

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

**Лу До**

УДК 781.5/78.083.23

**ЖАНРОВИЙ ФЕНОМЕН ІНТЕРМЕЦО У ФОРТЕПІАННІЙ  
ТВОРЧОСТІ Р. ШУМАНА ТА Й. БРАМСА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**

дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Одеса – 2021

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України

**Науковий керівник:** кандидат мистецтвознавства, професор  
**Мірошниченко Світлана Володимирівна,**  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової, кафедра  
теорії музики та композиції

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**Ржевська Майя Юрївна,**  
Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,  
кафедра театрознавства

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Варакута Марина Іванівна,**  
Дніпропетровська академія музики  
імені М. Глінки,  
кафедра історії та теорії музики

Захист відбудеться «13» травня 2021 року о 11.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) наук в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Мала зала

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано «12» квітня 2021 року

В.о. вченого секретаря  
спеціалізованої вченої ради,  
доктор мистецтвознавства, професор



Л.І. Повзун

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**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.

Інтермецо як окремий жанр виник досить пізно – у 30-ті роки ХІХ століття. Його родоначальником став великий композитор епохи Романтизму – Роберт Шуман, творча спадщина якого відзначена багатьма жанровими та стилістичними знахідками і відкриттями. В музиці Йоганна Брамса інтермецо також посідає особливе місце. Втілюючи глибокі почуття і роздуми в малих формах, брамсівські інтермецо сформували жанрово-стильове поняття, рівноцінне ноктюрнам Шопена або рапсодіям Ліста та підсумували накопичений композиторами-романтиками досвід.

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 усталених інтерпретаторських традицій, широкого діапазону співвідношення інтелектуального і емоційного, суб'єктивного та об'єктивного, простого і складного. Для фахівців-музикознавців творчість Брамса цікава можливістю виявлення широкого спектру історико-стилістичних і жанрових зв'язків.

Інтермецо – це неоднозначний жанр, який може бути як самостійним твором, так і частиною циклічної композиції. Воно, як і будь-який жанр романтичної генези, виражає вельми багатолику картину людських переживань. Водночас інтермецо пов'язано з «семантикою слабкого часу», що виражає глибинний план лірики, інтимне та сокровенне.

Зазначимо, що до сьогодні інтермецо залишається у низці відносно мало вивчених проблем. Самостійні дослідження розвитку та формоутворення жанру практично відсутні, тому жанрова еволюція фортепіанного інтермецо – актуальна проблема сучасного музикознавства.

**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 роботи** – визначення жанрового потенціалу інтермецо та особливостей його прочитання в музиці композиторів-романтиків – Р. Шумана та Й. Брамса.

Позначена мета сформувала напрям дослідження та зумовила необхідність 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 музичного жанру інтермецо;
- проаналізувати жанрові особливості та 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 оп. 4 Р. Шумана, а також цикли Й. Брамса, у складі яких входять інтермецо, а саме: балади оп. 10; Klavierstücke оп. 76; Фантазії для фортепіано оп. 116; Три інтермецо оп. 117; Klavierstücke оп. 118 і Klavierstücke оп. 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 роботи** 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, музичних енциклопедичних словників, довідників та інших інформаційних джерел (Б. Асаф'єв, П. Луцкер, С. Мірошніченко, О. Шаповалова). Вивчення феномену інтермецо як самостійної наукової проблеми стимулювало залучення праць з історії та теорії літератури (А. Порфір'єва, О. Клековін). До другої групи потрапили роботи, що стосуються творчості Р. Шумана та Й. Брамса. Література про життя і творчість Роберта Шумана дуже велика і включає ряд монографій (Д. Житомирського, А. Меркулової), дисертацій та статей, присвячених фортепіанній спадщині композитора (А. Горшеніної, А. Григор'євої, Р. Мелешкіної та ін.). Серед досліджень, в яких розглядається музичний доробок Й. Брамса – монографічні роботи Г. Галя, К. Гейнрінгера, К. Царьової, М. Друскіна; дисертаційні праці та окремі статті з наукових збірників, в яких висвітлено окремі риси творчого методу митця (С. Антонова, А. Гусева, М. Зайцева, О. Музичук, С. Петухова та ін.). Окрему групу досліджень складають підручники з аналізу музичних форм (О. Руч'євська, І. Способін, В. Холопова) та музичних творів (Л. Мазель,

В. Цуккерман), теорії жанру та стилю (В. Назайкінський, О. Сохор), теорії фортепіанної мініатюри (К. Зенкін) та історії фортепіанного мистецтва (О. Алексеєв), які дозволяють визначити жанрові, композиційні та виконавські особливості феномену інтермецо в музиці композиторів романтиків та в загально-історичному музичному процесі.

**Наукова новизна** дослідження полягає у 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 7): 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); 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 фаховому 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.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **ВСТУПІ** обґрунтовується актуальність роботи та стан розробки обраної проблеми, визначаються мета і завдання, об'єкт, предмет, наукова новизна і практичне значення одержаних результатів, характеризуються матеріал, методологічні принципи і структура дисертації, вказуються публікації за темою роботи та апробації її основних положень.

У **РОЗДІЛІ 1. «ІНТЕРМЕЦО ЯК ЖАНР: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ»** проводиться етимологічний аналіз назви жанру музичного твору – «інтермецо» та з'ясовується його співвідношення зі спорідненими жанрами (інтермедія та інтерлюдія), демонструється, як поняття «інтермецо» використовується в різних функціональних якостях: як самостійна п'єса та як частина циклічної композиції, зберігаючи при цьому змістовне навантаження – переключення, концентрації на «слабкому» часі та вираження багатолікої картини людських переживань.

У **підрозділі 1.1. «Спорідненість термінів інтермецо, інтермедія та інтерлюдія в різних видах мистецтва»** за результатами аналізу дефініції та історичних варіантів існування жанру інтермецо в різних видах мистецтва зазначається, що це достатньо суперечливий феномен, який не має сталого набору жанрових ознак, який постійно трансформується та має широке музичне використання. Інтермецо може виступати в якості п'єси проміжного, сполучного розділу/частини, виконуючи, роль тріо в тричастинній формі, середини сонатного циклу, частини опери. З іншого боку, інтермецо може набувати вигляду самостійної характерної п'єси, яка втілює широку палітру ліричного почуття.

Підкреслюється, що поняття інтермецо від італійського *intermezzo* – пауза, антракт), інтермедія (від латинського *intermedius* – проміжний, середній) та інтерлюдія (від латинського *interludium* – грати в інтервалах) – близькі, проте не ідентичні. В багатомісячній історії музики поняття «інтермецо», «інтермедія» і «інтерлюдія» 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. Проте кожне з понять має свій спектр виявлень. Жанр *інтермедії* пов'язаний переважно з театральним простором. Первинно – це невеличкий розважальний драматичний твір, який виконують між актами вистави. Різновидом інтермедії вважались дивертисмент. Водночас інтермедія розглядається як італійський оперний жанр, бурхливий розвиток якого прийшовся на першу половину XVIII століття. *Інтерлюдії* історично були це коротенькими сценками між епізодами в містерії. Вони відзначалися пружністю, динамічністю, несподіваними поворотами ситуації. В інструментальній музиці інтермедії

пов'язуються з органною творчістю барокової доби – це п'єса, що розділяє або поєднує частини музичного твору, також імпровізаційна зв'язка між строфами в органних хоралах.

До середини XIX століття інтермецо не мало тієї самостійності, яку воно отримало в музиці композиторів-романтиків. В ньому акцентувалася перехідна функція, що реалізовувалося у використанні інтермецо в якості коротшої частини в сонаті замість традиційного менуету або скерцо; також як повільної частини або як однієї з вільного ряду контрастуючих частин. Як самостійна п'єса, інтермецо також могло бути контрастним всередині інструментального або пісенного циклу.

**Підрозділ 1.2. «Інтермецо як феномен європейської музики – традиції та перспективи розвитку»** висвітлює особливості прочитання жанру інтермецо в європейській музиці XIX–XXI століть. Зазначається, що етимологія слова «інтермецо» може вказувати не на конкретне положення – серединність, а на медіальність як певну функцію – сполучення, а як посередництво – між музикантом та слухачем або світом ідей та реальною практикою. З інтермецо як самостійного жанру доби романтизму знімається його головне функціональне навантаження переключення, перемещування 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, а тому представляє інтерес і в окремому художньому відтворенні.

В романтичну добу інтермецо, заперечуючи свою основну функцію, втрачає індивідуальні риси. Це призводить до того, що інтермецо починає поглинати прикмети інших жанрових стилів, ускладнюючи ідентифікацію його чисто музичних проявів – такого комплексу ознак, що буде викликати відповідні образи. У визначенні релевантних рис інтермецо важливою виявляється семантична функція жанру, адже останній пов'язується із вираженням широкого спектру людських переживань, що ускладнює процес жанрової атрибуції.

Інтермецо, подібно до жанрів 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 і найкраще розкриває всі свої якості лише в циклі, чи з внутрішньою жанровістю.

Засновником інтермецо як самостійного музичного 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 С. Геллера, Й. Брамса. Цікаві приклади жанру представляють інтермецо для фортепіано в 4 руки а також інтермецо для віолончелі і оркестру К. Дебюссі; Шість інтермецо для фортепіано М. Регера, Інтермецо для віолончелі та фортепіано Е. Гріга. Інтермецо у XIX столітті продовжує використовуватися і як частина сюїтного або варіаційного циклу (Шість варіацій на тему В-А-С-Н, ор. 10 М. Римського-Корсакова). Інтермецо

також проникає й у сферу оркестрової музики (Інтермецо в класичному стилі для фортепіано (оркестру) М. Мусоргського, Романтичне інтермецо для симфонічного оркестру ор. 69 О. Глазунова).

У ХХ столітті жанр сольного інтермецо використовувався достатньо часто як у зарубіжній, так і у вітчизняній в композиторській практиці. Це – інтермецо пам'яті Брамса для фортепіано С. Слонімського, інтермецо для фортепіано О. Черепніна, Інтермецо для струнного квартету З. Кодая, Інтермецо для фортепіано та фаготу Ж. Алена, інтермецо для великого симфонічного оркестру Б. Мартіну, *Intermezzo* для 24 струнних К. Пендерецького та ін. Інтермецо продовжує виступати в ролі частини циклу – це IV частина септету П. Хіндеміта, ліричний центр сюїти А. Шенберга.

В українській музиці жанр інтермецо також став дуже популярним і представлений різними *інструментальними творами* для різних складів, причому, як оркестрів, камерних складів, так і соло (інтермецо К. Білої, А. Загайкевич, М. Полоза, В. Рожаліна, Б. Яновського, Л. Грабовського, А. Гребенюка, М. Скорульського, Г. Саська, В. Сильвестрова, С. Колобкова, Л. Левитової, Б. Фроляк, Г. Жуковського, О. Ківи, Л. Ревуцького, Б. Кудрика і А. Солтіса, Н. Нижанківського, В. Сильвестрова, Є. Толмачова, Л. Хитряк, М. Чембержі та ін.). Інтермецо проникає й до *вокальної* музики («Два інтермецо» для голосу, фортепіано та флейти В. Бібіка на слова Г. Гдаля).

За результатами аналізу багатьох можливих варіантів трактування поняття інтермецо, узагальнюючі усі особливості розвитку жанру, зазначається, що *інтермецо* – це досить складний характерний твір, що з'явився у епоху Романтизму і був покликаний виражати вельми багатолику картину людських переживань. 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.

Вводяться поняття моножанрового та поліжанрового циклу, 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. Складовими поліжанрового циклу є п'єси різних жанрових найменувань. Його прототипом є сюїтний цикл. Особливістю такого циклу є координація відносно рівноправних частин, відносини яких регулюються синтагматичним зв'язком.

**Розділ 2 «ЖАНР ІНТЕРМЕЦО У ТВОРЧОСТІ Р. ШУМАНА»** висвітлює жанрово-стильові особливості інструментального інтермецо у творчості видатного композитора. Вказується, що Шуман використовував 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, а також в його ж «Гуморесках» для фортепіано, ор. 20. У другому випадку – це назва середньої частині його знаменитого Концерту для фортепіано з оркестром. По-третє, Роберт Шуман винайшов романтичний жанр «самостійного» фортепіанного інтермецо. Підтвердженням цьому стали шість самостійних п'єс для фортепіано, циклу Інтермецо ор. 4, створених у 1832 році в період розвинутого романтизму.

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 під назвою «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.

**Підрозділ 2.1. «Жанрові, композиційні та інтонаційні особливості Інтермецо ор. 4 Роберта Шумана»** надає можливості уточнити специфіку композиційної будови інтермецо Шумана та визначити інтонаційні характеристики циклу. Визначається, що інтермецо – один з перших творів, де композитор досить чітко використовує композиційну техніку, застосовану в «Давідсбюндлерах». І якщо врахувати більшу, ніж в «Давідсбюндлерах», самостійність п'єс Інтермецо, об'єднуюча функція інтонаційного лейткомплексу, стає в останніх особливо суттєвою.

Намічаються й 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 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). Тричастинність інтермецо значно ускладнена у порівнянні з традиційними складними тричастинними формами. Крайні розділи обов'язково створюють репризну тричастинність з контрастною, складеною за музичним матеріалом, серединою і зазвичай дещо скороченою репризою (наприклад, A-B + C-D + A1 і кода; в №5: A-B + C-D + A і скорочене B1).

Для середніх розділів Інтермецо, які асоціюються з традиційними тріо в скерцо або менуеті, композитор постійно використовує назву «Alternativo». 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 представлені простою репрізною тричастинністю з динамічною репрізою або контрастною складеною тричастинною формою.

Визначається, що в інтермецо спостерігаються такі види багатоголосної фактури: гомофонно-гармонічна, поліфонічна, дуєтна з гармонічним 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 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.

**Підрозділ 2.2. «Драматургія Інтермецо ор. 4 Р. Шумана»** характеризує своєрідність драматургії циклу, що позиціонується як певна цілісність. Підкреслюється, що п'єси циклу Інтермецо ор. 4 пов'язані також близькістю образів, зіставленням контрастів, які в подальшому сформулюються в творчості Роберта Шумана в образи Клари Вік, Флорестана і Евзебія. 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. Найчастіше даний лейтмотив виникає в моменти драматичної напруги, часто завершує передкульмінаційне наростання. Така виразна функція лейтоснови Першого інтермецо визначена вже на самому початку твору. Вказується, що важливе значення в контексті циклу виконують три вступних такти, що містять лейтінтонацію циклу – низхідну малу секунду, а також – лейтритмічну одиницю (синкопу шістнадцята – восьма), що в сумі складають лейткомплекс. Відзначено, що головну тему п'єси Першого інтермецо можна вважати родоначальницею цілого кола шуманівських образів, що виражають пристрасну, але при тому і дещо похмуру енергію. 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 (тема Інтермецо №5). Разом з тим, в окремих випадках ці нові («пророслі») мелодичні утворення настільки виразні, що сприймаються як самостійні тематичні фрагменти.

Робиться висновок, що п'єси сюїтного циклу «Інтермецо» ор. 4 знаходяться в певному варіантно-варіаційному співвідношенні і взаємопов'язані між собою лейтінтонаціями, лейтмотивами, лейтгармонією, лейтритмом, лейттемами, лейтобразами.

**Розділ 3 «ПОДАЛЬШИЙ РОЗВИТОК ЖАНРА ІНТЕРМЕЦО У ТВОРЧОСТІ Й. БРАМСА»** демонструє, що жанр інтермецо, спрощуючись, трансформуючись, розвиваючись, розшаровуючись, поєднуючись з іншими жанрами в цикли, і ніби спрощуючись, як би переходить з рук Р. Шумана в

руки Й. Брамса. Визначається, що в інтермецо Брамса підтверджується медіальна функція жанру, водночас акцентуються риси, характерні для пізніх творів композиторів – прониклива елегійність, трагічна глибина, просвітленість і патетика.

**У підрозділі 3.1. «Інтермецо Й. Брамса в низці інших жанрових новацій»** розвивається думка, що протягом творчості композитора функція інтермецо як окремого, «конкуруючого» з іншими жанрами інструментального твору зростає: еволюцію відособленості можна простежити від ор. 76, де інтермецо ще багато в чому поступаються оточуючим їх п'єсами, через ор. 116, в якому даний жанр виступає рівноцінним партнером, ор. 117, в якому інтермецо концентрує увагу слухачів на їхній домінуючій функції до циклів ор. 118 і ор. 119, в яких розширюється коло образів, втілюється багатий світ людських переживань, різні їх відтінки і стани. Акцентується, що більшість інтермецо Брамса 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 – р чи pp, часто зустрічаються *sotto voce*, *dolce*, *delicatamente* тощо. На фоні оточуючих ці п'єси балад, рапсодій і капричіо, де то розгортається епічний тематизм, рух насичується імпульсивними ритмами, вибухає окличними інтонаціями, ударними звучанням тоніки або зменшеного септакорду, то інтермецо несе «семантику слабого часу» (постійне підкреслення затакту, затримання та синкопування), як вираз глибинного плану лірики, інтимного і сокровенного.

Розвивається думка, що в основі жанрової і інтонаційної мови інтермецо Брамса лежить пісенність, зв'язок з такими жанровими різновидами як балада, лірико-побутова *Lied*, колискова. Жанровість «посилена» мелодико-поліфонічною природою розгортання музичної тканини, властивої більшості творів пізньоромантичного періоду. Опора на жанровість проявляється в інтермецо по-різному: лірична пісня зі слов'янським відтінком – в ор. 116, колискова (інтермецо *Es-dur*, ор. 117) та балада (інтермецо *cis-moll*, ор. 117). В інтермецо ор. 118 (*A-dur*) відчувається стилізація шубертівської романтичної мелодики, а в ор. 119 простежується схожість інтермецо (*h-moll*) з характерною для Шумана зміною порухів душі. Як допоміжні в середніх розділах форми використовуються жанри хоралу (інтермецо *A-dur* ор. 118) і вальсу (інтермецо *e-moll* ор. 119).

У жанрі 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. Протягом чотирьох опусів, Брамс звертався до простих і складних тричастинних форм (частіше простих), але кожен раз індивідуально підходив до їх вирішення. Якщо в ор. 76 це досить чіткі, симетричні структури крайніх (іноді і середніх) частин форми, в яких тільки намічалася та бароково-романтична тенденція викладу музичної думки, то вже в ор. 116 простежується ускладнення формотворчих і, отже, гармонічних і фактурних

засобів. З'являються проміжні форми, що пов'язано частково з вільним викладом музичного матеріалу, його імпровізаційністю.

**Підрозділ 3.2. «До питання співвідношення жанрів інтермецо та балади на ранньому етапі творчості Й. Брамса»** акцентує увагу на тому, що на ранньому етапі творчості Брамс ніби асоціював жанр інтермецо з баладою, що наочно підтверджується використанням інтермецо поряд з баладами в циклі ор. 10. 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. Брамс є автором 5 інструментальних балад: чотирьох балад (одна з них зветься Інтермецо) ор. 10 та балади g-moll ор. 118, що входить в цикл «Шість фортепіанних п'єс».

*Балади ор. 10* для фортепіано – єдиний опус Й. Брамса, що об'єднує ряд мініатюр загальним задумом, філософською концепцією та відбиває погляд композитора на сутність людського буття. Ці п'єси складають цикл, пов'язаний єдиною драматургією, інтонаційними, ладотональними та метроритмічними зв'язками, образно-смысловими й тематичними арками, схожими видами фактурного викладу тощо. З точки зору драматургії звертає на себе увагу тонально-смыслова єдність циклу: балада №1 – d-moll; балада №2 написана в однойменному мажорі – D-dur; балада №3 – в тональності VI ступеню до D-dur – h-moll. У свою чергу, балада №4 завершує цикл тональністю однойменного мажору по відношенню до h-moll (H-dur). Таким чином через співвідношення близьких між собою тональностей, рухаючись від однієї п'єси до іншої, зберігається єдина колористична образно-емоційна сфера, що сприяє цілісному сприйняттю твору. Спільність п'єс циклу також проявляється у використанні композитором єдиної гармонічної мови – плагальних, натурально-ладових, діатонічних зворотів, зіставлення паралельних і однойменних тональностей всередині кожної п'єси. 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. Хоральність зчитується в епізоді балади №2 (тт. 69-73), в середній частині балади №3 (тт. 43-92), в репризі балади №4.

В усіх п'єсах циклу використовується складна тричастинність, ускладнена ознаками рондальності та концентричності, в рамках якої експонуються та розвиваються контрастні образи. Кульмінацією усього циклу є балада №3 h-moll (Intermezzo) – динамічна, польотна, яскрава п'єса, яка сполучає в собі драматичні та епічні образи. Цікаво, що саме в інтермецо, більш ніж в інших п'єсах з ор. 10, простежуються риси містичності, характерні для жанру балади.

**У підрозділі 3.3. «Жанрові взаємодії у пізніх інтермецо Й. Брамса»** аналізуються цикли п'єс ор. 76, ор. 116-119. Зауважується, що значним кроком в освоєнні жанру інтермецо для Брамса стало створення восьми п'єс ор.76, куди входять чотири капричіо, а також чотири інтермецо (As-dur, B-dur, A-dur, a-moll).

*Вісім п'єс ор. 76* (Klavierstücke op. 76) представляють перші зразки брамсівської ліричної фортепіанної мініатюри. Чотири капричіо даного циклу п'єс, що відрізняються більшою розгорненістю форми і рівнем контрастів,

перемежуються інтермецо. Усі п'єси циклу пов'язані з фактурно-фігураційним тематизмом. Інтермецо цього циклу передають різні людські почуття – світле, ліричне, прозоре за фактурою, а в змістовному аспекті – дивовижне по хиткості, невловимості чуттєвого образу Інтермецо №3; елегійно-романтичне споглядання, млість і захват почуттів, нестійкість і багатогранність переживань – у Інтермецо №6 та баладно-розповідне, лірико-романтичне і дещо напружене Інтермецо №7. Робиться висновок, що для інтермецо ор. 76 Й. 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 *Фантазії ор. 116* також складається з капричіо і інтермецо, де останні займають проміжне положення між капричіо, які охоплені єдиним пристрасно-поривчастим настроєм. Відзначається, що Брамс називає цикл «фантазії», адже цим терміном традиційно позначають інструментальну музичну п'єсу, в якій важливе значення набуває імпровізаційне начало, вільне розгортання музичної думки. Фантазійність властива як капричіо, так і інтермецо. Еволюція капричіо близька фантазії – їх розвиток протікав паралельно і мав дві головні хвилі-за часів бароко і романтизму. Однак капричіо властивий акцент на ефекті несподіванки, контраст, різкі та вибагливі повороти, невеликі масштаби, що відповідає характеру «примхливого» висловлювання. В інтермецо циклу ор. 116 підкреслюється його основна композиційна функція – перемикування, відсторонення, що підтверджує генезис інтермецо, яке пішло від поліфонічних інтермедій, інтерлюдій або інтермедій в театральних виставах. Перше інтермецо – ор. 116 №2 (a moll) вводить в світ ліричного споглядання. В його основі лежить цільна пісенна мелодія. Однак, яскраве мотивне становлення цієї теми, принцип ядра і розгортання зумовило двоїстість форми – складна тричастинна з епізодом і елементами варіаційності, яка проявляється тут в інтонаційно-гармонічній і структурній спорідненні майже всіх тем. Інтермецо ор. 116 №4 (E dur) – це образ безмежної ніжності. Тут головну роль грає мотивний розвиток. В основу покладена інтонація «h-his» – «лейтмотив томління». Він стане своєрідним *cantus firmus* всього інтермецо. Інтермецо Брамса ор. 116 об'єднують дві загальних якості – 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. В циклі спостерігається значне ускладнення як гармонічної, так і мелодичної мови Брамса, а також тяжіння до ускладнення форм.

В *Трьох інтермецо ор. 117*, які композитор назвав «Колискова своїх страждань», гнучкість в передачі відтінків думок і переживань поєднується з граничним лаконізмом композиції, а складний зміст виражено скупими засобами. Інтермецо №1 (Es-dur) написано в складній тричастинній формі з контрастною серединою і динамізованою репризою. За жанром – це колискова (просвітлений характер, пісенний склад мелодії, монотонний музичний рух), яка поєднується з вальсом, що є проявом жанрового синтезу як характерної риси інтермецо. Твір відзначений варіантністю фактури,

поєднанням лейтінтонацій, а також постійним використанням тонічної остинатності. В інтермецо №2 (b-moll) 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, нагадуючи елегію. Водночас блискучі арфоподібні пасажі зближують п'єсу з жанром прелюдії у бахівському сенсі: принцип взаємин основного зерна з усією тканиною можна порівняти з принципом «ядра і розгортання». Інтермецо №3 (cis-moll) виявляє близькість баладі – епічність, загальна ліричність змісту і драматичний розвиток.

До *op. 118* (Klavierstücke *op. 118*) крім інтермецо, входять балада і романс. За розташуванням в циклі 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 поєднуються з мелодичними голосами, в яких переплітаються і ніжність кантילени, 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 повідомляються інтермецо: пристрасно-патетичне №1 (a-moll), що передає динамічну естафету баладі (№3), яка виражена в жанрі токати; чарівно-захоплене №2 (A-dur), збуджено-тривожне №4 (f-moll), котре асоціюється з шуманівськими «флорестанівськими» поривами, і нарешті, глибоко трагічне, похмуро-приречене №6 (es-moll). Для *op. 118* характерна 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). Формотворчі засади виражаються у простій і складній тричастинності, а також строфічності, рондальності і варіаційності з варіантністю. Засобами об'єднання циклу служать інтенсивний ладотональний розвиток, поліфонізація фактури і пісенна плинність; інтонаційні зв'язки, зокрема, використання низхідних амфібрахічних мотивів-«зітхань» в першій і заключній частині. Змістова роль в контексті циклу належить мотиву *Dies irae*, який є одночасно і лейтінтонацією, і основою для монотематизму.

*Цикл op. 119* (Klavierstücke *op. 119*.) представлений трьома інтермецо та рапсодією (№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 виразом характерної якості брамсівської лірики – стриманості, під покровом якої таїться глибина і рідкісна натхненність почуття. В опусі вже не зустрічаються розімкнуті побудови, хоча імпровізаційність і варіаційність все ж присутні. Можна

навіть сказати, що Брамс досягає своєї «золотої середини» формотворення в трьох інтермецо цього циклу.

У **ВИСНОВКАХ** підсумовано результати дослідження.

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 інтермедії та інтерлюдії 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. Мальвецці, 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 музичний 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 XIX–XX 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 XX 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 репризну 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 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. 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 з використанням інтермецо *Й. Брамса* у своїй більшості поліжанрові, що вказує з одного боку на спорідненість інтермецо з іншими жанровими феноменами (баладою – ор. 10, ор. 118, капричіо – ор. 76, ор. 116, фантазією – ор. 116, романсом – ор. 118, рапсодією – ор. 119), 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* 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 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 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

багатуший 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 О. Н. Скрябіна, С. В. Рахманінова, М. В. Лисенка та багатьох інших композиторів.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*у спеціалізованих фахових виданнях України:*

1. Лу До. Лейтмотивизм цикла «Інтермецо» 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: інтермецо, інтерлюдія, інтермедія. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філософія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 1 (8). С. 206–211.
3. Лу До. Первое интермецо 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 інтермецо 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.

*в іноземному науковому періодичному виданні:*

5. Лу До. Колыбельные страдания Й. Брамса ор.117. *European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2021. №1. С. 184–187.

## АНОТАЦІЯ

**Лу До. Жанровий феномен інтермецо у фортепіанній творчості Р. Шумана та Й. Брамса** – Кваліфікаційна наукова праця 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 генезис жанру інтермецо; розглянуто термін інтермецо як поняття та явище; у тому числі у співвідношенні зі спорідненими за функцією, проте не ідентичними жанрами інтерлюдії та інтермедії. Визначено, що жанр інтермецо досить неоднозначний та може виступати в якості частини циклічної композиції, так і бути самостійною п'єсою. Проте найбільш повно інтермецо проявляє свої жанрові якості в рамках циклу – як моножанрового так і поліжанрового. Під *моножанровим* циклом розуміється композиційно-драматургічне ціле, що складається з п'єс

з однаковим жанровим позначенням, пов'язаних на основі парадигматичних відносин. Складовими поліжанрового циклу є п'єси різних жанрових найменувань, які координуються на основі синтагматичного зв'язку.

Запропоновано загальне визначення жанру інтермецо: це досить складний характерний твір, що з'явився у епоху Романтизму і був покликаний виражати вельми багатоліку картину людських переживань. Інтермецо спочатку було пов'язано з композиційною функцією перемикання, відсторонення, перемежування основних розділів матеріалом, що обіймав «слабкий час» в змістовному плані.

Проаналізовано цикл інтермецо ор. 4 *Р. Шумана* як перший приклад втілення жанру у окремому творі виявленні. Визначено, що цикл є моножанровим та містить шість п'єс, які перебувають у співвідношенні єдиної зливої варіантно-варіаційної композиції, об'єднаної лейткомплексом. Визначено, що композиційна будова інтермецо Шумана базується на тричастинності, де в якості центру симетрії використовується розділ під назвою *alternativo*. Кожне з інтермецо пов'язано з певною внутрішньою жанровою сферою.

Окреслюється специфіка інтермецо у творчості Й. Брамса. Вони, продовжуючи традицію Шумана також виступають частиною циклічної композиції. 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. Виключення складає цикл ор. 117, який побудований, як і у Шумана, виключно з інтермецо. Підкреслено, що 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.

Означено, що протягом чотирьох опусів Й. Брамс звертався до тричастинних форм, індивідуально інтерпретованих в кожному конкретному випадку. В ор. 74 це досить чіткі, симетричні структури, в Інтермецо ор. 116 спостерігається ускладнення формотворчих та гармонічних і фактурних засобів. Кульмінація в ускладненні форм досягається в Інтермецо ор. 118, де найбільш яскраво виражена барокова тенденція розгортання музичного матеріалу.

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.

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

## SUMMARY

**Lu Do. Genre phenomenon of intermezzo in the piano works of**

**R. Schumann 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 genesis of the intermezzo genre is studied in the work; the term intermezzo is considered as a concept and phenomenon; including in relation to functionally related but not identical genres of interludes and interludes. It is determined that the intermezzo genre is quite ambiguous and can be used as a part of a cyclic composition, as well as be an independent piece. However, the most complete intermezzo shows its genre qualities within the cycle - both monogenre and multigenre. A monogenre cycle is a compositional-dramatic whole consisting of pieces with the same genre designation, connected on the basis of paradigmatic relations. The components of the multigenre cycle are pieces of different genre names, which are coordinated on the basis of syntagmatic connection. A general definition of the intermezzo genre is proposed: it is a rather complex characteristic piece that appeared in the Romantic era and was designed to express a very diverse picture of human experiences. Intermezzo was originally associated with the compositional function of switching, removing, interleaving the main sections of the material, which occupied the "weak time" in terms of content.

It is analysed R. Schumann's cycle of intermezzo op. 4 as the first example of the embodiment of the genre in a separate work. The cycle is determined to be mono-genre and contains six pieces, which are in the ratio of a single fused variant-variation composition, united by a leitcomplex. It is determined that the compositional structure of Schumann's intermezzo is based on three parts, where a section called "alternativo" is used as the center of symmetry. Each of the intermezzo is associated with a specific genre.

There are outlined the specifics of intermezzo in the creativity of J. Brahms. His intermezzos continuing the Schumann's tradition, are also part of the cyclical composition. J. Brahms' intermezzo cycles are mostly multi-genre, 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 its intermediate function. The exception is the cycle op.117, which is built, as in Schumann, exclusively from intermezzo. It is emphasized that in the intermezzo of J. Brahms the baroque tendency of exposing the material as a "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 noted that during the four opuses J. Brahms turned to the three-part forms, individually interpreted in each case. In op.74 it is quite clear, symmetrical structures, in Intermezzo op.116 there is a complication of formative and harmonic and textural means. The culmination in the complication of forms is reached in Intermezzo op.118, where the most pronounced baroque tendency to unfold the musical material.

It is emphasized that J. Brahms' intermezzo is 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.

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

Підписано до друку 10.04.2021 р.  
Обсяг 0,9 авт. арк. Формат 60x90/16  
Тираж 120 прим. Папір друкарський. Різографія.  
Надруковано з готового оригіналу-макету.  
Інформаційно-видавничий центр ПНПУ ім. К. Д. Ушинського  
65020, м. Одеса, вул. Старопортофранківська, 26  
тел. (048) 732-18-84