'єса, проміжна вистава (див. Інтермедія)» [112, с. 555]. Відсилаючи до статті про жанр інтермедії, Ріман фактично прирівнює ці феномени, вважає їх ідентичними в даному ракурсі. У визначенні інтерлюдії (лат. *interludium*) музикознавець використовує такі ж слова: «проміжна гра», хоча в подальшому пише про інше – особливо часто терміном цим «позначають виконуваний на органі перехід від одного вірша хоралу до іншого» [112, с. 555].

Саме Г. Ріман припустив (все-таки припустив, хоча ми тепер в цьому вже не сумніваємося), що «здається, Шуман вперше вжив це слово в якості назви для цілої серії фортепіанних п'єс (ор. 4) – без жодного відношення до змісту цього слова; втім, може бути він мав на увазі тут щось на зразок «*hors d'oeuvre*» (приставки, вставного епізоду), тобто п'єси, які можуть слугувати проміжними номерами для концертної програми. Геллер, Брамс, а за ними і

багато інших користувалися словом інтермедія як заголовком п'єс (Виділено нами. – Л. Д.)» [112, с. 555]. Отже ще у кінці XVIII століття статус інтермецо як жанру був сумнівний. Тим не менш саме в цей період була зроблена перша спроба осмислення поняття інтермецо у циклі Р. Шумана, як певного досвіду роботи з новим жанром.

Найбільш широко і з історичної точки зору Ріман трактує поняття Інтермедія, але в дужках до цього терміну знову опиняється «*intermezzi*» (інтермецо), що вказує на взаємозв'язок понять.

Отже, згідно з Ріманом, інтермедіями називалися «музичні виконання, що з'явилися в кінці XVI століття в Італії та служили для розваги під час антракту між актами трагедій, а пізніше і опер (перша збірка таких інтермедій з'явилася у пресі в Амстердамі, 1723). Спочатку інтермедії різних актів не мали між собою зв'язку, і для кожної з них обирався особливий міфологічний сюжет. Постійно розвивалася з декількох інтермедій одна інтермедія, тобто друга п'єса, яка носила для контрасту з вмістом головною п'єсою більш-менш жартівливий характер і виконувалася поперемінно з нею по частинах. Наступним кроком у розвитку цієї жартівливої маленької опери, що виросла поступово, було звільнення її від неприродного поєднання з оперою «*seria*»; таким чином була створена опера-буф. «Подібною інтермедією була власне «*la serva padrona*» Перголезі, якою опера-буф почала свою переможну ходу по білому світу... Втім, – продовжує Ріман, – самі старовинні інтермедії аж ніяк не були написані в *stile rappresentativo* флорентійської музичної драми, а склалися з мадригалів; іноді вони різноманітілися також проміжними інструментальними п'єсами (також мадригалами) ... Пізніше в драмі інтермедії замінені були балетним дивертисментом. В даний час строго стежать за дотриманням зв'язку між інтермедіями і головною п'єсою, і єдиною формою, в якій ще існують (в драмі) інтермедії в старовинному сенсі слова – є вставні балети і антрактна музика (Виділено нами – Л. Д.)» [112, с. 555]. Тут вже поняття інтермедії виявляється ближче до інтерлюдії, ніж до інтермецо.

Таким чином, інтермедія виявляється ближче до інтерлюдії, як

інтермедія виявляється ближче до інтермецо, а отже,

ІНТЕРМЕДІЯ = ІНТЕРЛЮДІЯ = ІНТЕРМЕЦО
--

Відзначимо, що в свій час «інтермедія» і «інтермецо» дійсно позначали ідентичні поняття, навіть їх походження бачили аналогічним. Як пише А. Порфір'єва: «**ІНТЕРМЕДІА** (*intermedia, intermezzo*), італійський оперний жанр, бурхливий розвиток якого прийшовся на першу половину XVIII століття». У сучасній європейській літературі «прийнято термінологічно відокремлювати «інтермедію» (ренесансного типу) від «інтермецо» (власне італійську музичну комедію першої половини XVIII ст.), але оскільки в більшості автентичних російських документів останнє називалося «інтермедією», та й надалі ця назва не переглядалася (Виділено нами. – Л. Д.)» [110, с. 403]. Відзначимо, що Порфір'єва локалізує уявлення про поняття інтермецо, звужуючи масштаби його прояву тільки в рамках певної історичної доби.

У зв'язку з таким органічним зв'язком між термінами інтермецо, інтермедія, а потім і інтерлюдія, розглянемо особливості їх взаємовідносин.

Враховуючи, що *intermezzo* – це термін італійського походження, він позначає паузу, перерву, антракт, а також невелику інструментальну п'єсу або розділ сполучного значення (Виділено нами. – Л. Д.) [см. 115, с. 214; 38, с. 23].

Інтермецо ще й – «невеличкий твір вільної форми, наприклад для фортепіано, оркестру; також самостійний оркестровий епізод в опері або проміжний розділ в інструментальній композиції (Виділено нами. – Л. Д.)» [124, с. 202]. А **інтермедія** – *intermedio* – термін також італійського походження – 1) епізод в фузі між двома проведеннями теми, 2) вставна сцена 3) або п'єса в перерві між діями [38, с. 23]; франкомовного походження – *intermede* – таке ж визначення [38, с. 340]; і латинського – *intermedius* (що знаходиться посеред) – 1) вистава, зазвичай комедійного характеру, що розігрується між діями спектаклю; 2) невелика вставна музична п'єса, що

виконується між актами в опері; 3) музичний сполучний епізод, який готує чергове проведення теми в фузі [124, с. 202].

При цьому **інтерлюдія** – термін також італійського походження – *interludio* – це «п'єса, що розділяє або зв'язує частини музичного твору; імпровізаційна зв'язка між строфами в органних хоралу; то ж, що і інтермедія» [38, с. 23]; а також «1) невеликий проміжний епізод між частинами музичного твору, найчастіше – між варіаціями (більше такої думки ми ніде не зустрінемо – Л. Д.)» [38, с. 202]. Як бачимо, тут визначення явищ «інтермецо», «інтермедії» і «інтерлюдії» вельми своєрідні, різні, але й не позбавлені спільнот, а також далеко не повні.

Цікаво, що Б. Асаф'єв пропонує лише одне, хоча і вельми повне, трактування терміну інтермецо (італ.) (як не самостійного явища), навіть визначаючи його витоки: «вставна або проміжна п'єса (по суті, це інтерлюдія, що розвинулася і стала самостійною п'єсою) між частинами або відділами будь-якого твору, як, наприклад, в симфоніях, сонатах або в операх, де інструментальні інтермецо поділяють дію, а також дають йому інший напрямок і готують слухача до нового повороту драми ... Багато в чому інтермецо схоже з антрактом (Виділено нами. – Л. Д.)» [7, с. 54].

Таким чином, Асаф'єв не дає трактування терміну «інтермецо» як самостійного музичного твору, але вказує на його похідний статус відносно інтерлюдії. При тому «інтерлюдія» у Асаф'єва це – «(лат.) те, що грається в проміжку, – музика, що зв'язує проведення тем в фузі ... (то, що тепер зазвичай називають інтермедією – Л. Д.), що з'єднує як інструментальний наспів або ритурнель ... окремі строфи ... пісень, куплетів і т. п.» [7, с. 54]. Таким чином, «інтерлюдія» тут як би замінює звичне нам тепер поняття «інтермедія». Щодо терміну «інтермедія» у Асаф'єва, то він розуміється як – «вставна сцена, що перериває течію дії і відрізняється іншим характером, інший музикою (напр., інтермедія-пастораль)» [7, с. 54.]. Тобто тут визначення «інтерлюдія» досить віддалене від терміну «інтермецо».

Асаф'єв пропонує ще один споріднений інтермецо жанр – антракт. Антрактом ж він вважає музику, «виконувану в опері або драматичному

театрі між актами перед відкриттям завіси і служить введенням до майбутнього дії» [7, с. 15–16]. Тим не менш всі згадані явища пов'язуються дослідником, скоріше з оперною, балетною драматургією і значно рідше з інструментальною музикою.

О. Сліпушко під терміном «**інтермецо**» розуміє «невеликий музичний твір вільної будови, що виконується між окремими частинами опери» [120, с. 206]. Тут спостерігається двостороннє трактування терміну: з одного боку, мова йде як би про самостійний музичний твір, з іншого боку – про його не самостійність – а саме розділюючу функцію. І знову-таки пов'язується з оперною дією.

Інтерлюдія же визначається Сліпушко майже так само, як інтермецо, та ще й відзначається ідентичність з **інтермедією**: «1. Невелика музична п'єса, що виконується між частинами музичного твору. 2. те ж, що ІНТЕРМЕДІЯ 1» [там же, с. 206]. **Інтермедія** за висловом дослідника – це: «1. У середньовічному театрі – коротенька сценка, в основному гумористично-комедійного характеру, зазвичай вставлена між актами серйозної драми. 2. (муз.) Проміжний епізод в фузі» [там же, с. 206].

Як бачимо, у Сліпушко визначення всіх понять («інтермецо», «інтерлюдія», «інтермедія») схожі і майже ідентичні, при чому найбільша послідовність спостерігається у визначенні «інтермедії», проте формулювання не зовсім точне.

О. Шаповалова вважає, що «**Інтермецо** (від *intermezzo* – пауза, антракт) – п'єса, що пов'язує важливіші за значенням розділи, також назва окремих, переважно інструментальних, п'єс різного характеру і змісту. Самостійне значення музичного жанру інтермецо набуло в фортепіанній творчості Р. Шумана і Й. Брамса. Завдяки творчості цих композиторів інтермецо видозмінилася в ліричну мініатюру романтичного плану (Виділено нами. – Л. Д.)» [155, с. 209–210]. На нашу думку, визначення тут не зовсім вдале, та й навряд чи фортепіанні «Інтермецо» того ж Роберта Шумана можна назвати «ліричними мініатюрами романтичного плану», особливо ж викликає сумнів їх визначення як «мініатюри».

Інтермедію О. Шаповалова трактує як близьку до мініатюри (тобто до інтермецо – Л.Д.) і зазначає її індивідуальні властивості (наприклад, в фугах), хоча і не надає їм виключного значення: «(лат. *Intermedius* – проміжний) – невелика музична п'єса, що поміщається зазвичай між важливішими частинами музичного твору. Словом інтермедією також називають вставний епізод або сцену у великому театральному творі, який призупиняє розвиток дії і не має до нього безпосереднього відношення. У деяких випадках термін інтермедія використовується для позначення сполучного епізоду між двома проведеннями теми в фузі (прохідний епізод в інструментальній п'єсі)» [155, с. 209]. Звернемо увагу, що інтермедію О. Шаповалова називає не поняттям, не терміном, а «словом». Цікаво також, що термін інтерлюдія в енциклопедії Шаповалової відсутня.

В інших енциклопедичних, джерелах під інтермецо («*Intermezzo*» від лат. *Intermedius* – проміжний, серединний) (звернемо увагу, що, на думку К. Жабінського, інтермецо походить від інтермедії. – Л. Д.) мається на увазі, як 1) невелика інструментальна, в основному фортепіанна, п'єса, що набула поширення починаючи з 30-х років XIX століття. (Інтермецо з'явилося в фортепіанній музиці Р. Шумана – 6 інтермецо, 1832. Для фортепіано писали І. Брамс, А. Лядов та ін., для оркестру М. Мусоргський). 2) В опері або інструментальному циклічному творі (концерті, квартеті і т.п.) інтермецо – розділ сполучного значення, часто розімкнутий в структурному відношенні (опера «Царська наречена» Римського-Корсакова, «Лулу» Берга; фортепіанний квартет Брамса g-moll) (Виділено нами. – Л. Д.) [51, с. 214; 53, с. 42].

Тут же Інтерлюдія (лат. *Interludium*: від лат *inter* – між, *ludus* – гра) – 1) п'єса, що зв'язує або відмежовує частини музично-сценічного або циклічного інструментального твору. Може виступати в якості розділу сюїти, варіаційного циклу. 2) Імпровізаційна зв'язка в органних обробках хоралів (між строфами). 3) В оперних або драматичних спектаклях – вставна музична п'єса (іноді називається інтермедією) (Виділено нами. – Л. Д.) [53, с. 41]. Так, в останньому випадку (третьому) інтерлюдія дорівнює інтермедії.

А та ж **Інтермедія** (від лат. *Intermedius* – проміжний, серединний) у Жабинського трактується як 1) Епізод в фузі між проведеннями теми. 2) Балетна або пантомімічна сценка (пастораль, комедія і т.п.) розігрується між актами драматичного спектаклю з метою відмежувати один акт від іншого і в той же час розважити глядачів. Зародилася у XV ст. ; починаючи з XVII ст. була перенесена в оперу. Завдяки об'єднанню декількох інтермедій за допомогою єдиної сюжетної лінії сформувався самостійний жанр опери-буф [53, с. 41–42].

В сучасних статтях Е. Мнацаканової з «Музичної енциклопедії» [97] та О. Кушнірук з «Української музичної енциклопедії» [64] узагальнюються досягнення художньої композиторської практики другої половини XIX – XX століть, але ми знаходимо аналогічні формулювання даного жанру. Зазначимо, що поняття та жанри інтермецо та інтермедії в «Українській музичній енциклопедії» не прирівнюються та не містять перехресних посилань.

Інтермедія (від латинського *intermedius* – що знаходиться посередині, проміжний) в чисто музичному прояві, згідно статті О. Кушнірук – це:

1) епізод фуги між проведеннями теми.

Інтермецо (аналогічно, від латинського *intermedius* – що знаходиться посередині, проміжний) має більш широке музичне використання:

1) п'єса проміжного, сполучного значення, яка може в інструментальній музиці виконувати роль тріо в тричастинній формі (Р. Шуман. Скерцо з сонати для фортепіано, ор. 11; Гумореска для фортепіано, ор. 20), або середньої частини сонатного циклу (Р. Шуман. Концерт для фортепіано з оркестром). Разом з тим зазначається, що в операх інтермецо може бути як інструментальним («Царська наречена» М. Римського-Корсакова), так і вокально-інструментальним або хоровим. Побутують інструментальні інтермецо, які виконуються між актами або сценами опери («Сільська честь» П. Масканьї, «Алеко» С. Рахманінова);

2) самостійна характерна інструментальна п'єса, яка вперше з'явилася в творчості романтиків як прояв безпосереднього ліричного почуття.

Основоположником цього різновиду інтермецо є Р. Шуман – 6 Інтермецо для фортепіано, ор. 4 (1832). Інтермецо для фортепіано створили також Й. Брамс, О. Лядов, В. Калінніков; для оркестру – М. Мусоргський (Виділено нами. – Л. Д.) [97, с. 547; 64, с. 241].

У порівнянні з вище наведеними визначеннями, у Ж. Лисової крім їх спільності, спостерігаються деякі уточнення щодо **інтермецо**: 1) музична п'єса проміжного значення в інструментальній композиції; 2) окрема невелика інструментальна п'єса вільної форми (Виділено нами. – Л. Д.) [85, с. 203]. Дане визначення про вільну форму інтермецо викликає глибокі сумніви.

У деяких джерелах терміни «інтермецо» і «інтермедія» розділені і мають власне трактування: «Інтермецо (іт.) – невелика інструментальна п'єса довільної форми», а «Інтермедія (лат.) – маленька п'єса, виконана між актами драматичного або оперної вистави; вставна сценка» [130, с. 143]. В інших музичних енциклопедичних джерелах «**Intermezzo**» – **це ... невелика інструментальна, в основному фортепіанна, п'єса.** Набула поширення починаючи з 30-х років XIX століття. **Інтермецо з'явилося** в фортепіанній музиці **Р. Шумана (6 інтермецо, 1832).** Для фортепіано писали Й. Брамс, О. Лядов та ін., для оркестру – М. Мусоргський. В опері і інструментальному циклічному творі (концерті, квартеті і т.п.) **інтермецо – розділ сполучного значення,** часто розімкнутий в структурному відношенні (опера «Царська наречена» М. Римського-Корсакова, «Лулу» А. Берга; фортепіанний квартет Й. Брамса g-moll) (Виділено нами. – Л. Д.) [51, с. 214; 53, с. 42].

Феномен інтермецо як самостійної п'єси, безсумнівно є принадою доби романтизму. Проте жанровий статус цього явища викликає багато питань.

У сучасному музикознавстві феномену жанру приділяється багато уваги, тим не менш жанр як наукова категорія все ще залишається об'єктом музикознавчих дискусій. Більшість науковців проявляють солідарність у тому, що музичний жанр пов'язаний з певною життєвою ситуацією, з певним життєвим призначенням і контекстом (а отже – функцією), які визначають його роль у музичній практиці. Диференціація жанрів базується на **змістовних та функціональних критеріях творів.** Функціональність жанру

проявляється у певному наборі специфічних рис, що закріплюються за жанром в ході його еволюції.

Жанри в музиці, за вдалим визначенням Є. Назайкінського, є «історично сформованими відносно стійкими типами, класами, родами і видами музичних творів, які розмежовані за низкою критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення, б) умови змісту та в) характер змісту і форми його втілення» [101, с. 92].

Підсумовуючи ту малочисленну інформацію стосовно жанру інтермецо можна погодившись в основному з С. Мірошниченко [93, с. 397] і додавши наше розуміння терміну сформулювати наступне визначення:

Інтермецо як самостійний жанр – це досить складний характерний твір, що з’явився в епоху Романтизму для фортепіано, і виражає певну і вельми багатоліку картину людських переживань.

Разом з тим, інтермецо – як самостійна інструментальна п'єса другої половини XIX – XX століть, продовжує виконувати і свою більш ранню історичну функцію – бути складовою частиною більшого (більш масштабного) твору. І всередині нього – інтермецо виконує перехідну або контрастну, але також і самостійну функції.

Незважаючи на зазначену популярність терміну «інтермецо», ми ніде не зустріли його аналізу з точки зору внутрішньої сутності. Тому тепер розглянемо складові елементи слова «інтермецо»: тобто інтер- і мецо, що, можливо, допоможе зрозуміти причини багатозначності цього терміну в музичній практиці композиторів-романтиків.

Звернемося до етимології слова:

Інтер – (лат., іт. *inter*) – префікс, що означає: 1) між (*inter-cedere*); 2) часом, час від часу (*inter-mittere*); а також у деяких випадках – 3) загибель, знищення (*inter-ire*).

Мецо – (іт. *mezzo*) – 1) ім. спосіб, середина, половина; 2) прикм. середній; 3) середа, сфера.

Виходячи з такого перекладу певна серединність поняття підсилюється, адже обидві частини терміну вказують на несамостійність, приналежність до

чогось, медіальність. Тим не менш, як часто трапляється в історії музики, саме такі медіальні за функцією частини мають потенційну можливість виокремитися з оточуючого їх контексту та претендувати на статус самостійних жанрових утворень. Особливо реальним це стало в епоху Романтизму, яка протиставила почуття і розум та затвердила нове коло образів, нові естетичні принципи. Індивідуалізація ліричного начала призвела до пошуку нових жанрів, одним з яких стало інтермецо.

З іншого боку, етимологія слова «інтермецо» може вказувати не на конкретне положення – серединність, а на медіальність як певну функцію – сполучення, а як посередництво, в даному випадку – між музикантом та слухачем або світом ідей та реальною практикою.

Звернемо увагу, префікс «інтер» (лат.) – може мати й інші значення знаходження між, в проміжку, періодичність дії, скасування, зниження [110, с. 205], що розширює смисловий діапазон поняття. Кількість слів з префіксом «інтер» вражає – інтер-вал, інтер-венція, інтер-в'ю, інтер-дикт, інтер-ес, інтер'-ер, інтер-лінгва, інтер-лінгвістика, інтер-нат, інтер-натура, інтер-нет, інтер-нування, інтер-пол, інтер-поляція (вставка), інтер-претація, інтер-стелярний, інтер-пункція, інтер-фейс, інтер-ференція, інтер-ферометр і багато інших (іноді явно відчувається самостійність частин таких складних слів).

ІНТЕР-	вал
	венція
	в'ю
	дикт
	претація
	ференція
	лінгва
	нат
	нет
	натура
	поляція

Якщо префікс «інтер» перекладати саме як «скасування або зниження», то термін інтермецо отримує нову можливу грань – «скасування серединності», іншими словами – набуття самостійного значення. В такому випадку реалізується блумівська думка стосовно жанрового генезису, підтримана А. Коробовою [60], а саме про прогресуючий розпад жанрової свідомості та жанрів, що проявився у розпаді термінології.

З інтермецо як самостійного жанру доби романтизму знімається його головне функціональне навантаження переключення, перемежування основних розділів матеріалом, що займає «слабкий час» у змістовному смислі. Воно починає трактуватися як самостійний жанр, що виходить з самої естетики романтизму, розуміння кожної миті розвитку як самоцінної, що представляє інтерес і в окремому художньому відтворенні.

Заперечуючи свою основну функцію в романтичну добу інтермецо, як і подібні йому жанри (прелюдія, фантазія) втрачає свої індивідуальні риси. Це призводить до того, що інтермецо часто поглинає прикмети інших жанрових стилів, ускладнюючи ідентифікацію його чисто музичних проявів – такого комплексу ознак, що буде викликати відповідні образи. Проте на відміну від жанрової стилізації творчий процес не пов'язується з «навмисним», «штучним» відтворенням властивостей додаткового жанрового прототипу. Так, інтермецо може вважатися номінальним жанром (визначення Чжоу Дапіна [150]), зазначеним автором у назві твору, у той час як у відтворений жанр визначає набір формальних та семантичних властивостей жанру, фактично залучених у творі.

Перехідна функція інтермецо діє як коротша частина в сонаті замість традиційного менуету або скерцо; також як повільна частина або як одна з вільного ряду контрастуючих частин, наприклад, як тріо в «Менуеті», як контрастні розділи в «Скерцо», або всередині характерної п'єси. Як самостійна п'єса, інтермецо також може бути контрастним всередині інструментального або пісенного циклу.

Водночас зазначимо, що починаючи з період зрілого Романтизму назва твору=позначення жанру стає додатковим засобом виразності, символічно

позначає, скоріше, загальну атмосферу твору, його зміст, але не формальні ознаки жанру. Тенденція до нівелювання жанрових ознак у багатьох жанрових позначеннях взагалі властива епосі романтизму. Більшій частині жанрових назв стають притаманні риси нежанрових, або програмних, заголовків. За словами О. В. Лосєвої, такі назви музичних творів були покликані «відобразити і передати образ, зміст, дух музики, давши в руки майбутньому виконавцю ключ до її розуміння, налаштувавши на неї засобами іншого мистецтва» [78, с. 119–129]. А. Г. Рубінштейн, розмірковуючи про те, чому будь-яка сучасна п'єса носить назву, тобто програмне позначення, пояснює, що більшість романтичних жанрів, були покликані полегшити публіці розуміння і спосіб виконання твору. Таким чином, А. Г. Рубінштейн прирівнює ті назви, які не відображають формальних ознак форми твору, до індивідуальних (програмних), що характеризує образну побудову твору. За визначенням К. Зенкіна, в епоху романтизму «жанр з детермінанти перетворився на засіб», чим пояснюється «виняткова жанрова свобода в мистецтві XIX-XX століть» [48, с. 12]. Таким чином, жанрове позначення в романтичну епоху стає одним із засобів художньої позамузичної виразності, поряд з оформленням титульного аркуша, використанням літературних епіграфів або присвят.

У визначенні релевантних рис жанру інтермецо на допомогу допомагають спостереження Є. Назайкінського, який вказував на семантичну функцію жанру – тобто його зміст. У випадку з інтермецо, як самостійного твору, його жанровий зміст виявляється також вкрай розмитим, адже пов'язується із вираженням широкого спектру людських переживань, що ускладнює процес жанрової атрибуції.

Інтермецо, подібно до капричіо або швидкоплинності сконцентровано на моменті як миттєвості. Його визначною рисою стає єдність ліричного висловлювання, концентрація на певному *стані*, як якості, яка легко піддається коливанню та швидко змінюється (Арістотель), або *настрої*. Ймовірно саме тому інтермецо у своєму інваріантному вигляді майже ніколи не існує окремо. Воно найкраще розкриває всі свої якості лише в циклі (цикл

інтермецо), реалізуючи кантівську ідею: «Будь-який перехід з одного стану до іншого відбувається у часі, обмеженому двома миттєвостями, причому перша з цих миттєвостей визначає стан, з якого виходить річ, а друге – до якого вона приходить ... обидві миттєвості сутність межі часу тієї чи іншої зміни, тобто є межі проміжного стану між двома станами, і як такі вони відносяться до будь-якої зміни» [54, с. 200].

Це пояснює природню тенденцію інтермецо до циклізації, адже саме в рамках циклу інтермецо може розкрити свою «серединну» функцію. Дослідження циклічних творів є наочним питанням музикознавчої науки. Цикл представляє собою цілісність, де самостійні частини цементуються рядом принципів. В циклічній формі відтворюється гармонія та єдність світу. Цикл є певною цілісністю та має високий ступінь узагальнення. Всі елементи всередині циклу пов'язані один з одним. Цикли, утворені за участю інтермецо, відносяться до циклів сюїтного типу. За внутрішньою будовою такі цикли можуть будуватися лише з інтермецо або включати різноманітні жанри. Доречно поділити всі цикли **на моножанрові та поліжанрові**, в рамках яких реалізуються всі потенціальні можливості жанру інтермецо.

Під *моножанровим* циклом розуміється композиційно-драматургічне ціле, що складається з п'єс з однаковим жанровим позначенням. Зв'язок елементів всередині циклу відбувається на основі парадигматичних відносин. В деяких циклах провідного значення набуває бінарна опозиція барокового типу – «дія-медитація», що часто реалізується у темповому контрасті. Парадигматичні відносини проявляються часто у інтонаційно-тематичних або лейт- комплексів.

Складовими поліжанрового циклу є п'єси різних жанрових найменувань. Його прямим прототипом є сюїтний цикл. Особливістю такого циклу є координація відносно рівноправних частин, відносини яких регулюються синтагматичним зв'язком або зв'язком за суміжністю. В рамках поліжанрових циклів також є дві стратегії. Перша стратегія пов'язана з сонатним циклом, в якому синтагматичні зв'язки підсилюються дією парадигматичних.

Засновником інтермецо як самостійного жанру для фортепіано і як проміжної, середньої, частини в будь-якому жанрі чи формі вважається Р. Шуман. Пізніше, слідом за Шуманом, з'явилися фортепіанні інтермецо у Стефана Геллера [112, с. 555], у Й. Брамса, а потім також і у російських композиторів – А. Лядова, В. Каліннікова.

Подібно до прелюдії, постлюдії або інструментальної інтермедії або інтерлюдії, інтермецо спочатку було пов'язано з певною композиційною функцією: перемикання, відсторонення, перемежування основних розділів матеріалом, котрий обіймав «слабкий час» в змістовному сенсі.

В цьому відношенні безсумнівний генезис інтермецо, що пішло від поліфонічних інтермедій, інтерлюдій пісень або інтермедій в театральних виставах.

Інтермедія в оркестровій бароковій музиці зазвичай відтіняється спадом звучності, в клавірній – зміною фактурних засобів. У гармонічному відношенні інтермедії принципово відрізняються від теми тим, що вони мають модулюючу, нестійку структуру, адже повинні з'єднати проведення ритурнелю в різних тональностях. **Інтермедії протистоять тонально стійкій темі.**

Тематичний матеріал інтермедій в різній мірі пов'язаний з основною темою, часто – похідний від неї, але нерідко в інтермедіях зустрічаються нові тематичні осередки. Зазвичай музична тканина інтермедій складається з мотивів (якщо інтермедія не має нової теми), розроблених поліфонічно. Ступінь нестійкості теж може бути різною. Інтермедія, що викладає новий матеріал, вже в силу цього повинна бути нестійкою. Навпаки, інтермедія розвиваючого характеру більш нестійка.

Інструментальна інтерлюдія – це коротка музична побудова або п'єса, вставлена між частинами в музичному творі.

За часів барокової доби інтерлюдії виконували роль зв'язуючих епізодів між більш масштабними розділами форми. Так, інструментальні інтерлюдії зустрічалися всередині арій, які зазвичай відкривається великим інструментальним вступом і завершувалися інструментальною постлюдією.

Вступ, інтерлюдії і постлюдія, як правило, приблизно рівні за обсягом, однакові по тематизму і інструментуванню.

В даному випадку виникає необхідність порівняння таких понять як інтер-людія, пре-людія та пост-людія, адже їхня етимологічна спорідненість не викликає сумнівів.

Пре-	ЛЮДІЯ
Інтер-	
Пост-	

Прелюдія (від лат. *prae* ... – перед і лат. *ludus* – гра) – короткий музичний твір, що не має певної форми. У період зародження прелюдії завжди передували більш довгому, складного і строго оформленому твору (звідси назва), але згодом композитори стали писати прелюдії і як самостійні твори. Прелюдії по стилю в цілому схожі з імпровізацією. Прелюдія може бути вступом до якого-небудь музичного твору або невеликою самостійною п'єсою, головним чином для клавесина, фортепіано, органу.

Постлюдія («пост-» після і лат. *ludus*, «гра») – в католицькому богослужінні виконувала роль органної п'єси, що виконується по завершенні богослужіння. Як зазначає В. Цуккерман, після народження в бароковій музиці, «постлюдією стали називати інструментальні заключення вокальних творів, що представляють самостійний художній інтерес» [141, с. 118].

У класичній музиці постлюдія стала аналогом післямови в літературі. Як самостійний твір постлюдія набула поширення у ХХ столітті, особливо в рамках епохи постмодернізму, коли постлюдійність стає певним станом культури. Прикладом втілення жанру є цикл з чотирьох постлюдій В. Сильвестрова, фінал Третьої симфонії К. Сікорського, «Три постлюдії» для оркестру В. Лютославського, «Постлюдія» для арфи з оркестром оп. 118 О. Фірсової, «Чотири постлюдії» для симфонічного оркестру Ф. Караєва та ін.

Отже, зв'язок інтерлюдії, прелюдії та постлюдії відбувається на основі їхнього співвідношення з цілим, по відношенню до якого всі три жанри виконували другорядну функцію. Проте якщо прелюдія та постлюдія витримали сепарацію від цілності, з інтерлюдією такого не відбулося. Навіть у ХХ столітті, період емансипації великої кількості жанрів, інтерлюдія продовжує грати другорядну роль. Інтерлюдія характеризується несаможиттєвістю та устремлінням до об'єднання в цикли. Прикладом є фортепіанний цикл «Ludus Tonalis» П. Хіндеміта, що включає одинадцять інтерлюдій, які перемежують фуги. Інтерлюдії в циклі грають сполучну драматургічну функцію, ведучи від тональності попередньої фуги до тональності наступної. Сполучний характер більшості інтерлюдій, які можуть, з одного боку, розсіювати тематичний матеріал попередньої фуги, а з іншого – тематично та емоційно випереджати наступну, не передбачає ізольованого виконання фуги поза зв'язком з іншими (хоча в концертній практиці це іноді допускається).

Інтерлюдії між актами опери або драми зазвичай називаються інтермедіями або інтермецо.

Інтермецо в опері є невеликою «вставною» оперою або сценою, що контрастує в середині оперної дії. Її метою є позначення розриву у часі дії попередньої та подальшої сцени або заповнення паузи, необхідної для зміни декорацій. В опері інтермецо може бути як чисто інструментальним, так і вокально-інструментальним, хоровим.

Опери зі вставними епізодами відсилають до ренесансних і ранньобарокових інтермедій, які також іноді називаються інтермецо. У другій половині XVII століття буфонні сцени за участю комічних персонажів, які часто поміщалися в кінці актів, стали претендувати на ключове місце в структурі дії.

В ході реформ на межі XVII-XVIII століть комічні сцени виключилися зі складу венеціанських опер, а інтермецо трансформувалося на самостійний жанр з окремим сюжетом. З однієї опери-серія до іншої нерідко переходили інтермецо те й саме лібрето, нерідко з однією і тією ж музикою. Такі

інтермецо зазвичай складалися з однієї або двох арій *da capo*, речитативів і дуету.

Розквіт жанру на неаполітанському ґрунті почався завдяки Д. Сарро, І. Хассе і, особливо, Дж. Перголезі. Інтермецо «Служниця-пані» (1733) Перголезі до опери-серія «Гордий полонений» виступає класичним зразком інтермецо. І саме це інтермецо послужило моделлю для наступних творів. Подальший розвиток жанру пов'язаний з французькою театральною сценою, адже успіх «Служниці-пані» в Парижі спонукав Жан-Жака Руссо до розвитку цього жанру. Інтермецо «Сільський чаклун» Руссо (*Le devin du village*, 1752) стало основою французької комічної опери – *opéra-comique*. В середині XVIII століття інтермецо в перервах між актами опер-серія були витіснені балетами.

В подальшому інтремецо продовжило своє існування в рамках опер. Прикладами таких творів є інтермецо з опер «Сільська честь» та «Друг Фріц» П. Масканьї, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні, «Лоенгрін» Р. Вагнера (3-й акт), «Травіата» Дж. Верді (третій акт), «Кармен» Ж. Бізе (2, 3, 4й акти, антракт), «Манон Леско» Дж. Пуччіні (3-й акт).

Цілком природно поява інтермецо в якості частини більш масштабного твору, приклади чого знаходимо в Сонаті *fis-moll* або в фортепіанному концерті Р. Шумана, а після – в Квінтеті *g-moll* Д. Шостаковича і в багатьох інших інструментальних циклах.

В третій частині сонати *fis moll* Шуман занурюється в улюблену ним карнавальну стихію. Епізод під назвою «*Intermezzo*» вводиться поряд зі звичайним для скерцо тріо композитор. Перший епізод частини за жанром – вальс, другий – полонез. Конструкція наближається до сюїтної композиції. З'являються традиційні для шуманівських сюїтних циклів образи – гротескні, іронічні, казкові, вони швидко змінюються, вислизають. В цьому проявляється перш за все середина функція інтермецо та його потенціальне тяжіння до циклізації. Цікавий перехід від полонезу до заключного проведення основної теми. Це – речитатив, який «коментуються» акордами. Прийоми, характерні для трагічної музики Шуман вживає у фарсовому,

гротескному вигляді.

Водночас композитори XIX століття, у першу чергу П. Шуман, а потім і Й. Брамс, трактували інтермецо і як самостійний жанр, як би закликаючи цим до перегляду його сутності. Причина такого трактування не викликає сумнівів: вона зумовлена естетикою романтизму. Цікаві приклади жанру представляють також інтермецо для фортепіано в 4 руки а також інтермецо для віолончелі і оркестра К. Дебюсі; Шість інтермецо для фортепіано М. Рegera, Інтермецо для віолончелі та фортепіано Е. Гріга,

Використовується інтермецо і як жанр середньої частини сонатного циклу. Так, у великій, монументальній п'ятичастинній Сонаті для фортепіано фа мінор Й. Брамса, Скерцо знаходиться на третьому місці в циклі. А «зайва», «вставна», четверта частина цієї симфонізованої сонати – повільне Інтермецо. В знаменитому фортепіанному концерті Р. Шумана середня частина також називається Інтермецо. Так, у шуманівському фортепіанному концерті музика Інтермецо відповідає своїй назві: це перш за все розрядка, що заповнюється плетінням красивих візерунків, тихою бесідою. Ця частина – спокійна, витончена, сприймається як відпочинок після активних та драматичних подій у першій частині. Інтермецо написана у формі А-В-А1 в тональності фа мажор. П'єсу відкриває тема у фортепіано та струнних невеликий ніжною мелодією, яка чутна протягом усієї частині – ля. У середньому розділі співоча тема звучить у віолончелі, а потім і інших струнних та духових інструментах. Фортепіано супроводжує співочу тему і втручається, але ніколи не бере на себе провідну роль. Після скороченого повторення частини А інтермецо завершується невеликими проблисками теми першої частини.

Інтермецо використовується і як частина сюїтного або варіаційного циклу. Наприклад, відомі Шість варіацій на тему В-А-С-Н, ор. 10 М. Римського-Корсакова (поліжанровий цикл варіації), що складаються з наступних п'єс: Вальс, Інтермецо, Скерцо, Ноктюрн, Прелюдія, Фуга.

Отже, в епоху романтизму жанр інтермецо досягає піку в своєму розвитку, отримуючи значну різноманітність форм, жанрових відтінків і

інструментальних втілень. З'являються цикли інтермецо для камерних ансамблів, інтермецо для симфонічного оркестру (як програмні, так і непрограмні) для соло інструментів з оркестром. Виникає величезна кількість різновидів жанру і жанрових мікст, в яких присутньо інтермецо. Інтермецо тісно взаємодіє з близькими і з далекими йому жанрами.

Романтичному інтермецо властиво не тільки багатство інструментального складу і рішень форми, але і різноманітність жанрових заголовків і підзаголовків. Можна сказати, що жанрове назва «інтермедія» іноді стає складовою частиною індивідуального заголовка. Це зрушення пов'язано з історичними змінами в природі жанру, що спонукали до переосмислення його назви, що в романтичну добу іноді стає певним позамузичним засобом художньої виразності, ніж вказує на конкретні ознаки жанру (форми, фактури та ін.).

Інтермецо в кінці XIX – на початку XX століття пишеться і для симфонічного оркестру – це Інтермецо в класичному стилі для фортепіано (оркестру) М. Мусоргського, Романтичне інтермецо для симфонічного оркестру оп. 69 О. Глазунова та ін.

Яскравим прикладом інтермецо початку XX століття, в якому поєднуються як його серединна функція, так і романтична зосередженість на певному стані або настрої, є інтермецо Концерту №3 для фортепіано з оркестром С. Рахманінова. В цьому *Intermezzo* (*Adagio, fis moll – Des dur*), який є чудовим зразком рахманіновської лірики, щемлива ніжність змісту абсолютно органічно втілюється в позамежній віртуозності форми. Зауважимо, що дослідники вказують, що у Третньому фортепіанному концерті лірика Рахманінова є не такою експансивною та безпосередньою, а відзначається стриманістю та самопоглибленістю. Називаючи частину «Інтермецо», композитор підкреслює її проміжне, «відсторонююче» значення. За формою ця частина представляє собою групу вільних варіацій на хоральну тему стримано-ліричного характеру. Варіюванню підлягає не вся тема, а лише перша її побудова. Варіації являють собою не стільки послідовний ланцюг видозмін первісної основи, скільки щось на зразок

вільного фантазування на задану тему. Важливо відзначити, що розвиток теми у фортепіано утворює подобу самотійної тричастинної форми (як традиційної композиційної будови інтермецо).

Підсумовуючі основні жанрові риси **інструментального інтермецо** доби Романтизму, назвемо:

- 1) мініатюрність;
- 2) ліричність висловлювання;
- 3) тяжіння до тричастинності;
- 4) тяжіння до фактурного тематизму;
- 5) жанрова «мобільність» - тобто можливість поглинати риси інших жанрів;
- 6) тяжіння до циклізації.
- 7) відсутність яскравих контрастів, єдність тематичного розвитку.

Жанр сольного інтермецо у ХХ столітті також часто зустрічається як у зарубіжній, так і у вітчизняній в композиторській практиці. Це інтермецо пам'яті Й. Брамса для фортепіано С. Слонімського, інтермецо для фортепіано О. Черепніна та ін. Цікавий приклад інтермецо як частини концерту становить «Перерване інтермецо» Б. Бартока, яке є четвертою частиною п'ятичастинного концерту для оркестра (1944 р.). Структура інтермецо «АВА1-переривання-ВА» що, вірогідно, й стало основою назви «перерване».

Інтермецо не обмежуються фортепіанною музикою, а й є для струнного квартету З. Кодая, Інтермецо для фортепіано та фаготу Ж. Алена, інтермецо для великого симфонічного оркестру Б. Мартіну.

Інтермецо продовжує виступати в ролі частини циклу – це ІV частина септету П. Хіндеміта, ліричний центр сюїти А. Шенберга.

Отже, інтермецо у західно-європейській музиці ХХ століття можуть бути як самотійними творами (циклічними та нециклічними), так і розділами, частинами творів, а також невеликими п'єсами, об'єднаними в цикли, або п'єсами зі збірки.

В українській музиці жанр інтермецо також став дуже популярним і представлений різними *інструментальними творами* для різних складів,

причому, як оркестрів, так і соло:

- для симфонічного оркестру – «інтермецо»: К. Білої, А. Загайкевич, М. Полоза, В. Рожавіна, Б. Яновського, Л. Грабовського (Поєма «Інтермецо на Українські народні теми» за М. Коцюбинським);
- для естрадного оркестру – інтермецо у А. Гребенюка;
- для оркестру народних інструментів – інтермецо М. Скорульського;
- для камерного оркестру – інтермецо Г. Саська, В. Сильвестрова;
- для скрипки і струнного оркестру – інтермецо С. Колобкова;
для мідних духових інструментів – інтермецо Л. Левитової;
- для струнного квартету – інтермецо Б. Фроляк;
- для скрипки з фортепіано – інтермецо Г. Жуковського, О. Ківи, Л. Ревуцького;
- для фортепіано – інтермецо Б. Кудрика і А. Солтіса, Н. Нижанківського, В. Сильвестрова, Є. Толмачова;
- для двох фортепіано – інтермецо Л. Хитряк;
- для баяну – інтермецо М. Чембержі та багато інших.

Інтермецо проникає й до *вокальної* музики. Так «Два інтермецо» для голосу, фортепіано та флейти В. Бібіка на слова Г. Гдаля, в якому голос стає своєрідним інструментом тріо.

Така популярність жанру інтермецо в українській музиці може бути пояснена його надзвичайною ліричністю, яка водночас вважається сталою рисою української музики з одного боку, та відсутністю суворих жанрових норм, тяжінням до фантазійності, вільного ходу думки, що дозволяє композиторам виявити максимальну творчу ініціативу.

Висновки до розділу 1

Інтермецо, інтерлюдія та інтермедія є близькими, проте не тотожними поняттями, сфера впливу кожного з них обмежена рамками того чи іншого виду мистецтва. Генеза інтермедії та інтерлюдії пов'язана з театром.

Інтермедія – найбільш старовинне та широке поняття, яке пов'язується

з музично-драматичною дією. Інтермедії були розповсюджені ще за часів Античності. Інтермедія – завершений невеликий, часто розважальний твір, який виконується між актами вистави. В музичній практиці інтермедія майже збігається за функцією з дивертисментом та є основою опери-буфф.

Інтерлюдія – це перш за все самостійний жанр англійської комедійної драми, аналог інтермедії за змістом

В музичному мистецтві поняття інтермедії та інтерлюдії мають локальний характер, разом з тим зберігають основне функціональне навантаження – момент переключення, «слабкого часу». Поняття інтерлюдії та інтермедії як інструментальної п'єси виникає в барокову добу.

Інтермедія пов'язується перш за все театральною виставою. Італійські інтермедії, стали важливим підготовчим етапом до появи опери та балету. З точки зору музичної форми, інтермедія є набором п'єс різних жанрів-від мадригалів і «симфоній» (невеликих п'єс для інструментального ансамблю) до масштабних багатохорних композицій. Найзнаменитіші інтермедії, написані від Крістофано Мальвецці, цибулі Маренціо, Еміліо де Кавальєрі, Джованні Барді, Якопо Пері і інших італійських композиторів. Інтермедії функціонували в якості розважальних вставок, проте відігравати значну роль.

Інтерлюдія означає водночас п'єсу, що розділяє або з'єднує частини музичного твору, проміжний епізод та вставну сцену, що перериває течію дії, відрізняючись іншим характером, іншою музикою.

Інтермецо як самостійний жанр – це досить складний, характерний, що з'явився у епоху Романтизму і був покликаний виражати вельми багатолику картину людських переживань. Інтермецо спочатку було пов'язано з композиційною функцією перемикання, відсторонення, перемежування основних розділів матеріалом, що обіймав «слабкий час» в змістовному плані.

Родоначальником жанру інструментального інтермецо став великий композитор епохи Романтизму, творчість якого позначена багатьма жанровими і стилістичними знахідками і відкриттями – Р. Шуман, який в 1832 році створив перші в історії музики твори нового жанру – Інтермецо для

фортепіано (ор. 4). Подальша доля інтермецо була пов'язана з іменем Й. Брамса, у творчості якого викристалізувалися основні прикмети жанру.

Жанр інтермецо створений Робертом Шуманом як втілення переживань композитора, які виникають безпосередньо миттєво і тут же повинні бути відображені. Бо ж не таємниця, що практично вся творчість і всі твори Шумана були присвячені Кларі Вік, нею натхненні, то постійна скороминущість появи і відображення різних почуттів виправдовує виникнення саме такого жанру: нестабільного, не підлеглого стійким законам драматургії.

Саме тому в музичному жанрі інтермецо ми відчуваємо елементи різних інших жанрів: фантазії, але тут відсутня деяка епічність, експозиційної і розвиток сюжету; елементи скерцо, але відсутня конкретна танцювальність, чіткість будови; елементи капричіо, але тут немає несподіваних поворотів сюжету, музичних «примх».

У зв'язку з цим у Роберта Шумана жанр інтермецо втілюється в самостійних п'єсах, зібраних в єдиний ор. 4, об'єднаних лейтінтонаціями, лейттемами, лейтритмом і т.п., тобто об'єднаних єдиною наскрізній думкою, почуттям, спрямованістю, «присвячених», але разом з тим не позбавлених інтимності в широкому сенсі цього поняття, внутрішніх, досить глибоких переживань і, також, глобальності почуттів.

Кожна людина припускає, що його відчуття індивідуальні, унікальні і неповторні. Саме звідси **і виросло інтермецо як музичний жанр**. Так як ми знаємо, що інтермецо в літературі, живописі, театральному мистецтві давно існувало, тепер воно з'явилося і в музиці.

Це був початок музичного жанру, який в подальшому розвивався, варіювався і пристосовувався до особистих переживань конкретних композиторів. Тому інтермецо у Йоганна Брамса, натхненні тим же джерелом почуттів, виявилися зовсім іншого внутрішнього наповнення. Його Інтермецо тепер значно легше, інтимніше і менш піднесене, і досить рідко з'являється самостійно, частіше співіснуючи в одному циклі з іншими жанрами: баладами, капричіо, фантазією, романсом, рапсодією.

Окремо у Брамса виділяються три програмних інтермецо з авторськими коментарями, спрямованими на внутрішні переживання – одкровення його життя. Так, ор. 117 (1892), Три інтермецо з автографом з шотландської народної пісні зі знаменитої антології «Народні пісні» Гердера: «Спи, солодко спи, дитя моє, Щоб не бачити мені сліз твоїх», пронизане ніжною ліричною інтимною інтонаційно.

Найбільш «монументальними» виявляються Інтермецо Шумана ор. 4. Жанр стає інтернаціональним, проникає в усі сфери людських почуттів, перетворюється у відповідність з внутрішніми відчуттями композитора.

Як самостійна інструментальна п'єса другої половини ХІХ – ХХ століть інтермецо продовжує виконувати і більш ранню історичну функцію – бути складовою частиною більш великого твору і виконувати перехідну або контрастну, а також і самостійну функції. Інтермецо як інструментальний жанр виражає єдність ліричного висловлювання в кожному конкретному творі. Інтермецо концентрується на певному образі або стані, звідси – єдність розвитку, фактурна та тематична однорідність, відсутність контрастів та різких змін.

У ХХ столітті також композитори також звертаються до жанру інтермецо та пишуть сольні, ансамблеві та оркестрові твори, які виступають частиною більш великих циклів або існують у вигляді самостійного опусу.

РОЗДІЛ 2

ЖАНР ІНТЕРМЕЦО У ТВОРЧОСТІ Р. ШУМАНА

Своєю появою «інтермецо» як самостійний твір в музиці завдячує Роберту Шуману. Саме він використовував також поняття «інтермецо» в якості назви п'єси проміжного, сполучного значення, що знаходиться зазвичай в центрі будь-якого іншого жанру інструментальної музики.

По-друге, у нього «інтермецо» може виконувати роль тріо в тричастинній формі або середньої частини в сонатному циклі. У першому випадку, це відбувається, наприклад, в «Скерцо» з сонати для фортепіано, ор. 11 Р. Шумана; а також в його ж «Гуморесках» для фортепіано, ор. 20. У другому випадку – це назва середньої частині його знаменитого Концерту для фортепіано з оркестром.

І головне, по-третє, Роберт Шуман, можна вважати, винайшов цей романтичний жанр «самостійного» фортепіанного інтермецо. **Інтермецо – як явище – як самостійний фортепіанний твір, з'явилося у творчості Роберта Шумана** у вигляді шести самостійних п'єс для фортепіано, циклу Інтермецо ор. 4, створених у 1832 році в період розвинутого Романтизму.

Література по творчості Шумана дуже велика. Фортепіанна творчість Роберта Шумана розглядається в ряді монографій – Д. Житомирського [38, 41], А. Амброс [3] та ін. Д. Житомирський в монографії про Шумана не розглядає спеціально жанр і форму «Інтермецо», але поміщає замітки про даний цикл в розділ «Сюїти, збірники, п'єси», а не в розділ «Варіації і сюїти наскрізної будови», що побічно визначає позицію автора [38].

А. Лахуті, вивчаючи «сюїти єдиної будови» Шумана, зовсім не включає в це коло «Інтермецо» ор. 4 і тому не стосується цього циклу фортепіанних п'єс [70]. Тим часом в «Інтермецо» містяться риси, багато в чому характерні саме для шуманівських «малих романтичних жанрів», вільних варіацій і сюїт «наскрізної» будови.

Аналіз жанру фантазії як окремої творчої сфери Шумана міститься у

дисертації Ю. Чернявської [146], яка робить цікаві висновки щодо творчого методу митця. За думкою дослідниці, музичне мислення композитора «фантазійне за своєю природою» [146, с. 180], саме тому його твори (особливо раннього періоду, до якого, доречі належить цикл Інтермецо) носять ознаки фантазійності. Чернявська зазначає, що Шуман дуже старанно підходив до вибору назви твору: «Так, якщо Шуман дає твору відносно нейтральний заголовок (або, частіше, підзаголовок), наприклад, «Klavierstücke» («П'єси для клавіру»), «Charakterstücke» («Характерні п'єси») або просто «Stücke» («П'єси») з позначенням їх кількості, то в назві твору присутня будь-яка виділяюча його характеристика. Наприклад, використання слова «Klavierstücke» доповнюється оригінальними заголовками: «Альбом для юнацтва» оп. 68, «Листки з альбому» оп. 124 або уточненням «Для маленьких і великих дітей» в оп. 85. Те ж відбувається з позначенням «Charakterstücke» (друге видання «Танців давидсбюндлерів» оп. 6) і «Stücke» («Строкаті листки» оп. 99, «Ранкові пісні» оп. 133). Винятків при цьому немає. Іноді слово «Stück» стає частиною винайденого композитором або запозиченого з літератури назви (наприклад, Blumenstück оп. 19, «Nachtstücke» оп. 23 або «Fantasiestücke»).

Подібна закономірність в назвах пояснюється не тільки багатою фантазією композитора і його бажанням підкреслити унікальність твору. Аналізуючи листи і щоденники композитора, доводиться визнати, що прохання видавців грали тут не останню роль». Екстраполюючи подібні зауваження на збірку Інтермецо оп. 4, можна припустити, що в цій назві з одного боку прослідковується творчий пошук композитора, з іншого – підкреслюється унікальність кожного з опусів митця.

«Можливо, – продовжує Чернявська – часто (особливо в ранній період творчості), якщо композитор знаходив для фантазійного по суті твору яскравий або програмний заголовок, то він віддавав перевагу йому» [146, с. 182]. Твори «Гумореска», «Blumenstück» або цикл «Новеллетти» були переважно «фантазіями», проте такі заголовки могли зацікавити публіку і, за словами Рубінштейна, полегшити їй «розуміння і спосіб виконання» [117, с.

114]. Недарма сам композитор говорив, що «вдало вибрана назва підсилює вплив музики» [158, с. 160]. Якщо ж такого заголовка не було, то композитор зупиняв свій вибір на більш нейтральній, але цікавій фантазійній назві.

Окремі зауваження щодо шуманівських мініатюр робить К. Зенкін. За словами дослідника, «фортепіанна мініатюра раннього Шумана – одне з найяскравіших проявів аklasичних тенденцій в музиці першої половини ХІХ століття» [47, с. 22].

Протягом майже усього творчого життя Роберт Шуман вів своєрідний «музичний щоденник». Такі по своїй суті його численні фортепіанні мініатюри – живі сценки, портрети, картини настроїв, музичні пейзажі, веселі або сумні «історії». Вони виникали в уяві композитора в різноманітних зв'язках і переплетеннях. Тому Шуман вважав за краще об'єднувати мініатюри в цикли. А. К. Буцького вважає, що звичайно, «в малій формі можна виразити глибокий зміст. Яскравим прикладом подібних творів є народна пісня, яка в лаконічній, гранично стислій і доступній формі розкриває багатство ідей і почуттів народу» [17, с. 222]. Це ж можна сказати про різножанрові авторські музичні п'єси, самостійні чи циклічні.

Деякі п'єси стали частиною великих композицій Роберта Шумана із «наскрізним» розвитком, інші об'єдналися на основі більш простого принципу контрастних зіставлень і утворили сюїти і збірники. Втім, і тут Шуман надавав великого значення внутрішньому зв'язку окремих п'єс. Іноді такий зв'язок створюється більш-менш визначеною сюжетною ниткою, наприклад в «Дитячих сценах», «Лісових сценах».

В інших випадках – об'єднувалися спорідненістю жанру і типу п'єс («Альбом для юнацтва») або співвідношенням п'єс за змістом, характером викладу, обсягом. Наприклад, в «Віденському карнавалі» характер і розташування частин нагадують сонатний цикл; а в «новелетах», які не є циклом і не розраховані на виконання поспіль, остання, восьма, п'єса за обсягом і розвиненості носить явно узагальнюючий, фінальний характер.

Цікавим є той факт, що вокальний цикл Шумана «Любов поета» (1840) також пов'язаний з жанром інтермецо, адже він написаний на вибрані вірші

з циклу Г. Гейне «Ліричне інтермецо». Враховуючи, що цей цикл був створений через 8 років після написання фортепіанного циклу інтермецо ор. 4, в ньому опосередковано відображуються прикмети інтермецо. Всі мініатюри стримані та концентровані. Вокальна партія відзначається пластичністю та пов'язана за народно-побутовими інтонаціями. Всі номери пов'язані лінією внутрішнього розвитку. При цьому кожний номер передає певний відтінок почуття героя.

Є у Шумана й вокальні інтермецо – невеличке «Intermezzo» з вокальної збірки ор. 39 (друга частина), що включає 12 пісень для голосу та фортепіано (1840). Це – лірична мініатюра, що вирізняється відсутність контрастів та переключень. Цікавим є той факт, що Шуман використовує інтермецо в якості другої пісні циклу – знімаючи його медіальну функцію.

Шість п'єс для фортепіано під загальною назвою Інтермецо (ор. 4, 1832) – один з найталановитіших творів молодого Роберта Шумана. Цикл був присвячений сеньйорі Каллівода, керівнику капели. У порівнянні з «Метеликами», які були завершені в попередньому році, тематичний матеріал стає більш своєрідним, характерним; повністю витісняється музика загального, нейтрального характеру, яка не володіє яскравою образністю.

Як і у всіх ранніх циклах, теми Інтермецо надзвичайно лаконічні, частіше зіставляються між собою, як би «нанизуються», ніж розвиваються.

Інтермецо – одне з перших творів для фортепіано, де композитор досить чітко використовує композиційну техніку, застосовану в «давідсбюндлери». І якщо врахувати більш велику, ніж в «давідсбюндлери», самостійність п'єс Інтермецо, що об'єднує функція інтонаційного лейткомплексу, стає в останніх особливо суттєвою.

Намічаються і інші риси, властиві стилю фортепіанних циклів Шумана: прихована сюжетна програмність, про яку можна судити не тільки за характером музики, а й з висловлювань композитора; своєрідне обрамлення (спорідненість головних тем Інтермецо №2 і №6), прагнення до відповідності частин без перерви (*attacca*).

Фактура творів Шумана дуже специфічна і індивідуальна. Так як

величезне значення в творчості Шумана має поліфонічне мислення, розглянемо, як композитор опановував цієї композиційної стороною композиторської техніки.

Пройшовши теорію триголосної фуґи у Г. Дорна, Роберт Шуман потім продовжує самостійні заняття поліфонією, користуючись підручником Марпурґа. Але найчастіше він безпосередньо звертається до творчості Й. С. Баха, самостійно проаналізувавши всі його фуґи з «Добре темперованого клавіру», який є «його кращою ґраматикою». Цикл раннього періоду творчості – Інтермецо Шумана – буквально пронизаний поліфонічною фактурою, імітаціями, канонами і т.п., які виконують важливу роль в творах: як прийом – експозиційну, розвиваючу, розробкову й репризну та як форма.

Шуман вважав, що в теорії він школяр, хоча в композиторській практиці вже мав солідний багаж: Варіації на тему Abegg, «Метелики», Перший зошит етюдів по каприсам Н. Паганіні, Інтермецо, Експромт на тему Клари Вік, симфонія g-moll, три варіаційних цикли – на тему з Алегрето сьомої симфонії Л. ван Бетховена, на тему Р. Шуберта і ноктюрн Ф. Шопена.

Пізніше Шуман дуже прискіпливо критикував свої ранні твори і багато з них «доробляв». Проте, «Метелики», Інтермецо ор. 4, Експромт ор. 5 – це вже, без сумніву, «початок справжнього Шумана, роботи блискучого і оригінального майстра» [41, с. 138]. Ми б сказали точніше: це вже твори справжнього Шумана, філософськи мудрого, з великим життєвим опитом, технічно насиченого.

Отже, в 30-ті роки XIX століття композиторський геній Шумана розкривається у всій повноті. З'являються його кращі фортепіанні твори: «Метелики», Інтермецо, «Карнавал», сонати, «Симфонічні етюди», Фантазія, «Крейслеріана» та ін.

2.1. Жанрові, композиційні та інтонаційні особливості Інтермецо ор. 4 Роберта Шумана

Інтермецо (Intermezzi) ор. 4 Р. Шумана були створені у 1832 році і присвячені І. Калліводе – чеському композитору, скрипалеві і диригенту.

Складається фортепіанний моножанровий цикл «Інтермецо» Роберта Шумана з шести п'єс:

1. *Allegro quasi maestoso* – **A-dur**;
2. *Presto a capriccio* – **e-moll**;
3. *Allegro marcato* – **a-moll**;
4. *Allegro semplice* – **C-dur**;
5. *Allegro moderato* – **d-moll**;
6. *Allegro* – **h-moll**.

Таким чином, всі Інтермецо Шумана – п'єси в основі своїй швидкого темпу (не використовується сюїтний принцип повільно-швидко) і створені в різних тональностях: **A-dur** – **e-moll** – **a-moll** – **C-dur** – **d-moll** – **h-moll**.

У циклі виявляються дві тональні підвалини: ля мажор і до мажор. Всередині циклу відбувається групування по три п'єси тональностями першого ступеня спорідненості. Перша тональна трійка (плагальна) об'єднана основною тональністю **ля мажор** – це початкова (№1) і дві заключні (№№5 і 6) п'єси циклу: **A-dur** – **d-moll** – **h-moll** (**T** – **s** – **II**). Друга тональна група – тонально об'єднана трійка п'єс – серединна (№№2–4) – пов'язана з терцієвою тональністю до мажор і всі п'єси (також терцієвого співвідношення) спрямовані до неї, як до тимчасової тоніки: **e-moll** – **a-moll** – **C-dur** (**III** – **VI** – **T**).

Існує ще одна тональна тенденція у п'єсах циклу Інтермецо – розщеплення на дві частини по три інтермецо: мажор – мінор – мінор та мажор – мінор – мінор.

Усі частини циклу виконуються швидко (*Allegro*) і відрізняються тільки уточненнями особливостей цього темпу, що не повторюються: *quasi maestoso* (немов урочисто), *a capriccio*, *marcato*, *semplice*, *moderato* (Тільки друга п'єса

виконується Presto, а остання – не має доповнення до темпу).

Шість п'єс під назвою Інтермецо визначені композитором як четвертий опус свого списку творів (ор. 4, 1832) – одне з найталановитіших творів молодого, двадцяти дворічного, Роберта Шумана.

У порівнянні з «Метеликами», які були закінчені у попередньому році, тематичний матеріал Інтермецо стає більш своєрідним, характерним; тут повністю витісняється музика нейтрального характеру, яка не позначена яскравою образністю. Як і у всіх ранніх циклах, теми Інтермецо надзвичайно лаконічні; їх зазвичай багато; теми часто зіставляються між собою, а не внутрішньо розвиваються, хоча і цей тип розгортання музичної думки зустрічається.

Дуже важливі риси **варіаційності**, що проявилися в різних фортепіанних п'єсах Шумана: «Інтермецо», «Крейслеріана», «Гумореска», «Карнавал», що складають сюїтні цикли і їх втілення інтерпретатором.

Так «Інтермецо» ор. 4 – один з перших творів, де композитор, як ми вже відзначали, досить чітко використовує композиційну техніку, застосовану пізніше в «Давидсбюндлерах». Якщо врахувати більшу, ніж в «Давидсбюндлерах», самостійність тематизму п'єс «Інтермецо», що об'єднуюча функція **інтонаційного лейткомплексу** стає в останніх (тобто в Інтермецо) особливо суттєвою.

Намічаються й інші риси, властиві стилю фортепіанних циклів Шумана: це сюжетна програма, про яку можна судити за характером музики і з висловлювань самого композитора. Знову відзначимо своєрідне обрамлення – спорідненість головних тем Інтермецо № 2 та № 6, прагнення до слідування частин без перерви.

Примітно, що форма «Інтермецо», як і «Давидсбюндлерів», неодноразово піддавалася критиці. Ще А. Г. Рубінштейн, визнаючи достоїнства цього чудового твору, писав: «Ці інтермецо, як і всі перші твори Шумана, приблизно до ор. 20, належать до його найкращих творів, ясних, здорових. У інтермецо колишня цілісність форми і настрою зникає; є мозаїчність, фрагмент, клаптики; найрізноманітніші настрої швидко

змінюються» [117, с. 185].

Ф. Мей відзначала в «Інтермецо» «недолік зв'язків в структурі і деяку розпливчастість мелодизму» [184, с. 84]., хоча і вказувала, що «цей твір знаходиться на більш високому рівні, ніж «Метелики», містить типово шуманівські образи, наприклад, характерний для Шумана «розпечений порив», знаменує використання нового методу вираження і передрікає гарні творчі перспективи» [там же, с. 84].

Німецький музикознавець Р. Хоенемзер в статті, присвяченій особливостям форми в фортепіанних творах Шумана, називає «Інтермецо» збіркою і вказує: «Можливо, що найбільш проблематичним в тому, що стосується цілісності, є збірник “Інтермецо” ор. 4» [177, с. 39].

Д. Житомирський в монографії про Шумана не розглядає спеціально форму «Інтермецо» ор. 4, але розміщує замітки про цикл в розділ «Сюїти, збірники, п'єси», а не в розділ «Варіації та сюїти “наскрізної будови”», що побічно визначає позицію автора.

А. Лахуті, вивчаючи «сюїти єдиної будови» композитора, не включає в це коло «Інтермецо» і тому не стосується даних творів. Тим часом в «Інтермецо» містяться риси, багато в чому характерні саме для шуманівських вільних варіацій і сюїт «наскрізної» будови.

Інтермецо ор. 4 Шумана цілком можна назвати своєрідним сюїтним циклом. У ньому є специфічна інтонаційна основа, яка, виставляючи на початку №1 і, повторюючись двічі в практично незмінному і двічі в зміненому вигляді в Першому Інтермецо, з'являється також в різних варіантах у всіх інших п'єсах циклу.

Розглянемо інтонаційну основу фортепіанного циклу Роберта Шумана «Інтермецо» і у зв'язку з цим, для доказу наведемо ряд нотних прикладів (Додаток Б, приклад 1).

Інтонаційна основа сюїтного циклу (перші три такти) являє собою дві низхідні секундові інтонації (порівняймо з двома початковими інтонаціями «Крейслеріани»), спрямовані від IV до III ступені ладу – в першому такті і від I до VII – у другому. В басу їм протистоїть рух висхідних секунд.

Утворюється зчеплення двох квінтсекстакордів з розв'язанням (D6/5–Г; –DD6/5–D). З гармонією пов'язано і голосоведінням: низхідний рух паралельними терціями вгорі і протилежний рух басів.

Зазначені особливості інтонаційної основи, а також гармонійного змісту, зберігаються при нових появах висхідної основи циклу (Додаток Б, приклад 2).

Часто проведення першого інтонаційного осередку слідує парно (по типу двох інтонацій на початку) в різних тональностях.

В № 4 (Додаток Б. Приклад 3) ритмічні опори мотивів і ямбічні затакти до них будуються на тих же ступенях лада, що і в початковому утворенні. Зазначені ступені, особливо послідовність IV–III, помітні і в інших ліричних темах циклу: так в № 5 (Додаток Б, приклад 4), в середині № 2 (Додаток Б, приклад 5), в епізодах Des-dur з №3, які А. Г. Рубінштейн назвав «вісьмома (насправді їх більше – Ч. Т.) найспоглядальнішими тактами, які є серед безтурботного жарту» [117, с. 67] (Додаток Б, приклад 6).

Початок цього «жарту» з епізодів Des-dur з №3 (зі слів А. Рубінштейна), написаний в однойменному по відношенню до загального вступу в тональності a-moll, ґрунтується на неповній першій ланці вступу (залишається лише III ступінь) і практично незмінному другому; можна також представити перші 32-гі як обернення вихідного мотиву – це цілком в дусі контрапунктичних захоплень Шумана того періоду (уже йшлося, що він посилено вивчає підручники Марпурга, вивчає фуги Й. С. Баха). До того ж цей прийом вносить скерцозний відтінок (згадаємо аналогічне за змістом обернення інтервалу інтонації в № 12 «Давідсбюндлерів» Р. Шумана).

Є і більш вільні варіанти використання лейткомплексу. Показово, що в заключних тактах всього циклу лейткомплекс чітко чути (див. кінець Інтермецо №6). У двох останніх акордах №6 можна побачити своєрідну антитезу початку – першій ланці висхідного утворення: мелодія дана у зверненні, ритмічному збільшенні і в іншій гармонізації при збереженні звуко-висотного рівня і щільної фактури супроводу. До такого сприйняття готують нас парні акордові

ланки в закінченнях розділів Інтермецо № 6.

Композиційне ядро циклу «Інтермецо» в меншій мірі, ніж у «Давідсбюндлерах», розчинено в тематизмі п'єс. Повніше зберігаючи первісний вигляд, це ядро, досить самостійне й автономне, з'являється **як лейтмотив**, «як свого роду нав'язлива ідея, яка не залишає «героя» твору протягом всього циклу» [90, с. 43].

Найчастіше даний лейтмотив (елемент теми) виникає в моменти драматичної напруги, часто завершує передкульмінаційне наростання. Така виразна функція **лейтоснови** Першого інтермецо визначена вже на самому початку твору.

Можливо, до «Інтермецо» Шумана найбільш підходять слова Г. Л. Головінського: «Метод Шумана ... точніше визначити як “дороцювання” вихідної лейтінтонації до теми, щоразу іншої, але не як варіації на тему» [25, с. 50]. Втім, найчастіше ці принципи в інтерпретації Шумана нерозривні і важко віддільні один від одного.

Звернемося до **принципів виконання** «Інтермецо» ор. 4. Виконавець, який прагне до цілісної інтерпретації всього циклу, повинен виявити інтонаційні зв'язки-арки. Шуман в «Інтермецо» трохи полегшує це завдання виконавцю за допомогою різних позначень – **короткі ліги, sf, знаки різкого акценту та інші – він ретельно виділяє початок лейткомплекса** (що наочно видно з усього музичного матеріалу творів).

Більш того, іноді інтонаційне зерно циклу поміщається в такі умови, наприклад, на гребінь кульмінаційної динамічної хвилі, що не підкреслити і не почути його просто неможливо.

І все ж виконавцю-інтерпретатору залишається ще чимало аналітичної роботи, бо тканина твору густа, багатозвучна, а прояви лейтоснови не завжди елементарні. Наприклад, у тт. 24-27 Інтермецо №1 варіант тематичного елемента (вступу, який взагалі недооцінюється в цій п'єсі) зазвичай не дослухується і «тоне» в *diminuendo*. Хоча Шуман пропонує різкі акценти і *crescendo*, перериваються раптовим *piano* (див. розбір Інтермецо №1 нижче).

У Інтермецо №2, в тт. 142 і 144, інтонаційний комплекс двічі несподівано (sf) виявляє себе в тихому і прозорому (pp, leggiero) русі восьмих.

У виконанні звучання цих двох різних за функціями елементів тканини не повинно бути однаковим за силою і не повинно зливатися в однорідний стрімкий потік.

Нарешті, в Інтермецо №5, в тт. 37-44 і 174-180, необхідно прослухати інтонації елемента, тонко вплетені в музичну тканину.

Якщо виконавець не усвідомлює лейтінтонаційності циклу, це відбивається на його баченні цілого. В такому випадку п'єси надмірно відчленовуються одна від одної, ігноруються шуманівські вказівки *attacca* при переходах від одного Інтермецо до іншого, сполучні нитки між частинами рвуться.

Зауважимо, що А. Рубінштейн зазначає зв'язок Інтермецо ор. 4 Шумана з інтонаційної сферою творчості інших композиторів. Наприклад, що в другому номері Інтермецо звучить фраза Фауста «*Meis Ruh'ist hin*» («Мій спокій зник»); настрої тут різноманітні, уривчасті, суб'єктивні». Так, наприклад, в Третьому інтермецо Шумана «серед безтурботного жарту є вісім найбільш споглядальних тактів. Це – одна з ознак романтизму; це ж пояснюється й імпровізаційною формою інтермецо» [117, с. 185]. Не будемо зараз зупинятися на особливостях думки Рубінштейна, тому що це вже матеріал для подальшого дослідження.

З точки зору композиційної будови циклу «Інтермецо» ор. 4, виконання окремо однієї або декількох п'єс вважаємо неправомірним. Адже необгрунтовано і дивно було б виконання лише окремих номерів з «Карнавалу», «Давідсбюндлерів», «Крейслеріани» Роберта Шумана.

Звернемо увагу, що часто оригінальна назва шумановського циклу – «Інтермецо» – не точно перекладається як «Шість інтермецо», що створює ілюзію існування шести окремих п'єс за типом «Інтермецо» Й. Насправді «Інтермецо» Шумана – це єдиний єдиєтний цикл.

Певну роль в скріпленні всіх п'єс даного циклу Інтермецо Роберта Шумана виконує інтонація V – VI – V, що з'явилася вже на початку основного розділу

Інтермецо №1 (стрибковий хід на нону, а повернення на секунду) (Додаток Б, приклад 7).

Це вільний варіант **основного лейткомплекса**: головує та ж інтонація d-cis, що і в першій чарунці «мотто»; трохи пізніше в гамоподібному русі проходять і звуки a-gis другої чарунки вступу; від початкового імпульсу запозичується і пунктирний ритм.

І все ж даний різновид **тематичного ядра** досить своєрідний і самостійний – перш за все завдяки появі більш широкої мелодичної лінії та зміни ладового висвітлення: fis-moll замість A-dur.

Цей варіант елемента теми, інтенсивно експонується і розробляється в першій ж п'єсі Інтермецо (примітно, наприклад, його поява в D-dur – див. розбір інтермецо нижче) і нерідко «спливає» в останніх номерах циклу Інтермецо, виконує, таким чином, роль ще одного об'єднуючого стрижня композиції.

Особливо помітний він (оспівування) на початку останнього, №6 «Інтермецо». Звернемо увагу на авторські знаки акценту і «sf», що підкреслюють звуки лейтінтонації (в прикладах відзначена) (Додаток Б, приклад 8).

Лейтінтонація також часто звучить, починаючись відразу з VI ступеня. Такий дещо усічений варіант можна почути і на початку Інтермецо №5 (Додаток Б, приклад 9).

Цікаво, що цей інтонаційний стрижень «Інтермецо» передбачає своєрідну **лейтінтонацію** створеної шістьма роками пізніше «Крейслеріани», причому багато з флорестанівських епізодів близькі не тільки інтонаційно, але і за змістом.

Щоб переконатися в цьому, порівняємо №6 «Інтермецо» і початок №1 «Крейслеріани» (особливо середину його крайньої частини): той же інтонаційний остів, той ж пристрасно-збуджений настрій, висловлювання, що болісно захиляється.

Виявляється спорідненість між похмуро-напруженими стривоженими образами «Крейслеріани» і початком №1 «Інтермецо», хоча воно більш похмуро і

зловісно. Д. Житомирський справедливо пише про цю тему як про «родоначальницю цілого великого кола шуманівських образів, що виражають пристрасну і дещо похмуру енергію» [41, с. 350].

Ймовірно, творчим імпульсом до створення цих згаданих творів були якісь **спільні і дуже близькі внутрішні спонукальні мотиви, що в підсумку й обумовило їх спорідненість** [90, с. 45]. Згадаймо про ті піднесені мрії, які володіли Шуманом ще до написання циклу «Інтермеццо» (звернемо увагу на один з щоденникових записів композитора 1831 року: «Я хочу змінитися, я клянусь тобі в цьому – дай мені тільки одну людину, одну єдину, якій я можу віддати серце – улюблену, улюблену, дай мені жіноче серце – жіноче серце!») (цит. за: [135, с. 45]). Згадаймо також, що твір було спочатку присвячено тоді ще зовсім юній Кларі Вік ... [41, с. 351].

Відзначимо «Інтермеццо», де саме в початковій інтонації VI-V ступенів концентрується лірична експресія п'єси. Не можна не відзначити тут, що в «книзі нареченої» (Brautbuch), присвяченій Кларі, є начерк початку цього «Інтермеццо», датований жовтнем 1839 року і представляє собою гармонічно і мелодично збагачений варіант теми п'єси.

Лист що відноситься до згаданого начерку містить важливе зауваження: «Те, що я написав вище, щось на зразок осяяння. Гармонія переслідувала мене весь день» [159]. Х. Келер пише з цього приводу: «Це можна зрозуміти як озирання на лейпцигські часи 1832 року, який час внутрішньої невірноваженості, становлення, коли рано охопивша його (Шумана – Л. Д.) схильність до Клари, тоді ще 13-річної дитини, здавалася наче звільняючим поглядом в далеку далечінь. У цьому випадку «Інтермеццо» сприймаються як автопсихологічно орієнтований твір».

Порівняємо це з шуманівськими рядками про «Крейслеріану» з листів до дружини Клари: «Тут головну роль граєш ти і думка про тебе, і я хочу присвятити тобі, – так, тобі, і нікому іншому, – ти так мило посміхнешся, коли знову пізнаєш себе». «Грай іноді мою «Крейслеріану»! Воістину безмежна любов звучить там в деяких частинах, там твоє життя, і моє, і багато, до чого спрямований твій

погляд» [159, сс. 354-355, 377].

У великих шуманівських циклах неваріаційного типу виявляються, на перший погляд, несподівані, але не випадкові зв'язки між різними, іноді досить віддаленими одна від одної, п'єсами. Так, в Інтермецо ор. 4, в близькій спорідненості виявляються п'єси №2 і №6.

Головні теми **Другої** і **Шостої** п'єс Інтермецо споріднені своїм пасажним рухом. В обох панує ліричне хвилювання і збентеженість, що асоціюються (особливо в шостому) зі скерцо b-moll Ф. Шопена.

Але середні епізоди цих п'єс – різні. У Другому Інтермецо – це мелодія найщирішого серцевого визнання, яку композитор пояснює словами: «Meine Ruh'ist hin» – «Мій спокій зник» (двічі звучить у п'єсі). У Шостому, навпаки, грубувато-веселий танець, який створює майже такий же парадоксальний «блазенський» контраст, як і середній епізод у першій п'єсі.

Третє Інтермецо ор. 4 – створено в характері скерцо. Головна тема химерно фантастична; середній епізод контрастує своїм цілком реальним колоритом і енергійним рухом в бетховенському дусі.

Третє, Четверте і П'яте «Інтермецо» звучать *attacca*. Без перерви починається **Четверте** Інтермецо – простодушно весела і бадьора п'єса з народно-пісенними інтонаціями, але, як завжди у Шумана, дотепно ускладнена грою тональних фарб.

І знову без перерви, відмінно підготовлений емоційно «відкритою» четвертою п'єсою, вступає найтонше і «особистісне» **П'яте** Інтермецо. Композитор записав про нього в щоденнику: «Все моє серце укладено в тобі, дороге п'яте інтермецо. Музика ніби перебуває між промовою і думкою» [цит. 41, с. 351]. Відзначимо, що головна тема цього Інтермецо – одна з чудових знахідок Роберта Шумана:

Важка мрійливість з'єднана в цій темі з відтінком романтичної химерності, «нерозгаданості». Мелодія, що складається з окремих виразних інтонацій, «ніби лише “натякає” про себе, це, дійсно, ще не «мова», але тільки «думка» – мрія чи почуття, які стоять на межі «висловлювання» [41, с. 352].

Але зате, як виразне «мовлення», звучать проміжні епізоди і особливо – центральний (Alternatiivo – Шуман саме так називає середні частини складної тричастинності) невеликий ліричний монолог з його активною, настійливо «переконуючою» мелодією, свіжість якої Роберт Шуман безперервно оновлює тональними поворотами і живою, що рухається, тканиною супроводжуючих голосів.

У ряді випадків за вихідним тематичним ядром слідує продовження, побудоване на нових інтонаціях. При цьому продовжуючи мелодичні звороти часто не поступаються початковому по гостроті і характерності. Наприклад, мелодія Інтермецо ор. 4, №5.

Разом з тим, в окремих випадках ці нові («пророслі») мелодичні утворення настільки виразні, що сприймаються як самостійні тематичні фрагменти.

Розглянувши п'єси сюїтного циклу «Інтермецо» ор. 4 Роберта Шумана, ми дійшли до висновку, що всі вони знаходяться в певному варіантно-варіаційному співвідношенні і взаємопов'язані між собою **лейтінтонаціями, лейтмотивами, лейтгармонією, лейтритмом, лейттемами, лейтобразами.**

2.2. Драматургія Інтермецо ор. 4 Р. Шумана

Розглянемо цикл Інтермецо ор. 4 Роберта Шумана з точки зору драматургії і форми її втілення.

Звернемося до Першого Інтермецо Роберта Шумана, що відкриває даний сюїтний цикл. Воно є основою для всього циклу (про що йшлося вище), а важливу роль для нього виконують особливості змісту і будови самого Інтермецо.

Важливе значення виконують три вступних такти, що містять **лейтінтонацію циклу – низхідну малу секунду, а також – лейтритмічну одиницю (синкопу шістнадцята – восьма).** В цілому вони складають **лейткомплекс.**

Головну тему п'єси **Першого інтермецо** можна вважати родоначальницею цілого кола шуманівських образів, що виражають пристрасну, але при тому і дещо похмуру енергію.

Тема, гранично стиснута і насичена, відразу ж захоплює увагу найгострішим інтонаційним **зворотом (варіант лейтмотиву оспівування) – малої нони**, який підкреслений динамічним акцентом. При такій гостроті і стислості теми цілком природним стає її поліфонічний розвиток у вигляді типово шумановських, що швидко набігають один на одну, стретних імітацій: у прийму, секунду, кварту; з постійною часовою відстанню в один такт.

Типове «бахівське» оспівування Роберт Шуман тут перетворює в висхідну малу нону – низхідну малу секунду (як в принципі і висхідну секунду), тобто секундовий рух перетворюється – розширюється до нони. Проте, оспівування стає одним з основних лейтмотивів усього циклу Інтермецо.

Слід також звернути увагу на композиторську ремарку до Інтермецо №1: «*Allegro quasi maestoso*», що може бути переведено у такий спосіб: «Швидко і **як би урочисто**». Ця дуже специфічна ремарка, досить рідко вживається композиторами.

Шуман цікаво вирішує складну тричастинну форму, в якій написано Інтермецо №1. Вся перша частина Інтермецо повторюється в репризі точно (точна реприза, що досить рідко використовується у романтиків). Лише другий шеститакт головної теми (тт. 9-14) вилучається з репризи і переноситься до коди, перетворюючи її як би на продовження репризного розділу.

Перша частина Інтермецо створена в ненормативній тричастинній репризній формі, з розвиненою розробкою і динамічною репризою.

Три такти вступу виконують важливу роль у всьому творі: лейтмотивну, лейтритмічну, формотворчу, змістовну. Вступна партія (ВП) дуже яскрава – це дві ланки секвенції, що складаються в свою чергу з двох секундових низхідно-висхідних реплік, характеризуються початковою нестійкістю з

подальшим розв'язанням. У першій ланці верхній голос акордів: d - cis, a - gis; нижній голос октав: gis - a, dis - e. Починається тема вступу з Д6/5, який розв'язується в тоніку; потім ДД6/5 в домінанту. Всі нестійко-стійко і звучить ff. Друга ланка секвенції просто повторює першу.

Після трьох тактів вступу (ff), звучить головна тема, також створена у формі ненормативного періоду. Складається вона з двох дуже контрастних розділів (що рідко зустрічається): а (5 і ¼ такту) + в (6 і ¾ такту), також інтонації вступної партії (в ній міститься знову лейтінтонація і лейтгармонія всього циклу Інтермецо).

Перше речення дуже яскраве – це чотириголосний канон, де кожний вступ теми зі стрибка нони з подальшим її поступенним заповненням, відзначено f і sf. Вступ тем сходове: йде знизу – вгору, від звуків cis–cis–cis–fis, з тональним змістом fis-moll – A-dur; пропоста триває по одному такту.

Друга речення (від ff) не менш яскраве, але зовсім інше. Побудовано на висхідному гамоподібному русі по звукам A-dur, спрямованому кожен раз від p до ff і охоплюючим широкий діапазон клавіатури (від контр октави до третьої). Після канону першого речення, паралельний октавно-акордовий рух звучить особливо яскраво і контрастно (Схема 1).

Схема 1. Головна тема Інтермецо №1:

А	В
5 та ¼ такта	6 та ¾ такта
fis-moll – A-dur – досконалий каданс	A-dur – досконалий каданс
Імітаційна – канон	Октавний рух

Таким чином, незвичайність тематичного матеріалу і його сполучення полягає в тому, що після досконалого кадансу на початку шостого такту, композитор пропонує принципово інший змістовний і фактурний матеріал: висхідний акордовий рух з повторами в більш високих октавах. Перша частина

двічі повторюється знаком повтору, як в класичних частинах-розділів сонат, менуетів, скерцо тощо. У Шумана в Інтермецо ор. 4 часто зустрічаються повтори різних окремих частин-періодів.

Середина Інтермецо також цікава: при різкій зміні динаміки на *p*, це розробка (*fis-moll*) трихорду з головної теми на тлі баса, що спокійно рухається (4 такти), потім видокремлення з неї ж низхідного руху (з подвійним ритмічним зменшенням до шістнадцятої з двома точками – тридцять другої) на тлі нового яскравого мотиву «поклику» з квартовим стрибком (1 такт); який переходить в «поклик» початкового мотиву головної партії, тобто потім побудована на найголовнішій темі (знову імітаційний виклад – тт. 21-25 – з початкових септими, нони, септими); і повернення як обрамлення – теми вступу, якій композитор надає великого значення (в новому ритмічному образі і комплементарній фактурі – тт. 25-28).

Знову імітаційно звучить тема головної партії на тлі продовжених звуків в басу. І тут в мелодії з'являється новий варіант інтонацій з вступної партії: повільно викладені хроматичні секунди в трьох секвенціях (тт. 28–33). Наступний розділ пов'язаний з одночасним розвитком тем головної та вступної партій. Все це яскраво й звучить на динаміці *ff* (тт. 33-34).

Повернення незначно зміненого вступу в основній тональності (тт. 33–35) починає репризу першої частини Інтермецо. Після чого точно звучить перше речення ГП (таким чином, вона скорочена за рахунок другого речення).

Середня частина *p'esi* (*Alternativo* – саме таку назву композитор постійно використовує для середніх частин Інтермецо) дещо дивує парадоксальним контрастом: поруч із зосередженою мужністю – легковажний пританцьовуючий рух, і потім, раптом, як би в новій «масці», вельми весело і невимушено варіант головної теми в *A-dur*.

Починається *Alternativo* двома тактами вступу з «новими» квартовими закличками, які дають інтонаційний імпульс до змісту всієї середини. І лише потім звучить сама середина – *Piu vivo* (*pp*) – жанрово близька скерцо, все побудоване на квартових покличках в двох голосах і оспівуваннях в нижньому голосі – в *D-dur*.

Тут відбувається **дивовижний синтез теми середини з темою головної партії першої частини**, вірніше, їх постійне чергування (с + а1).

Середина Інтермецо (Alternativo) знову побудована в складній тричастинній репрізній формі з розробкою всередині. Композитор не може розлучитися з образом головної партії – несучої драматичне, напружене начало в п'єсі і побудованої на секундах вступної, яка активно з'являється в розробці середньої частині (Схема 2).

Схема 2. Будова середньої частини Інтермецо №1.

ВП	С	С1	Розробка	С1
2	8	9	7	9
	с + а 1	с + а 2	ГП/ВП ВП	С + а 2
	4 + 4	4 + 5	3 + 2 + 2	4 + 5
	D-dur		ff pp	

Реприза Інтермецо №1 повертає основні образи – ВП і ГП в повному обсязі першого періоду.

«Одне блазнівське інтермецо переслідує мене день і ніч», – записує Роберт Шуман в щоденнику 22 липня 1832 року. І тут же продовжує: «блазнівське інтермецо – по суті крик з глибини душі» [цит. 41, с. 351]. Даний запис, швидше за все, відноситься до першої п'єси, де чітко виражений настільки хвилююваний Шумана «контрапункт» життя: палке емоційне прагнення поруч з пустотливою насмішкою, жартом.

Відомо, що коли в основі шумановських мелодій лежить будь-який «гостро виразний» зворот (в даному випадку у ВП і в ГП), подальший перебіг мелодичної лінії нерідко заснований на багаторазовому повторенні, переміщенні або варіюванні вихідної думки, що поглиблює її сприйняття.

Додається в п'єсу рондальний компонент – вступна партія, що постійно повторюється і початковий мотив головної партії.

Так розвиваються, наприклад, тема Романсу з «Віденського карнавалу»; тема п'єси «Чому?» з «Фантастичних п'єс», ор. 12; друга тема з третьої частини Фантазії Шумана. Такого ж типу тема з Інтермецо ор. 4 №1, де багаторазове повторення початкового виразного обороту оформлені у вигляді імітаційних побудов, що типово для творчого мислення Шумана [41, с. 428], проведені в різних тональностях, вичленення різних елементів з теми.

Друге Інтермецо, соль мажор (Presto a capriccio). Композитор сам вказує деяку приналежність п'єси до жанру капричіо (виконувати швидко, як капричіо), а ми можемо додати ще й жанр тарантели, до якої близька мініатюра.

Інтермецо починається знову зі вступу. На цей раз – робиться установка на тональність e-moll (1 такт). Основна тема створена в складній двочастинній формі, модулюючій в паралельну тональність. Відзначимо, що головні теми Інтермецо №2 і Інтермецо №6 ор. 4 споріднені між собою..

Перша частина – ненормативна двочастинність, двічі повторена за допомогою знаку повтору і двома вольтами з однаковими кадансами (як і в Інтермецо №1), що нагадує про танцювальність п'єси. Перший не нормативний період складається з 6 тактів, потім слідує доповнення на базі останніх двох тактів (2 такти). Характерно, що на додаток композитор змінює темп на Lento. Тут 6/8 руйнуються постійними внутрішніми акцентами і синкопами.

Друга частина ділиться на два контрастних речення по 4 такти. Якщо перше близько до фактури початку першої частини, то друге – контрастно йому. Оновилася і динаміка. Вона протистоїть першій частині Інтермецо: f – від p – через f – знову до p.

Наступна частина Інтермецо – двочастинна контрастна форма, що складається з двох рівновеликих періодів (по 8 тактів). Вона також повторюється з аналогічними кадансами у вольтах. У першій її частині в басу з'являються «заклики», аналогічні інтонації з вступної партії і мотиву з головної Першого інтермецо, тобто інтонаційний комплекс циклу (Схема 3).

Схема 3. Будова першої частини Інтермецо №2.

A	B	C	D
6 + 2	4+4	8 (4 + 4)	8 (4 + 4)
a	в + с	d d 1	e f
e-moll a-moll	a-moll – e-moll	G-Dur h-moll	e – C – a – G
Двочастинна форма		Двочастинна форма	

У трьохфазовій розробці Інтермецо №2 композитор постійно чергує музичний матеріал з різних частин експозиції. Зіставляє його, розвиває, варіює. І навіть з третього розділу («С») утворює своєрідний рефрен, що повторюється потім ще двічі.

У першому розділі, знову після тактового вступу, з'являється головна тема (А), чергуючись з темою другої частини (С). У другому розділі відбувається те ж саме, але з додаванням «в». Третій розділ розвиває тільки матеріал «С» (Схема 4).

Схема 4. Будова розробки Інтермецо №2

Перший розділ	Другий розділ	Третій розділ – майбутній рефрен
ВП + a1 + d 2	a 2 d 3 в1/f	d 4 d 5 d 6
1 + 2 + 6	2 + 2 + 4	4 5 6
G-Dur	a e e	G-Dur e e
sf mf pp	Ff sf p vivace	P f dim

У цьому Інтермецо середній епізод композитор називає «Maine Ruh 'is hin» (мій спокій зник). В ньому змінюється розмір на 2/4, а в основу покладається трихорд (лейтмотив з Першого інтермецо). Його перша частина знову повторена двічі без зміни: повторені 8+8. При початковому одноголоссі мелодичної лінії, до неї в подальшому приєднується ще одна лінія, побудована на тризвуках і доповнюючій ритміці.

Розробка Інтермецо будується на основній темі епізоду, викладеній октавно, з танцювальною підтримкою супроводу. Реприза динамічна, скорочена і знову композитор надписує слова – «Maine Ruh 'is hin» (Схема 5).

Схема 5. Будова епізоду Інтермецо №2

«Maine Ruh' is hin» (мій зник)		«Maine Ruh' is hin»	
E			
g	g1	Розробка – g2	g3
8	8	8	14
e-moll	e-moll –	a-moll	e-moll

Після фермати повертається розмір 6/8 і скорочений рефрен, тобто основна тональність. Незвично, одноголосно, в низькому регістрі, як слова від автора, звучить основна тема – всього 4 такти. Так незвично композитор створює додаткові риси рондальної форми.

Але тепер настає ще більш цікавий варіант трактування форми у творі з прихованою програмою. Повертається варійований третій розділ розробки всього Інтермецо (Див. схему будови розробки Інтермецо №2, третій розділ) (Схема 6).

Схема 6. Будова рефрену і варіант третього розділу розробки.

6/8 рефрен	Варіант третього розділу розробки
A3	d 7 d 8 d 9
4	4 4 4
e-moll	G-Dur e-moll e-moll
F	ff pp

Реприза в Інтермецо динамічна, тому що варіантна, але повертає всі без винятку образи експозиції (Схема 7).

Схема 7. Будова репризи Інтермецо №2

A		B		C	D
6	+2	4 + 4		8 (4 + 4)	8 (4 + 4)
a 3	в 2 + c1			d 10 d 11	e1 f1
e-moll	a-moll	a-moll – e-moll		G-Dur h-moll	e-C – a-G
Двочастинна форма				Двочастинна форма	

Тепер її розробка повертається незмінно, створюючи повну репризу складної тричастинної форми. Найбільш дивує, що точно (як перший раз) повертається третій розділ розробки, який з'являється в мініатюрі вже втретє, створюючи відчуття втраченого рефрену в надзвичайно складній рондальній формі Інтермецо. Уже йшлося, що у тт. 142 і 144 звучить інтонаційний комплекс (sf, pp, leggiero) циклу Інтермецо.

Кода настає без поважного акорду вступу. Повертається основна тема (A2), причому два такти доповнення – Adagio. Потім слідує матеріал і образ Alternativo. А у заключенні знову з'являються слова «Maine Ruh 'is hin» («мій спокій зник») на хоральній чотирьох-п'ятиголосці (двічі підкреслений sf).

Дійсно, в даному Інтермецо немає стану спокою: все рухається, танцює (капричіо, скерцо); дисонують, сінкопують самостійні лінії; переважає гомофонно-гармонічна фактура, паралельний рух октав, взаємодоповнююча ритміка контрастних ліній; постійне чергування частин, їх варіантів, самостійних розділів, розробок, реприз; варіантно-варіаційний принцип перетворення тощо.

У Інтермецо №2 поєднується **безліч форм:**

- **складна тричастинність,**
- **три-п'ятичастинність,**
- **рондальність (AB – A1B1 – A2),**
- **вторинна рондальність (E – E1 – E),**
- **варіаційність.**

Інтермецо дуже протяжне, а якщо відзначити ще й «автоматичні» повтори (тема, її розробка; перший розділ Alternativo: «Maine Ruh 'is hin» – мій спокій зник, потім знову розробки першої теми), п'єса стає надзвичайно довгою.

Третє Інтермецо ор. 4, $\frac{3}{4}$, a-moll, Allegro marcato. У ньому знову створюється новий образ, наповнений танцювальністю, пов'язаною з жанром мазурки. Це знову самостійна п'єса в циклі, але при цьому органічно пов'язана з усіма попередніми Інтермецо.

Інтермецо №3 знову починається вступною партією (ВП) – 2 такти, побудованою на витриманому домінантсептакорді до a-moll, тобто вступ несе тільки гармонічну функцію. Це як запрошення до танцю, очікування його (f).

Основна тема викладена у формі рондо, де перший період, тобто рефрен, повторюється, що типово для початкових побудов в Інтермецо.

Період теми знову повторюється, але вольти завершуються різними тональностями: перша – модулююча в тональність домінанти, друга – в основній тональності. Так що період виявляється повторного будови, складним (Схема 8).

Схема 8. Будова початкового періоду Інтермецо №3

A	A 1
4	4
У першому проведенні: a-moll –	e-moll
У другому проведенні: a-moll –	a-moll

Танцювальність створюється трьохлінійною фактурою: мелодична лінія, пронизана трихордовим лейтмотивом в химерному ритмічному вирішенні (дві тридцять других – шістнадцята). Потім слід широкий низхідний стрибок на квінту, завдяки чому створюється постійна секвенційність в різному ритмічному вирішенні. Середній голос – хроматична лінія одноголосна, потім терцієва. Нижня лінія – окремі звуки гармонічних опор (в основному тоніки і домінанти). У другому реченні

використовуються квінтові секвенційні ходи чвертей – золота секвенція.

Розробка – рівновелика експозиції, в основному будується по 4 такти, розвиваючи основну тему шляхом повтору або варіанту: a2–a2–a3–a4. Цікаві переклички в середній лінії, побудовані за принципом відлуння. А також стиснення останнього речення до трьох тактів за допомогою імітації (відмічені sf) (Схема 9).

Схема 9. Будова розробки:

a 2 + a 2	a 3 + a4
4 + 4	4 + 3
F c	F a

Двотактовий перехід побудований на тлі домінантового органного пункту (як ВП) поступенних терцій з попереднього Інтермецо. Реприза (виконує функцію другого рефрену) – незначно варіантна, що торкнулося тільки заключного кадансу: a – a5 = 4 + 4 = a-moll – C-Dur.

Епізод (14 тактів), в якому використовується контрастний матеріал – хоральність вступної партії (близька епізоду і кодї інтермецо №2), сприймається як розробка образу «передодня, очікування» двотактного вступу p'esi. Динамічний зміст рухається від pp до ff, поступово набираючи силу гучності. Реприза (третій рефрен) – точна, ля мінорна, ff, завершується ферматою на паузі (підготовка тріо).

Таким чином, весь перший розділ Інтермецо №3 створений композитором в рондальній формі з розробкою першої теми (як першого епізоду) і з розробкою вступного образу (як другий рондальний епізод).

Alternativo. Assai vivo – типове тріо, яке перебуває всередині обрамляючого образу скерцо. Написано в складній тричастинній формі з епізодом і розробкою всередині, точної репризою і кодою. Причому тут композитор використовує інший тип повторів: повторюється перша частина – період, а потім весь наступний матеріал звучить двічі, що створює значну нерівномірність повторюваних розділів. Alternativo пронизане варіаційністю,

а інтонаційна сфера близька Інтермецо №1 (трихордовість, оспівування, близькість розміру $\frac{3}{4}$).

Тріо Інтермецо за змістом нагадує бетховенські: розмірений рух на $\frac{3}{4}$, з дуетною поліфонією, що виділяється перекликами контрастної і октавної фактури, ніби відповідаючим танцювальним па (Схема 10).

Схема 10. Будова Alternativo з Інтермецо №3.

B	C	B1 + B2	B	B3
v +v1	c + d	v 2 + v3 v4+v5	v +v1	v 6 + c2
4 +4	4 + 4	4 + 4 4 + 4	4 +4	
E-dur	E-dur	E-dur	E-dur – H-dur	E-dur

Реприза скорочена до тричастинності: рефрен, розробка, заключення. Танцювальність залишається, підкреслена варіантністю викладу музичного матеріалу. Квадратність будови частин, що проходить через увесь твір, тільки ще яскравіше підкреслює його танцювальну природу. Як і чергування мінору – мажору. Мазурочність пронизує всю мініатюру (Схема 11).

Схема 11. Будова репризи Інтермецо

A	Розробка	Заклучення
4 + 4	4 + 4	2
a 2+a3	a 4 + a8	9-10 тт. першої частини
a – moll		a – moll

Отже, в Інтермецо №3 поєднуються риси складної тричастинності, рондальності, варіаційності; а танцювальність (мазурковість) також зближує його з №1.

Інтермецо №4 – це дивовижне маленьке за своїми розмірами Інтермецо – C-Dur, 12/8, Allegro semplice, написане в простій тричастинній формі.

За жанром п'єса нагадує мазурку, а іноді – сициліану. При всій самостійності даного Інтермецо, він по ритмічному змісту зближується з №1, а за фактурою – своїм октавним викладом – з №2.

Четверте Інтермецо нагадує багато п'єс Роберта Шумана, побудованих на акордової фактурі і пронизаних активним ритмічним рухом, яскравим характером (спільність знаходимо аж до знаменитих п'єс – «Пориву», «Чому» – з «Фантастичних п'єс» для фортепіано).

Триоктавний паралельний виклад з химерним гармонічним інтервально-акордовим супроводом – фактурна основа першого періоду Четвертого інтермецо.

Як завжди, будова першого ненормативного періоду у Шумана – незвичайна: звучить тема вступу, потім основний матеріал п'єси і знову з'являється тема вступу – як обрамлення.

У темі вступу до кінця першого такту не виникає тоніка, що також є типовим для початкових побудов Інтермецо Шумана (гармонічний зміст П65 – D7 – T) (Схема 12).

Схема 12. Будова першого періоду Інтермецо №4.

А		
Вступ – а – вступ		
1 т.	+ 4	+ 1 т.
C-Dur		

Друга частина (В) – схвильованого характеру – також цікаво побудована: акордовий перший такт становить основну лінію правої руки, де третій і четвертий такти – секвентні; активний рух шістнадцятих в лівій руці, з оспівуванням в основі і прихованому двоголоссі, також в тих же тактах секвентний.

Тональна сфера тут А – Е – Аs – Es. (квінтове співвідношення з секундовим зсувом).

Реприза Інтермецо позбавлена першого вступного такту, відразу починаючись з активного діатоніко-хроматичного руху.

Кода Інтермецо №4 (саме так названа самим композитором) – трьохтактна, містить остинатно, в кожному голосі є самостійна лінія (в басу – з форшлагами).

Кода дуже активна, з характерним для Шумана закінченням: D7 до субдомінанти, потім тоніка (Схема 13).

Схема 13. Будова коди Інтермецо №4.

Використаний матеріал	
В	ВП1
1 такт	2 такта

Після маленького четвертого Інтермецо – веселої народно-пісенної п'єси, з'являється **П'яте інтермецо** – монументальна, розвинена мініатюра, що складається з суцільних зіставлень контрастів, як внутрішніх (у реченнях періодів), так і зовнішніх (між частинами); повторів (як окремих тактів, голосів у них, так і цілих частин), реприз (тричастинність кожного розділу і всієї п'єси).

Вона (мініатюра) характеризується тональною (тривала відсутність тоніки, часто половинні каданси, модуляції) і гармонічною (знижені і підвищені ступені) нестійкістю, поліладовістю і політональністю. За словами Шумана, зміст цього Інтермецо складається «між промовою і думкою».

Створено Інтермецо №5 в складній тричастинній формі з *Alternativo* в середній частині (що вже зустрічалося в Інтермецо).

Перший багатоконтрастний розділ складається з контрастних частин – за принципом А–В–С–Д.

Початковий період – складний, великий, що складається з двох побудов з доповненням, модулюючий, розімкнутий (зупинка на домінанті d-moll)

(Схема 14).

Схема 14. Будова першого періоду Інтермецо №5

a + в	a 1 + в 1	в 2
4 + 4	4 + 4	3
P – cresc.	p – dim.	
(F) F-dur	F-dur d-moll	d-moll
	Sempre rit	Adagio

Як бачимо, внутрішні складові речень контрастні. Тому спочатку зупинимося на аналогічних побудовах (а; а1).

«А» – трилінійна фактура фрази: крайні лінії – мелодизовані, контрастні, створюють дуетну поліфонію; середня лінія – гармонічна. Верхня лінія розвивається спокійно, секундово, з повтором 2 + 2 такти (VI низька – V | – V фа мажор). Середня лінія гармонічна – синкопи тритонів (е – в) без опорних звуків. Нижня мелодична лінія – індивідуальний висхідний рух басів: повтор 2 + 2 такти; ввідний тон до II ступеня | V – ввідний тон до II ступеню фа мажор ||.

«А1» – верхня лінія похідна від «а»: VI низька – V | V; потім IV# до V | V ||. Середня лінія – після двох точних тактів (е – в), потім тритону еs – а, відбувається зрушення вниз. Нижня мелодична лінія – після повтору висхідного руху настає його компенсація – низхідна хвиля: II низька – Т | V – II низька –Т F-dur.

У перших чотирьох тактах відбувається постійне гармонічне і тональне протиріччя. Фактура – гомофонно-гармонічна поліфонія (дуетна поліфонія).

Розглянемо наступні чотири такти побудови:

«В» – чотири такту стверджують F-dur недосконалим кадансом. Тут знову три лінії. Верхня – розвиває мелодію, але з активною кульмінацією секвенцій висхідних секст: еs – с, d – b, с – а. Друга лінія знову гармонічна, побудована на терцію (Т), квартах (b-f), терціях. Басова лінія: на слабку долю квінта (f-c), рух на слабких долях Т – | S – | Т.

«B1» – відбувається мелодичне ослаблення фрази «a1» – секундовий рух до вступного тону d-moll. У центральній лінії відбувається енгармонічна заміна в тритоні: d – as = d – gis, тобто перехід до d-moll. У бас-лінії з'являються квінти, чергуючись з тритоном: b - f, b - e. a - e, a - e (на октаву нижче). *Sempre rit.* призводить до завершального половинного кадансу в d-moll.

«B2» – трьохактне доповнення, де відбувається стиснення музичного матеріалу чотиритактових «в2»: синтезуються 3-4 такти і також завершується половинним кадансом в d-moll.

Так завершилася перша частина Інтермецо №5. За ній звучить новий контрастний образ: вся фактура в низькому регістрі (в басовому ключі), чергування двох образів – підкреслені тонічні (d-moll) п'ятиголосні акорди на другу долю протиставлені мотиву шістнадцятих на третій з зупинкою на першій долі. Тут постійно використовується повтор мотивів, що чергуються як першого, так і другого образів. У першому реченні повторювані акорди, у другому – акорди, що повзуть хроматично вгору. Розвиток йде від піанісимо до форте при модуляції від d-moll до A-dur

Третя частина («C») знову контрастна. Це самостійний період, повторений композитором, що завершується двома вольтами: перша з зупинкою на домінанті d-moll (або знову модуляція в A-dur), друга вольта завершується яскравою модуляцією і затвердженням C-dur (тональність VII натурального ступеня по відношенню до основної тональності всього Інтермецо).

Музичний образ періоду дуже яскравий, весь на ff, з постійними sf у другому реченні, причому трактованими в основному розмірі $\frac{3}{4}$, як би на $\frac{6}{8}$, тому що з'являються на першій і четвертій долі.

Фактура частини дволінійна, кожна лінія дуже яскрава і самостійна. Верхня – висхідна тематична лінія заповнених октав, з витриманим танцювальним рухом на тонічній основі d-moll (спрямована від ff до sf). У другому реченні в цю лінію вторгається стрибковий лейтмотив з Другого інтермецо і початку П'ятого, весь виконаний в октаву і на sf. Нижня лінія –

низхідні хвилі октав (як повторювані, так і розвиваючі), також стверджують d-moll.

Наступна частина Інтермецо (D) – в до мажорі, звучить на форте, сповнена скерцозності (легкі октави, розкидані по всій клавіатурі), постійної зміни регістрів (ключів), гармонічно насичена. Саме тут знову з'являється інтонаційний лейткомплекс, найбільш близький другому Інтермецо (в №2, див. тт. 142, 144), тут це тт. 37-44. У контрастному другому реченні (4 + 4), завдяки мелодизованим фактурним лініям виникає відчуття репризного до аналогічного речення попереднього періоду («С»), тим більше, що знову стверджується тональність C-dur (як у другій вольті розділу «С»).

Після всіх контрастних розділів-частин інтермецо (A-B-C-D), настає динамічна реприза A1-B1. Зміни тут незначні. З'являється нове позначення для всієї репризи – *santabile*, а в доповненні зникає *adagio*. Динаміка і фактура залишаються незмінними.

B1 в репризі скорочено до 4-х тактів, також в басовому ключі, але звучить «р» і завершується досконалим кадансом в d-moll.

Таким чином, весь перший розділ Інтермецо №5, виглядає наступним чином:

A-B-C-D-A1-B1,

тобто створений в складній тричастинній формі.

Середній розділ – *Alternativo*, B-dur – контрастна середина, знову створена у тричастинній формі з масштабю маленькою серединою (6 + 4 такти). На простій вальсовій тридольності, побудованій на трихордній і тетрахордній інтонаціях, в басу таємничо і несподівано вводяться різко контрастні «заклики» басів.

Реприза Інтермецо динамічна з введеною композитором ремаркою *Animato* (душевно). В основному (першому) розділі (A2) змінюється середня (друга) лінія тритонів із затриманням: зникають паузи, вона ущільнюється і затверджується, стає вагомішою. Розширюється доповнення (не 3, а 5 тактів), створюючи не настільки різкий перехід до розділу «B2».

Розділ «B2» (знову в басовому ключі), зберігши розміри, посилений несподіваними (підкресленими самим композитором) акордами на сильній долі тактів (т. 6 і 8), з функціями D65 – T в тональності A-dur.

Розділ «C1» викладено без повтору, відразу стверджується до мажор (як у другій вольті). Зникають всі sf, поступаючись місцем виділенню підкресленими акцентами, що робить друге речення більш цілеспрямованим.

Розділ «D» – звучить без змін, також стверджує до мажор. Повертається незмінно і основна тема (A), а також і друга, але у репризному варіанті, тобто скорочена до 5 тактів. Форма репризи виявляється такою:

A2-B2-C1-D-A-B1.

Так завершився, мабуть, найяскравіша (після Першого інтермецо) п'єса циклу – П'яте інтермецо.

Заключне **Шосте Інтермецо** сюїтного циклу Шумана (Allegro, h-moll, $\frac{3}{4}$), дуже важливо для розуміння драматургії всього циклу Інтермецо op. 4.

Як в Першому Інтермецо композитором були **запропоновані основні лейтінтонація, лейтмотиви, лейтгармонія, лейтрітми і лейтобрази, що пронизують весь цикл**, так і в Шостому Інтермецо відбувається синтезування, узагальнення всіх образів, що звучали раніше; обрамлення лейттемою, завершення саме нею першого періоду (тт. 7-8), а також і всієї п'єси (останні шість тактів). Звучать основні лейтмотиви циклу, старанно підкреслені композитором і виділені із загальної фактури або акцентуванням, або динамічно, а також sf.

Знову ми бачимо складну тричастинну форму з тенденцією до зіставлення періодів (в тому числі і в тональному плані), а потім також до їх репризності, зазвичай динамічної. Тут розмір $\frac{3}{4}$ трактується композитором як $\frac{9}{8}$.

У центральній частині Інтермецо знову з'являється контрастне тричастинне репризне *Alternativo* з яскраво вираженими жанровими вальсовими ознаками.

Шосте Інтермецо наповнене легкими, ніжними, танцювальними і навіть

дзвоновими образами. Починається воно відразу з основного матеріалу, без вступу (власне, як у Четвертому і П'ятому Інтермецо).

Головна тема по інтонаційному і ритмічному змісту близька Інтермецо №2, тільки перше і друге речення ніби помінялися місцями, запропоновані дзеркально. При розмірі $\frac{3}{4}$, постійний рух в крайніх розділах Інтермецо відбувається тріолями, вносячи відчуття розміру $\frac{9}{8}$. Вона охоплює великий діапазон: від сі великої октави до ре четвертої.

Спочатку йде тріольний октавний рух по звуках тонічного тризвуку, з його повторами і теситурним розвитком, а також участю лейтмотиву g-f-d (фраза перших двох тактів). Потім мелодична лінія переходить в ламаний варіант, досягаючи звуку «ре» четвертої октави (наступні два такти).

Тут різко змінюється фактура, перетворюючись в п'ятилінійну: зазначена мелодична лінія, розшарування гармонічний супровід з введенням VII# ступеня основної тональності і мелодизованим альтом.

Таким чином, перше речення складається з двох контрастних фраз, які стверджують гармонії тоніки і домінантсептакорду. У них також руйнується квадратність структури: якщо початок пов'язаний з сильною долею такту, то друга фраза вторгається в кінець другого такту і потім претендує на початок четвертого, з переходом у скрипковий ключ.

Друге речення – природне продовження першого: низхідний ламаний мелодичний рух з виділенням в кінці верхніх звуків другої і третьої октав як лейтмотиву (h-h-cis-ais). У лінійному спрощенні друга дуетна лінія мелодизована, з модуляцією в мажорну домінанту – Fis-dur (Схема 15).

Схема 15. Будова першого періоду Інтермецо №6.

A	
a	+ b
4	+ 4
h-moll h-moll – Fis-dur	
FF	sf

Перша частина двічі повторена, причому початкова вольта стверджує Fis-dur і містить перехід до повтору. Друга вольта – впевнено стверджує Fis-dur. Переходи-завершення повинні бути плавними, тому композитор використовує в фігурації зміни рук.

Друга частина, як зазвичай в Інтермецо Шумана, контрастна першій. У ній зберігається єдина синкоповані фактура, що підкреслює танцювальний початок п'єси. Мелодія висхідно-низхідно секундова, з терцією в кінці, причому між кожною парою інтонацій, які звучать як окремі репліки (зв'язана окремими лігами), – паузування і в цілому – синкопування. У другому реченні ці інтонації зв'язуються тривалостями (половинки-чверті), втрачається синкопованість, оновлюється ритмічна структура і відбувається активна хроматизація до 6 тактів, об'єднаних єдиною лігою.

Альтовий голос використовується як підголосок, який потім вливається в гармонічну лінію баса, ритмічно доповнюючи її (комплементарна ритміка). З цієї гармонічної лінії виділяється вершина (на відносно сильній долі), яка також становить один з лейтмотивів.

Тема звучить у верхньому голосі і тим відділяється від супроводу, причому фактура нагадує велику кількість прелюдій, в тому числі й Баха (Схема 16).

Схема 16. Будова другого періоду Інтермецо.

В		
с	+	с1
4	+	6
Fis-dur (h) – D-dur		D-dur – Cis-dur
Dim	p	f

Наступна, третя, частина Інтермецо (середина його першого розділу) продовжує розвиток попередньої: близька фактура, особливо у початковій

фразі. Більш активною стала трихордова мелодія, дуетно підтримана басовою мелодика-гармонічною лінією (дуетна поліфонія), при збереженні окремих реплік альту (2 такта). Потім повертається фактура, близька другому реченню початкової частини «в»: постійні тріольні ламані гармонічні фігурації і триває мелодія у баса гармонічного типу, що продовжується.

У другому реченні, що складається з трьох контрастних двотактових фраз, при збереженні альтових реплік, провідні лінії крайніх голосів складають основу прохідних гармонічних акордів в сі мінорі та фа # мінорі: t – D43 – t6; t – D43 – t6 (2 т.).

Потім мелодична лінія, що концентрується у верхньому голосі, в основному складається з вершин гармонічної фігурації, супроводжується золотою секвенцією баса (наступна фраза – 2 т.). Тут же, а потім і в доповненні (2 т.) Відбувається перехід у низький регістр (басовий ключ). Зберігається трихлінарна фактура (Схема 17).

Схема 17. Будова третього періоду Інтермецо.

	C
d	+ e
4	+ 6
fis-moll – h-moll; fis-moll – Fis-dur (h-moll)	

Ще один розділ середини першого розділу Інтермецо – найбільш вільний, імпровізаційний. Перше речення складається з суцільних зустрічних пасажів, побудованих на зустрічних гармонічних фігураціях широкого діапазону, підтриманих октавними репліками, доповнюючи мелодію, що покидає діапазон. Фактура частини дещо асоціюється з початковим розділом. У другому реченні гармонічні фігурації стають ламаними і супроводжуються оригінальними і цікавими форшлагами, що ведуть до кварто-квінтових

стрибків (5-7 такти частини).

Зміст даного музичного розділу за змістом більше не з'явиться в цій п'єсі (ані в репризі першого розділу, ані в загальній репризі – у третьому розділі) (Схема 18).

Схема 18. Будова четвертого періоду Інтермецо №6.

D		
f	+ g	
4	+ 3,5	+ 2
h-moll – D-dur;		h-moll – fis-moll
Sf, sf, sf, sf	+ p crèche	f

Після двох тактів хроматичного переходу (трилінійна акордова фактура) настає скорочена реприза першого розділу. Повертається варіантна перша частина, що синтезує різні елементи, що прозвучали, оновлюючи їх: a2 – 4 такти, h-moll; f1 – 4 такти, C-dur і h – 4 такти, h-moll; і доповнення – 4 т., h-moll, із завершенням на домініанті fis. У коді повністю з'являється лейткомплекс.

Середній розділ Інтермецо – *Alternativo*, як зазвичай для цього циклу з шести п'єс, тричастинний – створений у простій тричастинній репризній формі. Він принципово контрастний крайнім розділам. Важливо для створення контрасту те, що композитор тут трактує розмір 3/4 у традиційному розумінні.

У *Alternativo* з'являється мажорний образ (в паралельній тональності D-dur) – легкий, грайливий, скерцозний; він нагадує майбутні образи Клари Вік у творчості Роберта Шумана.

Перший період повторений двічі і модулюючий, що характерно для показів основних тем у всіх Інтермецо. Яскрава, танцювальна мелодія з'являється у високому регістрі (друга октава), у другому реченні вона переходить до лівої руки (велика октава).

Супроводжуючий вальсовий опорний бас (на сильних долях) зникає у другому реченні. На слабких долях звучить інтервальна гармонія, що доповнює бас. У другому реченні вона посилена (Схема 19).

Схема 19. Будова першого періоду *Alternativo* Інтермецо №6.

E	
a	+ a1
4	+ 4
D-dur	D-dur – A-dur
pp	sf– sf – sf – f – mf – p

Середня частина *Alternativo* – принципово контрастна крайнім своєю хроматичною лінеарністю і повертає нас до основної тональності Інтермецо – h-moll (об’єднує цю середину з основними, що обрамляють розділами Інтермецо). Поява підвалини тональності тут постійно відтягується композитором домінантами: D7 до h-moll (в скрипковому ключі), D7 до e-moll (доповнено басовим ключем), знову D7 до h-moll (прийом, улюблений Шуманом).

Фактура складається з чотирьох ліній: терцієва на слабких долях тактів зберігається протягом усього періоду; спадна хроматична мелодична за участю збільшених секунд; трихорд тенора і гармонічні опори баса (D7-t в h-moll, D7-t в e-moll). У другому реченні нижні голоси підкреслюють тридольність, а сьомий такт повертає третій, закріплюючи потім тональність h-moll і відхиляючись в D-dur (Схема 20).

Схема 20. Будова другого періоду *Alternativo* – Інтермецо №6.

F	
v	+ v1
4	+ 4
h-moll – e-moll, h-moll – D-dur	
pp	sf– sf – sf – f – mf – p

Динамічна реприза *Alternativo* оновлена, розширена; повертає основну тему фрагментарно, доповнюючи розділ значним вільним розвитком; 2 т. (Основний матеріал) + 5 т., 2 т. (Основний матеріал) + 3 т. Потім йде показові для Шумана різновиди остинато (повторені два такти): акордове (fis-d-fis) у верхній лінії, мотивне (секунд, кварт в басовій лінії), синкопованих звуків (ре); опорних басів, тенорових секунд (в наступних двох тактах).

Як перехід до репризного розділу вводиться зіставлення тональностей: D7 до D-dur, потім D7 до h-moll. І зупинка на домінанті до h-moll.

Цікаво, що в кінці експозиційного розділу *Інтермецо* звучав аналогічний перехід, але в дзеркальному варіанті: D7 до h-moll, потім D7 до D-dur.

У репризі всього *Інтермецо* (його третій розділ) повертаються, як зазвичай в цьому жанрі, численні складові експозиційного розділу: A - B - C1 - A2 + кода. У коді знову відбувається обрамлення лейткомплексом.

Висновки до Розділу 2

Аналізуючи поняття *інтермецо*, ми ввели таке визначення цього жанру: **інтермецо як жанр – це невеликий характерний самостійний твір, п'єса (зазвичай для фортепіано), що виражає певну картину людських переживань.**

Родоначальником *інтермецо* для фортепіано як самостійного жанру є Роберт Шуман. Перше *Інтермецо* їм було створено у 1832 році (ор. 4), коли композитору було 22 роки.

Інтермецо Шумана містить 6 п'єс, які перебувають в співвідношенні єдиного злитого циклу, а також варіантно-варіаційного циклу, об'єднаного лейтінтонаціями, лейтмотивами, лейтритмом, лейткомплексом, лейтгармонією, що з'явилися вже в *Інтермецо* № 1.

П'єси циклу *Інтермецо* ор. 4 пов'язані також близькістю змістовних

образів, зіставленням контрастів, які в подальшому сформуються в творчості Роберта Шумана в образах Клари Вік, Флорестана і Евзебія. Примітно, що «Інтермецо» Роберта Шумана критикували багато композиторів і історики музики. Та й форма всіх інтермецо, як і «Давидсбюндлерів», неодноразово піддавалася критиці. Але пройшов час і ми вже по іншому дивимося на форму та її наповнення в Інтермецо Шумана.

Всі Інтермецо створені в нетрадиційних складних тричастинних формах, що утворюються з трьох великих розділів: перший – зазвичай багатоскладова тричастинність з контрастною серединою і репризою; другий – замінює звичайні тріо, також тричастинний; третій – репризний (більш-менш точний).

Отже, тричастинність інтермецо значно ускладнена у порівнянні з традиційними складними тричастинними формами. Крайні розділи – умовно, експозиційний і репризний – обов'язково створюють свою репризну тричастинність; з контрастною, складеною за музичним матеріалом, серединою; і зазвичай дещо скороченою репризою (наприклад, A-B + C-D + A1 і коду; в №5: A-B + C- D + A і скорочене B1). Причому в репризному розділі перший (експозиційний) зазвичай повертається повно або у дещо скороченому вигляді (наприклад, в №5: A1-B1 + C1- D1 + A і скорочене B1).

Alternativo – саме таку назву композитор постійно використовує для середніх розділів Інтермецо, які асоціюються з традиційними Тріо в Скерцо або менуеті. Тільки в Інтермецо №2 відсутня назва Alternativo, тому що композитор вводить середній розділ під назвою «Meine Ruh 'ist him» («Мій спокій зник») і потім обрамляє його цим же висловлюванням. За побудовою розділи Alternativo завжди є проста репризна тричастинність з динамічної репризою або контрастна складова тричастинна форма.

Музичний матеріал Alternativo завжди контрастний крайнім розділам: образно, тематично, тонально, а іноді навіть принципово метрично (наприклад в Інтермецо №6 тридольному, трактована як 9/8, в Alternativo трактується зазвичай як 3/4).

Перше Інтермецо містить всі компоненти, які об'єднують п'єси

своїтнього і варіантно-варіаційного циклу ор. 4. Складна тричастинна репризна форма Першого Інтермецо складається з вільних, ненормативних тричастинних форм з розробками і репризами. Це Інтермецо найбільш складне за будовою, тому що у всіх частинах форми даної п'єси композитор використовує основні теми і їх розвиток, розробку, трансформацію: вступу (ВП) і головною (ГП).

У Інтермецо №2 і №3 композитор доповнює форму рондальністю. У Першому Інтермецо поєднуються поліфонічна (головна тема), гомофонно-гармонічна (тема середньої частини), акордова (тема вступу, друге речення головної теми) види фактури, паралельний рух голосів. Звідси, отже, беруть свій початок яскраві варіантності композиторського мислення.

Так і у всіх Інтермецо спостерігаються такі види багатоголосної фактури: гомофонно-гармонічна, поліфонічна, дуетна з гармонійним супроводом; акордова, октавна з паралельним рухом голосів; а також одноголосна (остинатна – в №3 і тематична в №1 і 2).

Композитор любить диференціювати всі фактурні лінії в музичному тексті. З фігураційного руху виділяє звуки для верхнього мелодичного голосу; відзначає дуетну поліфонію між крайніми голосами, що розділяється гармонічною системою; гармонічний супровід воліє поділяти на ряд досить самостійних ліній – від однієї до п'яти. Одноголосся в Інтермецо зустрічається дуже рідко: це звучання теми (пропоста) в каноні Інтермецо №1; одноголосне проведення теми на початку репризи розділу в №2 (4 такти); глибоке, ритмічно суперечливе, низьке остинато звуку «As» в переході до репризи.

Кожна частина основного Першого Інтермецо відзначена власним самостійним вступом, який виконує в подальшому найважливішу функцію в розвитку драматургії твору: його лейтмотиву, а також передбачення інтонаційного, ритмічного, тонального, фактурного змісту п'єси і всього циклу. В середньому розділі Інтермецо – *Alternativo* – власне вступ, в якому намічається лейтритм (вальсу) і лейтінтонація (хроматизми, кварта і квінта).

В інших Інтермецо Шумана вступи також будуть виконувати важливу

роль для показу і формування тематизму, фактури, змістовної драматургії твору. У Другому Інтермецо вступ виконує функцію тональної опори; в Третньому – гармонічної основи (Д7, 6/5) – 2 такта; на них буде ґрунтуватися серединний епізод. У маленькому №4 – музичний матеріал одного такту вступу пронизує всю п'єсу. В останніх Інтермецо (№ 5 і №6) вступи відсутні.

За традицією класицизму, Роберт Шуман любить повторювати окремі частини п'єс, зазвичай перші. Але можливий повтор і других періодів (наприклад, в Інтермецо №2, де в експозиційному розділі повторюються дві перші частини, а в репризному розділі – тільки друга). В Інтермецо №5 повторюється середня частина, тобто третій період, який трактується як перша частина Тріо.

Шуман – любитель різних остинато: акордових, мотивних (в тому числі і лейтмотивних), синкопованих звуків. Іноді він використовує всі їх одночасно: наприклад, в кодї Інтермецо №6.

Одним з характерних прийомів розгортання музичного матеріалу у Роберта Шумана є повтор: звуків, мотивів, фраз, цілих тактів і більш повних побудов.

В Інтермецо Шумана композитор використовує різні внутрішні жанри: найчастіше це вальс (№1 і ін.), а також скерцо, мазурка, сициліана (в №3); марш, капричіо (в №2), весела народна пісня (в №4) і ін.

Таким чином, вивчення фортепіанного циклу «Інтермецо» ор. 4 Роберта Шумана – актуальна проблема музикознавства та виконавця.

РОЗДІЛ 3

ПОДАЛЬШИЙ РОЗВИТОК ЖАНРА ІНТЕРМЕЦО У ТВОРЧОСТІ Й. БРАМСА

Музика Йоганнеса Брамса в наші дні привертає багатьох. Виконавців – відсутністю занадто усталених інтерпретаторських традицій, широким діапазоном співвідношення інтелектуального і емоційного, суб'єктивного та об'єктивного, простого і складного. Слухачів, по чудово точному визначенню Б. В. Асаф'єва, спокушають можливістю «організувати в своїй свідомості безмежний потік брамсівської музики», «вільно підкоритися течії мелоса Брамса» [6, с. 84]. Фахівців-музикознавців – можливістю виявити широкий спектр історико-стилістичних і жанрових зв'язків. Введення в сучасний духовно-слуховий досвід величезної кількості музики різних епох створює відмінні умови для сприйняття брамсівського мистецтва. Слух сучасної людини, що пройшов через багато спокус музики ХХ століття, краще вловлює інтонаційну насиченість брамсівського деталізованого письма. Те, що П. Чайковському здавалося в музиці Йоганна Брамса «туманним», «невизначеним», зараз, з часом, прояснилося; млява меланхолія вже не здається переважною в його мистецтві. Ми чуємо зараз і живу емоційність брамсівської музики, і всю повноту її художнього світу.

Західноєвропейське музикознавство накопичило великий досвід «брамсіани», яка почала створюватися ще за життя композитора. До сих пір не втратила свого значення Чотиритомна монографія Макса Кальбека – літератора і музиканта, близького до Брамса в останні п'ятнадцять років життя композитора [179]. Безцінний матеріал надає листування композитора, – особливо з К. Шуман, І. Йохим, Ф. Зімроком, Т. Більрот, Е. Херцогенбергом.

Російська література про Йоганнеса Брамса вельми обмежена. Вона відзначена, окремими, як завжди, дуже влучними висловлюваннями Б. Асаф'єва і дивним за своєю місткістю, глибині і яскравості нарисом

І. І. Соллертинського про симфонії Брамса [126]. Велике значення мають роботи М. С. Друскіна, який створив невелику, але дуже змістовну монографію [37, 1970]. Збагатили наше уявлення про Брамса переклади цікавих робіт зарубіжних музикознавців [22].

Перед автором першої об'ємної російської монографії стояли важкі завдання. Він намагався вирішити їх, спираючись на два джерела: музику Йоганнеса Брамса і його листи. При цьому, однак, неможливо було уникнути їх суб'єктивної інтерпретації, що виявляється у відборі листів, в трактуванні та оцінці творів. Такою роботою стала монографія Є. Царьової [135].

Творча діяльність Йоганнеса Брамса розгорнулася в другій половині ХІХ століття, у важкий час для Німеччини. Громадський підйом, що вилився в революцію 1848–1849 років, змінився періодом реакції.

Об'єднання, якого довго чекала нація, відбулося під егідою прусської воячини. Патріархальні підвалини руйнувалися, які приходили їм на зміну буржуазні відносини були відзначені бездуховністю царського. «Історія загибелі одного сімейства», розказана Томасом Манном у «Будденброках», правдиво ілюструє процес деградації, яку переживав багатий традиціями купецький рід. Книга Артура Шопенгауера «Світ як воля і уявлення», що з'являється на столі Томаса Будденброка, – один із символів руйнування. Песимістична концепція філософа хвилювала уми багатьох німецьких інтелігентів другої половини століття. Не приносить оновлення в сім'ю Будденброків й музика: навпаки, саме з нею врешті-решт асоціюється «хворе». Світ видінь, що відкривається з музикою для маленького Ганно, входить в катастрофічне протиріччя зі світом реальним; смерть Ганно – єдиного спадкоємця Будденброків – уособлює загибель старої патріархальної Німеччини.

Роман Томаса Манна (його перший великий твір) вийшов друком в 1901 році. До цього німецька література другої половини століття не змогла дати настільки глибокого аналізу соціально-психологічних процесів, що відбувалися. Найбільші попередники Манна – Теодор Шторм, Вільгельм

Раабе, Теодор Фонтані – торкнулися тільки окремих сторін загального процесу та пов'язані з життям окремих областей і деяких соціальних верств Німеччини [135, с. 5]. Вельми знаменно, що сам Томас Манн вважав, що «свій вклад в монументальне мистецтво дев'ятнадцятого століття Німеччина внесла не на літературному, а на музичному терені». Він мав на увазі перш за все творчість Р. Вагнера, який «творив в області музичної драми, хоча і пов'язаної з епосом» [88, с. 286].

Дійсно, саме музиці в Німеччині того часу довелося узагальнити духовні прагнення всієї нації. Друга половина XIX століття в Німеччині – час інтенсивного розвитку музичного життя, яке не знало мовно-діалектних або економіко-політичних бар'єрів. Величезна кількість міст і княжих дворів культивували музику – хорову, симфонічну, камерну; чимало було і оперних театрів, хоча ця область все-таки поступалася іншим. До кола обміну виконавцями, музикантами, диригентами входили Відень, Пешт, Прага, міста німецької Швейцарії, Голландії. Форми музичного життя вигадливо поєднували традиції XVIII століття і нові «комерційні» установки XIX століття. Виникали різні об'єднання музикантів, пенсійні та стипендіальні фонди. Розвивалася музична освіта: за прикладом Ляйпцига, де у 1843 році за ініціативою Ф. Мендельсона була заснована консерваторія, пішли багато міст. Згадаємо також і про музичні видавництва (Брайткопф і Хертеля, Петерса, Зенфа в Лейпцигу, Рітер-Бідерман в Вінтертурі і Лейпцигу, Зімроком в Бонні та Берліні і ін.), про бахівське і генделевське товариства, про численні органи музичної преси. Зміцнювалися традиції домашнього музикування, інструментального та вокального. Існували хорові суспільства (в тому числі і робочі), організовувалися різні музичні фестивалі і свята (найбільш представницький – щорічний Нижньорейнський, що проходив в Кельні, Бонні або Дюссельдорфі).

Звичайно, простий перелік фактів не розкривати внутрішніх протиріч німецького музичного життя. Дуже знаменні слова Ліста, зафіксовані в спогадах Бородіна, який відвідав його в Веймарі у 1877 році: «Ви знаєте

Німеччину? Тут пишуть багато: я тону в море музики, якої мене завалюють: але боже! До чого це плоско (пасьянс)! Жодної свіжої думки!» [108, с. 42]. Філістерство, гнівно затавроване Гофманом і Шуманом ще в першій третині століття, як і раніше заявляло про себе і в музичній освіті, і в хорових союзах, і на концертних естрадах. Публіка як і раніше чекала сенсацій – спочатку від віртуозів, потім від новинок, які викликали б баталії між прихильниками різних напрямків в німецькій музиці. Філістерство могло однаково виявлятися і в нещирості пієтету по відношенню до музики минулого, і в тому, що, за свідченням Чайковського, під час першої байрейтської вистави «Кільця нібелунга» «про біфштекси, котлети і смажену картоплю говорили набагато більше, ніж про музику Вагнера» [143, с. 322].

І все-таки Німеччина жила музикою і висловлювала себе в ній з винятковою повнотою. У музиці звучали її історія і епос, природа і філософія. Творчість Шютца і Баха, Бетховена і Шумана, Вагнера і Брамса об'єднувала вираз тієї корінної властивості нації, яку Томас Манн називає «самозаглиблення». Він же говорить і про інші властивості: «ніжність, глибина духовного життя, відсутність суєтності, побожне ставлення до природи, нехитра чесність думки і совісті, – коротше кажучи, всі риси високого ліризму» [88, с. 320]. Цим, по суті, характеризується найпрекрасніше в німецької романтичної музики. Але, за справедливим зауваженням Томаса Манна, німецький романтизм це ще й «глибина, яка відчуває себе силою і повнотою» [там же, с. 321].

Всі ці властивості відобразила і по-своєму втілила музика Брамса. Цілком входячи в русло романтизму як мистецтва, що виражає себе в сфері емоційно-психологічної, вона в той же час і виділяється в ній своєю стриманістю і строгістю. Романтичні пориви поєднуються з відомим раціоналізмом, довірливість інтонації – з епічною об'єктивністю.

Йоганнес Брамс, як зберігач класичних традицій, займає особливе місце в пізньому німецькому романтизмі. Прагнучі до гармонії нового і традиційного, Брамс не вважав, що класичні жанри і форми вичерпали

себе. Це споріднює його з такими романтиками як Шуберт, Мендельсон і Шопен. Брамс створив свій самобутній творчий стиль.

Й. Брамс відгукувався на важливі теми людського життя і мистецтва романтичної епохи. У своїх творах він втілював багатий емоційний світ: пристрасні прагнення, ліричні мрії і захоплення, почуття тривоги, сумніви. Процес творчості композитора продуманий, логічно вибудований з метою створення конструктивно цільної композиції. Пошуки Ференца Ліста і деяких інших романтиків нових жанрів і форм, покликаних втілювати розвиток поетичних ідей, були Брамсу чужими. Він бачив в цьому навіть небезпечний симптом розхитування вікових засад музичного мистецтва, створених практикою великих майстрів які довели свою життєздатність. Брамс вважав, що можна і в сучасних умовах використовувати старі композиційні принципи – перш за все Людвіга ван Бетховена і поліфоністів минулого: прийоми мотивної розробки і поліфонічного розвитку тем.

Великий інтерес Й. Брамс виявив до музичного фольклору, до німецької, угорської, слов'янської пісні. Однак його цікавлять не окремі сфери в культурі минулого (хай навіть дуже великі), а перш за все безперервність традиції, її єдність. Брамс не ставить такого завдання спеціально: звернення до традиції для нього – це сама природна потреба і, мабуть, єдина можливість творчості, послідовного оновлення музичного мислення і руху вперед. Узагальнюючи стилі різних епох, Брамс представляє історію німецької музики як би всю відразу, в одноразово-синтезуючому образі. Німецькою пісенністю просякнута велика частина творів композитора. Саме це часто надає чарівності його ліричній мелодиці. Наслідуючи приклад Ф. Шуберта, він прагнув до розвитку пісенно-інструментального стилю і зробив в цьому напрямку нові кроки.

Подібно Р. Шуману, Й. Брамс постійно використовував у своїх творах акордове письмо, поліфонію і поліритмію. Його фактура має свій індивідуальний вигляд.

Фортепіанна музика супроводжувала Й. Брамса все життя. Розгляд фортепіанної творчості дозволяє простежити еволюцію брамсівського

стилю, відтворену також в еволюції жанрів. «Зворотний» рух від класичних форм (сонати) до романтичної мініатюри, доповнений ясно вираженими рисами романтичної свободи в сонаті і класичної стрункості в мініатюрі, становить один із проявів діалектичності основних тенденцій творчості Брамса.

Йоганнес Брамс був чудовим піаністом. Роберт Шуман називав його гру «високо геніальною». Сучасники завжди відзначали у Брамса силу і міць виконання, серйозність і простоту інтерпретації, сердечність співучого тону і мужню енергію ритму.

Незважаючи на технічно вільне володіння піаністичними ресурсами, Йоганнес Брамс все-таки не був віртуозом у вузькому сенсі слова. Його виконанню не вистачало того, що П. І. Чайковський називав «віртуозною жилкою». Все, що було пов'язано із зовнішнім ефектом, з необхідністю пристосовуватися до умов великої естради, не подобалося Брамсу.

Піанізм композитора наклав свій відбиток на його фортепіанну музику. І тут технічні труднощі, часом досить значні, виникають не для створення ефектного концертно-віртуозного «наряду», а для вираження своєрідності змісту.

Особливості фортепіанного стилю Брамса відображають характерні риси його стилю в цілому. Фортепіанна музика ілюструє сам процес його становлення, еволюції та концентрації у пізньому періоді творчості.

Фортепіанна музика Йоганнеса Брамса увібрала кращі риси його стилю: нескінченне мелодичне багатство, гармонію пізнього романтизму, майстерність складної, багатосарової фактури, особливості формоутворення. У його творах дивовижно поєднується співучість і віртуозність, простота і складність.

З середини 60-х років Брамс звертається до мініатюри, перш за все це музика побутового плану, для домашнього музикування на фортепіано в чотири руки – Вальси ор. 39 (1865) і «Угорські танці», 1-й і 2-й зошити – 1869 рік, 3-тя і 4-та – 1880). Ці п'єси наповнені надзвичайною чарівністю, тонкістю ліризму, іноді полонять енергією, якимсь завзяттям. Як правило

мініатюри Брамса поєднувалися у цикли. Причому, іноді це були цикли єдиного жанру (моножанрові цикли) – наприклад, вальсів (ор. 39), інтермецо (ор. 117). Але досить часто в фортепіанні цикли Брамса входили п'єси різних жанрів (поліжанрові цикли): фантазії і інтермецо (ор. 116), капричіо і інтермецо (ор. 76), інтермецо і рапсодії (ор. 119).

У всіх цих творах яскраво проступає майстерність Брамса в передачі відкритого, безпосереднього почуття. У своїх вальсах Брамс постає справжнім шубертіанцем. Якщо в вальсах відображено вплив віденської побутової музичної культури, то танці з'явилися даниною захоплення угорським фольклором. З юнацьких років, після зустрічі зі скрипалем Ременї, Брамс цікавився народними угорськими мелодіями.

В останній період творчості Й. Брамс переключився на камерне трактування фортепіано. У 1876 році Брамс видав цикл «Вісім фортепіанних п'єс» ор. 76, які включають в себе чотири капричіо і чотири інтермецо. У 1892-1893 роках в чотирьох збірниках ор. 116–119 він опублікував двадцять п'єс (частково написаних раніше). За винятком балади ор. 118 і рапсодії ор. 119, все це дрібні п'єси, які Брамс наділив назвами «Капричіо» (три п'єси) і «Інтермецо» (чотирнадцять п'єс, а їм споріднений «Романс» ор. 118).

3.1. Інтермецо Й. Брамса в низці інших жанрових новацій

Жанр інтермецо виявився особливим у фортепіанній творчості Й. Брамса. Як відзначають дослідники, дані п'єси «увібрали в себе всю історію романтичної мініатюри і зберегли при цьому дивовижну свіжість мелодичного дихання і не постарівшого, хоча і навченого почуття» [135, 74]. Інтермецо були створені на заході романтичного періоду музичної культури і підсумували накопичений композиторами-романтиками досвід. Втілюючи глибокі почуття і роздуми, в малих формах містячи складну драматургію, ці твори створили жанрово-стильове поняття, рівноцінне ноктюрнам Шопена або рапсодіям Ліста і стали однією з «візитівок»

Брамса.

Інтермецо для Брамса були свого роду особистим щоденником, в якому композитор відбивав свої переживання і роздуми. Такого роду «сповіді» композитора можна зустріти в більш ранніх творах, в яких він вуалює душевні таємниці в середніх розділах сонатно-симфонічних циклів. Це інтермецо з сонати *f moll*, з квартету op. 25, *Allegretto* з сонати op. 38, квартету op. 67, третьої симфонії, квінтету op. 111.

Цей новий жанр, спрощуючись, трансформуючись, розвиваючись, розшаровуючись, перемішуючись з іншими жанрами в цикли, і ніби спрощуючись, як би переходить з рук Роберта Шумана в руки Йоганна Брамса.

В цілому, інтермецо Брамса підтверджують свою назву (ті, що знаходиться в центрі), але вже в даних зразках цього жанру проглядаються риси, характерні для пізніх творів – прониклива елегійність, трагічна глибина, просвітленість і патетика. В останній період творчості композитора функція інтермецо як окремого, «конкуруючого» з іншими жанрами інструментального твору зростає. Еволюцію відособленості можна простежити від op. 76, де інтермецо ще багато в чому поступаються оточуючим їм п'єсам, через op. 116, в якому даний жанр виступає рівноцінним партнером, op. 117 – в ньому інтермецо концентрують увагу слухачів до домінуючої їхньої функції в op. 118 і 119. В них розширюється коло образів, втілюється багатий світ людських переживань, різні їх відтінки і стани.

Йоганн Брамс в своїх інтермецо знайшов тип ліричного висловлювання, глибоко співзвучного своїй індивідуальності. Більшість його інтермецо занурені кожне в один настрій, як правило, не містять рельєфних контрастів зі зміною типу руху. Їхня фактура порівняно прозора, темпи стримані, відчуття тональності часом тонко завуальовано, провідні динамічні відтінки – *p* чи *pp*, часто зустрічаються *sotto voce*, *dolce*, *delicatamente* тощо. На тлі оточуючих ці п'єси балад, рапсодій і капричіо, де то розгортається вагомий епічний тематизм, то рух насичується

імпульсивними ритмами, вибухає окличними інтонаціями, ударними звучанням тоніки або зменшеного септакорду, інтермецо несе «семантику слабого часу», як вираз глибинного плану лірики, інтимного і сокровенного.

Це відчувається і тоді, коли дві або три п'єси йдуть одна за одною поспіль або навіть складають цикл цілком. Інтермецо служить найбільш красномовним виразом дуже характерної якості брамсівської лірики – стриманості, під покровом якої таїться глибина і рідкісна натхненність почуття. Усі жанри сольної-імпровізаційної природи пов'язані, таким чином, з фактурно-фігураційним тематизмом. Форми всіх інтермецо Брамса зводяться до загальної тричастинної структури, але як яскраво і індивідуально він підходить до її втілення в кожній п'єсі!

Образна сфера інтермецо останнього періоду творчості узагальнює спрямованість лірики Йоганна Брамса в цілому. Основні її аспекти втілені в 16 інтермецо ор. 116 – ор.119: від ліричного томління (E dur ор. 116) і просвітленого спокою (Es dur ор. 117) до суворої епічності (cis-moll ор. 117), драматичної патетики (a moll ор. 118), глибокого трагізму (es moll ор. 118), скорботної елегійності (h moll ор. 119).

В основі жанрової і інтонаційної мови композитора, як відомо, лежить пісенність, зв'язок з такими жанровими різновидами як балада, лірико-побутова Lied, колискова. Крім того, вона «посилена» мелодико-поліфонічною природою розгортання музичної тканини, властивої не тільки Брамсу, але і є тенденцією пізньоромантичного періоду в музичному мистецтві. У перерахованих вище опусах опора на жанровість проявляється по-різному: лірична пісня зі слов'янським відтінком – в ор. 116, колискова – в Інтермецо Es dur – в ор. 117, балада – в Інтермецо cis moll з ор. 117. Крім того, в Інтермецо A dur (ор. 118) відчувається якась стилізація шубертівської романтичної мелодики (порівняймо головну тему сонати Ф. Шуберта A dur), а в ор. 119 простежується схожість інтермецо h moll з характерною для Шумана зміною порухів душі (як в інтермецо). Як допоміжні в середніх розділах форми використовуються жанри хоралу (в

інтермецо *A dur* op. 118) і вальсу (*e moll* op. 119).

У жанрі інтермецо Брамса чітко проступає барокова тенденція експонування матеріалу як «ядра» і подальшого розвитку – «розгортання» музичної думки. Однак все це відбувається на романтичній основі, наслідком чого стає збагачення гармонічної мови, індивідуальне фактурне рішення кожної п'єси, їх форма.

Протягом чотирьох опусів, як вже було сказано раніше, Йоганнес Брамс звертався до простих і складних тричастинних форм (частіше простих), але кожен раз індивідуально підходив до їх вирішення. Якщо в op. 76 це були досить чіткі, симетричні структури крайніх (іноді і середніх) частин форми, в яких тільки намічалася та бароково-романтична тенденція викладу музичної думки, то вже в op. 116 ми бачимо ускладнення формотворчих і, отже, гармонічних і фактурних засобів. З'являються проміжні форми, що пов'язано частково з вільним викладом музичного матеріалу, його імпровізаційністю.

В op. 118 Брамс досягає кульмінації в ускладненні форм. Тут найбільш яскраво виражена барокова тенденція розгортання музичного матеріалу. Всі теми виростають з початкової фрази або речення, які стихійно розвиваються, переходячи в нову якість. Однак при всій складності і свободи викладу музичної думки, зберігаються чіткі структури, які об'єднуються в єдине ціле, утворюючи чітку струнку форму.

В op. 119 форма інтермецо кристалізується, об'єднуючи всі засоби, які втілив Брамс у своїх ранніх інтермецо. Також цікавий і вибір тональностей. Часто Брамс використовує тональності з ладовими підвалинами «a (as)» і «e (es)», наслідком чого відбуваються своєрідні ремінісценції в більш пізніх опусах до ранніх. Наприклад, Інтермецо op. 118 №2 (*A dur*) повертає нас до ля-мажорного інтермецо з op. 76; а op. 116 № 5 (*e moll*) – до Інтермецо *a moll* з op. 76.

Бароково-романтична тенденція, безсумнівно, проявилася і в фактурно-поліфонічному вирішенні кожного інтермецо. Поліфонізація проявляється на всіх рівнях розвитку: від найпростіших підголосків до

вертикально-рухомого контрапункту (Інтермецо оп. 118 №2, A dur). Йоганн Брамс наслідує і старих майстрів (Й. С. Баха), і композиторів ХІХ століття: Л. ван Бетховена і Р. Шумана.

Узагальнюючи багатий досвід попередників, Йоганн Брамс знаходить тут і нові, оригінальні прийоми, які отримали подальший розвиток у композиторів ХХ століття, зокрема у Арнольда Шенберга, який високо цінував творчість Брамса.

Цей жанр є головним в пізньому фортепіанній творчості Йоганна Брамса. Саме інтермецо визначають суть художнього відкриття Брамса в романтичній фортепіанній музиці.

Ці п'єси, створені на заході музичного романтизму і на схилі віку самого Й. Брамса, увібрали в себе всю історію романтичної мініатюри і зберегли при цьому дивовижну свіжість мелодичного дихання. Шістнадцять інтермецо останніх років – підсумок і узагальнення образного і жанрово-стилістичного змісту брамсівської лірики.

3.2. До питання співвідношення жанрів інтермецо та балади на ранньому етапі творчості Й. Брамса

На ранньому етапі творчості Брамс ніби асоціював жанр балади та інтермецо. Тому розглянемо по-перше жанр інструментальної балади у творчості Йоганна Брамса (оп. 10 – Балади), де під номером 3 знаходиться Інтермецо.

Балада – складний і неоднорідний жанр, що сягає коріння із сивої давнини. Перш за все він проявився і закріпився у літературі. Історія жанру балади довга і складна. Жанр балади прийшов у музику з літератури та народної поезії. У Середньовіччі баладою називалась хороводна танцювальна пісня. За походженням балади пов'язані з переказами, народними легендами, що поєднують риси розповіді та пісні. Багато балад про народного героя на ім'я Робін Гуд існувало в Англії ХІV-ХV ст. Балада є одним з головних жанрів в поезії сентименталізму й романтизму. Світ в баладах постає таємничим і

загадковим. У них діють яскраві герої з чітко окресленими характерами.

Творцем жанру літературної балади став Роберт Бернс. Основою його поезії була усна народна творчість. У центрі літературних балад завжди опиняється людина, але поети XIX століття, які обрали цей жанр, знали, що сили людини не завжди дають можливість відповісти на всі питання, стати повновладним господарем своєї долі. Тому часто літературні балади є сюжетними віршами про фатальну долю, наприклад, балада “Лісовий цар” німецького поета Йоганна Вольфганга Гете.

Але з часом баладний жанр змінився, став твором епіко-розповідного складу, де сюжет може змінюватись діалогами. Балада як жанр передає емоції автора і почуття героїв, він насичений драматичними епізодами, з неочікуваною трагічною розв’язкою. Відроджуючи інтерес до історичного минулого, до народної творчості, автори використовували казкові та фантастичні образи, що переплітались з реальністю. Характерною рисою для балад є також романтичний, незвичайний пейзаж, лаконічність, таємничість, поєднання ліричних та епічних початків.

Розвиток баладних сюжетів йшло за двома основними напрямками: надзвичайно продуктивними виявилися сюжети героїко-історичного характеру; паралельно з ними розвивалися і сюжети, пов’язані з любовної тематикою. Насправді чіткої межі між цими двома групами не було. Героїчні і любовні сюжети часто перепліталися, вбирали в себе казкові фольклорні мотиви, трактувалися часом в комічному ключі, набували якісь специфічних рис, пов’язаних з місцем зародження або побутування тієї чи іншої балади.

Героїчні балади склалися, коли часи міфів, легенд, епічних героїв відійшли в далеке минуле. В основі героїчних балад лежать конкретні історичні події, які в більшій чи меншій мірі простежуються в кожній з них, що і дає право називати їх героїко-історичними. Балади ж про кохання склали найчисленнішу групу. У них – і любовні прикрощі, і незліченних небезпеки, і перешкоди, які підстерігали закоханих на кожному кроці в ті далекі часи.

Такою була балада в середні століття. З розвитком інших літературних жанрів балада відійшла на другий план і широкою популярністю не

користувалася.

У XVIII столітті відбувається відродження цього жанру. Причиною цього стали дивовижна ліричність і пластичність балади: в ній поєднується історичне, легендарне, страшне, таємниче, фантастичне, смішне. Можливо, тому до балади зверталися С. Кольридж, Г. Бюргер, Ф. Шиллер, Й. Гете, Р. Бернс, В. Скотт, А. Міцкевич. Ці письменники не тільки відродили цей жанр, але і знайшли для нього нові джерела, запропонували нові теми, намітили нові тенденції.

Згодом балада знайшла прояви і у музичному мистецтві. Сама етимологія слова «балада» містить безпосередній зв'язок з музикою. Оскільки термін «балада» утворився від італійського ballare (що означає «танцювати»), то вона має спільне коріння і загальну смислову основу зі словом «балет»), балада довгий час означала танцювальну пісеньку. Поступово значення слова змінювалося, поки повністю не відірвалося від початкового і не перетворилося на те, що нам відоме зараз.

Спочатку балади склалися, як авторські пісні, потім ставали народними. Текст балади розмірений, римований, мав багато куплетів. Музика – проста і невігядлива, як і в колишні часи, коли під баладу тільки танцювали. Але колись веселі і легковажні інтонації набули серйозного, епічного, оповідного змісту. Крім героїчних були балади ліричні, жартівливі, сатиричні. Народи Англії і Шотландії, Німеччини і Франції привносили в них свою уяву, свій гумор, свою душу.

Театральні композитори XVII і XVIII століть баладою не цікавилися, бо на сцені класицистичного театру діяли або міфологічні герої, або персонажі стародавньої історії. Те й інше далеко від недавньої народної історії, яка була головним змістом балад. Цікаво, однак, коли серйозна королівська опера стала забавною від своєї надмірної серйозності і умовності, Дж. Пепуш і Дж. Гей створили комічну пародію на неї, так звану «Оперу жебраків» (1728). Замість вигадливих арій в ній були прості балади. Ця опера так і увійшла в історію як «баладна опера».

Музиканти-романтики XIX століття, у творчості яких відбився світ

простої людини, їх сучасника, захоплювалися історією середньовічної Європи. Старовинні поетичні легенди-балади були для них надзвичайно привабливі. Саме це слово уособлювало світ таємничої сивої давнини. У 1815 році з'явилася знаменита балада Ф. Шуберта «Лісовий цар» на вірші Й. Гете. Ф. Шопен назвав баладами свої фортепіанні твори. Його чотири балади – це складні, драматичні оповідання про далекі та бурхливі події.

У музичному мистецтві найвизначнішими подальшими зразками вокальних балад «Нічний огляд» М. Глінки, «Забутий» М. Мусоргського. Розвиток жанру привів і до виникнення інструментальної балади, творцем якої став видатний польський композитор Ф. Шопен. Інтерес до інструментальних балад проявили й інші композитори-романтики, послідовники Ф. Шопена: Ф. Ліст, Е. Гріг та Й. Брамс. Кожен із них підійшов до трактування даного жанру по-різному, привносячи у нього певні нові риси.

Для інструментальної балади характерними є такі риси:

- 1) схвильована розповідальність, мовні інтонації переважають над розспівними, жанрова багатоплановість;
- 2) романтичний зміст, різкі контрасти, переплетіння ліричних, епічних та драматичних елементів;
- 3) ріст напруження до кінця твору, поступова драматизація образів, суб'єктивно-емоційна забарвленість подій;
- 4) прийом неочікуваної розв'язки, драматизовано реприза і трагічна кода;
- 5) використання більш вільної форми, ніж у скерцо, полонезах та сонатах, яка зумовлена драматургією твору. Балади Шопена переважно мають вільну форму, в якій поєднуються ознаки різних класичних форм (сонатність, варіаційність, рондальність, тричастинність тощо).

Та основною ознакою шопенівських балад є їх зміст, який пов'язаний з головною темою творчості Ф. Шопена – його Батьківщиною. У баладах Шопена особливо рельєфно проявилися, з одного боку, зв'язки з романтичною естетикою, з іншого – той індивідуальний, шопенівське начало, яке дещо відокремлює його творчість від загальних прагнень західноєвропейських

романтиків.

Балада у Брамса – жанр, що відразу ж заявляє про значення пісенно-ліричного або пісенно-епічного тематизму для його фортепіанних п'єс і встановлює глибокі зв'язки між його інструментальною та вокальною музикою. Цикл фортепіанних мініатюр оп. 10 – це ліричні п'єси для фортепіано, що були написані у 1854 році і присвячені другу Йоганна Брамса – Юліусу Отто Грімму. Написання чотирьох балад, де №3 зветься Інтермецо, збігається із періодом в житті композитора, коли він був закоханий у Клару Шуман, дружину Роберта Шумана (і проніс це почуття через все жаття, як і вчитель), який на той час допомагав молодому Брамсу ствердитись як композитор.

Брамс є автором 5 інструментальних балад: чотирьох балад (одна з них зветься Інтермецо) оп. 10 та балади *g moll* оп. 118, що входить в цикл «Шість фортепіанних п'єс». Остання просочена мужньою енергією, міццю вираження. За духом вона близька до ранніх творів композитора, але форма стає відточеною, Брамс сміливо і вільно використовує можливості тричастинної форми. Остання балада композитора – це чудовий зразок піанізму німецького романтика.

Жанр балади є традиційним для романтичного стилю. У деяких випадках романтична балада частково відтворює жанр народно-пісенної балади. У Брамса цей зв'язок із народним джерелом є більш помітним (як у пісенній, так і у фортепіанній баладі). Насамперед це проявляється у розміреній ритміці, що передає неспішний і задумливий плин розповіді. Незважаючи на те, що балади Йоганна Брамса були створені лише за 12 років після написання балад Шопена, відчувається зовсім інший підхід до трактування цього жанру. Вони більш тісно пов'язані із поезією, наділені більшою розповідальністю.

Великий вплив на задум циклу зробило знайомство Йоганна Брамса зі збіркою пісень «Голоси народів у піснях» («*Stimmen der Volker in Liedern*») німецького історика культури другої половини XVIII століття І. Гердера, який розвиваючи ідеї народності, опублікував у 1778-1779 рр. антологію пісень

різних народів світу. І хоча тільки перша п'єса оп. 10 має авторське посилання на народну шотландську баладу «Едвард» з цієї збірки, решта балад також пронизані духом і образністю старовинного шотландського епосу. Доречі, у пізньому періоді творчості Йоганн Брамс знову звертається до цієї ж шотландської балади «Едвард», коли у 1877-78 рр. створює цикл вокальних дуетів «Чотири балади та романси» оп. 75. Також в епіграфі до збірки «Три інтермецо» оп. 117 (1892) німецький романтик наводить рядки з цієї ж антології.

Балади оп. 10 для фортепіано Йоганна Брамса – єдиний твір, що **об'єднує ряд мініатюр загальним задумом**, філософською концепцією, що відбиває погляд композитора на сутність людського буття. Крім того, данні п'єси складають цикл, об'єднаний єдиною драматургією, в якому можна знайти й інтонаційні, ладотональні та метроритмічні зв'язки, образно-сміслові й тематичні арки, схожі види фактурного викладу тощо.

Й. Брамс користується ефектом перенесення певного внутрішньо-зосередженого емоційного стану з однієї балади в іншу, щоразу додаючи нові фарби.

Архаїзований колорит створюється суворою хоральністю, яка виступає у своїй первісній, акордово-поліфонічній природі (два пласта звучання: «b1» – вертикальна перестановка «b»), діатонічністю, плагальністю, квінтовою опорою мелодії (особливо характерний оборот VI-II), пустотними звучностями заключних акордів (D і T без терції). Приспівні закінчення, неквадратні («a» – 3 + 5, «b» – 5), характерна ямбічна ритмоформула (порівняймо з першою частиною сонати f-moll, інтермецо cis-moll оп. 117, баладою g-moll оп. 118), що пронизує весь твір і має різні мелодійні варіанти, – все говорить про формування типової брамсівської балади. У творі яскраво представлений і драматичний план, пов'язаний з програмним задумом.

Інтенсивний розвиток, що відбувається в середній частині, динамізація і скорочення репризи, фактичне перетворення розділу «a» в коду дозволяють говорити про проникнення принципів поємності і наскрізного розвитку, заснованих на варіантності і монотематизмі.

Обрамлення всієї балади проведеннями початкової теми «а», середньої частини другою темою («b»), привносить в просту тричастинну форму риси концентричності. Так вже на першому етапі звернення до романтичних жанрів Брамс знаходить свій шлях синтезу вокальних та інструментальних принципів, тричастинності, строфічності, концентричності і варіаційності, статичності і динамізації. Цікаво зауважити, що це відбувається саме в програмній баладі і в умовах найбільш лаконічного рішення форми. У загальному вигляді інших творів статика все ж переважає.

Чотири балади ор.10 для фортепіано Йоганна Брамса – єдиний твір, що об'єднує ряд мініатюр загальним задумом, філософською концепцією, що відбиває погляд композитора на сутність людського буття. Балади «цементовані» в єдиний цикл загальної драматургією, явними і прихованими інтонаційними, ладотональними і метроритмічними зв'язками між п'єсами, смисловими та тематичними арками, схожими видами фактурного викладу тощо.

Цикл постає перед дослідником як психологічно поглиблений, філософський роздум, узагальнення в чотирьох частинах, об'єднаних образно-смисловими арками і певними драматургічними прийомами. Балади №1 і №3 близькі за своїм мінорним колоритом. Сфера, яка містить образи активної дії, – середня частина Балади №1, крайні епізоди, другого розділу Балади №2, перший розділ Балади №3 – привносить в цикл риси героїки, войовничості, суворой мужньої сили і вольового духу.

З цими п'єсами зіставляються протилежні за характером Балади №2 і №4. В них переважає пісенна природа в інструментальному прояві своїх можливостей, лірична образність, що надає їм мирно-споглядального характеру і пейзажності. А звернення до мажорних тональних сфер привносить світлий, оживляючий колорит. Перші розділи цих балад – приклад інтимної лірики Й. Брамса. У той же час ці п'єси наймасштабніші за охопленням різноманітних за образом строем у порівнянні з іншими творами цього опусу.

У циклі дві кульмінації: емоційна (Балада-інтермеццо №3) та смислова,

інтелектуальна (Балада №4). Балада №3 h-moll (Intermezzo) дійсно є кульмінаційним центром всього циклу. Вона найдинамічніша, польотна, яскрава, що поєднує в собі драматичні і епічні образи. Це єдина п'єса циклу, що починається з дії, а не зі споглядання і роздумів (темпове позначення Allegro, динамічний розмір 6/8 і нюанс forte). У цій п'єсі, більш ніж в інших з цього опусу, простежуються риси містичності, характерні для жанру балади. Балада №4 – єдина п'єса з усього опусу, яка, у порівнянні з іншими баладами, не побудована на зіткненні і чергуванні контрастних образів. Твір присвячений не дії, а філософському осмисленню попередніх подій. Саме тому її епізоди не конфліктні, що не стикаються і навіть не зіставляються, а як би висвітлюють проблему з різних сторін. Прийоми остинатного ритмічного малюнка і монотематизма використані для об'єднання частин цілого. Як філософський висновок, як спогад і узагальнення сказаного в кодї двічі прохось! перша тема балади, чергуючись з невеликими мелодичними фрагментами другого розділу. Це – ще одна смислова арка, цементуюча т об'єднуюча цикл в єдине ціле.

Аналізуючи формотворчу єдність Т. Цитович [142] зазначає, що чотири балади ор.10 утворюють подобу сонатного циклу, де №1 виконує функції сонатної частини, а №4 – ліричного фіналу-епілогу. Можливо, якісь риси сонатно-симфонічного циклу тут і присутні (наприклад, контрастне чергування частин), але навряд чи слухач їх зазначає. На наш погляд, риси єдності циклу в цьому опусі проявляються в іншому.

З точки зору драматургії, перш за все звертає на себе увагу тонально-смислова єдність циклу: Балада №1 – d moll, Балада №2 написана в однойменному мажорі – D dur. Балада №3 – в тональності VI ступеню до D dur, тобто у h moll, яка є її ж паралельної тональністю. У свою чергу, Балада №4 завершує цикл тональністю однойменного мажору по відношенню до h moll, тобто H dur. Отже, можна стверджувати, що композитор через співвідношення близьких між собою тональностей, рухаючись від однієї п'єси до іншої, немов занурює слухача в єдину обрану

їм колористичну образно-емоційну сферу, домагаючись цим цілісного сприйняття твору.

Герой брамсівських балад відкриває свій багатий внутрішній світ, завдяки досвіду минулого, щирого вболівання сьогодення і спрямованості в майбутнє. Йоганнес Брамс користується ефектом перенесення певного внутрішньо зосередженого емоційного стану з однієї балади в іншу, кожного разу додаючи нові фарби. Ніби один герой фокусує в собі різні грані емоційних станів, проживаючи шлях, повний злетів і падінь. Створюється глибока інтроспекція конфліктів героя зі своїм «я» і навколишнім його зовнішнім світом.

Одним з яскравих виразних засобів, які об'єднують частини цілого ор.10, є використання синкопованих ритмічних малюнків. Вони мають можливість передачі різних за значенням і змістом образів. Збереження і перенесення цього засобу музичної виразності з однієї балади в наступну перетворює синкопований моноритм в елемент об'єднання двох протилежних образних сфер. У Баладі №2 монотонний синкопований ритм і мелодична лінія басового і середнього голосів, яка одночасно, немов «розгойдується» з боку в бік, позначена автором ремаркою *espressivo*, створюють ефект спогадів, уявного повернення в минуле.

Вже у вступі Балади №3 немов «встромляє» в слух акцентована квінтатритон h-f на слабку долю, як би віщуючи тривогу. Синкопа, як і у Другій баладі, просочує ритмічну тканину всього твору. Але, на відміну від попередньої п'єси, тут синкопа використовується як символ тривоги, напруженості, що зберігається в міру образно-тематичного розвитку. Вона створює постійну напруженість у всьому тематизмі. У першому мотиві *Intermezzo* відсутність останніх долей, «обірваний» висхідний мотив (*staccato* на останній восьмий) надають поривчастості і імпульсивного характеру звучанню теми. В цьому мотиві (тт. 3-8) явно відчувається вплив Роберта Шумана, використаний його принцип концентрації суті образу в найкоротшому побудові мотиву; сам мотив містить в собі максимум

нестійкості. В середньому розділі п'єси увагу слухача знову повертає до себе синкопа, але тепер вона символізує образ розміреної довжини життя. Протягом усього розділу вона буде нагадувати про себе «покликом зозулі» – низхідною квартою в верхньому регістрі (тт. 48-49; 57-58), яка може чергуватися з низхідній октавою (тт. 67-70) та іншими спадними інтервалами в різних пластах фактури.

«Поклик зозулі» в *Intermezzo* – не просто прийом звукообразності. Цей глибоко народний образ пророцтва як би пророкує майбутнє, відраховує герою залишившийся відрізок часу його життя, що доходить кінця.

Важливим фактором об'єднання творів циклу є використання композитором прийому «проростання» різних тем з одного інтонаційного зерна. Серед найважливіших інтонаційно-мелодичних взаємозв'язків в циклі слід виділити: спорідненість гамоподібного руху першої теми Балади №2 з другою темою Балади №1, інтонаційну та ритмічну схожість першого і другого мотивів в Баладі №1, другого мотиву Балади №3 з другою темою Балади №1 та ін.

Спільність п'єс циклу також проявляється у використанні композитором єдиної гармонічної мови – плагальних, натурально-ладових, діатонічних зворотів, зіставлення паралельних і однойменних тональностей в кожній п'єсі.

Значне місце в вибудовуванні драматургії циклу займає хорал – як жанр, як тип фактурного викладу тематизму і, головне, як яскравий виразний засіб, що несе в собі об'єднуючу п'єси філософську ідею сакральності. Так, епізод в хоральній викладі присутній в середньому розділі Балади №2 (тт. 69-73). Середня частина Балади №3 (тт. 43-92) повністю витримана в акордовій хоральній фактурі і звучанні, яке не виходить за межі нюансу *pp* і навіть досягає звукової межі *ppp*. Також вказує на зв'язок з попередніми баладами циклу (особливо №№ 2 і 3) викладене у фактурі церковного хоралу друге речення в репрізі Балади №4.

Можна стверджувати, що сакральність образного мислення і

хоральність як фактурне втілення цієї ідеї в циклі – об'єднуюче начало всіх балад. Хоральна сфера проявляється у всіх баладах, навіть у Баладі №1, хоча хоралу як такого, явно виписаного, там немає. Але якщо розглядати цю баладу в контексті інших, то можна припустити, що тема, з якої починається Перша балада (тт. 1-8), викликає асоціації з траурною ходою, слідом за якою йде розповідь про героя, який покинув живий світ. Її середня частина – як явище душі перед Божим судом (тт. 27-59). Музичний характер цього епізоду грандіозний, могутній і величний.

Дві наступні балади занурюють у світ спогадів – реальних життєвих, часом драматичних, подій, а також глибоких внутрішніх переживань і роздумів. У зв'язку з цим поява хорального тематизму в останній баладі (тт. 91-136) можна розглядати як прощення і каяття вже на небесах людини, яка пішла з життя не в свій термін, не встигнувши завершити визначене. Художній же образ в коді (тт. 137-150) можна трактувати як прощених невинної душі, що виноситься на небеса.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновок: Балади ор. 10, хоча і відносяться до ранніх творів Йоганна Брамса, вражають майстерністю і зрілістю, масштабністю мислення композитора, прагненням до філософського узагальнення в циклі і переконливістю втілення цієї ідеї музичними засобами.

Розглянемо композиційні та структурні особливості Балад ор.10.

Балада №1 d moll носить спокійний, розповідний характер. Акордова фактура, ритмічна чіткість, розмір 4/4 та похмура тональність d moll наближують звучання балади до похоронної ходи. Постійні зупинки, застигли акорди, пусті октавні ходи створюють відчуття філософського роздуму. Це пов'язане із драматичністю літературної основи.

Музика повністю відображає структуру поезії. Адже в ній відчувається діалогічність викладу: запитальним фразам літературного тексту, що показані висхідними інтонаціями у Брамса, відповідають постійні пониклі повторювання “Едвард! Едвард!” або “Матір! Матір!”, що відображаються в

музиці повторенням декількох застиглих акордів у нижньому регістрі. Початок балади сприймається як розповідь про геро, що покидає світ.

Балада написана у складній тричастинній формі. **I частина** носить експозиційний характер. У структурі частини можна побачити 4 періоди, що вписуються в рамки простої двочастинної форми (A + A₁) (Схема 21):

Схема 21

A	A₁		
a (8т.)	b (5т.)	a (8т.)	b¹ (5т.)
3 + 3 + 2	2 + 3	3 + 3 + 2	2 + 3
D – B – d	B – g – c – D → (d)	d – B – d	B – g

Середній розділ (II частина) балади носить розробковий характер. Він будується на новому тематичному матеріалі, змінюється і характер музики. Поява нової тріольної ритмоформули надає музиці бравурного, урочистого, піднесеного, впевненого, гордого характеру. Але в середньому голосі походять елементи теми з попереднього розділу. Зберігається і діалогічність викладу. За драматургією твору середня частина сприймається як явище душі перед Божим судом.

У середньому розділі використана проста двочастинна форма, що складається з двох періодів (Схема 22):

Схема 22

C	D
4 + 4	5 + 4
D – e – fis	fis – H – A – D – B

III частина балади – дзеркальна реприза. На початку даного розділу повторюється друга тема (тематизм *b*) з певним розширенням (16 тактів), з елементами розробки, а потім – початкова тема (тематизм *a*), що звучить 12 тактів. У репризу просочується стукаючий тріольний елемент з розробки, тому можна свідчити не тільки про те, що реприза є дзеркальною, а й про те, що

вона є динамічною. Відсутність сильної долі даного тріольного елементу створює відчуття безсилля, незахищеності, схлипування.

Як і попередні розділи, реприза написана у простій двочастинній формі (Схема 23):

Схема 23

b^2 (16 тактів)	a^1 (12 тактів)
5 + 4 + 5 + 2	5 + 7
B – g – c – Es – c – Es – F – D → (d)	d – g – d

Останній розділ викладений повністю на приглушеній динаміці (“p”, “pp”, dim). Ще однією характерною рисою є явище катабасису. Така пониклість малює слухачу погребальний образ, поступове завмирання свідчить про смерть головного героя Едварда.

Балада № 2 D dur, як і попередня побудована на зіставленні декількох контрастних образів: спокійного, споглядального у крайніх та активного, цілеспрямованого у середній частині. Таке чергування образів створює складну тричастинну форму.

Починається балада двома тактами вступу, що налаштовують на появу основної теми. У ньому арпеджований рух по звуках тонічного тризвуку поєднується з синкопованим акомпанементом. Все це створює відчуття легкості, м’якості, легкого вітерця та весни. На наших очах виростає проста низхідна поступова гамоподібна мелодія. Монотонний синкопований ритм акомпанементу створює ефект спогаду, уявного повернення до минулого. Рух паралельними арпеджованими акордами, плагальні гармонії, легка пасторальність, гра мажоро-мінору наближують цю пейзажну замальовку до прелюдій французьких композиторів-імпресіоністів.

Перший розділ складної тричастинної форми написаний у простій тричастинній формі (ABA₁). Саме використання тричастинності з ознаками репризності і надає баладі заокругленості та завершеності.

Схему **першого розділу** можна зобразити так (Схема 24):

Схема 24

A	B	A1				
ВП	A	a1	B	b1	C	C1
2	4	3	2	2	2	2
D-dur	H	H	h – C	C – D	D-dur	

Наприкінці розділу з'являється тріольний елемент. Він запозичений із попередньої балади.

Середній розділ форми привносить нові героїчні риси. Він написаний у складній тричастинній формі зі своєрідним тріо. Перша її частина – також проста тричастинна форма, у якій знову чітко прослідковується роль кожного з періодів: експозиційна, розробкова та репризна:

Наступну, середню, частину можна назвати **тріо**. Вона грає відволікаючу роль. Матеріал тріо виріс з тріольного елемента, що зустрічався на початку твору. Схематично форму тріо можна зобразити наступним чином (Схема 25):

Схема 25

H	h	h¹	h²	I	J	j¹
4	4	4	5	4	4	4
H – dur	H – dur	D → (h)				

Декілька однотональних періодів швидко приводять до повторення основного матеріалу середнього розділу. Закінчується він десятьма тактами епілогового типу, у яких застигли акорди з розв'язаннями поєднуються із стукаючим ритмом у нижньому регістрі, що пронизували увесь середній розділ.

Третій розділ форми – динамічна реприза. Вона також починається двома тактами вступу. Незвичним є те, що матеріал викладений у Сі мажорі, у

тональності шостого ступеня. Схема репризи виглядає наступним чином (Схема 26):

Схема 26

A	B	A1	Кода									
ВП	A	a1	B	B 1	c	c1	a2	a 2	d	ВП	a5	a6
2	4	3	2	2	2	2	2	2	2	2	4	5
H- dur	H	H	h – C	C – D	D-dur	D- dur						

Закінчується балада кодою, що побудована на основному матеріалі твору. Вона проходить у нижньому регістрі на фоні арпеджованих акордів у верхньому регістрі. Отже, загальна схема балади №2 виглядає таким чином (Схема 27):

Схема 27

ABA¹	CDC¹	Тrio	CDC¹E	ABA¹E¹
D – dur	h – moll	H – dur	h - moll	H – D

Балада №3 h-moll (Intermezzo) – кульмінація усього циклу. Вона динамічна, польотна, яскрава, сполучає в собі драматичні та епічні образи. Це єдина п'єса циклу, що починається з дії, а не зі споглядання і роздумів. Про це свідчать темпове позначення Allegro, динамічний розмір 6/8 і нюанс forte. Форма твору – складна тричастинна. У цій п'єсі, більш ніж в інших з цього опусу, простежуються риси містичності, характерні для жанру балади.

Вже у вступі Балади №3 звертає на себе увагу акцентована квінта h-f на слабку долю, ніби віщуючи тривогу. Синкопа, як і в Другій баладі, просочується у ритмічну тканину всього твору. Але, на відміну від попередньої п'єси, тут синкопа використовується як символ тривоги. Вона створює постійну напруженість у всьому тематизмі. У першому мотиві Intermezzo відсутність останніх долей, «обірваний» висхідний мотив (stac. на останній

восьмій) надають поривчастість та імпульсивність характеру звучання теми. У цьому мотиві (тт. 3-8) явно відчувається вплив Р. Шумана, використаний його «принцип концентрації суті образу в найкоротшій побудові мотиву ... сам мотив містить в собі максимум нестійкості» [47, с. 162].

Перший з трьох розділів Балади-Інтермецо написаний у простій тричастинній формі (AA₁A₂), кожна з яких починається у іншій тональності, що обіймає різну кількість тактів та має інший розвиток. Схема першого розділу (Схема 28):

Схема 28

A	A ₁	A ₂					
ВП	a	B	a ¹	a ²	b ¹	a ³	–
2	6	6	4	6	6	6	4
H	H	H – e – fis – e	C – D →	h – e –	Fis – e		

Цей драматичний розділ закінчується декількома спокійними акордами у низькому регістрі. Весь середній розділ Балади №3 (тт. 43-92) повністю витриманий в акордовій хоральній фактурі. Його звучання не виходить за межі нюансу pp і навіть досягає звукової межі rrr. Високий регістр додає небесного, ангельського звучання.

У середньому розділі п'єси увагу слухача знову привертає до себе синкопа, але цього разу, вона символізує образ “відміреної” довжини життя. Протягом усього розділу вона буде уособлювати кукання зозулі. Його Брамс буде зображати низхідними інтервалами (квартою, октавою тощо) у різних регістрах.

Середній розділ у Брамса представлений декількома періодами Fis dur неквадратної будови: 7 т. + 9 т. + 12 т. + 10 т. + 12 т. Вони приводять до скороченої репризи, що написана у простій двочастинній формі. Та тепер тема не має таких драматичних рис, які звучали на початку твору. Закінчується балада у Cі мажорі. Ніжні акорди поступово здіймаються увись.

Балада №3 h-moll (Intermezzo) дійсно є кульмінаційним центром усього

циклу. Кування зозулі в Intermezzo – це не просто прийом звукозображення. Цей глибоко народний образ пророкує майбутнє, відраховує герою залишок його життя.

Балада №4 H-dur – єдина п'єса з усього опусу, яка, у порівнянні з іншими баладами, не побудована на зіткненні і чергуванні контрастних образів. Твір присвячений не дії, а філософському осмисленню попередніх подій. Саме тому її епізоди не конфліктують і навіть не зіставляються, а ніби висвітлюють проблему з різних сторін. Прийоми остинатного ритмічного рисунку і монотематизму використані для об'єднання частин цілого.

Схему балади можна зобразити так (Схема 29):

Схема 29

A	B	A₁	C	B_{1/A2}
Проста	Проста	Проста	Проста	Проста
тричастинна	тричастинна	двочастинна	двочастинна	двочастинна

Буквена схема балади свідчить про три-п'ятичастинну форму з елементами рондо. Розділ А – ніжний пасторальний вальс, для якого характерний легкий сум, загадковість та меланхолійність. Розділ В – благородний високий образ, що інколи переростає у глибокий і важкий роздум. С – хоральний епізод, в якому продовжується роздум. Появу хорального тематизму можна розглядати як прощення і каяття вже на небесах людини, яка пішла з життя не встигнувши завершити на Землі всі свої справи.

Художній образ в коді (В₁) можна трактувати як прощену невинну душу, що здіймається на небеса. Як філософське закінчення, як спогад і узагальнення сказаного в коді двічі проходить перша тема балади, чергуючись з невеликими мелодичними фрагментами другого розділу. Це – ще одна смислова арка, що об'єднує цикл в єдине ціле.

3.3. Жанрові взаємодії у пізніх інтермецо Й. Брамса

Своєрідне перетворення інтермецо представлено в циклі «Клавірні п'єси» Ор. 76 Брамса, в якому більш традиційний для нього жанр інтермецо перемишується з п'єсами-капричіо.

Вісім п'єс ор. 76 представляють перші зразки брамсівської ліричної фортепіанної мініатюри. Чотири капричіо даного циклу п'єс, що відрізняються більшою розгорненістю форми і рівнем контрастів, перемишуються інтермецо. Усі жанри сольної-імпровізаційної природи, в тому числі інтермецо, капричіо пов'язані у Брамса з фактурно-фігураційним тематизмом.

За своїм настроєм фортепіанні п'єси ор. 76 не розраховані на зовнішній ефект. Всі вони передають відтінки настроїв та не створені для виконання у концертному залі, а задумані для музикування у домашньому колі.

Капричіо, як визначає Ч. Тяньтянь у своїй дисертації – це «невелика інструментальна п'єса (часто програмного змісту) з віртуозним, «вередливим» характером. Має зазвичай вільну форму. Капричіо часто насичене несподіваними зворотами та зіставленнями; можливий також гострий, «пікантний» ритм» [147, с. 34]. В романтичних творах, за словами дослідника, була розвинута і акцентована поривчаста, стихійна сутність жанру капричіо, з його несподіваними і різкими зіставленнями тематизму, романтичним поривом і свободою форми.

Капричіо №1 ор. 76. Основна тональність *fis moll.* Розмір 6/8. Воно написано у складній тричастинній формі.

Перший період – простий, завершений, модулюючий, повторної будови, неквадратний, з доповненням (2 такти зв'язки). В цьому періоді присутні дві теми. Перший період А (1 – 13 т) складається з двох речень: перше речення (а – 5 тактів) звучить в основній тональності, друге речення (а1 – 4 такти і 2 такти доповнення) модулює в тональність *Cis dur.*

Середній розділ В (тт. 14-51) складається з великої кількості варіантних модулюючих речень. Починається розділ звучанням теми у верхньому регістрі (b – 4 такти), тональність *fis moll.* Друге речення є секвенційним (b1 – 4 такти)

в тональності *gis moll* і перетікає у двотактове доповнення (повтор 20, 21 тактів). Після цього звучить зв'язка (2 такти). Наступні два речення будуються на мотиві *b*, тому їх можна вважати варіантом (розшарування фактури): *b2* – 4 такти в тональності *Cis dur*, *b3* – 4 такти в тональності *E dur*. Після цього аналогічно до перших двох речень звучать два такти доповнення та чотири зв'язки. Завершує цей період більш складне речення (*b4*) з розширенням (3-шарова фактура), яке охоплює 10 тактів в основній тональності та-дієз мінорі (зупиняється на домінанті).

Реприза (*A1* – тт. 52-63) – це неточна реприза з розширенням-зв'язкою в основній тональності. Перше речення *A2* – 5 тактів, друге *a3* – 7 тактів.

Кода (тт. 64-85) будується на матеріалі попередніх тем. Вона простягається на 8 тактів в тональності *fis moll*, після чого звучить тема у збільшенні в тональності *Fis dur* (14 тактів).

Капричіо №2 соч. 76. сі мінор також написано у складній тричастинній формі (три-п'ятичастинна форма з елементами сонатності, де розділ *B* виконує роль побічної партії).

Перший період *A* (1-12 т) складається з двох речень. Це простий, завершений, модулюючий, неквадратний період неповторної будови. Перше речення (*a* – 4 такти) звучить в основній тональності, друге (*b* – 8 тактів з розширенням) проходить в тональності *Fis dur*. В репризі відбуваються незначні зміни (*A1* (*a*, *b1*), 11-12 такти – друга вольта).

Розділ *B* (13-33 т) побудований на новому матеріалі, який ритмічно нагадує *b*. Перше речення складається з 8 тактів (*z*) в паралельній тональності ре мажор, друге речення є варіантом першого (*z1* 7 + 1), яке модулює в тональність мі мажор.

Репризний розділ *A2* (тт. 34-45) йде після невеликої зв'язки (5 тактів). Реприза – неточна, перше речення (*a1*, 4 т.) написано в основній тональності, у другому реченні (*b2*, 8 т.) відбувається відхиленням в однойменний мажор (*H dur*).

Новий розділ *C* (тт. 46-67) звучить в тональності *C dur*. Він також складається з двох речень: *d* – 8 тактів та *d1* – 13 тактів, з розширенням.

Після розділу С повертається розділ В1 (тт. 68-83). Період складається з одного речення з розширенням та зв'язкою: с2 – 10 тактів в однойменній тональності Н dur і 6 тактів зв'язка (зупинка на домінанті).

Розділ А3 (тт. 84-95) вирізняється тришаровістю фактури та звучить в основній тональності. Два речення: А2 – 4 такти, b3 – 8 тактів.

Реприза А4 (тт. 96-108 т) вже виписана окремо, також неточна (а3 – 4 такти, b4 – 9 тактів).

Наступний розділ В2 (тт. 106-114) представлений тільки одним реченням, яке скорочено: с3 – 6 тактів в тональності Е dur, потім модулює в Н dur.

Кода (тт. 115-120 т) звучить на елементах попередніх тем в тональності Н dur.

У Інтермецо №3 і №4 ор.76 композитор підкреслює їх функціональну якість інтермедійністю, скороминушістю, витонченою крихкістю.

Інтермецо №3 ор.76 (ля-бемоль мажор) – світле, ліричне, прозоре за фактурою, а в змістовному аспекті – дивовижне по хиткості, невловимості чуттєвого образу. М'які синкопи основної теми в оксамитовому звучанні ля-бемоль-мажору накладаються на ніжне, «баркарольно-гітарне» звучання арпеджато акордів в супроводі, всі мелодії і підголоски насичені вишуканими хроматичними ходами, посилюючи відчуття романтичного томління. Все інтермецо витримано в рамках одного образу, проте середній розділ вносить певний розвиток, який обумовлює в подальшому виразну кульмінацію в точці «золотої перетину». П'єса написана в простій тричастинній формі з розвиваючою серединою і кодою (Схема 29):

Схема 29

Форма будови першої частини Інтермецо ор.76 №3:

А	А1	А2 (+ кода)
10 т.	10 т.	10 т. + 4т.

Перший розділ являє собою період з двох речень повторної будови,

модулюючий в тональність III ступеня (до мінор), неквадратні і симетричний по структурі (5 + 5). Синтаксична структура «дроблення з замиканням» виникає в процесі виокремлення двозвучних мотивів (4-5 тт.) з коротких фраз, а потім об'єднання всього музичного висловлювання в одну довгу фразу (8-10 тт.). В середньому розділі зіставленням звучить альтерована домінанта основної тональності, яка обігрується фігураційним рухом в мелодії, що віддалено нагадує віртуозні інструментальні кантилени Шопена. Відбувається ряд секвенційних відхилень, дроблення фраз. Досягнувши «тихої кульмінації» на гармонії подвійної домінанти, музика поступово заспокоюється, відбувається мелодико-динамічний спад, який призводить до репризи. У репризи збережена структура, однак за якістю викладу вона варійована: друге речення гармонічно переосмислено і весь період стає однотональним, фактура викладу охоплює найнижчі «оксамитові» регістри фортепіано. Кода заснована на матеріалі середнього розділу, але з капризно-зламаним альтерованими гармоніями, які буквально до останнього акорду старанно вуалюють тональність п'єси - улюблений пізньоромантичний прийом.

Інтермецо ор.76 №4 (B dur) дещо відрізняється за образним строем: при тій же прозорості і «скороминущості», воно більш стримане по емоційному рівню, витончено-крихке, вишукане, дуже світле і умиролюбне, висловлювання тут більш об'єктивізоване. Ця п'єса також написана в простій тричастинній формі з розвиваючою серединою і варійованою репризою (Схема 31).

Схема 31

I	II	III
A	A₁	A₂
22 т.	14 т.	25 т.

Основна тема поєднує в собі ясність фактури і чіткість ритмічного малюнка викладеної в верхньому регістрі мелодії – хиткість акомпанементу, що нагадує ноктюрновий, але при цьому фігурації його шикуються не від баса

до арпеджованих акордів, а як би навпаки, спускаючись до фігурації в нижній регістр. Така специфічна організація теми посилюється ще одним оригінальним прийомом – контрастним, емоційно-згущеним доповненням. Перший розділ являє собою період з двох речень, за тематизмом він має продовжену будова, по пропорційності речень – він неквадратний і не симетричний (6 + 8), за тонально-гармонічним розвитком – модулюючий в тональність VI ступеня (соль мінор). Синтаксична структура дроблення (в останніх тактах періоду мотиви по стислості досягають трьох звуків) врівноважується великим доповненням, яке виступає як підсумкове замикання структури. В середньому розділі розвивається матеріал першої частини, зберігається провідний ритмічний малюнок і тип фігурації, але активно розвивається гармонічна сфера. Відразу ж зіставленням дається гармонія III ступеня B dur на тонічному органному пункті. Відбувається відхилення в тональність ре-бемоль мажор, який згодом дозволяє повернутися в основну тональність в репрізі (паралельний b moll підміняється B dur). Цікаво і тематична будова середини: в мотиви основної теми вплітаються окремі «бунтівні» обороти доповнення. У репрізі друге речення проводиться в тональності B dur, що дозволяє її трактувати як варійовану репрізу.

У *Інтермеццо №6* (ля мажор) образна сфера значно змінюється: тепер це елегійно-романтичне споглядання, млість і захват почуттів, нестійкість і багатогранність переживань. Для втілення такого образно-емоційного ряду композитор обирає примхливий фактурно-ритмічний малюнок: складна поліметрія з синкопами в басу сплітає в єдине пульсуюче ціле виразні голоси і підголоски. Сама ж мелодія вельми невибаглива – по суті це розвиток і обігрування однієї інтонації – низхідної секундової інтонації «подиху». Форма п'єси – складна тричастинна з тріо (Схема 32).

Схема 32

I	II	III
A	B	A
8+8+8	18+16	8+8+8

Експозиційний розділ написаний в простій тричастинній формі, що складається з трьох періодів, кожен з яких є неподільним (зливої або єдиної будови). Перший період є періодом єдиної будови, однотональний, що завершується автентичною каденцією. Середній розділ модулює в тональність фа-дієз мінор, однак тоніка цієї тональності жодного разу не зустрічається, розв'язання долається еліптичним рухом доміант. Для перших двох розділів показова тонально-гармонійна незамкнутість, що підсилює відчуття плинності, томління. Реприза динамізована і гармонічно варійована. У ній відбувається відхилення в субдомінантову сферу (D dur). Завершується перша частина повною досконалою каденцією в основній тональності.

Середина-тріо (fis-moll) підсилює елегантну складову образу, вона більш чітка по фактурно-ритмічному пульсу, нагадує вишуканий вальс салонного характеру. Форма тріо – проста двочастинна безрепризна, де перший період будується на чотириразовому повторенні основного мотиву (висхідного стрибка з мелодизованим заповненням), за структурою – він повторний, неквадратний і несиметричний (4 + 5), а другий – містить активний розвиток цього мотиву і кульмінацію. Перед репризою є доміантовий предикт, який витримується на доміантовому органному пункті, який переходить в тонічний. Реприза без структурних і фактурних змін, тобто точна, вона доповнена кодою, заснованою на першому мотиві середнього розділу. Тут вона звучить більш світло в основній тональності на тонічній органному пункті.

Світлої ліриці інтермецо ля мажор контрастує баладно-розповідне, лірико-романтичне і кілька напружене *Інтермецо №7* (a moll). П'єса має обрамлення – хорально-урочисті акорди вступу і коди відтіняють трепетну тему Інтермецо, написаного в простій тричастинній формі з розвиваючою серединою: вступ – aа1а – кода: 9 (8 + 8 + 8) 9. Вступ і кода мають ідентичну структуру – це періоди єдиної будови, замкнуті, однотональні, в темі яких передбачається основна секундова інтонація всього інтермецо (e-dis). Основна тема має чіткий розподіл функцій фактури: ведуча мелодія у верхньому голосі підтримується і обплітає виразним підголоском в середньому шарі фактури,

нижній пласт підтримують фігуровані акорди. Кожен з голосів лише позначає свої обороти і інтонації і тут же поступається місцем іншим – тому фактура так прозора, кришталево і лаконічно звучить, «прикрашена» паузами і викладена в чіткій формі періоду (замкнутому, модулюючому в паралельну тональність до мажор, квадратному, симетричному, повторному). Середній розділ ускладнює гармонію в основній темі і значно ущільнює фактуру за допомогою додавання баса, октавних і акордових дублювань в мелодії, а також зміни типу фігурацій. Реприза варійована і динамізована, в ній також триває активний гармонічний розвиток теми. Переважання домінантової функції протягом п'єси надає якесь напруження і динамізує розвиток. Кода замикає всю п'єсу і врівноважує форму, наділяючи її рисами концентричної композиції.

В цілому можна відзначити, що для інтермецо Op. 76 Йоганна Брамса показові лірико-романтичні образи в різноманітному їх трактуванні, фактурне багатство і винахідливість, а також тяжіння композитора до репризної тричастинності, розвиваючим серединним побудовам і варійованим репризам.

Цикл п'єс під назвою «*Фантазії*» op. 116 написані шістьнадцятьма роками пізніше. Цей цикл також складається з капричіо і інтермецо, де останні займають проміжне положення між капричіо, які охоплені єдиним пристрасно-поривчастим настроєм.

Примітно в циклі першого Інтермецо – op. 116 №2, яке по суті є першою п'єсою в цьому жанрі в творчості Брамса, що має в якості теми пісенну кантиленну мелодію. Інтермецо №4 (E-dur) – це образ безмежної ніжності. Своєрідним контрастом між двома мі-мажорними інтермецо звучить п'єса №5 (e-moll), в якій хиткість і невагомність мотивів нагадує вигляд перших інтермецо op. 76.

No.1 – Capriccio. Presto energico

No.2 – Intermezzo. Andante

No.3 – Capriccio. Allegro passionato

No.4 – Intermezzo. Adagio

No.5 – Intermezzo. Andante con grazia

No.6 – Intermezzo. Andante teneramente

No.7 – Capriccio. Allegro agitato

В останній період творчості Брамс переключився на камерне трактування фортепіано. У 1892-1893 роках в чотирьох збірниках ор. 116-119 він опублікував двадцять п'єс (частково написаних раніше). За винятком балади ор. 118 і рапсодії ор. 119, все це дрібні п'єси, які Брамс наділив назвами «Капричіо» і «Інтермецо».

Перші носять діяльний, жвавий характер; другі пройняті почуттям стриманої скорботи або просвітленого смутку – вони близькі по духу лірико-філософським пісням пізнього Брамса. Тут розкриваються особисті, інтимні межі душевного життя автора – це немов його «щоденникові записи», «ліричні монологи». Гнучкість в передачі відтінків думок і переживань поєднується в них з граничним лаконізмом композиції (в інтермецо винахідливо використані можливості простої тричастинної форми), а складний зміст виражено скупими засобами – перш за все немов «говорить» складом мелодики.

Ор. 116 («Фантазії для клавіру») написаний в 1891–1892 роках. Він складається з капричіо і інтермецо. Інтермецо займають проміжне положення між капричіо, які охоплені єдиним пристрасно-поривчастим настроєм. Світ інтермецо в ор. 116 постає тут як головне, як сутність духовного світу композитора.

Також варто відзначити, що Брамс дає опусу назву «Фантазії». Саме поняття «фантазії» (від грец. Phantasm – уява) позначає інструментальну музичну п'єсу, в якій важливе значення набуває імпровізаційне начало, вільне розгортання музичної думки. У ХІХ столітті вона тісно зближується з сонатою (2 сонати для фортепіано «quasi una fantasia» Бетховена, в тому числі «Місячна») і часто створюється як вільні варіанти сонатної форми, часом по структурі близькі до симфонічної поеми.

На противагу ескізній прелюдії, що містить первинну чарунку імпровізації, фантазія дає їй широкий розворот, передбачає несподівані зіставлення контрастуючих розділів, нарочито незавершених, як би «сполучення далеких ідей» (по М. Ломоносову).

Дуже близько фантазії капричіо, еволюція якого протікала паралельно і

теж мала дві головні хвилі-за часів бароко і романтизму. Однак капричіо властивий набагато більший акцент на ефекті несподіванки; контрасти і повороти тут різкіші і вибагливіші, масштаби ж порівняно менші, що і відповідає характеру «примхливого» висловлювання. У капричіо романтиків дається як би химерне переплетення осколків образно-художнього світу, типового для інших романтичних жанрів. Невибаглива жвавість музики, часом просякнутої тонким гумором, також відрізняє від фантазії, змістовний діапазон якої досить широкий: їй не протипоказані глибока серйозність і навіть драматизм.

Подібно прелюдії або постлюдії, інтермецо спочатку пов'язано з певною композиційною функцією – перемикання, відсторонення, перемирення основних розділів матеріалом, котрий обіймає «слабке час» в змістовному сенсі. В цьому відношенні безсумнівним є генезис інтермецо, яке пішло від поліфонічних інтермедій, інтерлюдій або інтермедій в театральних виставах.

Перше інтермецо – op. 116 №2 (a moll) – вводить в світ ліричного споглядання. Це перше інтермецо в творчості Йоганна Брамса, що має в якості теми цільну пісенну мелодію. Однак, яскраве мотивне становлення цієї теми, принцип ядра і розгортання зумовило двоїстість форми – складна тричастинна з епізодом і елементами варіаційності (Схема 33):

Схема 33

a b	a1b1	a2/r b2/e	a3 b3
4+5	4+5	32+15	4+5 4+8

Варіаційність проявляється тут в інтонаційно-гармонічній і структурній спорідненні майже всіх тем. Основна тема сприймається безпосередньо як ядро, а інші – як розвиваючі його варіанти.

Перша частина написана в простій двучастинній безрепризній формі. Вона заснована на заспівно-приспівній структурі. Перший ненормативний, період складається з двох речень повторної будови, однотональний, неквадратний (4 + 5). Друге речення розширено за рахунок однотоктного доповнення, введеного шляхом мотивного секвенціювання. Перше речення

завершується серединною половинною автентичною каденцією, друге – повною недосконалою. Другий період тонально і структурно ідентичний першому. Фактура його перетворюється, проявляється поліритміка.

Середня частина (епізод) спочатку сприймається як чергова варіація на першу тему, однак незабаром це відчуття пропадає. Структурно вона досить нестійка, яскраво використовується гармонічний еліпсис. Епізод складається з двох розділів: перший являє собою мелодико-гармонічні фігурації шістнадцятих в високому регістрі, що включають еліпсис, другий – мажорне проведення початкової теми першої частини. Вона майже повністю витримується на тонічній органному пункті, що надає їй риси заключного типу викладу. Однак гармонічний еліпсис проникає і сюди, звучить низхідний пасаж, що приводить до репризи. Реприза варійована структурно. Якщо перший період зберігається без змін, то другий розширюється за рахунок гармонічного варіювання і секвенціювання в другому періоді (4 + 8).

Інтермецо ор. 116 №4 (E dur) – це образ безмежної ніжності. Тут головну роль грає мотивний розвиток. В основу покладена інтонація «h» – «his» (так званий «лейтмотив томління»). Він стане своєрідним *cantus firmus* всього інтермецо. Форма інтермецо – проміжна (Схема 34).

Схема 34

Експозиція	Епізод	Реприза	Кода
9+5+10+7+4	13	13	10

Перша частина створена в простій тричастинній формі з варійованим повторенням частин (три-п'ятичастинна форма з елементами варіаційності). Початковий період єдиної будови закінчується повною недосконалою каденцією, другий – серединною половинною автентичною каденцією. Третій – повної недосконалою. Четвертий – серединною половинною автентичною. П'ятий – повною недосконалою, модулює в тональність III ступеня (*gis moll*). Однак епізод починається з домінанти до основної тональності (E dur), після чого звучить домінанта до тональності

ля мажор. Обидві тональності витримані на домінантовому органному пункті. Реприза значно скорочена і перероблена (період єдиної будови, 10 тактів). Є кода, заснована на синтезі матеріалу епізоду і першої частини.

Своєрідним контрастом між двома мі-мажорними інтермецо звучить ор. 116 №5 (e moll). Тут Брамс звертається до шуманівської інтонації незграбного П'єро. Форма інтермецо – проста тричастинна з контрастною серединою (Схема 35):

Схема 35

Перша частина	Середня частина	Реприза
10	14+4	11

Перша частина являє собою період єдиної будови, модулюючий в тональність H dur. Завершується період каденцією, що вторгається. Середня частина набуває елегійного характеру, незграбні мотиви облагороджуються за рахунок поліфонізації голосів, плавного звучання. Є домінантовий предикт до репризи. Реприза варійована і розширена за рахунок доповнення. Вона завершується в однойменній мажорній основній тональності, що надає ефекту заспокоєння після бунтівного викладу основної теми.

Інше інтермецо ор. 116 №6 (E dur) пов'язане з суворою урочистістю хоралу і прелюдіюванням на клавирі. Його форма – проміжна з тріо (Схема 36):

Схема 36

Перша частина	Тріо	Реприза	Кода
8+6+10	8+10	14	8

Перша частина написана в простій тричастинній формі з розвиваючою серединою. Перший розділ являє собою період єдиної будови, модулюючий в тональність Cis dur (каденція повна недосконала). В середньому розділі фактура поліфонізується, з'являються елементи

поліритмії. Реприза варіюється. Завершується повною недосконалою каденцією, однак зіставленням до тоніки основної тональності (мі мажор) дається гармонія III ступеня, яка стане тонікою середній частині. Тріо представляє собою період з двох речень повторної будови, однотональний, неквадратний (8 + 10). Мелодична лінія тут плавно переходить з верхнього голосу в середній. Реприза варійована і скорочена (період єдиної будови). Є кода, заснована на матеріалі тріо. Однак тут вона звучить світліше за рахунок мажорного ладу.

Інтермецо №6 – E-dur (оп. 116) – написано в складній тричастинній репрізній формі з контрастною серединою (Схема 37).

Схема 37

A	B	A1
AA1A2	BB1	AA1C
24 т.	18 т.	22 т.
h	Gis	E

Перша частина написана у простій тричастинній репрізній формі з розвиваючою серединою. Її побудова виглядає таким чином (Схема 37).

Схема 38

A	A1	A2
a + a1	a2	a3 + b
4 + 4	6	4 + 6
Cis	DD65	H

Спокійна, умиротворена основна тема «захована» за акордовою фактурою викладу, що неодноразово траплялося в раніше проаналізованих інтермецо. Тема явно пісенного плану, чому відповідає її неквапливий рух і плавна мелодична лінія.

Середина розвиває матеріал основної теми, вона варіюється, в акордову фактуру вклинюється мелодизований, ноктюрнового плану

акомпанемент. Супроводжуючі мелодію акорди ускладнюються (т. 9, 11, 13), змінюється динаміка – f , замість p першого розділу. Середина більш емоційна і експресивна, але в репризі першої частини повертається її первинний настрій. Реприза не точна, у другому реченні з'являється новий акордовий елемент, яким і закінчується перша частина інтермецо.

Характер висловлювання першої частини дуже спокійний, можна сказати, камерний. Невеликий емоційний підйом середині відтіняє його.

Друга частина контрастна по відношенню до першої. Написана в простій репризній двочастинній формі з розширенням. Тональність – gis (Схема 39).

Схема 39

B	B1
b + b1	b2 + b3
4 + 4	4 + 6
D7	Gis

Вона являє собою варіаційний виклад основної теми – тема звучить то в різних регістрах, то в різних тональностях. В середині змінюється тип викладу – акордові вертикалі зникають. Вона дуже виразна – кантиленна, співуча мелодія, тріольний арпеджований акомпанемент. Місцями мелодична лінія обривається (т. 26, 27), що нагадує мову схвильованої людини. Загальний характер середини відрізняється від статичної першої частини більш високим емоційним напруженням.

Як вже було сказано вище, реприза не точна. Вона написана в безрепризній тричастинній простій формі з розвиваючої серединою (Схема 40).

Схема 40

A	A1	B
a + a1	a2	b + b1
4 + 4	6	4 + 4
	Gis	E

Початок репризи ідентичний початку першої частини. Середина вносить новий мелодизований підголосок в розвиток теми, акордовість поєднується в ній з кантіленністю. І останній розділ репризи будується на матеріалі другої частини – хвилюючих арпеджованих тріолей. Він звучить ще більш виразно, це досягається за допомогою посилення акомпанементу акордами і більш широкого його розмаху. Закінчується інтермецо заспокоєнням, перенесенням арпеджованих інтонації з партії лівої руки в партію правої, і все завмирає на останньому акорді.

Інтермецо №2 – a-moll – написано в складній репризній тричастинній формі з контрастною серединою (Схема 41).

Схема 41

A	B	A1
AA1	BB1B2	AA1
A	H	A

Перша частина написана в простій двочастній репризній формі (Схема 41).

Схема 41

A	A1
a + a1	A2 + a3
4 + 5	4 + 5
E	A

Основна тема є основним музичним «зерном», яке в подальшому отримає свій розвиток. Вона лаконічна, рішуча, і смиренна, в невеликому діапазоні і без широких стрибків. І мелодична лінія, і акомпанемент рухаються паралельно – підкреслюючи акорд на слабкому часі, який зупиняє весь музичний рух. Основна тема варіюється – розкріпачується, зникає зупинка на слабкому часі, але в закінченні фрази (т. 13) з'являється елемент початкової теми, з половинною тривалістю, яка як би «приземляє»

порив мелодії. Періоди, з яких складається перша частина не нормативні - НЕ квадратні, це пов'язано з доповненням в кінці (т. 9, 18)

Середина написана в простій тричастинній формі з розвиваючою серединою і неточною репризою (Схема 42).

Схема 42

B	B1	B2	Эпизод
b + b1	b + b2	b3 + b4	a4 + a5
5 + 5	5 + 5	5 + 7	5 + 6
D		D	H

Вона контрастна по відношенню до першої частини – і в образному плані, і в засобах його втілення.

Змінюється тип викладу музичного матеріалу, фактура, розмір, але тональність залишається колишньою. Мелодична лінія зламана октавними стрибками, ритмічне поле стискається, замість розміру $\frac{3}{4}$ з'являється $\frac{3}{8}$, кружляння шістнадцятих, зигзаги і високо поміщені інтонації формують образ скорботної незбагненності щастя. Але з'являється видозмінена основна тема, в тональності A-dur, як розрада після середньої частини, але цей стан триває не довго (т. 51-60). Акордовий хід з щемливими хроматизмами призводить до основної теми. Так починається реприза. Вона не точна, тому що в кінці з'являється розширення (т. 83-86).

Проаналізовані Інтермецо Брамса op. 116 об'єднують дві загальних якості. Це перш за все – варіювання (від класичної варіаційності, що зберігає структурний вигляд теми, до мелодико-поліфонічної варіантності мотивів) і пісенність, яка, постає і як внутрішня основа етичного та естетичного ідеалу брамсівського висловлювання, і як його інтонаційна основа.

Таким чином, в Інтермецо op. 116 ми можемо спостерігати значне ускладнення як гармонічної, так і мелодичної мови Брамса. І, безумовно, тяжіння до ускладнення форм, структур цих форм.

Підводячи підсумок, потрібно ще раз відзначити індивідуальність і неповторність музичного мислення Йоганна Брамса. Він, як і всі романтики, намагався синтезувати різні жанрові і стилістичні напрямки. У Інтермецо чітко проступає барокова тенденція експонування матеріалу як «ядра» і подальшого розвитку – «розгортання» музичної думки. Однак все це відбувається на романтичній основі, наслідком чого стає збагачення гармонічної мови, індивідуальне фактурне рішення кожної п'єси, їх форма.

У п'єсах ор. 116 ми бачимо ускладнення формотворчих і, отже, гармонічних і фактурних засобів. З'являються проміжні форми, що пов'язано частково зі свободою викладу музичного матеріалу, його імпровізаційністю.

Бароково-романтична тенденція проявилася і в фактурно-поліфонічному вирішенні кожного інтермецо. Йоганна Брамс наслідує старим майстрів (Й. С. Баха) і композиторів XIX століття: Л. ван Бетховена та Р. Шумана. Узагальнюючи багатющий досвід попередників, він знаходить тут і нові, оригінальні прийоми, які отримали подальший розвиток у композиторів XX століття, зокрема у Арнольда Шенберга, який високо цінив творчість Брамса.

Три інтермецо ор. 117 композитор назвав «Колискова своїх страждань» [37, с. 75]. Існують різні переклади авторської назви циклу. Вони пройняті почуттям стриманої скорботи або просвітленого смутку і близькі по духу лірико-філософським пісням пізнього Брамса. Тут розкриваються особисті, інтимні межі душевного життя автора. М. Друскін порівнює ці Інтермецо з щоденниковими записами, ліричними монологами композитора [там же, с.74-75]. Гнучкість в передачі відтінків думок і переживань поєднується тут з граничним лаконізмом композиції, а складний зміст виражено скупими засобами – перш за все мелодикою, що немов говорить.

У той же час відомо про намір композитора назвати п'єсу b-moll не Інтермецо, а «колисковою нещасної матері». У цьому збігу об'єктивного і

суб'єктивного розкривається, можливо, найістотніше в брамсівській ліриці – колисковість і – ширше – пісенно-розповідний початок, властивий всім трьом п'єсам, але з різними змістовними акцентами: власне колискова в народному дусі (Es-dur), лірико -драматична елегія (b-moll), лірико-епічна балада, що з'єднує народно-пісенне і драматичне начало (cis-moll). Цикл ор. 117 складається з трьох п'єс.

Інтермецо №1 - Es-dur – написано в складній тричастинній формі з контрастною серединою і динамізованою репризою. Як вже було сказано, дане Інтермецо написано в жанрі колискової та виявляється твором, що належать до жанрового синтезу, про що говорить загальний просвітлений характер, пісенний склад мелодії, монотонний музичний рух, і попередній твору епіграф, який є певною програмою:

«Спи солодко, дитино, солодко спи,
Щоб не бачити мені сліз твоїх».

(З шотландської народної пісні).

Перша частина – *Andante moderate* – являє собою не зовсім традиційну просту двочастинну форму. Основна тема є носієм головного образу твору, спокійна і світла і повинна виконуватися *p, dolce* (гамоподібний низхідний рух, оформлене вальсоподібно, з відчуттям вальсу-бастону ритмічно). Примітно, що оточена тонічним органним пунктом, вона виявилася як би «захована» всередині фактури, що є одним з улюблених прийомів Брамса, за допомогою якого тема звучить дещо «завуальовано».

Умиротворений образ створюється за допомогою м'якої мелодії, скромного і лаконічного акомпанементу і повторюваного звуку «es», що є багаторівневим органним пунктом. Мелодія світла і прозора, гармонічна основа - діатонічна.

Перший виклад теми є таким собі «каркасом» для подальшого її розвитку, що завершується досконалим тонічним кадансом. У тт. 5-8 зникає тонічний органний пункт, з'являється ще одна, прихована мелодія,

викладена в октавній дубліровці (2 такта), поєднуючись з варіантно викладеною основною темою, поступаючись місцем репризному двотакту. Це триголосна імітація (бас-сопрано-альт) основної теми одночасно з дещо видозміненою основною темою (в ході розвитку, після 5-го такту, вона ускладнюється в ритмічному плані, що робить її більш рухомою).

У другому періоді повертається органний пункт, що «огортає» мелодію. У 13-14 тактах тема проводиться на октаву вище, ніж в першому своєму проведенні, за допомогою цього Брамс досягає ще більшої емоційної наповненості мелодії.

В ході розвитку спрощується органний пункт – спочатку октавний, потім лише один звук і зникає зовсім. Цей прийом «звільняє» мелодію від тонічного звуку, що приземляє її, тому тема звучить ще більш піднесено. Змінюється також і акомпанемент в репризному проведенні теми. Замість заколисуючого акомпанементу (чверть – дві восьмих), з'являється супровід четвертними тривалостями (т. 7-8), які підкреслюють слабкі долі в розмірі 6/8.

Перша частина Інтермецо монотематична (монотематизм – характерне явище для жанру колискової), постійно розвиває головну тему і закінчується затвердженням основної тональності. Схема будови першої частини інтермецо (Схема 43).

Схема 43

a + a1	a2 + a3 + зв'язка-a4
A	A1
4 + 4	4 + 4 + 4
Es – Es-B	Es – Es + as-es

Між першою і середньою частиною капричіо є зв'язка – 4 такти (тт. 17-20). Це ще одна «варіація» на основну тему, посилена 4-х октавними дублюваннями і є переходом з тональності as-moll в однойменну основної середини – es-moll (!). Її характер підсилює основний образ, розвиває його,

звучить більш насторожено і схвильовано.

Після фермати настає середній розділ Інтермецо – *Piu Adagio*, також написаний в простій двочастинній формі. Світлий характер першої частини як би відтіняється «темою сліз», з якої і починається середина. Вона як би розкриває психологічний підтекст всього Інтермецо, чому сприяє загальний, більш експресивний тон висловлювання, який досягається за допомогою використання зміненого акомпанементу у вигляді розкладених арпеджованих акордів з паузуванням на третіх частках; знову з завуальованою, нерівною, що переривається стрибками, мелодичної лінії (що виконується *pp sempre ma molto espressivo*), з прихованою поліфонічністю, діатонічними секвенціями, постійним домінантовим органом пунктом баса, від якого відштовхуються шістнадцяті супроводу. «Спадаючі» терції ніби уособлюють сльози, про які йшлося в епіграфі до Інтермецо.

Нова лейтінтонація з'являється у 26-му такті, тобто у другому реченні, – трихорд, пов'язаний з невеликою зупинкою руху і відхиленням в тональність мінорної домінанти *b-moll*.

Після уповільнення повертається первинний темп – починається динамічна реприза (з т. 29). Проведення теми дещо відрізняється від експозиційного її подання. Іноді (тт. 30-35) мелодія дублюється не тільки в терцію, а посилюється додатковими звуками, утворюючи повнозвучні акорди, що робить тему ще більш емоційною, відбувається також часткова перегармонізація теми. Останні два такти сприймаються як гармонічно-акордовий висновок-кода, яка затверджує основну тональність *es-moll*. в зв'язку з тим і розширюється пропозиція.

Таким чином. загальний образ середини має більш похмурий і експресивний тон, ніж попередня частина, чому сприяє і тональність *Es-moll* і динаміка – *pp-p-pp*. Схема середини Інтермецо (Схема 44).

C	C1
c + d	c1 + d1
4 + 4	4 + 3+2
Es – b-moll	es-moll

Реприза Інтермецо - *Un poco più Andantino* - динамічна. Вона звучить ще світліше, ніж експозиційний розділ (звернемо увагу на різновид повільного темпу в трьох частинах Інтермецо). Особливо відрізняється початкове проведення теми.

Мелодія (*dolce*), як і в першій частині, «захована» всередині фактури, місцями викладена октавна, тонічний органний пункт перенесений на октаву вище. Ритмічна фігура акомпанементу залишилася колишньою (чверть-дві восьмих), але якщо в експозиції це були терції і сексти, то зараз в акомпанементі використовуються повнозвучні акорди, що надає мелодії більшої урочистості.

Основна тема викладається з передачею з правої руки в ліву, тому що з'явилася синкопа тонічної остинатної тонічної функції у другій-третьій октаві. Починаючи з т. 43 (у другому реченні) – разом з мелодією звучить нове, що не з'являлося раніше гармонічне «мереживо», витіюватий рух шістнадцятими, яке надає темі внутрішнього руху та загадковості. У тт.43-44 з'являється октавний лейтмотив, поєднуючись з двома іншими.

У другому періоді (т. 46) фактура найбільш близька першій частині. Але починаючи з т. 50 вона видозмінюється, тому що звучить кульмінація всієї п'єси: арпеджований розкладений гармонічний акомпанемент, більш витончений ритм, рух шістнадцятими в верхньому регістрі, що відкриває нові якості теми.

Останнє проведення основної теми (т.52), переривається як би на півслові, повторюється і варіюється її останній мотив – *rit.*

У виразному розширенні повертається первинний темп, *espressivo*, с

новим, оригінальним рішенням тонічного остинато і основною темою, які призводять Інтермецо до завершення (Схема 45).

Схема 45

A2	A3
$a^2 + b^2$	$a + b^3$
$4 + 4$	$4 + 4 + 4$ (розширення + доповнення)
Es	Es

В Інтермецо №1 op. 117 можна помітити такі особливості: у всіх частинах постійно відчувається наявність головної теми, яка варіюється, звучить в різних регістрах, то з додаванням підголосків, то зі зміненим акомпанементом, то імітаційно, то фрагментами, але при цьому основні обриси (гамоподібний спадний рух) завжди відчувається.

Ця п'єса написана в основних традиціях епохи Романтизму, що стосується

- певної програмності п'єси: виявляється в поєднанні жанру, епіграфу, розміру, фактури;
- жанрової основи п'єси: поєднання інтермецо і вальс-бостона в рамках пронизуючої вальсовості;
- образної сфери (в цьому випадку панує лірико-психологічне начало), контрастне зіставлення емоційних полюсів, зближення мелодії з жанровими інтонаціями колискової;
- складна гра варіантності фактури, поєднання лейтінтонацій і лейттем, а також постійне використання тонічної остинатності;
- форма складна тричастинна з контрастною серединою, де більш яскраво і емоційно розвиваються образи першої частини.
- внутрішні складові цілого: різні варіанти двочастинної форм.

Інтермецо №2, op. 117, b-moll – Andante non troppo e con molto espressione, 38, p, dolce можна скоріше порівняти з брамсівськими

«романтичними піснями», жанрові елементи розчиняються в ліричному висловлюванні: від колискової залишається тільки заколисуючий рівномірний рух, який поєднується в середній частині з вальсовістю. Але всі властивості пісенної і мовної інтонаційно зберігаються, хоча і дещо губляться в хвилях фігураційного малюнка. За жанром дане Інтермецо близько до елегії.

Загальний вигляд Інтермецо характеризується легкістю музичної тканини, в якій мелодія і фігураційний акомпанемент злиті в єдине ціле. Такий тип фактури асоціюється з шуманівською, але все ж її велика мелодична природа, «чутність» теми всередині фактури і різні види поліфонічності виявлені більш чітко.

М. Друскін пише щодо фактури основної теми Інтермецо: характерний «мерехтливий колорит фігурацій, що струменіють. У створенні камерної звучності значна також роль хитких, складних ритмів, які властиві музиці Брамса – синкопованих або поєднуючих парні розміри з непарними» [37, с. 67].

Поєднання імпровізаційної свободи, особливо вираженої в контрастних зв'язках – блискучих арфоподібних пасажах – безперервно кучерявих ліній і суворой логіки розвитку зближує Інтермецо (особливо його крайні розділи) з жанром прелюдії – в бахівському сенсі: тип двоголосної фактури, пронизаної варіантним розвитком мелодичного зерна, нагадує про деякі алеманди. Принцип взаємин основного зерна з усією тканиною можна порівняти з принципом «ядра і розгортання».

Ядро не відділяється від розгортання, його варіанти утворюють єдиний ланцюг простих, ритмічно однакових мотивів, то підсилюючих пісенно-мовну виразність, то дещо нейтралізуючих її, що розчиняються в тканини і знову кристалізуються – особливо на кордонах форми.

Інтермецо №2 написано в складній тричастинній формі з розробковою серединою (3 хвили) і кодою. Схематична форма Інтермецо №2 (Схема 46).

A	B	A1 + кода
8+св.2+10+св.2	8+8+4+10	8+св.2+11+ 8+6
22	30	21 +14
b-moll		8+св.2+10+2

Розробка складається з трьох хвиль: перша урочистого характеру, починається акордовим рухом, що різко контрастує по відношенню до фактури першої частини, але все ж в ній простежуються елементи основної теми (*legato espressivo, e sostenuto*). Друга хвиля розробки (*dolce*) більш емоційна, в ній ще більше елементів експозиційного розділу (*espressivo e sostenuto*).

Процесуальність брамсівської «нескінченної мелодії» досягає тут кульмінації, охоплюючи всю п'єсу, що дає у порівнянні з Es-dur'ним Інтермеццо, приклад ще більшої єдності (тема середини монотематично утворюється з основного зерна), суцільного безперервно тематизму, що розвивається.

При розосередженості основних мелодичних інтонацій виникає все ж відчуття абсолютної протяжності лінії: пісенність, задана простим вихідним мотивом, як би створюється загальним процесом розвитку. Внутрішня напруженість і драматизм, що таїться в різноспрямованих малюнках фігурації, у протидії сходження і сходження, діатоники і хроматики, знаходить деяке заспокоєння в швидко згасаючій кульмінації (реприза), заміненої трагічним оціпенінням в коді.

Потреба у висловлюванні і його труднощі, подолання скутості в прагненні до відкритого вираження почуття – такий сенс цієї брамсівської драматичної елегії, що узагальнює і розкриває найпотаємніші глибини його музики. Наскрізний розвиток в цій мініатюрі, що проходить через найтонші перетворення мелодії і гармонії, направляється сонатною логікою

(розробка основного мотиву в середині).

Проникнення сонатності підсилює узагальнююче значення Інтермецо, яке є прикладом з'єднання «імпровазації» і класично бездоганної логіки форми. При цьому в імпроваційному розділі перед репризою (з т. 42) композитор пише ремарку *rosso più mosso ed yuasi improvisato*, тобто як би імпроваційно, настільки все продумано композитором, навіть імпровазія.

Інтермецо №3 – *cis-moll* – *Andante con moto* так само написано в складній тричастинній формі з контрастною серединою. П'єса багато в чому близька баладі – епічність, загальна ліричність змісту і драматичний розвиток ріднять Інтермецо *cis* з цим жанром.

Крайні частини побудовані за принципом куплетної форми – заспів-приспів, які поєднують в собі строфічність і варіаційність (Схема 47).

Схема 47

1 часть	Середина	Динамічна реприза
ABA1BA2	CDC1	AB

Перша частина Інтермецо створена в простій три-п'ятичастинній формі. Ускладнення класичної тричастинності відбулося за рахунок повтору частин. Частина складається з п'яти періодів, останній – скорочений, стиснутий (Схема 48).

Схема 48

A	B	A1	B	A2
a + a1	b + b1	A2 + a3	b + b1	a4
5 + 5	5 + 5	5 + 5	5 + 5	5
Cis	Cis	cis	cis	Cis

Розвиток двох головних тем, перша з яких буде варіюватися протягом усього Інтермецо, а друга (*legato*), навпаки, – залишиться незмінною і виконує роль такого собі рефрену або приспіву, якщо порівнювати

інтермецо з баладою.

Перша тема (*molto p e sotto voce sempre*) – носій головного образу, сувора, епічна, проводиться у трьох-октавному викладі. Мелодія – речитативного характеру, її діапазон не широкий. Цікаво в темі чергування натуральної та гармонічної VII ст., що характерно для народних мелодій. Ритмічний склад теми призводить до своєрідного п'ятитактової (не нормативної) побудови мови, яке збережеться протягом усієї п'єси.

Будова першої теми – неквадратний період варіантної будови. В ході розвитку вона буде поступово ускладнюватися, насичуватися додатковою лінією - підголосками, акордами, ускладненою ритмікою тощо.

Якщо першу тему можна порівняти із змінним заспівом, то друга тема, навпаки, залишається незмінною протягом усього Інтермецо. Уже йшлося, що її можна порівняти з приспівом. Вона являє собою так само дубльовану тему, викладену в більш статичному ритмі. Будова теми аналогічна першій (5 + 5), з використанням мотивів з рефрену. У другому реченні вона звучить на октаву вище з додаванням нових підголосків в акомпанементі з синкопованих лінією.

Перша тема розімкнута – закінчується на домінанті, що передбачає подальший її розвиток, друга тема тонально замкнута і більш стійка.

Останнє проведення головної теми (т. 40-45) можна порівняти з післямовою, підсумком сказаного – *Roco piu lente, roco pesante*. Вона дещо змінила свій колорит, стала більш драматичною і суворою. Змінився і спосіб викладу, тому що на відміну від початкової мелодичної горизонталі, вона стала більш гармонічно насиченою. Мелодія викладена в октаву, підкріплена гармонічно на сильній долі; змінився також і ритм, але мелодія пізнавана і стійка.

Середина Інтермецо контрастна – *Piu moto eu espressivo*, створена в простій тричастинній репрізній формі з розвиваючої серединою, тональність – A-dur (Схема 49).

C	D	C1
c + c1	d + d1	c + c2
5 + 5	5 + 5	5 + 5
A – E		A

Середина більш лірична (*dolce ma espress*) ніж перша частина. Фактура прозора, складається з трьох шарів – мелодії, яка переміщається з однієї октави в іншу (внутрішні реєстрові переклички) і двох ліній супроводжуючих, оточуючих фігурацій. Ускладнюється ритм мелодії, хоча вона і кантиленна, широкого дихання – на відміну від речитативної основної теми першої частини.

Між середнім розділом і репризою знаходиться зв'язка, яка модулює з тональності VI ступені в основну, яка будується на окремих мотивах попередніх частин (тт. 77-83).

Реприза скорочена. Написана в простій двочастинній формі з доповненням. Складається з останніх проведень основних тем – варійованої першої теми і незмінної другої (Схема 50).

A3	B	Дополнение
a + a1	b + b1	a2
5 + 5	5 + 5	6
Cis	cis	Cis

Закінчується Інтермецо завершальним, сумуючим проведенням головної епічної теми.

З усього вище викладеного слід зробити висновок, що варіанти викладу головної теми в крайніх частинах можна назвати варіаціями *soprano ostinato*, тому що мелодія завжди незмінна, уловима і пізнавана, змінюється лише її обрамлення і образ.

В ор. 118, крім вищевказаних інтермецо, входять балада і романс. За розташуванням в опусі (III і V) вони займають проміжну позицію і вносять певний контраст: драматична балада, експресивно-патетична, яка спирається на жанр токати, і лірико-епічний романс, в якому метрична розміреність, хоральність, повідомляють твору величавість і споглядальність, поєднуються з мелодичними голосами, в яких переплітаються і ніжність кантилени, і деяка стриманість речитативу, і захоплена декламаційність. Жанрова основа романсу включає риси баркароли, які проявляються в розмірі 6/4 і мірному погойдуванні кварто-квінтових ходів в басу, в остинатній фігурації середніх голосів. Основне драматургічне навантаження «беруть на себе» інтермецо: пристрасно-патетичне №1 – a moll, що передає динамічну естафету баладі (№3), яка виражена в жанрі токати; чарівно-захоплене №2 – A dur, написане в дусі Шуберта (можна порівнювати з початком сонати Ф. Шуберта (A dur ор. 120), збуджено-тривожне №4 – f moll, котре асоціюється з шуманівськими «флорестанівськими» поривами, і нарешті, глибоко трагічне, похмуро-приречене №6 – es-moll.

Відзначимо у творчості І. Брамса циклічність як жарову ознаку, як рису пізніх опусів композитора. При певній частці відособленості образний лад і драматургічна функція п'єс, що входять в них дозволяють об'єднати їх в певний цикл.

Так в ор. 118 перше Інтермецо виконує роль своєрідного вступу, який повідомляє жанрову і образну спрямованість всієї «циклічної форми». Друге Інтермецо є жанр, що синтезує ліричність повільних частин і захоплену експресію романтичних сонатних форм. Балада (№3) за характером і жанровим втіленням близька до головних тем сонатної форми. Інтермецо f moll, четверта частина опусу, за характером і місцем розташування асоціюється зі скерцо. Романс (№5) дещо «гасить» поривчастість і, здавалося б, деяку хаотичність попереднього Інтермецо своєю розміреною величністю, але і дає перепочинок перед заключним «ривком» – драматичним фінальним монологом.

Примітно й тональне зіставлення циклу (будемо його так називати): a-moll – A dur – g moll – f moll – F dur – es moll. По суті, первісна тональність порівняна з несумісними тональностями (A dur, g moll, f moll – II ступінь споріднення, es moll – III ступінь споріднення, трітонове співвідношення). Виняток становить тільки F dur, але перебуваючи на віддалі від первісної основи, вона вже сприймається як би не в тональності першого ступеня, а в співвідношенні з сусідніми - як II ступеня споріднення.

Можна також спостерігати дві групи тональностей, які розташовуються у секвентному порядку. Їх ланки включають мінорну, однойменну їй мажорну і мінорну на тон нижче, секвентне повторення першої групи разом з основним «мотивом» утворюють спадний поступенний хід тонік з «ритмічною синкопою», з акцентом на однойменному мажорі, що віддалено нагадує ритм сарабанди або чакони.

Таким чином можна говорити про ритм на рівні тональної драматургії. Рух тонік від I ступеню до V утворюють риторичну фігуру *catabasis*, «посилена» трітоном, що створює в ній целотоновість.

Розглянемо *Інтермецо*, що входять в цикл докладніше.

Інтермецо a-moll, що повідомляє циклу експресивну спрямованість, починається з кульмінації. Патетичні вигуки, втілені в мотивах амфібрахічного типу в октавному подвоєнні, з'єднання сходять угору і вниз мелодичних елементів фактури, динамічна напруженість *f*, *sf*, структура періоду, неподільного на речення, в основі якого – масштабно-тематична структура «дроблення з замиканням», модулюючого в паралельну тональність *C dur*, і точне його повторення концентрують увагу слухачів. Мелодичні «зітхання» в низхідній секвенції надають музиці відтінок сумної приреченості, висхідний рух мелодичної фігурації в партії лівої руки, що досягає верхнього звуку з ланки мотиву-подиху правої – спроба подолати стан відчаю. Така гнучка фактура, утворена різними типами мелодичних ліній, створює діалогічність. Завдяки мелодичній фігурації утворюються і дисонантні гармонії, у т.ч. й альтеровані, і акорди з затриманнями і «неправильними» розв'язаннями.

Загальна форма інтермецо – проста тричастинна з кодою.

Форма будови інтермецо №1 (Схема 51).

Схема 51

A	A1	A2 (+ кода)
10 т.	10 т.	10 т. + 4т.

Тип середньої частини можна розглядати як розвиваючу середину, з елементами розробковості (тт. 27-30). Тут змінюється вектор спрямованості в партіях обох рук – так, низхідні мотиви-амфібрахії трансформуються у висхідні ямби з генеральним затактом, а фігурація в лівій руці стає хвилеподібною – короткому підйому відповідає більш тривалий спад.

Драматичним стає й гармонічний розвиток: з'являються зменшені септакорди і нонаккорди, утворені мелодичними лініями голосів. Тональний план, в цілому, нескладний – обігрується а moll, якому DDVII4/3, а потім змVII4/3 надають гостроту та нестійкість. Перед репризою слідує відхилення в d moll (тобто в субдомінанта), яке призводить до каденції (відзначимо її значимість).

Реприза динамізована: в ній відзначені «накопичення» середньої частини - хвилі мелодичної фігурації, висхідне секвентне повторення амфібрахічного мотиву, поява мелодичної фігурації в мелодії правої руки (порівняймо з розробковим розділом середини). В тональному відношенні йде закріплення головної тональності завдяки остинатному повторенню тонічного звуку в фігурації лівої руки і, особливо, витриманому звуку органного пункту в коді, в мелодичній фігурації якої появляються відзвуки середини (поєднання арпеджованих акордів D9 та зм.7).

Таким чином, в простій формі (мініатюрі) композитор втілює динамічність, властиву головним темам драматичного характеру в сонатній формі, її розробковість з інтонаційною трансформацією, синтезуючою основний тематизм і розробковий матеріал репризи. Ладова нестійкість, постійне розгортання і, по суті, однорідна динаміка надають композиції цілісність і драматургічну концентрованість.

Своєрідним ліричним відступом після драматичного монологу, є **Інтермецо А dur, №2**, як уже неодноразово зазначалося, засноване на шубертівські пісенності (Lied). Примітна форма даного твору (Схема 52).

Схема 52

I	II (тріо)	реприза
A	B	A
8+8+8 (4.зв.)+10+10	8+(8) + 8 + 8 (3т.зв)	8+8 (4зв.) +10+10
A dur	fis moll- Fis dur -fis moll	A dur

На відміну від більшості інтермецо, що тяжіють до простої тричастинності, структура даного – складніша. Її можна визначити як складну тричастинну з серединою тріо і скороченою репризою. Розглянемо будову докладніше. Основна тема написана в формі складеного періоду. Кожне його речення (8 + 8) можна розглядати як простий період повторної будови (4 + 4), симетричний і квадратний. Тематизм проходить 4 рази з невеликим варіюванням, перші три каденції закінчуються D в головній тональності, в четвертій відбувається модуляція в домінантову тональність – E dur (втім, каденція недосконала і створює деяку незавершеність, нестійкість).

Наступна ділянка розвитку (тт. 18-25) – має розробковий характер. Починається вона з доповнення до теми в новій тональності, але з переходом до головної, після чого слідує його варіант. Короткі, «переконуючі» інтонації «виливаються» в вигук, що переходить в об'єднуючу, кантиленну фразу на D остинато – це своєрідний предикт до репризи.

Сама реприза цікава і в тематичному, і в гармонічному відношенні. Основна тема завуальована в загальній фактурі, з'являючись то в мелодії, то в басовому або середньому голосах: чути окремі вигуки, обривки фраз, що нагадує мову плутану під впливом захоплених почуттів. Кілька пом'якшує експресію є субдомінантова квінта, що підкреслюється в нижніх голосах і тонічний органний пункт. Структура репризи стиснута – намічений лише

простий період, а розробковий і предиктовий елемент перетворений в заключний. На завершення першої частини Інтермецо №2 чути далекий відгомін основної теми, елементи якої «заховані» в нижньому голосі.

Середня частина, тріо (fis-moll) написана у простій тричастинній формі з контрастною серединою. Перший її розділ побудований у формі періоду (4 + 4) – квадратного, симетричного, варіантно-повторного, модулюючого в тональність доміанти до fis (Cis-dur). Точний повтор нового тематизму структурно врівноважує тему по аналогії з першим розділом. У жанровому відношенні це ноктюрн, причому шопенівського типу з його поліфонізованою фактурою і прихованим багатоголоссям. Середня частина тріо – період квадратний, симетричний (8 + 8), незамкнений, що звучить у тональності, однойменної до головного тріо – Fis dur. Хоральність, мінімальна динаміка, опора на чітку, класичну структуру створює в музиці епічність, просвітлений спокій і умиротворення.

Тема тріо, що повертається, є фактурним варіантом – верхній і середній голосу в першому реченні теми наведені в похідному з'єднанні – подвійно-рухомому контрапункті. Тема йде без повтору. Слідом за лаконічною зв'язкою вступає загальна реприза. У ній стиснута структура головної теми, в основному ж тематизм повторюється без змін.

В даному Інтермецо спостерігається жанрове різноманіття, що йде від сюїтності: тут можна «зустріти» і «пісню без слів», якою, по суті, є основна тема, і ноктюрн, і хорал, і прелюдію з її імпровізаційної манерою (мова йде про репризу першої і третьої частин).

Як і у Роберта Шумана, важливим є один з основних методів у Брамса - метод варіювання тематизму, виявлений в репризі першої частини, причому більш складного, на межі з варіантністю, в репризі тріо варіювання здійснено за допомогою контрапунктичних прийомів. І якщо в першому випадку Брамс спирається на варіантність, властиву народної пісенності, то в іншому - на класичну поліфонічну техніку.

Після драматичної патетики Балади слідує Інтермецо (№4), в якому втілилися різні відтінки психічного стану: сум'яття, тривожне очікування,

поривчастість, деяка незібраність в думках, хаотичність дій. Все це виражається насамперед у ритмічних, фактурних і інтонаційних елементах, взятих за основу (Схема 53).

Схема 53

I	II	III
A	A₁	A₂
22 т.	14 т.	25 т.

Перекличка коротких мотивів в різних партіях і регістрах майже в стретному варіанті, неточні імітації, в деяких випадках – за типом звернення, тріольність в розмірі 2/4, ритмічна однорідність, в цілому, висхідний рух – створюють внутрішнє напруження і одночасно відтворюють енергію.

За внутрішньою жанровою основою це Інтермецо нагадує скерцо з сонатних циклів. Основна тема є періодом з внутрішнім розширенням у другому реченні, повторно-варійованим, неквадратним, несиметричним (4 + 8), кульмінація припадає на ділянку розширення, там же – модулювання в тональність с moll (субдомінанта), з подальшим поверненням в головну – f moll.

Форма в цілому – складна тричастинна з серединою, що включає в себе риси і тріо, і епізоду (про це пізніше) зі скороченою репризою і кодою.

Перша частина написана в простій тричастинній формі, з розробковою серединою і стислою репризою (без розширення).

На початку середнього розділу Інтермецо звучать інтонації основного тематизму, потім акордова фактура, що лежить в основі теми, як би розчиняється в мелодичних фігураціях (в двоголоссі). Пасажі мають широку амплітуду за рахунок використання стрибків на широкі інтервали: сексти, великі септими, октави і навіть дециму.

Тональний розвиток в першій частині інтермецо контрастний в різних розділах. Так, в темі переважають автентичні звороти з оберненнями D7. Особливу динамічну спрямованість створюють проходять обороти з D4/3 і

подвійний домінантою.

Середній же розділ розширює набір гармонічних засобів: в розробці зустрічаються зм7, D2, D7, D9. Модулювання відбувається переважно в тональності діатонічної спорідненості.

Середня частина в структурному відношенні також може розглядатися як проста тричастинна, причому в основі її лежить, з одного боку розгортання, а з іншого – варіантне оновлення основного інтонаційного комплексу середини. Тому за композиційною функцією її можна визначити як тріо, але за змістом, принципам розвитку і тональній нестійкості вона наближена до епізоду.

Цікава і манера викладу музичного матеріалу - йде перекидання «через руку» функціонального баса. Таким чином тематизм розпадається на окремі інтонації, які звучать в різних ділянках музичного простору, розосередженого в часі, тим самим, враховуючи й приглушену динаміку, створює відчуття хисткості, хаотичності, примарності. Тональний зміст представляє обігрування тоніки нової тональності, яка «увійшла» в тональний комплекс через переосмислення ступеню: V = III. Це споріднений f moll для As dur. В середньому розділі розвиток стає більш експресивним, перш за все за допомогою тонально-гармонічного розвитку, як і в середині першої частини.

Загальна реприза - динамічна. Кульмінаційне зростання, драматичне нагнітання призводить до того, що початок репризи є продовженням середини – тріо за формою, епізоду за змістом і розробки за принципом розвитку. Це зумовило синтез фактурних елементів – перекидання тематизму, наприклад. Також реприза являє варіант першої частини в інтонаційно-тематичному відношенні. Розробковий розділ першої частини в репризі не настільки драматичний, в ньому більше експресивної лірики, про це говорить велика насиченість фактури і менша амплітуда коливань мелодичних хвиль. Він носить заключний характер, спираючись на остинатний домінантовий і тонічний бас.

Т.ч., залишаючись вірним класичної традиції в області форми, Брамс будує романтично вільну в плані музичного висловлювання композицію,

об'єднану єдиним поривом.

Завершальне Інтермецо №6, після безтурботності й умиротворення Романсу, звучить особливо гостро і похмуро. Темп *Andante, largo e mesto*; регістрова перекличка фігурацій, оркестрове тембральне забарвлення мелодичних елементів; поліритмія, хроматичні складні затримання і оспівування, часом в кількох голосах одночасно; амфібрахічні мотиви з генеральними затактами, в яких накопичується напруга; і, нарешті, наспів, що інтонаційно нагадує середньовічну секвенцію *Dies irae*, – сприяють втіленню трагічного образу і стану приреченості.

Dies irae є одночасно і лейтінтонацією, і основою для монотематизму. Сумний стан підтримується і поєднанням септакордів натурального ладу з альтерованими акордами, а поєднання $II^7 - D^9$ – є його кульмінацією, що виражає нестерпне страждання (за таким же типом будуються крайні частини Елегії С. Рахманінова).

Тема (досить рідко використовувана форма неподільного періоду) повторена двічі з деяким варіюванням, ймовірно, для посилення впливу на слухача і для закріплення цього образу в пам'яті. Повтор «сигнального» «*Dies irae*» звучить в першій частині як обрамлення кожної «строфи», як нагадування про невідворотність фатуму.

Крім строфічності з обрамленням тут можна виявити і риси рондальності: при цьому в якості рефрену виступає лейттема «*Dies irae*»; основна тема є змістом першого і третього епізоду, а акордові елементи середнього розділу, що нагадує героїчні теми Ф. Шопена, – другого.

Форма середини лаконічна – період з трьох речень, кожний з яких починається приблизно однаково, з кожним проведенням динамізується, а закінчення в них варіюються. Об'єднуючим моментом є проведення сигнального елемента, «рефрену», який перед третім реченням звучить в октавному викладі, підсилюючись акордовою фактурою.

Перед репризою «лейтмотив» звучить на тлі мелодико-гармонічної фігурації в басу. Реприза вкрай стиснута і носить заключний характер, вона швидше нагадує коду. На завершення лейтмотив звучить в октавному викладі

у 3-х голосах у поєднанні з відгомонам героїчної теми з середини (заснований на «золотому ході валторн»).

Форма останнього Інтермецо лаконічна - проста тричастинна, в першій частини якої період дан з повторенням, в середній – період з трьох речень, а в репризі він настільки змінений, що впізнається лише по інтонаційному комплексу і фактурі, крім того сильно стиснутий, відбувається і поєднання функцій репризи і коди.

Але і не це головне – Інтермецо містить риси строфічної пісні з обрамленням, варіаційністю і рондальністю, тим самим ускладнюючи просту композицію, як того вимагає драматургічна форма (Схема 54).

Схема 54

I	II	III
A	B	A1
8+8+8	18+16	8+8+8

Отже, для опусу 118 характерні:

- циклічність симфонічного типу;
- симфонізація малої форми, зокрема, інтермецо, що виражається в складному внутрішньому розвитку, поєднанні принципів різних форм, в жанровому і стильовому різноманітті (це вказує і на сюїтність);
- проста і складна тричастинність, а також строфічність, рондальність і варіаційність з варіантністю;
- поєднання контрастності з динамічним розгортанням, що повідомляє формі цілісність і єдність;
- засобами об'єднання служать інтенсивний ладотональний розвиток, поліфонізація фактури і пісенна плинність;
- інтонаційні зв'язки, зокрема, використання низхідних амфібрахічних мотивів-«зітхань» в першій і заключній частині;
- змістовна роль мотиву *Dies irae*;
- виявлення різних образних аспектів однієї і тієї ж теми за допомогою

складного варіювання (варіантності, контрасту зіставлення, наскрізного розвитку);

Op. 119 представлений трьома інтермецо (№1 – h moll, №2 – e moll і №3 – C dur). Тут Брамс вже не використовує складні структури, хоча тенденція барокового розвитку зберігається. Розділи простих тричастинних форм представлені більш чіткими періодами, межі форми в цілому яскравіше окреслені.

За формою інтермецо цього опусу – це різноманітно представлена тричастинність, за змістом ці інтермецо служать найбільш красномовним вираженням характерної якості брамсівської лірики – стриманості, під покровом якої таїться глибина і рідкісна натхненність почуття.

В опусі 119 вже не зустрічаються розімкнуті побудови, хоча імпровізаційність і варіаційність все ж присутні. Можна навіть сказати, що Брамс досягає своєрідної «золотої середини» формотворення в цих трьох інтермецо.

Інтермецо op. 119 №1 (Adagio, h moll) – мрійливе з відтінком легкої скорботи, написане у простій тричастинній формі з контрастною серединою. Починається воно з прозорої, повітряної теми, дуже цікавої у ладогармонічному плані. Тема, традиційно для фортепіанних творів Брамса розпадається на декілька фактурних шарів – це верхній мелодичний пласт, дуже скутий інтервально та лаконічний за інтонаційними характеристиками. Середній пласт фактури заповнюється акордовими фігураціями. Нижній пласт фактури втрачає функцію гармонічної основи, скоріше – це другий мелодичний голос, який складає дует з мелодією у верхньому голосі. Низхідна направленість арпеджіо призводить до того, що тема втрачає ладогармонічну визначеність – тонічний сі-мінорний тризвук набуває вигляду нонакорду від f^{is} вниз (f^{is}-d-h-g-e), потім – від d, а потім й від g. Тональна централізація відчувається у опорних точках форми – кадансах.

Схематично форму інтермецо можна представити наступним чином (Схема 55).

Перший розділ	Середній розділ	Реприза
8+8	14+16	8+13

Перший розділ форми – це період з двох речень з симетричною будовою (8+8) та повторно-продовженою структурою тематичного матеріалу.

Середній розділ – контрастний як в ладовому, так і фактурному відношенні (ре мажор). Її основу складають акорди, які завдяки предйомам додають темі поривчастості та пристрасності. В динамічному відношенні середній розділ також більш активний – швидко досягаються кульмінаційні точки, які так само швидко «згортаються». Музика насичується хроматизмами, а гармонічний потік – альтерованими співзвуччями. За формою – це також період повторно-продовженої будови (14+16) з двома кульмінаціями в кожному реченні. Під час другої кульмінації з'являються тріольні пасажі, які проявляються у репризі.

Реприза видозмінена. Це також період, проте дещо змінюється метроритмічна складова – арпеджію у середньому розділі звучать тріолями, що надає темі більш збудженого характеру. Разом з тим тиха динаміка а відсутність різких сплесків не дозволяють говорити про динамізацію як певний композиційний прийом. Реприза розширюється у другому реченні (8+13) за рахунок внутрішнього розростання. До самого кінця ладогармонічний центр позбавлений визначеності – відчуття *h moll* з'являється тільки в останніх трьох тактах.

Інтермецо №2 написано в складній тричастинній формі А-В-А1. Схематично форму твору можна представити наступним чином (Схема 56).

А	В	А1
a+b+a1	a+b	a+b+a1
10+5 + 5+5 + 6+7	8+8+16	5+5 + 5 + 5+5

I частина (A), написана в простій тричастинній формі (тональність мі мінор, $\frac{3}{4}$). Починається в темпі *Andantino un poco agitato* (схвильовано, збуджено). В основі цього твору лежить кілька інтонацій, що створюють мотивну систему розвитку твору. Цей мотив, в основі якого лежить ритмічна мотивна інтонація, простежується вже в перших тактах.

Мелодія починається з затакту двома шістнадцятими h з висхідною секундою, що нагадує мотив схожий на інтонацію «жалості, плачу». Фактура гомофонно-гармонічна. Провідну роль виконує ритм. Далі в басу простежується ритмічна імітація. Цей ритм створює танцювальну жанрову основу.

Перша фраза об'єднується лігою, що надає відчуття єдиного безперервного руху. Далі спостерігається свого роду «гра» *sostenuto* і *sforzando*, що вносить жартівливий елемент.

Перше речення складається з восьми тактів. Перший такт близький з дев'ятим – вони практично ідентичні, після чого відбувається мотивна трансформація. Провідна лінія розміщується у верхньому голосі. Кульмінація розташована у точці золотого перетину періоду. З десятого такту змінюється фактура, з'являються тріолі. Так починається друга частина, в якій спостерігаються 2 лінії – підголоскова поліфонія і новий ритмічний зміст, тріолі, паузи. У шостому такті простежується варіантний розвиток мелодії з першої частини, але тут вона завуальована в хроматичних ходах і стрімкому русі шістнадцятих.

Реприза першої частини – динамічна. Змінюється фактурний ритм.

Друга частина *інтермецо* – *Andantino grazioso*, написано у простій двочастинній формі в тональності мі мажор. Відразу виділяються верхня лінія. В основі мелодії першого розділу (16 тактів) лежить мотив першої частини. Ритм також зберігається, проте відсутній рух шістнадцятими і це контрастно виділяє мелодію, яка звучить не поспішаючи, спокійно. Дуже цікаві ремарки, які визначає композитор, наприклад, *teneramente* – ласкаво, м'яко, ніжно. Починаючи з дев'ятого такту мелодія дублюється на октаву вище, що додає їй витонченості.

Далі вступає друга частина середини (наступні 16 тактів). У верхньому голосі відбувається імітація мелодії з першої частини А. Характер цього розділу – ніжний, романтичний. Інтонаційність ліги несе змістовне значення. Постійна гра динаміки, крещендо і димінуендо надає мелодії витонченості і загадковості. Останні п'ять тактів – це підготовка до репризи, до третьої частини. Димінуендо, рітенуто, уповільнення ... і ремарка *a tempo*, вступає реприза.

Реприза інтермецо – розширена – відбувається внутрішній розвиток другого речення. За нею йде доповнення в якому відбувається додаткове проведення мелодії в першому голосі. Завершується інтермецо ніжно – в останніх тактах звучить арпеджато, яке імітує гру арфи та на димінуендо рітенуто модулює в мі мажор.

Інтермецо №3 (*Grazioso e giocoso*, до мажор) експонує новий образ – іскристий та живий. Воно представляє собою єдину хвилю розвитку, хоча й написано у простій тричастинній формі. Схема інтермецо може бути представлена наступним чином (Схема 57).

Схема 57

А	В	А1
12+12	16	30

Проте неконтрастний матеріал середини не переключає уваги, а навпаки розкриває потенціал основної ідеї. Основна тема «захована» у середні шари фактури. Піанізм Брамса наклав відбиток на фактурне вирішення теми, адже в ній є характерний для композитора прийом – рух паралельними інтервалами в терцію, сексту та октаву. Перше речення складає 12 тактів. Воно розширено у порівнянні з квадратною побудовою у зв'язку з активним тональним рухом всередині (С dur – G dur – А dur). Друге речення (повторює перше) вводиться як співставлення (ля мажор-до мажор) та також реалізує тонально-гармонічну програму (С dur – А dur).

Середній розділ (16 тактів) розвиває інтонаційний матеріал першого розділу. Воно відрізняється активним тональним рухом в бік бемольних

(A dur – fis moll, Des dur As dur). Стрімкий розвиток постійно переривається акордами sf, що виникають на гребні динамічних хвиль. Генеральна кульмінація співпадає з найвищим звуком «соль» після якого слідує стрімке низпадіння по терціям.

Реприза інтермецо динамізована (30 тактів). Замість двох речень звучить одне, проте розширене, оздоблене імпровізаційними елементами та динамічними «вибухами». Спочатку звучить тема у збільшенні (четвертними замість восьмих), а потім з'являється у експозиційному викладенні.

Остання п'єса циклу - *Rancodія* (Allegro risoluto, мі бемоль мажор, 2/4) - яскрава та динамічна, вирізняється пружним танцювальним ритмом. Написана у складній три-п'ятичастинній формі з елементами концентричності.

Перша частина – проста тричастинна репризна форма з періодом повторно-продовженої будови в якості першого розділу. Тема рапсодії виражає мужню силу - вона звучить у соковитій акордовій техніці, містить сміливі стрибки та неочікувані акценти, яка надає фортепіанній звучності оркестрального колориту. У другому реченні одразу досягається місцева кульмінація (ff). Середній розділ контрастує до першого речення та представляє собою низхідні арпеджовані пасажі, які перемежуються акордовими послідовностями, що обходять ряд тональностей (соль мажор, сі бемоль мажор, до бемоль мажор). Після репризи (9+10) звучить зв'язка, ритмічним базисом якої стає тріоль. Незважаючи на новий тематичний матеріал цей розділ форми не може вважатися самостійним, адже він побудований на розробці одного інтонаційного елемента. Його задача – перехід від c moll до нової тональності – As dur.

Середня частина незважаючи на штрих стакато, звучить більш лірично та граціозно (ремарка *grasioso*). Вона представляє по формі просу тричастинну форму з серединою зв'язкою. Перший розділ – це великий період (8+8) – повторно-продовженої будови, проте розімкнений, відкритий до активного тонального руху в середині. В репризному розділі варіюється фактура, проте за структура періоду не руйнується (8+8).

Після середини знову з'являється матеріал зв'язки (в тональності до мінор), який сполучається з серединою першого розділу. Яскраві пасажі є характерною рисою брамсівського піаністичного стилю, проте в рамках жанру рапсодії вони вносять елемент імпровізаційності, стихійності та спонтанності.

Реприза рапсодії – динамізована. Експозиційна тричастинність зберігається частково – на рівні композиційної ідеї, проте в композиційному та драматургічному плані вона представляє собою єдину хвилю динамічного нагнітання, яка завершується на ff життєстверджуючими акордами.

Висновки до Розділу 3

Підводячи підсумок, ще раз зазначимо індивідуальність і неповторність музичного мислення Йоганна Брамса, своєрідно продовжувало традиції Роберта Шумана. Він, як і всі романтики, однак намагався синтезувати різні жанрові і стилістичні напрямки.

У жанрі інтермецо у Брамса чітко проступає барокова тенденція експонування матеріалу як «ядра» і подальшого розвитку принципового «розгортання» музичної думки. Однак все це відбувається на романтичній основі, наслідком чого стає збагачення гармонічної мови, індивідуальне фактурне рішення кожної п'єси, їх форма.

Протягом чотирьох опусів, як вже було сказано раніше, Й. Брамс звертався до тричастинних форм, але кожен раз індивідуально підходив до їх інтерпретації. Якщо в ор. 74 це були досить чіткі, симетричні структури крайніх (іноді і середніх) частин форми, в яких тільки намічалася та бароково-романтична тенденція викладу музичної думки, то вже в Інтермецо ор. 116 ми бачимо ускладнення формотворчих і, отже, гармонічних і фактурних засобів. З'являються проміжні форми, що пов'язано частково зі свободою викладу музичного матеріалу, його імпровізаційністю. У Інтермецо ор. 118 Брамс досягає кульмінації в ускладненні форм. Тут найбільш яскраво виражена барокова тенденція

розгортання музичного матеріалу. Всі теми виростають з початкової фрази або речення, які стихійно розвиваються, переходячи в нову якість. Однак при всій складності і свободі викладу музичної думки, зберігаються чіткі структури, які об'єднуються в єдине ціле, утворюючи чітку струнку форму.

В Інтермецо ор. 119 форма остаточно кристалізується, об'єднуючи всі засоби, які втілював Й. Брамс в своїх ранніх інтермецо. Також цікавий і вибір тональностей. Дуже часто Брамс використовує тональності з ладовою устоем «а (as)» і «е (es)». Наслідком чого відбуваються своєрідні ремінісценції в більш пізніх опусах до ранніх. Наприклад, Інтермецо ор. 118 №2 (A dur) повертає нас до ля-мажорного Інтермецо з ор. 76; а ор. 116 № 5 (e moll) – до Інтермецо ля мінор з оп. 76.

Бароково-романтична тенденція безсумнівно проявилася і в фактурно-поліфонічному вирішенні кожного інтермецо. Поліфонізація демонструється на всіх рівнях розвитку: від найпростіших підголосків до вертикально-рухомого контрапункту (Інтермецо ор. 118 №2, A dur). Узагальнюючи багатющий досвід попередників, Йоганн Брамс знаходить тут і нові, оригінальні прийоми, які отримали подальший розвиток у композиторів ХХ століття. Таким чином, жанр інтермецо стає не тільки одним з особливих у творчості І. Брамса, а й передбачає складні драматургічні композиції в малих формах в фортепіанній творчості А. Н. Скрябіна, С. В. Рахманінова, М. В. Лисенка та багатьох інших.

ВИСНОВКИ

Розглянуто термін інтермецо як поняття та явище. Виявлені особливості споріднених за етимологією явищ інтермедії та інтерлюдії. Інтермедія – найбільш старовинне та широке поняття, яке пов'язується з музично-драматичною дією. Інтермедії були розповсюджені ще за часів Античності. Інтермедія – завершений невеликий, часто розважальний твір, який виконується між актами вистави. В музичній практиці інтермедія майже збігається за функцією з дивертисментом та є основою опери-буф. Інтерлюдія – це перш за все самостійний жанр англійської комедійної драми, аналог інтермедії за змістом. В музичному мистецтві поняття інтермедії та інтерлюдії мають локальний характер разом з тим зберігають основне функціональне навантаження – момент переключення, «слабкого часу». Поняття інтерлюдії та інтермедії як інструментальної п'єси виникає в барокову добу. Інтермедія пов'язується перш за все театральною виставою. Італійські інтермедії, стали важливим підготовчим етапом до появи опери та балету. З точки зору музичної форми, інтермедія є набором п'єс різних жанрів – від мадригалів і «симфоній» (невеликих п'єс для інструментального ансамблю) до масштабних композицій. Найзнаменитіші інтермедії, написані К. Мальвезці, Л. Маренціо, Е. де Кавальєрі, Дж. Барді, Я. Пері і іншими італійськими композиторами. Інтермедії функціонували в якості розважальних вставок, проте відігравати значну роль

Інтерлюдія означає п'єсу, що розділяє або з'єднує частини музичного твору, проміжний епізод та вставну сцену, що перериває течію дії, відрізняючись іншим характером, іншою музикою.

Інтермецо як самостійний жанр – це досить складний характерний твір, що з'явився у епоху Романтизму і був покликаний виражати вельми багатолику картину людських переживань. Інтермецо спочатку було пов'язано з композиційною функцією перемикання, відсторонення, перемежування основних розділів матеріалом, що обіймав «слабкий час» в змістовному плані.

Родоначальником жанру інструментального інтермецо став великий композитор епохи Романтизму, творчість якого позначена багатьма жанровими і стилістичними знахідками і відкриттями – Р. Шуман, який в 1832 році створив перші в історії музики твори нового жанру – Інтермецо для фортепіано (ор. 4). Подальша доля інтермецо була пов'язана з іменем Й. Брамса, у творчості якого викристалізувалися основні прикмети жанру.

Як самостійна інструментальна п'єса другої половини ХІХ–ХХ століть інтермецо продовжує виконувати і більш ранню історичну функцію – бути складовою частиною більш великого твору і виконувати перехідну або контрастну, а також і самостійну функції. Інтермецо як інструментальний жанр виражає єдність ліричного висловлювання в кожному конкретному творі. Воно концентрується на певному образі або стані, звідси – єдність розвитку, фактурна та тематична однорідність, відсутність контрастів та різких змін. У ХХ столітті композитори також звертаються до жанру інтермецо та пишуть сольні, ансамблеві та оркестрові твори, які виступають частиною більш великих циклів або існують у вигляді самостійного опусу.

Інтермецо найкраще проявляє свої жанрові якості в рамках циклу – моножанрового та поліжанрового.

Цикл Інтермецо *Р. Шумана* ор. 4 є моножанровим та містить шість п'єс, які перебувають у співвідношенні єдиного злитого варіантно-варіаційного циклу, об'єднаного лейтінтонаціями, лейтмотивами, лейтритмом, лейткомплексом, лейтгармонією, що з'являються вже в Інтермецо №1. П'єси циклу Інтермецо ор.4 пов'язані також близькістю змістовних образів, зіставленням контрастів. Всі Інтермецо створені в нетрадиційних складних тричастинних формах, що утворюються з трьох великих розділів. Крайні розділи форми обов'язково створюють свою репризу тричастинність; з контрастною, складеною серединою; і зазвичай дещо скороченою репризою. Середні розділи інтермецо Шумана носять назву «alternativo» (окрім інтермецо №2) та виявляються простою тричастинністю з динамічною репризою або контрастною складеною

тричастинною формою. Перше Інтермецо містить всі компоненти, які об'єднують п'єси сюїтного і варіантно-варіаційного циклу ор. 4. Складна тричастинна репризна форма Інтермецо №1 складається з вільних, ненормативних тричастинних форм з розробками і репризами. У Інтермецо №2 і №3 композитор доповнює тричастинність рондальністю. У Першому Інтермецо поєднуються поліфонічна (головна тема), гомофонно-гармонічна (тема середньої частини), акордова (тема вступу, друге речення головної теми) види фактури, паралельний рух голосів. Звідси, отже, бере свій початок яскрава варіантність композиторського мислення. Композитор любить диференціювати всі фактурні лінії в музичному тексті. З фігураційного руху виділяє звуки для верхнього мелодичного голосу; відзначає дуєтну поліфонію між крайніми голосами, що розділяється гармонічною системою; гармонічний супровід воліє поділяти на ряд досить самостійних ліній – від однієї до п'яти. Одноголосся в Інтермецо зустрічається дуже рідко: це звучання теми (пропоста) в каноні Інтермецо №1; одноголосне проведення теми на початку репризи розділу в №2 (4 такти); глибоке, ритмічно суперечливе, низьке остинато звуку «as» в переході до репризи. Важливе місце в інтермецо ор. 4 (окрім (№5 і №6) відводиться вступам. Кожна частина Інтермецо №1 відзначена власним самостійним вступом, який виконує в подальшому найважливішу функцію в розвитку драматургії твору. В Інтермецо №2 вступ виконує функцію тональної опори; в Інтермецо №3 – гармонічної основи (D7, 6/5), на якій ґрунтується серединний епізод. У маленькому №4 – музичний матеріал одного такту вступу пронизує всю п'єсу.

За традицією класицизму, Р. Шуман в циклі повторює окремі частини п'єс, зазвичай перші. Але можливий повтор і других періодів (наприклад, в Інтермецо №2, де в експозиційному розділі повторюються дві перші частини, а в репризному розділі – тільки друга). В Інтермецо №5 повторюється середня частина, тобто третій період, який трактується як перша частина Тріо.

В циклі Шуман активно застосовує остинато: акордових, мотивних

(в тому числі і лейтмотивних), синкопованих звуків. Іноді він використовує всі їх одночасно: наприклад, в кодї Інтермецо №6. Не менш характерним прийомом розгортання музичного матеріалу у композитора є повтор: звуків, мотивів, фраз, цілих тактів і більш повних побудов. В Інтермецо Шумана використані також різні внутрішні жанри, що складають основу для жанрового синтезу: найчастіше це вальс (№1 і ін.), а також скерцо, мазурка, сициліана (в №3); марш, капричіо (в №2), весела народна пісня (в №4) і ін.

Цикли інтермецо *Й. Брамса* у своїй більшості поліжанрові, що вказує з одного боку на спорідненість інтермецо з іншими жанровими феноменами (баладою, капричіо, фантазією, романсом, рапсодією), а з іншого – на збереження проміжної функції інтермецо як жанру. Виключення складає цикл ор. 117, який побудований, як і у Шумана, виключно з інтермецо.

В інтермецо *Й. Брамса* в жанрі інтермецо чітко проступає барокова тенденція експонування матеріалу як «ядра» і подальшого розвитку принципового «розгортання» музичної думки. Однак все це відбувається на романтичній основі, наслідком чого стає збагачення гармонічної мови, індивідуальне фактурне рішення кожної п'єси, їх форма.

Протягом чотирьох опусів *Й. Брамс* звертався до тричастинних форм, індивідуально інтерпретованих в кожному конкретному випадку. Якщо в ор. 74 це були досить чіткі, симетричні структури крайніх (іноді і середніх) розділів форми, в яких тільки намічалася та бароково-романтична тенденція викладу музичної думки, то вже в Інтермецо ор. 116 бачимо ускладнення формотворчих і, отже, гармонічних і фактурних засобів. З'являються проміжні форми, що пов'язано частково зі свободою викладу музичного матеріалу, його імпровізаційністю. У Інтермецо ор. 118 *Брамс* досягає кульмінації в ускладненні форм. Тут найбільш яскраво виражена барокова тенденція розгортання музичного матеріалу. Всі теми виростають з початкової фрази або речення, які стихійно розвиваються, переходячи в нову якість. Однак при всій складності і свободі викладу

музичної думки, зберігаються чіткі структури, які об'єднуються в єдине ціле, утворюючи чітку струнку форму.

В Інтермецо ор. 119 форма набуває сталого вигляду, об'єднуючи всі засоби, які втілював Й. Брамс в своїх ранніх інтермецо. Також цікавий і вибір тональностей. Дуже часто Брамс використовує тональності з ладовим устоем «a(as)» і «e(es)». Наслідком чого стають своєрідні ремінісценції в більш пізніх опусах до ранніх. Наприклад, Інтермецо ор. 118 №2 (A dur) адресує до ля-мажорного Інтермецо з ор. 76; а ор. 116 № 5 (e moll) – до Інтермецо a moll з ор. 76.

Бароково-романтична тенденція безсумнівно проявилася і в фактурно-поліфонічному вирішенні кожного інтермецо. Поліфонізація проявляється на всіх рівнях розвитку: від найпростіших підголосків до вертикально-рухомого контрапункту (Інтермецо ор. 118 №2, A-dur). Узагальнюючи багатющий досвід попередників, Йоганн Брамс знаходить тут і нові, оригінальні прийоми, які отримали подальший розвиток у композиторів ХХ століття.

Таким чином, жанр інтермецо стає не тільки одним з особливих у творчості Й. Брамса, а й передбачає складні драматургічні композиції в малих формах в фортепіанній творчості А. Н. Скрябіна, С. В. Рахманінова, М. В. Лисенка та багатьох інших композиторів

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Москва: Музыка, 1962. Ч. 1. 285 с.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. Москва: Музыка, 1967. Ч. 2. 286 с.
3. Амброс А. В. Роберт Шуман. Жизнь и творчество / пер. с нем. А.Н. Серова; текстол. подгот. и коммент. Вл. Протопопова. Москва: Музыка, 1988. 59 с.
4. Амитон И. А. Амитон Ю. А. Поздний романтизм. Творчество Иоганнеса Брамса (цикл концертов-лекций «Жудожественные стили в музыке»). *Учитель музыки*. 2014. №1 (24). С. 16–18.
5. Антонова С. Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве Й. Брамса и А. Брукнера. Автореф. диссертации на соискание научной степени доктора кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02. Музыкальное искусство. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. Глинки, 2008. 26 с.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
7. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Путеводитель по концертам (словарь наиболее необходимых терминов и понятий). Изд. 2. Москва: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1978. 54 с.
8. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Ленинград: Худож. лит. Ленингр. Отд-ние, 1973. 568 с.
9. Бирюков С. Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы: Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02. Музыкальное искусство. Москва: Московская государственная консерватория, 1980. 192 с.

10. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки / отв. ред. Е. И. Чигарева. Москва.: Музыка, 1989. 268 с.
11. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: «Музыка», 1978. 332 с.
12. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной форме. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. Москва: Музыка, 1971. С. 26–64.
13. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки: в 3-х т. Москва: Издательство «Прометей», 1927. Т. 3: От середины XIX столетия до наших дней. 194 с.
14. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки: в 3-х т. / Изд. 2, испр. Москва: Музыкальный сектор госиздата, 1930. Т. 2: От начала XVII в. до середины XIX. 267 с.
15. Брокгауз Ф. и Ефрон И. Энциклопедический словарь в 86 т. (82 т. + доп. 4). Санкт-Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1890–1907. Соловьев Н. Ф. Каприччио.
16. Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь: Современная версия. Москва: Экспо, 2002. 6627 с.
17. Буцкой В. К. Структура музыкальных произведений. Теоретические основы анализа музыкальных произведений. Ленинград, Москва.: Государственное музыкальное издательство, 1948. 258 с.
18. Воспоминания о Роберте Шумане / сост., коммент., предисл. О. В. Лосевой; пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. Москва: Композитор: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2000. 556 с.
19. Вёрнер К. «Крейслериана» Шумана. *Советская музыка*. Москва: Композитор, 1960. № 12. С. 77–84.
20. Ганс Галь. Иоганнес Брамс. Творчество и личность. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера, три мира. Москва: Феникс, 1998. 640 с.

21. Гуменюк О. Інтермедії та їх місце в історії української драматургії й театру. *Вопросы духовной культуры. Культура народов Причерноморья*. 2011. № 196, Т. 2. С. 104-105.
22. Гейрингер К. Йоганнес Брамс. Москва: Музыка, 1965. 432 с.
23. Герасимова-Персидская Н. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Питання організації художньої цілісності музичного твору*. Київ: 2005. Вип. 51. С. 3–8.
24. Гончаренко С. Факторы формообразования в группах инструментальных циклов (теоретический аспект). *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2014. №8. С. 114–125.
25. Головинский Г. Л. Роберт Шуман и русская музыка XIX века. *Советская музыка*. 1990. №3. С. 46–54.
26. Горюхина Н. Вопросы теории музыкальной формы. *Проблемы музыкальной науки*. Москва: Советский композитор, 1975. Вып. 3. С. 3–16.
27. Грохотов С. В. Шуман и окрестности: романтические прогулки по «Альбому для юношества». Москва: Классика-XXI, 2006. 234 с.
28. Гроува. Музыкальный словарь / [Второе русское издание, испр. и доп. Пер. с англ.]. Москва: Практика, 2007.
29. Гумерова О. А. Апология «бурного гения» и проблема новаторства в музыкальном искусстве эпохи «Бури и натиска». *Вестник ЧелГУ*, 2009. С. 173–177.
30. Гуревич А. М. Романтизм. *Литературный энциклопедический словарь* / ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Москва: Советская энциклопедия, 1987. С. 334–337.
31. Гусева А. Гармония И. Брамса как фактор стиля: дисертация на соискание научной степени доктора кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02. Музыкальное искусство. Ленинград: Ленинградская консерватория, 1985. 218 с.

32. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка В 4-х т. Ред. и предисл. И. А. Бодуэна-де-Куртенэ. 3-е изд. Испр. и доп. . Т. 2. Санкт-Петербург; Москва, т-во М. О. Вольф, 1905. 2030 с.
33. Демченко Г. Ю. Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р. Шумана: аспекты музыкальной герменевтики. Автореферат диссертации на соискание научной степен кандидата искусствоведения. Специальность. 17.00.02. Музыкальное искусство. Саратов: Сарат. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2006. 22 с.
34. Демченко Г. Ю. Принципы циклизации миниатюр в фортепианных произведениях Шумана. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*. Сборник научных трудов. / Сост. Г. И. Гамбург. Харьков: «РА» «Каравелла», 1997. С. 89–100.
35. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь / [6-е изд., испр.]. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», 2003. 447 с.
36. Друскин М. С. Творческий метод Шумана. *История и современность: статьи о музыке*. Ленинград: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1960. С. 36–48.
37. Друскин М. Иоганнес Брамс. *М. Друскин. Избранное*. Москва: Советский композитор, 1981. С. 234–365.
38. Егоров В.И., Прокопец Е.Н., Яцков А.В. Ваш Ассистент. Справочное пособие. Музыкальный лексикон. Крым: Симферополь, 2005. 525 с.
39. Житомирский Д. В. Шуман. Москва: Государственное Музыкальное Издательство, 1960. 88 с.
40. Житомирский Д. В. Роберт и Клара Шуман в России. Москва: Государственное Музыкальное Издательство, 1962. 217 с.
41. Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. Москва: Музыка, 1964. 880 с.
42. Житомирский Д. В. Романтизм. *Музыкальная энциклопедия* / ред. Ю. В. Келдыша. Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973-1982. Т. 4. С. 697–704.

43. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 1. Москва: Музыка, 1995. 544 с.
44. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 2. Москва: Музыка, 2008. 528 с.
45. Зайцева М. Особенности музыкального мышления Йоганнеса Брамса. *Траектория науки*. 2016. Т.2 №9(14). С. 1.1–1.9.
46. Зенкин К. Мендельсон и развитие романтической фортепианной миниатюры. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма*. Харьков, 1995. С. 9–17.
47. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва, 1997. 244 с.
48. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: автореферат диссертации на соискание научной степени доктора искусствоведения. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. 54 с.
49. Зенкин К. В. О критерии жанрообразования в музыкально-историческом процессе. *Музыкальные жанры. История и современность*: тез. докл. к науч.-теорет. конф. молодых музыковедов / ред. Б. С. Гецелев. Горький: Горьков. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1989. 152 с.
50. Зенкин К. В. Романтизм как историко-культурный переворот. *Музыка в пространстве культуры*. Избранные статьи. Выпуск 1. Москва: МП «Книга», 2001. С. 3–8.
51. Интерлюдия. Интермедия. Интермеццо. *Музыкальный энциклопедический словарь* / Гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 213–214.
52. Интермеццо. *Украинский советский энциклопедический словарь в 3-х т.* Киев: Главная редакция Украинской советской энциклопедии, 1988. Т. 1. С. 694.

- 53.Интермеццо. *Энциклопедический музыкальный словарь* / Автор-составитель К. А. Жабинский. / Изд. второе, дополненное и переработанное. Ростов-на Дону: Феникс, 2009. С. 42.
- 54.Кант И. Критика чистого разума. Соч.: В 6-ти т. Т. 3. Москва, 1964, 799 с.
- 55.Карелина Е. К. Камерные ансамбли Р. Шумана в контексте авторского стиля. Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02. Музыкальное искусство. Москва: Московская государственная консерватория, 1996. 215 с.
- 56.Карташова И. В. Об эстетических и художественных открытиях раннего романтизма. *Романтизм: эстетика и творчество*. Сб. трудов / отв. ред. И. В. Карташова. Тверь: Тверской государственный университет, 1994. С. 4–11.
- 57.Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя: підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
- 58.Клековкін О. THEATRICA. Лексикон. Київ: ФЕНІКС, 2017. 800 с.
- 59.Конен В.Д. История зарубежной музыки. Москва: Музыка, 1972. 290 с.
- 60.Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. Москва: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007.173 с.
- 61.Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени. *Проблемы музыкальной науки*. СПб.: «Лань», 2013. С. 233–237.
- 62.Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор. 2000. 272 с.
- 63.Крунтяева Т. С., Молокова Н. В., Ступель А. М. Словарь иностранных музыкальных терминов / 5-е изд. Ленинград: Музыка, 1985.

64. Кушнірук О. Інтермецо. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФтаЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Т. 2. С. 241–242.
65. Крохмаль М. П. Роберт Шуман. Москва: Музгиз, 1937. 112 с.
66. Кюрегян Т. С. Форма в музиці XVII–XX століть. Москва: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.
67. Латинско-руський словарь / [сост. И. Х. Дворецкий]. Москва: Русский язык, 1976. 1076 с.
68. Ларош Г. А. Шуман як фортепіанний композитор. *Избранные статьи в пяти выпусках*. Вып. 5. Ленинград: Музыка, 1978. С. 19–29.
69. Лахути А. О роли образного контраста в «Крейслериане» Шумана. *О музыке. Проблемы анализа* / сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. Москва: Советский композитор, 1974. С. 209–219.
70. Лахути А. Г. Сюитные циклы Шумана. *Труды кафедры теории музыки Московской государственной консерватории*. Москва, 1960. Вып. 1. С. 280–337.
71. Лебедева З. Д. Единство цикла романтических миниатюр: художественная интроверсия четырех баллад для фортепиано ор. 10 Йоханнеса Брамса. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. К. 2014. №3. С. 254–257.
72. Літературознавчий словник-довідник. Київ: Видавничий центр Академія, 1997. С. 315–316.
73. Лі Сонкунь. Жанровий синтез як основа становлення одночастинної форми (На матеріалі композиторської творчості XVII – XVIII століття). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеса.: ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2012. 16 с.
74. Литературная энциклопедия в 11 т. / ред. В. М. Фриче, А. В. Луначарского. Москва: Изд-во Коммунистической академии, 1991. Т. 10. 936 с.

75. Лобанова М.Н. Западно-европейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994. 320 с.
76. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. Москва: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2015. 208 с.
77. Лосева О. В. Роберт и Клара Шуман: русские пути. К проблеме взаимодействия культур. Автореферат диссертации на соискание научной степени доктора искусствоведения. Специальность 17.00.03. Музыкальное искусство. Москва; Московская государственная консерватория, 2012. 43 с.
78. Лосева О. В. Титульный лист как компонент художественного целого. *Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: материалы научной конференции*. М., 2002. С. 119–129.
79. Лосева О. В. Кто, кому и почему: заметки о шумановских посвящениях. *Музыкальная академия*. М., 2006. С. 162–166.
80. Лу До. Лейтмотивизм цикла «Интермеццо» ор. 4 Роберта Шумана. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 2016. Вип. 23. С. 369–379.
81. Лу До. Полісемія понять: інтермеццо, інтерлюдія, інтермедія. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філософія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 1 (8). С. 206–211.
82. Лу До. Первое интермеццо в истории музыки: Шуман, ор. 4, №1. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 2018. Вип. 26. С. 200–213.
83. Лу До. Перше інтермеццо Брамса: фортепіанний цикл. Ор. 10. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 2019. Вип. 29. Т.1. С. 239–251.

84. Лу До. «Колыбельные страдания Й. Брамса op.117». *European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2021. №1. P. 184–187.
85. Лысова Ж. А. Интермеццо. *Англо-русский и русско-английский музыкальный словарь*. СПб. Москва. Краснодар: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. 288 с.
86. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. / Изд. 2, доп. и перер. Москва: Музыка, 1979. 647 с.
87. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: элементы музыки и методика анализа малых форм: Учебник спец. курса для муз. вузов. Москва: Музгиз, 1967. 749 с.
88. Манн Т. Собрание сочинений в 10 томах. Москва: Издательство «Художественная литература», 1961. Том 10. 693 с.
89. Мелешкина Е. Стилевой феномен романтизма в профессиональной работе учителя музыки: на материале учебной работы над произведениями Шумана в классе фортепиано. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. Специальность 13.00.02. Теория методики обучения и воспитания (музыка). Москва: Московский государственный педагогический университет, 2004. 28 с.
90. Меркулов А. М. Фортепианные сюитные циклы Шумана. Вопросы целостности композиции и интерпретации. Москва: Музыка, 1991. 95 с.
91. Мейчик М. Шуман. Москва: Музыка, 1935. 48 с.
92. Мирошниченко С. В. Жанровый синтез. Мендельсон. Фантазия-каприс соч. 16 №1. *Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність* (30 квітня – 2 травня 2019 р., м. Одеса): матеріали Міжнародних науково-творчих конференцій. Одеса: Астропринт, 2019. 185–190 с.
93. Мирошниченко С.В. Генезис жанра интермеццо. *Годишньак учительськог факультета у Враньє*. Враньє, 2015. С. 391–398.

- 94.Мирошниченко С. В. Полисемия понятия Quasi. Вторая статья. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової* [головний редактор О. В. Сокол]. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. 13. С. 9–19.
- 95.Михайлов А. В. Романтизм: музыкальные эпохи, направления, стили. *Музыкальная жизнь*, 1991. № 5, 6. С. 20–23.
- 96.Молчанова И. Охалова И. Петров Д. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып.4 (под ред. Царевой Е.). Москва: 2006. 433 с.
- 97.Мнацаканова Е. А. Интермеццо. *Музыкальная энциклопедия в шести томах* / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 547, 209–210.
- 98.Назайкинский Е. История в музыке: Избранные исследования. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория»: 2009, 391 с.
- 99.Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. *История в музыке: избр. исслед.* Москва: МГК им П. И. Чайковского, 2009. С. 371–391.
100. Назайкинский Е. В. Теория взаимодействия форм: вст. статья. *Стоянов П. Ц. Взаимодействие музыкальных форм.* Москва: Музыка, 1985. С. 5–30.
101. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
102. Николаева Н. С. Романтизм и музыкальное искусство. *Музыка Австрии и Германии XIX века: Учеб. пособие в 3 кн.* / под общ. ред. Т. Э. Цытович. Москва: Музыка, 1975. Кн. 1. С. 7–26.
103. Николаева Н. С. и др. Музыка Австрии и Германии XIX века: Учеб. пособие в 3 кн. / под общ. ред. Т. Э. Цытович. Москва: Музыка, 1990. Кн. 2. 525 с.

104. Новий тлумачний словник української мови у 4-х т. Київ: Аконт, 2001. Т. 1. 910 с.
105. Овчаренко С. В. Інформаційність жару. Одеса: Монографія. Астропринт, 1998. 188 с.
106. Українська мала енциклопедія. Буенос-Айрес, 1959. Том 4. 564 с.
107. Петухова С. А. К вопросу о применении термина «микротематизм» при анализе камерных сочинений Рахманинова и Брамса. *Искусство музыки: теория и история*. 2018. №18. С. 5–30.
108. Письма А. П. Бородин / с предисл. и примеч. С. А. Дианина Москва-Ленинград, 1950. Вып. 4. 480 с.
109. Попова Н. В. Фортепьянные сонаты Р. Шумана. Москва: Музгиз, 1959. 71 с.
110. Порфирьева А. Л. Интермеццо. *Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь* / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. Санкт-Петербург : Издательство «Композитор», 2000. Т. 1.: XVIII век. Кн. 1. С. 403–407.
111. Путилов А. Шуман в квадрате / сост. А. Путилов. Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 95 с.
112. Риман Г. Интерлюдия. Интермедия. Интермеццо. *Музыкальный словарь* / [Пер. с 5-го нем. изд., пер. и все доп. русс. отд. под ред. Ю. Энгеля]. Москва-Лейпциг: Юргенсон, 1896. С. 555.
113. Романова Е. В. Музыкальная эстетика Роберта Шумана (К проблеме стилевой эволюции). *Роберт Шуман и перекрестье музыки и литературы* [сборник научных трудов; сост. Г. Ганзбург]. Харьков: РА Каравелла, 1997. С. 144–147.
114. Рощенко (Аверьянова) Е. Миф о художнике в “именных” циклах С. Рахманинова. С. *Рахманинов: на переломе столетий*. Харьков: Майдан, 2004. С. 144–157.

115. Рощенко (Аверьянова) Елена. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. Харьков: ХНУРЕ, 2004. 288 с.
116. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 33 с.
117. Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы. *Литературное наследие: в трех томах*. Т. 3. Москва: Музыка, 1986. С. 146–201.
118. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, 1977. 166 с.
119. Сікорська І. Інтермедія. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Том 2. С. 240–241.
120. Сліпушко О. Тлумачний словник чужомовних слів в українській мові. Київ: Видавництво «Криниця», 2000. 512 с.
121. Словарь иностранных слов / Изд. 18, стер. Москва: Русский язык, 1989. С. 202.
122. Словник іншомовних музичних термінів [ред. Хабаль Ж.Д.] / вид. четверте, доп. та випр. Хмельницький: ПП «Банкір», 2005. 155 с.
123. Словник іноземних музичних термінів і виразів [ред. Хабаль Ж.В.] / вид. 6, доп. та випр. Хмельницький: ПП «Банкір», 2014. 140 с.
124. Словарь иностранных слов / Изд. 18, стереотипное. Москва: Русский язык, 1989. С. 202.
125. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века*. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1977. С. 12–58.
126. Соллертинский И. Исторические этюды. Москва: Музгиз, 1963. 104 с.

127. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы эстетики* / под ред. И. Прудниковой. Москва: Музыка, 1968. 102 с.
128. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования в 3-х вып.* Ленинград: Советский композитор. 1893. Вып. 3. С. 129–142.
129. Способин И. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1980. 398 с.
130. Сучасний словник-мінімум іншомовних слів. Київ: Видовництво «Довіра», 1999. 368 с.
131. Тюлин Ю. Н. Музыкальная форма. 2 изд. Москва: Музыка, 1974. 358 с.
132. Фраенов, В. П. Музыкальная форма: курс лекций. Москва, 2003. 197 с.
133. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. Москва: Московская консерватория, 2006. 432 с.
134. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 2-е изд., испр. / гл. ред. Ю. А. Сандулов. Спб.: Издательство «Лань», 2001. 496 с.
135. Царева Е. Иоганнес Брамс. Москва: Музыка, 1986. 384 с.
136. Царёва Е. Роберт Шуман. Штрихи к «русскому портрету» композитора. *Музыкальная академия*, 2010. №2. С. 86–90.
137. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования. в музыке. Простые формы. Учебник. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
138. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. В 2-х ч. Ч 1. Учебник. Москва: Музыка, 1988. 175 с.
139. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. В 2-х ч. Ч 2. Учебник. Москва: Музыка, 1990. 128 с.

140. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. Учебник. Москва: Музыка, 1984. 214 с.
141. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 466 с.
142. Цытович Т. Э. Музыка Австрии и Германии XIX века. Москва: Музыка, 1975. 500 с.
143. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи / Вступительная статья и пояснения В. В. Яковлева. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1953. 437 с.
144. Чернуха З. А. Жан Поль и Роберт Шуман – романтические двойники: материалы IV международной интернет-конференции «Музыкальная наука в едином культурном пространстве». М., 2016. [электронный ресурс]. URL: <http://gnesinstudy.ru/?cat=20> (дата обращения: 25.05.2016).
145. Чернявская Ю. Г. Жанр или идея? Трактовка жанра фантазии в творчестве Шумана. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2015. № 4 (38). С. 12–18.
146. Чернявская Ю. Фантазийные сочинение Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02. Музыкальное искусство. Москва: ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского», 2017. 206 с.
147. Чжан Тяньтянь жанрова еволюція інструментального капричіо: від Дж. Фрескобальді до Ф. Мендельсона. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової, 2021. 192 с.
148. Чжан Тяньтянь. Каприччио как понятие и явление. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2017. №2. С. 194–199.

149. Чжан Тяньтянь. Каприччио Мендельсона ор. 5 фа-диез минор как образец "чистого" жанра. *Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність (30 квітня – 2 травня 2019 р., м. Одеса)*: матеріали Міжнародних науково-творчих конференцій. Одеса: Астропринт, 2019. С. 243–246.
150. Чжоу Дапін. Жанрова образність у фортепіанній музиці ХХ століття (на матеріалі творів європейських та китайських композиторів). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової, 2019. 218 с.
151. Чигарева Е. И. Романтизм в музыке. *Романтизм: эстетика и творчество*. Сб. трудов / отв. ред. И.В. Карташова. Тверь: Тверской государственный университет, 1994. С. 145–155.
152. Чинаев В. П. Метафора дали: романтическая концепция звука и фортепиано Шумана. *Научный вестник Московской консерватории*. 2010. № 3. С. 84–98.
153. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в эволюции музыкальной жанровости. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.03. Музыкальное искусство. Киев, 1986. 23 с.
154. Шаповалова Л. Проблеми жанрової типології. *Музика*. 1984. №4. С. 12–13.
155. Шаповалова О. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: ООО «РИПОЛ Классик», 2003. 697 с.
156. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка)*. Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 16. Київ, 2002. С. 154–177.

157. Шип С. Музыкальный знак в типологическом аспекте. *Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія* / Зб. ст. Київ, 2001. Вип. 7. С. 47–57.
158. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в 2-х томах [Сост., текстол. ред., комментарии и указатели Д. В. Житомирского]. Москва: Музыка, 1978. Т. 2А. С. 234–245.
159. Шуман Р. Письма (1817-1840). / Пер. с нем. А. А. Штейнберг. Ред. перевода и перевод части писем Н. А. Темчиной. Сост., вст. Статья, комм. Д. В. Житомирский Москва: Музыка, 1970. Т. 1. 719 с.
160. Штейнпресс Б. С. и Ямпольский И. М. *Энциклопедический музыкальный словарь* : [Изд. 2-е, испр. и доп.]. Москва: Советская энциклопедия, 1966. С. 213.
161. Щеголева А. В. Романтическая инструментальная фантазия в творчестве Ф. Шуберта и Р.Шумана: пути становления жанра: автореферат дис. ...канд. искусствоведения. Киев, 2011. 24 с.
162. Энциклопедический музыкальный словарь. / Автор-составитель К. А. Жабинский. / Изд. второе., дополненное и переработанное. Ростов-на Дону: Феникс, 2009. С. 42. 475 с.
163. Энциклопедический словарь Бруагауза и Ефрона: в 86 томах. СПб, 1907. Т. 45. 764 с.
164. Юцевич Ю. Є. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга, 2003. 352 с.
165. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. Вид. 2. перер. і доп. Київ: Музична Україна, 1977. 206 с.
166. Boetticher W. Robert Schumanns Klavierwerke. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984. Bd. 2. 320 p.
167. Chissell J. Schumann Piano Music. Seattle: University of Washington Press, 1972. 336 p.
168. Dahms W. Schumann. Berlin: Schuster und Loeffler, 1916. 459 p.
169. Daverio J. Robert Schumann: Herald of a «New Poetic Age». Oxford: Oxford University Press, 1997. 607 p.

170. Draheim J. Schumann. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. völlig neu bearbeitete Ausgabe in 29 Bde. / hrsg. von F. Blume, L. Finscher. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2006. Bd. 15. Sp. 257–298.
171. Dunsby J. The multi-piece in Brahms: Fantasien Op. 116. *Brahms: biographical, documentary and analytical studies* / ed. by R. Pascall. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 168–169.
172. Edler A. Schumann und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 1982. 416 p.
173. Eismann G. Robert Schumann, a biography in word and picture / english transl. by L. Jaeck. Leipzig: Edition Leipzig, 1964. 188 p.
174. Gooley D. Schumann and Agencies of Improvisation. *Rethinking Schumann* / ed. by R. M. Kok and L. Tunbridge. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 129–150.
175. Green E. Between Text and Context: Schumann, Liszt, and the Reception of Dedications. *Journal of Musicological Research*. London: Routledge, 2009. P. 312–339.
176. Hoeckner B. Schumann and romantic distance. *Journal the American Musicological Society*, 1997. Vol. 50, №1. P. 55–132.
177. Hohenemser R. Formale Eigentümlichkeiten in Robert Schumanns Klaviermusik. München, 1918.
178. Jensen E. F. Schumann. Oxford: Oxford University Press, 2001. 384 p.
179. Kalbek M. Johannes Brahms Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1910. 266 p.
180. Loos H. Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke. Laaber-Verlag, 2005. Vol. 1. 983 p.
181. MacAuslan J. Schumann's music and Hoffmann's fictions: PhD Thesis. University of Manchester, 2013. 245 p.

182. Мах Klinger. [электронный ресурс]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/352571> (дата обращения: 03.09.2020).
183. Kohler H. Nachword in Schumann R. Intermezzi op. 4 für Klavier. Urtextausgabe. Lpz., 1977.
184. Mai F. The Girlhood of Clara Schumann. L., 1912. 382 p.
185. MacAuslan J. Schumann's music and Hoffmann's fictions: PhD Thesis. University of Manchester, 2013. 245 p.
186. Roesner L. C. Schumann's "Parallel Forms". *19th-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1991. Vol 14. P. 265–278.
187. Schumann-Handbuch. J.B. Metzler, 2006. 602 s.
188. Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke. Laaber-Verlag, 2005. 983 s.
189. Wasilewski W. J. von. Schumanniana. Leipzig: Dt. Verlag für Musik, 1988. 371 S.
190. Wörner K. H. Robert Schumann. München, Zürich: Piper, 1987. 371 S.

ДОДАТОК А СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Лу До. Лейтмотивизм цикла «Интермеццо» ор. 4 Роберта Шумана. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2016. Вип. 23. С. 369–379.
2. Лу До. Полісемія понять: інтермеццо, інтерлюдія, інтермедія. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філософія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 1 (8). С. 206–211.
3. Лу До. Первое интермеццо в истории музыки: Шуман, ор. 4, №1. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2018. Вип. 26. С. 200–213.
4. Лу До. Перше інтермеццо Брамса: фортепіанний цикл. Ор. 10. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2019. Вип. 29. Т.1. С 239–251.
5. Лу До. «Колыбельные страдания Й. Брамса ор.117». *European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2021. №1. P. 91–96.

Список конференцій:

- Міжнародна наукова конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід. До 20-річчя Національної академії мистецтв України» (Одеса, 2016),
- «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід» (Одеса, 2017)
II Міжнародна науково-творча конференція «Искусство и наука третьего тысячелетия» (Сімферополь, 2015);
- Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2016, 2018),
- «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність» (Одеса,

2019);

- Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і мистецтво» (Одеса, 2019),
- Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і сучасність» (Одеса, 2020),
- IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище» (Дніпро, 2020).