

Розділ 1.
**МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР: ЖАНРОВІ ВЕКТОРИ
І ТРАНСФОРМАЦІЇ**

УДК 78.071.1(430)(092):780.616.432.086.2
DOI 10.34064/khnum1-74.01

Александрова Оксана Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики
e-mail: aleksoks71@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-5106-8644

Липкіна Анна Андріївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
магістерка кафедри теорії музики
e-mail: annlipkina.19@gmail.com; ORCID iD: 0009-0006-5266-3609

**Жанрова модель інтермецо
(на прикладі фортепіанних творів Р. Шумана та Й. Брамса)**

Інтермецо розглянуто як самотійна п'єса, що є одним з різновидів мініатюри. Для визначення характерних рис жанру вибрано інтермецо для фортепіано композиторів-романтиків, зокрема Р. Шумана та Й. Брамса, адже цей жанр викристалізувався, відокремившись від опери, саме в добу Романтизму. Новизна дослідження полягає у створенні моделі жанру інтермецо, основаної на вивченні його генези; метафоричність, двоїстість і парадоксальність представлено як його корінні якості. Мета статті – визначити характерні принципи організації жанру інтермецо на прикладі його фортепіанних зразків у Р. Шумана (ор. 4) та Й. Брамса (ор. 117). Зазначається, що саме у творчості Р. Шумана цей жанр подолав функцію середнього, проміжного, та отримав самотійне значення. У висновках підкреслюються жанрово-стилістичні риси, притаманні жанру інтермецо загалом.

Ключові слова: Р. Шуман; Й. Брамс; мініатюра; інтермецо; фортепіанні твори; метафоричність; двоїстість; переїнтонування; парадоксальність; жанрова модель.

Постановка проблеми.

На сучасному етапі в композиторській творчості простежується тенденція до створення мініатюр, що можна пояснити багатовекторністю і прискореним темпом життя окремої особистості та суспільства загалом. Мініатюра являє собою концентрат певних сенсів, який уособлює лаконічний стиль мислення сучасного індивіду. Одним з різновидів мініатюри є жанр інтермецо.

Пройшовши тривалий шлях еволюції та набувши значних художніх і семантичних можливостей, жанр інтермецо став *невід'ємною частиною європейської музичної традиції*. Його розвиток відбиває і широкі культурні тенденції, пов'язані зі змінами естетичних та філософських поглядів на музику як мистецтво, і творчі пошуки композиторів. У цьому контексті інтермецо постає не тільки як *унікальний художній феномен*, але й як *своєрідна творча лабораторія*, де композитор експериментує, формулюючи та перевіряючи свої музичні ідеї та концепції.

На сьогодні існує потреба в системному дослідженні моделі жанру інтермецо, розробці підходів до вивчення цих музичних композицій, методів їх аналізу, які сприятимуть поглибленому розумінню специфіки цього жанру.

Останні дослідження і публікації. У сучасному українському музикознавстві спостерігається тенденція до розвитку теорії жанру мініатюри. Це підтверджують як дисертаційні дослідження в цій царині, зокрема А. Мельник (2016), присвячене українській скрипковій мініатюрі другої половини ХХ – початку ХХІ століть; Н. Рябухи (2004) – на матеріалі вітчизняної фортепіанної музики того ж періоду, де мініатюризм представлено як спосіб мислення композитора; Л. Свиридовської, яка виокремлює особливості жанру мініатюри, ґрунтуючись на зразках української фортепіанної творчості (Свиридовська, 2007); М. Варакути, що розглядає цей жанр крізь призму дефініцій «монументальне» та «мініатюрне» (Варакута, 2011), так і окремі статті – Т. Ільяшенко (2017) щодо традиції Ф. Мендельсона в жанрі мініатюри в українській музиці; І. Палійчук (2018), що

розглядає мініатюри для мідних духових інструментів у творчості українських композиторів 80–90 років минулого століття; А. Полканова (2018), який окреслює типологічні риси камерно-вокальної мініатюри сучасних українських композиторів.

Отже, питання теорії жанру мініатюри наразі є актуальним серед музикознавців, проте жанр інтермецо, як один з його різновидів, вивчений досить опосередковано. У ході аналізу музикознавчих праць, присвячених жанру інтермецо, зокрема як самостійної п'єси, виявилось, що це питання досліджено недостатньо: наукова база містить лише узагальнені відомості щодо цього жанру та його характерних ознак. Наприклад, С. Мирошніченко (2015) простежує генезу жанру інтермецо та окреслює динаміку його розвитку як самостійної п'єси. Дисертація Лу До (2021) сфокусована на процесі сепарації цього жанру від театральної та симфонічної музики. Науковець досліджує інтермецо як поняття та явище, звертаючись до значення самого терміну «інтермецо», підкріплює вже існуючу концепцію жанру та вказує на неоднозначність його побутування: як самостійного твору, як частини циклічної композиції.

Лу До робить спробу виокремлення специфічних рис жанру, доходячи висновку, що у випадку з інтермецо як самостійним твором «його жанровий зміст виявляється також вкрай розмитим, адже пов'язується із вираженням *широкого спектру людських переживань [курсив наш – О.А., А.Л.]*, що ускладнює процес жанрової атрибуції» (Лу До, 2021: 45). Музикознавець зазначає, що, попри відсутність *сталих жанрових ознак* інтермецо, все ж можна виокремити його певні специфічні риси: це «... єдність ліричного висловлювання, концентрація на певному стані як якості, яка легко піддається коливанню та швидко змінюється..., або настрої» (там само). Проте, на наш погляд, зазначені принципи художньої організації жанру не розкривають його специфіки і притаманні не лише інтермецо, а й мініатюрі загалом. Цей факт створює потенціал для нових музикознавчих пошуків у вивченні жанру інтермецо, а саме – виведення певної *моделі*

жанру, виокремлення його характерних ознак, що індивідуалізують його серед інших різновидів жанру мініатюри.

Мета статті – визначити характерні ознаки та організаційні принципи жанру інтермецо на прикладі фортепіанних мініатюр Р. Шумана (ор. 4) та Й. Брамса (ор. 117).

Методологія дослідження. Розгляд обраних музичних зразків ґрунтується на жанрово-стильовому, семантичному, феноменологічному, ціннісно-смысловому та інтерпретаційному підходах.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У сучасному музикознавстві жанр розглядається і у вузькому, і в широкому розумінні: «... це певний відносно стійкий інтонаційний архетип (модель) музичного твору (тексту), що, формуючись у відповідності до вимог його художніх та позахудожніх детермінант (контексту), проявляє себе як система-данність (семантичний знак музичного мистецтва) та система-принцип (смыслотворчий код музично-історичного процесу), при цьому, виступаючи засобом генетико-типологічної систематизації музичних творів, служить каналом інтегративно-типологічного зв'язку об'єктно-суб'єктної системи музичного мистецтва» (Коменда, 2009: 128). Для того, щоби представити інтермецо як стійкий інтонаційний архетип та як певний смылотворчий код музично-історичного процесу, звернемося до його історії та генези.

Розквіт жанру мініатюри пов'язаний з епохою Романтизму, коли композитори у своїй творчості прагнули до вираження унікальності світовідчуття, й це «індивідуальне сприйняття картини світу, – вважає А. Мельник, – сприяло виявленню “великого в малому”» (Мельник, 2016: 17), що, у свою чергу, сприяло виникненню цього жанру. Мініатюра являє собою *концентрат певних сенсів*, який уособлює стиль мислення індивіду – ґрунтовний, але при цьому лаконічний. «Українська музична енциклопедія» визначає мініатюру як «... невеликий музичний твір, де художній образ подано в максимально сконцентрованому часо-просторі» (Кушнірук, 2011: 406).

Якщо розглядати інтермецо як один з різновидів багатогранного жанру мініатюри, необхідно розуміти саме його специфіку. У своєму

дослідженні мініатюри А. Мельник доходить висновку, що «... іманентні риси жанру виявились у збереженні принципу *максимальної концентрації змісту в малому часо-просторі лаконічної форми*; ознаках *символічності та метафоричності* емоційно-образної сфери; співіснуванні *автономності й тяжіння до контексту* (тенденції до циклізації, до вербальних і живописних асоціацій); у *деталізації* – мелодико-гармонічних структур, фактурних або ритмічних формул, лейт-інтервалів, що набувають у відтворенні образно-сміслових задумів особливого значення [*курсив наш – О.А., А.Л.*]» (Мельник, 2016: 175). Ці характерні ознаки мініатюри притаманні також і жанру інтермецо, хоча в останньому лаконізм приховує під собою більш вагомий смисл, ніж здається на перший погляд; він пов'язаний з метафоричністю музичного висловлювання.

Для виокремлення характерних жанрово-стилістичних ознак фортепіанного інтермецо звернемось до етимології назви цього жанру. О. Кушнірук, визначаючи функціональне значення жанру, зазначає: «... інтермецо (від італ. *intermezzo*, лат. *intermedius* – той, що посередині, проміжний) – це *проміжна* або *самостійна* (*курсив наш – О. А., А. Л.*) характерна інструментальна п'єса» (Кушнірук, 2008: 241). Первинно інтермецо виконувало роль проміжного елемента, що в умовах оперного жанру виступав як серединний, сполучний модус – *інтер-* (між), що фіксував *невизначеність стану*, в якому перебували сценічні персонажі. Певна зупинка дії, відстороненість і невизначеність традиційно вказують на поверхневність або банальність сюжетних ліній; однак за імпровізаційністю, притаманною інтермецо, міг стояти більш *глибинний* смисл. Завдяки цьому жанр інтермецо поступово претендує на самостійність, отже, має містити в собі модус *розімкненості*. Починаючи з епохи Романтизму (коли жанр інтермецо виокремлюється і стає самостійним), префікс *інтер-* метафорично переосмислюється, створюючи умовні семантичні сполуки, у яких інтермецо нічого не передує та нічого не звучить після нього:

- 1) *тиша–інтермецо–тиша*;
- 2) *стан–інтермецо–враження*.

Медитативна природа жанру інтермецо у творах Р. Шумана та Й. Брамса підкреслюється в середніх розділах тричастинних репризних форм – своєрідними «інтермецо в інтермецо», де елементи фактури наділені двоїстим значенням та підсилюють мінливий, філософсько-споглядальний настрій, втілюючи модус *невизначеності* та пошуку, відповідно до психологічного стану, у якому перебуває «герой» мініатюри. Звідси, драматургічний розвиток у інтермецо можна представити як процес *інтеріоризації*, тобто «... перетворення зовнішніх, реальних дій на внутрішні розумові дії» (Бусел, 2005: 501), занурення у психологічне осмислення-переосмислення об'єкта аналізу (психоемоційного стану «героя»), перехід від зовнішніх подій до внутрішніх ментальних, коли сенс не лежить на поверхні, а його треба віднайти.

Наведемо приклад літературного втілення жанру інтермецо з метою виявлення специфіки останнього. Новела М. Коцюбинського «*Intermezzo*» розповідає про героя, який прагне усамітнитися на природі, щоб відновити свої сили, відпочити серед полів, слухаючи «музику» вітру та сонця. Письменник використовує символічні образи: «залізна рука города» асоціюється з важким пригніченим станом героя, виснаженням, а образи «моєї утоми», «поля», «сонця», «зозулі», виступають як своєрідні персонажі-співрозмовники героя, що допомагають йому знову відчувати радість життя (Коцюбинський, 1908: 1). Із цього випливає, що автор вкладає в назву досить широке значення: «*Intermezzo*» – не просто перепочинок у мальовничій сільській місцевості, це – відродження стомленої людської душі. Таким чином, жанр інтермецо у своєму літературному втіленні демонструє смислову *двоїстість*, дуалізм; ця ж властивість притаманна і його музичному аналогу. Так, Б. Ріман у статті, присвяченій інтермецо (Riemann, 1882: 554), уперше вказав на його двоїсту природу, піднявши проблему самостійності жанру з метою усвідомлення тих його характерних ознак, які були важливими для Р. Шумана в його композиторській трактовці інтермецо. Отже, інтермецо – це форма з «подвійним дном», яка поєднує прямі та переносні значення, проте переважають останні. Н. Горюхіна (1985) звертає увагу на зв'язок двоїстості з поетичністю,

яка, у свою чергу, нерозривно пов'язана з *металогією* (тобто застосуванням метафор, порівнянь, переносних значень слів); поетична основа музичного твору привносить дуалізм у музичний текст. Отже, перенос значення і є проявом двоїстості, зокрема в музиці, а семантика жанру музичного інтермецо внаслідок його первісної «перехідної» природи й тяжіння до інтеріоризації наділяється багатозначністю.

Звернемося до поняття *переінтонування*, що лежить в основі процесу народження індивідуальної інтерпретації семантичного знаку. Музичний розвиток, на думку Н. Горюхіної, являє собою утримання *інваріанту* та його *варіантне* просунення – це *металогічна фігура порівняння*, навіть гіперболи. У цьому зв'язку вона називає переінтонування «... гігантськи пророслою фігурою порівняння» (Горюхіна, 1985: 30) і доходить висновку, що останнє в музиці є *метафорою*, на якій ґрунтується, поряд зі стилістичними фігурами, музичний розвиток в цілому. Саме переінтонування є матеріальним проявом *двоїстості* та *метафоричності* як ознак загального явища поетичності в музиці, що впливає в інтермецо на всі параметри музичного тексту – інтонаційний, гармонічний, метро-ритмічний, темброво-фактурний, артикуляційний.

На *тематично-інтонаційному* рівні *двоїстість*, багатозначність проявляються в калейдоскопічному поєднанні різнохарактерного тематизму. Такий прийом ускладнює і навіть унеможлиблює виокремлення основної та другорядних за функцією тем, адже вони всі є однаково важливими в тематичному комплексі, що утворює *певну заданість* композиційно-драматургічного розвитку. Наприклад, в «Інтермецо» № 2, *op.* 4 Р. Шумана перша тема в темпі *Presto a capriccio*, що виникає після початкового октавного тону «e», сполучає між собою «Інтермецо» № 1 та «Інтермецо» № 2 й одночасно містить експозиційний та розвиваючий типи викладу (тт. 2–7). Перша тема в «Інтермецо» № 2 різко переривається «мікроінтермедією» в темпі *Lento* (тт. 8–9); це своєрідна зупинка, відпочинок, після якого знову повертається тема у своєму первісному вигляді. В експозиції вже присутній

«острівець» інтермецо, за функцією – «інтермецо в інтермецо» (див. нотний Приклад 1).

Приклад 1. Р. Шуман. Інтермецо № 2, ор. 4 (тт. 1–10).

Presto a capriccio M.M. ♩ = 144 II

The image shows a musical score for the second system of Schumann's Intermezzo No. 2, Op. 4. The score is in 6/8 time and G major. It features a piano introduction with a 'lento' marking in a red box, followed by a 'Presto a capriccio' section. The score includes dynamic markings like 'sf', 'p', 'cresc.', and 'dimin.', and various fingering and articulation symbols.

Зауважимо, що в «Інтермецо» № 2 Р. Шумана кожна деталь тематичних побудов виблискує «подвійним світлом». Музичний сенс не лежить на поверхні, він визначається у процесі осмислення, вслуховування. Вже перший звук має двоїсте тонально-гармонічне навантаження: з одного боку, це V щабель тональності попереднього «Інтермецо» (*A-dur*), своєрідний «знак питання», який виникає у свідомості слухача, з другого – він є неочікуваним «розв'язанням» *A-dur* в *e-moll*.

Композиторському мисленню Й. Брамса притаманне використання принципу похідного тематизму: елементи теми зазнають трансформації шляхом переінтонування, але і впізнаються завдяки збереженню константних елементів. Наприклад, в «Інтермецо» № 1 ор. 117, де між першим та другим розділами звучить невелике «інтермецо в інтермецо» (тт. 17–20) в тональності *as-moll*, зароджується ядро тематизму середнього розділу п'єси (*b-as-ces*). У ході дослідження було виявлено, що середній розділ не будується ні на початковій темі, ні цілком на новому тематичному матеріалі, він «проростає» зі сполучного

інтермедійного фрагменту як варіантний виклад (переінтонування) основної теми (Приклад 2). Присутні неоднозначна функціональність теми та її компонентів, а також прихована спорідненість між тематичними побудовами.

Приклад 2. Й. Брамс. «Інтермеццо» № 1, оп. 117 (тт. 17–20);



Й. Брамс. «Інтермеццо» № 1, оп. 117 (тт. 21–22).



Багатозначність (двоїстість) та метафоричність як загальні прояви поетичності в музиці простежуються й на рівні *метроритмічної організації* музичного тексту, коли ритмічні угруповання виступають як носії *рими*, сукупно з іншими засобами музичної виразності. Н. Горюхіна підкреслює, що «... суперечність метру та ритму в музиці яскравіше виражена, ніж в поезії, оскільки саме вона створює *специфічні властивості музичної інтонації* [курсив наш – О. А., А. Л.]» (Горюхіна, 1985: 33). В «Інтермеццо» № 1 оп. 4 Р. Шумана за рахунок

переритмізації ямб змінюється на хорей. У тритактовому вступі закладено мелодико-ритмічну формулу всієї п'єси – двічі повторений низхідний ямбічний мотив, що його утворюють автентичні гармонічні звороти $D^6_5 - T$; а потім $DD^6_5 - D$. У подальшому розвитку в низькому регістрі розгортається основна тема п'єси в гармонічному *fis-moll*, яка починається з висхідного стрибка на малу нону, за яким слідує низхідний рух. У темі відбувається трансформація мелодико-ритмічної формули зі вступу, – вона стає хорейною (нотний *Приклад 3*). Отже, розвиток мелодико-ритмічної формули в експозиційному розділі «Інтермецо» № 1 Р. Шумана пов'язаний з варіантно-ритмічним перетворенням, у результаті якого початкова ритмоформула змінює свою семантику: мужність, рішучість (т. 1–3) доповнюються жіночстю, плавністю (т. 4, початок основної теми).

Приклад 3. Р. Шуман. «Інтермецо» № 1, оп. 4 (тт. 1–7).

I

Allegro quasi maestoso M. M. $\text{♩} = 120$

The image shows a musical score for the first movement of Schumann's Intermezzo No. 1, Op. 4. The score is in 3/4 time and G major. It shows the first few measures of the piece. Two red boxes highlight specific rhythmic patterns: the first box covers the first two measures, and the second box covers measures 3 and 4. The score includes dynamic markings like *sf* and *R.* (ritardando). The tempo is marked 'Allegro quasi maestoso' with a metronome marking of 120. The score is labeled 'I' at the top.

Й. Брамс також залучає ритмічне переосмислення як один із важливих засобів драматургічного розвитку. В «Інтермецо» № 3 наприкінці першого розділу (тт. 40–45) початкова тема із суворо стриманої трансформується в декламаційно-речитативну. Зміна семантики досягається завдяки ритмічному укрупненню першої долі та зміні темпу: композитор використовує замість восьмої тривалості четвертну з крапкою та проводить тему на *Poco piu lento* замість *Andante con moto* (див. нотний *Приклад 4*).

Приклад 4. Й. Брамс. Інтермецо № 3, ор. 117 (тт. 40–45).



Метафоричності, багатозначності набуває і *мотивна організація*, для якої характерним є прийом варіантного переінтонування, що демонструє функціональну рівноправність всіх варіантів теми (подібно до граней діаманта, які різноманітно виблискують на сонці). Наприклад, в «Інтермецо» № 3 Р. Шумана мотивна трансформація відбувається від танцювальності в дусі мазурки до пісенності. Спочатку мотив закінчується восьмою паузою, після чого йде стрибок на квінту вниз, а згодом мотив видозмінюється за рахунок заліганого останнього звуку. Завдяки метричному перетворенню мотив стає плавним та ніби завмирає на останньому звуці. Виникає *геміола*, метр змінюється внаслідок переносу акцентів (Приклад 5). Така видозміна перетворює жанрову природу мотиву та надає йому рис метафоричності.

Приклад 5. Р. Шуман. Інтермецо № 3, ор. 4 (тт. 26–35).

Ще один приклад музичної метафори в «Інтермецо» № 6 Р. Шумана пов'язаний з явищем *енгармонізму*. Протягом декількох тактів звук «*b*» неодноразово переосмислюється як «*ais*» та навпаки (тт. 9–12). Різного сенсу цим звукам надає гармонічне наповнення: *h-moll* чергується з гармонічним *D-dur* (Приклад 6).

Приклад 6. Р. Шуман. «Інтермецо» № 6, оп. 4 (тт. 9–12).



Репризний розділ «Інтермецо» № 2 Й. Брамса відкривається зміщенням основної теми на малу секунду вгору, тобто відбувається переінтонування в тональності секундового співвідношення – *d-moll* (тт. 50–59). Згодом тема звучить в основній тональності *Des-dur*, проте змінена динамічно: з'являється *sempre crescendo*, яке приводить до *ff*, на відміну від експозиційного розділу, де панувала динаміка *p*.

В «Інтермецо» Р. Шумана особливого значення набуває *римування* на рівні кадансових зон: саме каданси розмежовують форму, адже, як і строфа, музичний період набуває єдності саме завдяки узгодженням кадансів. Н. Горюхіна зазначає, що каданс зазвичай виконує композиційні функції у творі, тобто він є синтаксичним знаком. Однак через те, що він може оформлюватися «...різноманітними засобами музичної виразності, каданс включається у поетичну структуру цілого та не перетворюється на стереотип або модель» (Горюхіна, 1985: 34). Дослідниця доводить, що у творах Р. Шумана, поряд із римою, яка об'єднує побудову, яскраво простежується й римування кадансів: «Разом із римою, що сполучає побудови, в його музиці проступають стилістичні фігури порівняння, тонко відокремлюючи подібні й несхожі інтонаційні завершення» (там само: 36). Так, у кадансових зонах

«Інтермецо» № 1 простежується *металогічна фігура порівняння*: гармонія з кожним новим проведенням стає інтонаційно більш повною та насиченою, варіантність усередині кадансів стає виразом поетичності на рівні кадансових зон. У другому кадансі динамізується партія правої руки, акордова фактура стає більш щільною, тонічна велика терція, у яку розв'язується D^{\flat}_5 у вступі, наприкінці першого розділу має вигляд розгорнутого тонічного тризвуку, якому передує D з октавним подвоєнням прими. У третьому – при збереженні фактури попереднього – лінія басу теситурно звучить октавою нижче, змінюючи своє темброво-регістрове наповнення. При однаковому функціональному змісті простежується драматургічний розвиток: каданс «поетизується» завдяки інтонаційному, гармонічному та темброво-регістрового факторам.

На рівні *ладової організації* метафоричність вбачається у використанні однойменних тональних співвідношень. Наприклад, в «Інтермецо» № 1 *Es-dur* Й. Брамса весь перший розділ побудований на розвитку однієї теми, яка викладена в середньому голосі і ніби «прихована». Особливого значення набуває тонічний звук «*es*» поряд з тонічною терцією в нижньому голосі, що виконує функцію органного пункту (тт. 1–4) до гамоподібної мелодії. Середній розділ викладений в однойменній тональності *es-moll*. Відбувається варіантне ладотональне переінтонування в межах однієї звуковисотності. Тематизм має мотивно-фрагментарну будову, на відміну від протяжно-пісенного й нагадує плач, асоціюючись з епіграфом твору:

Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!

Mich dauert's sehr, dichweinenesehn.

(Спи спокійно, дитино моя, спи ніжно та солодко!

Мені так боляче бачити, як ти плачеш).

Фактура також має риси варіантності як виразу двоїстості. Наприклад, варіантність присутня в межах суміжних періодів простої двочастинної форми: в *Alternativo* «Інтермецо» № 2 Р. Шумана мелодія трансформується від одноголосної на *p* (*sotto voce*) до октавно подвоєної на *f* з акцентами на першій долі. Синкопований супровід мелодії з'являється на слабкому часі на *staccato*, тоді як в другому періоді він

варіантно переінтоновується в розкладений акорд на сильній долі такту. За рахунок фактурного та ритмічного варіювання однаковий тематичний мотив отримує різні значення – відбувається *гра сенсами*¹.

Найчіткіше метафоричність простежується *на драматургічному рівні* в циклі «Інтермецо» ор. 117 Й. Брамса, де відбувається жанрова трансформація від колискової до балади. Протягом циклу спостерігається поступове переінтонування тематизму, що веде до перетворення ліричного образу світлої меланхолійної материнської колискової першого «Інтермецо» (згадаймо епіграф) на епічний та декламаційний у третьому «Інтермецо». Те, що у циклі Й. Брамса через послідовність різних тем відбувається розвиток *одного музичного образу* – колискової, підтверджується композиторською назвою циклу: «Коліскова моїх страждань».

Парадоксальність як одна з характерних рис жанру інтермецо більш явно проявилась у творчості Й. Брамса, ніж у Р. Шумана. Поняття парадоксу не обмежується перемінністю значень сталих логічних функцій та їх поєднання, воно також пов'язане з мисленням, зі способом пізнання істини. Парадокс – це інноваційний спосіб усвідомлення дійсності, вихід за межі звичного та усталеного, коли думка «... навмисно різко розходить із загальноприйнятими уявленнями» (Тараненко, 2000: 458).

Само побутування інтермецо як жанру наділене парадоксальністю: первісна проміжна функція, відображена в його назві, те, що генетично він слугував для зв'язки, був сполучною ланкою між творами інших жанрів, протирічить тому, що в ХІХ столітті інтермецо виокремлюється як самостійний жанр, до того ж, може утворювати цикл самостійних за своїм значенням п'єс із власним драматургічним розвитком. Отже, наявна парадоксальність між призначенням жанру та його застосуванням.

Простежимо, яким чином парадоксальність проявляється на різних рівнях музичної фактури. В «Інтермецо» № 3 Й. Брамса *фактура*

¹Такий прийом можна порівняти з омонімією в літературі.

та динаміка входять у протиріччя одне з одним. *Темпо I* (тт. 78–83) – це своєрідне «інтермецо в інтермецо», у якому ззовні щільна та масивна фактура, виклад акордами у віддалених один від одного регістрах, виконується втім дуже прозоро на *p* з подальшим *diminuendo*, а іноді взагалі не виходить за межі *pp* (нотний Приклад 7).

Приклад 7. Й. Брамс. Інтермецо № 3, ор. 117 (тт. 78–83).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system is labeled 'Темпо I.' and starts with a dynamic marking of 'pp'. The music features a complex texture with many notes and chords. Above the first system, there are markings 'poco rit.' and 'rit.'. The second system continues the piece with similar notation and dynamics. There are also some asterisks and 'rit.' markings below the bass line in both systems.

На рівні *гармонії* парадоксальність досить яскраво простежується в «Інтермецо» № 2 Й. Брамса. Другий його розділ завершується еліпсисом: неодноразово звучить послідовність акордів субдомінантової групи (*S-II*) без подальшого їх розв’язання у тоніку (тт. 46–48). Такий пропуск змістових елементів в цілісній побудові сприймається як парадокс, оскільки суперечить нашим очікуванням (Приклад 8).

Приклад 8. Й. Брамс. Інтермецо № 2, ор. 117 (тт. 46–48).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of a single system of music with a treble and bass clef. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The music features a complex texture with many notes and chords. Above the first few notes, there are markings '1' and '2'. The dynamic marking 'pp' is visible in the middle of the system. There are also some asterisks and 'rit.' markings below the bass line.

У заключному розділі п'єси Й. Брамс проводить на *f* ланцюжок низхідних домінант без розв'язання (тт. 67–71); отже, прийом еліпсису підкреслює перемінність сталих логічних функцій та їх поєднання.

В «Інтермецо» № 6 Р. Шумана також присутня парадоксальність на рівні гармонії: у першому розділі басовий голос акордів не виконує свою функцію, у переході до репризи лінія басу присутня неявно, вона прихована у форшлагах на *p* (нотний Приклад 9).

Приклад 9. Р. Шуман. «Інтермецо» № 6, ор. 4 (тт. 33–35)



За Аристотелем, парадокс, з одного боку, це «вислів всупереч загальній думці», а з другого – твердження, «що суперечить раніше пробудженому очікуванню» (цит. за: Короткова, 2014: 137). Визначення, надане філософом, може мати стосунок і до фортепіанного інтермецо. Так, риси парадоксальності як наявності двох протилежних тверджень одночасно спостерігаються в «неузгодженості» шарів фактури. У темі «Інтермецо» № 1 Й. Брамса (тт. 13–16) присутня поліметрія, а саме, поєднання дво- та тридольного розмірів, внаслідок чого на короткий час виникає ефект метричної невизначеності, своєрідне «роздвоєння свідомості» (див. нотний Приклад 10).

Приклад 10. Й. Брамс. «Інтермецо» № 1, ор. 117 (тт. 13–16.)



Музична форма в інтермецо Й. Брамса також наділена парадоксальністю: композитор використовує квадратну побудову в середніх розділах (що притаманно експозиційному типу викладу тематичного матеріалу), а неквадратну – в експозиційних. Так, в «Інтермецо» № 2 перший розділ тричастинної форми складається з двох періодів по 9 та 13 тактів, а середній, навпаки, має квадратні періоди по 8 тактів і тому звучить більш цілісно. Підкреслимо, парадоксальність простежується в ефекті несподіваності завдяки невідповідності між композиційно-структурними функціями розділів форми та притаманними їм типами фактурного викладу.

У Р. Шумана парадоксальність проявляється опосередковано: вона простежується у функціональному розподілі тематичного матеріалу, де кожна нова тематична побудова претендує на те, щоби стати основною. Й. Брамс, спираючись на засади, сформовані його попередником у жанрі інтермецо, узагальнив та поглибив їх, й тим вивів цей жанр на інший, більш високий смисловий рівень.

Отже, надамо визначення жанру інтермецо, враховуючи його корінні властивості та сутнісні якості.

Жанр інтермецо – це певна модель музичного твору, що має свою генезу та сутнісні якості – двоїстість, метафоричність, перетонування, завдяки яким проявляє себе як семантичний знак та смисловий код.

Висновки.

Інтермецо не має усталеної структурної схеми і демонструє в епоху Романтизму різновиди тричастинної форми, підпорядковані імпрізаційній логіці жанру, що є носієм медитативної образності.

Аналіз класичних зразків жанру довів, що інтермецо – це не просто твір проміжного характеру, а *жанр зі своїми відмітними ознаками*. Це: 1) *метафоричність* як вияв поетичності, втілена у багатозначності елементів музичної фактури; 2) *двоїстість* як вираз протилежних значень; 3) *парадоксальність* як вихід за межі звичного. Вони проявляються в різних параметрах музичного твору і зумовлюють його специфіку. Зважаючи на те, що модель – це певне

узагальнення, що відображує зв'язок явища та принципів його організації, названі ознаки в силу своєї типовості й домінантності формують жанрову модель інтермецо.

Перспективи подальших розвідок полягають у розгляді жанру інтермецо як мистецького феномена, серед іншого й того, яким чином жанрова модель інтермецо, сформована на основі його фортепіанних зразків у Р. Шумана та Й. Брамса, інтерпретується у творах, написаних для різних виконавських складів композиторами ХХ–ХХІ століть, зокрема українськими.

ЛІТЕРАТУРА

- Бусел, В. Т. (Ред.) (2005). *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун». <https://archive.org/details/velykyslovnyk/page/n1/mode/2up>
- Варакута, М. І. (2011). *Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Горюхіна, Н. (1985). Поетичність музики. У кн. *Нариси з питань музичного стилю та форми*, сс. 26–37 Київ: Музична Україна [рос.].
- Ільяшенко, Т. (2017). Традиції Ф. Мендельсона в становленні жанру мініатюри у сучасній українській музиці. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 135–150.
- Коменда, О (2009). Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична українїстика: сучасний вимір*, 3, 120–140.
- Короткова, Л. (2014). Парадокс як прийом створення ефекту ошуканого очікування в англomовному художньому дискурсі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*, 44, 137–140.
- Коцюбинський, М. (1908). *Intermezzo*. *УкрЛіб: Бібліотека української літератури*. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1065>
- Кушнірук, О. (2008). Інтермецо. У кн. Скрипник, Г. (гол. ред.), *Українська музична енциклопедія*, т. 2, сс. 241–242. Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Кушнірук, О. (2011). Мініатюра. У кн. Скрипник, Г. (гол. ред.), *Українська музична енциклопедія*, т. 3, с. 406. Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

- Лу До (2021). *Жанровий феномен інтермецо у фортепіанній творчості Р. Шумана та Й. Брамса*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Мельник, А. О. (2016). *Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Мирошниченко, С. (2015). Генеза жанру інтермецо. *Годишньак Учительсько факультета у Врању*, VI, 391–398 [рос].
- Палійчук, І. (2018). Жанр мініатюри для мідних духових інструментів у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 1 (10), 160–165.
- Полканов, А. (2018). Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура*, 27(1), 63–73. DOI: 10.31723/2524-0447-2018-27-1-63-73
- Рябуха, Н. О. (2004). *Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ–ХХ століть)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Свиридовська, Л. М. (2007). *Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – І третина ХХ століття)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
- Тараненко, О. (2000). Парадокс. У кн. *Українська мова: енциклопедія*, сс. 458–459. Київ: Вид-во «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана.
- Riemann, H. (1882). *Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständiger Instrumentenkunde*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts. <https://archive.org/details/musiklexikontheo00riem>

REFERENCES

- Busel, V. T. (Ed.) (2005). *The Great Explanatory Dictionary of the Modern Ukrainian Language*. Kyiv; Irpin: VTF “Perun”. <https://archive.org/details/velykyislovnyk/page/n1/mode/2up> [in Ukrainian].
- Horiukhina, N. (1985). Poeticism of music. In *Essays on the issues of musical style and form*, pp. 26–37 Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].

- Iliashenko, T. (2017). F. Mendelssohn's traditions in the formation of the miniature genre in contemporary Ukrainian music. *Aspects of Historical Musicology*, 10, 135–150 [in Ukrainian].
- Komenda, O. (2009). The concept of genre in contemporary musicology. *Musical Ukrainian Studies: A Contemporary Dimension*, 3, 120–140 [in Ukrainian].
- Korotkova, L. (2014). Paradox as a technique for creating the effect of deceived expectations in English-language discourse. *Scientific Notes of the National University "Ostroh Academy"*, 44, 137–140 [in Ukrainian].
- Kotsiubynsky, M. (1908). Intermezzo. *UkrLib: Library of Ukrainian Literature*. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1065> [in Ukrainian].
- Kushniruk, O. (2008). Intermezzo. In Skrypnyk, H. (ed.), *Ukrainian Musical Encyclopedia*, vol. 2, pp. 241–242. Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Kushniruk, O. (2011). Miniature. In Skrypnyk, H. (ed.), *Ukrainian Musical Encyclopedia*, vol. 3, p. 406. Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Lu Do (2021). The genre phenomenon of intermezzo in the piano works by R. Schumann and J. Brahms. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa State Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Melnyk, A. O. (2016). Trends in genre-style dynamics of Ukrainian violin miniature of the second half of the 20th – early 21st centuries. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Miroshnichenko, S. (2015). The Genesis of the Intermezzo Genre. *Yearbook of the Faculty of Teacher Education in Vranje*, VI, 391–398 [in Russian].
- Paliychuk, I. (2018). The genre of miniature for brass instruments in the work by Ukrainian composers of the 80^s–90^s of the 20th century. *International Bulletin: Cultural Studies, Philology, Musicology*, 1(10), 160–165 [in Ukrainian].
- Polkanov, A. (2018). Typological features of chamber and vocal miniature in the work by modern Ukrainian composers. *Musical Art and Culture*, 27 (1), 63–73. DOI: 10.31723/2524-0447-2018-27-1-63-73 [in Ukrainian].
- Riabukha, N. O. (2004). Miniature as a phenomenon of musical culture (based on the material of piano works by Ukrainian composers of the late 19th–20th centuries). (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Riemann, H. (1882). *Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständiger Instrumentenkunde* [Music Encyclopedia: Theory and history of music, the composers of ancient and modern times with a description of their works, along

- with a complete guide to instruments*]. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts. <https://archive.org/details/musiklexikontheo00riem> [in German].
- Svyrydovska, L. M. (2007). *Piano miniature in Ukrainian musical culture (late 19th – first third of 20th century)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
- Taranenko, O. (2000). Paradox. In *Ukrainian language: encyclopedia*, pp. 458–459. Kyiv: “Ukrainian encyclopedia” named after M. P. Bazhan [in Ukrainian].
- Varakuta, M. I. (2011). *The genre of choral miniature in modern Ukrainian music (on the example of V. Zubytsky's work)*. (Extended abstract of PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa State Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

Oksana Aleksandrova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Dr. habil., Full Professor, Head of the Music Theory Department;
e-mail: aleksoks71@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-5106-8644

Anna Lypkina

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
master's student, the Music Theory Department;
e-mail: annlipkina.19@gmail.com; ORCID iD:0009-0006-5266-3609

Intermezzo genre model

(on the example of piano works by R. Schumann and J. Brahms)

Statement of the problem. *In contemporary Ukrainian musicology, there is a tendency to study the miniature genre, which has become popular among composers since the Romantic period. The intermezzo, as one of its varieties, has a long history and demonstrates its relevance in the art of music. Musicology contains a small number of fundamental scientific works concerning the intermezzo genre as an independent piece. In scientific research, this genre is interpreted quite generally in the context of the miniature with its characteristic features, while there are no studies on the specifics of the intermezzo as a phenomenon of European musical art. Currently, there is a need for a systematic study on the creation of a model of the intermezzo genre; it is necessary to identify those approaches to the study of musical compositions and methods of their analysis that will contribute to an in-depth understanding of the specifics of works of this genre.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to determine the characteristic principles of the organization of the intermezzo genre*

on the example of piano samples by R. Schumann (Op. 4) and J. Brahms (Op. 117), since it was during this period that the genre overcame the middle function and acquired an independent meaning. For the first time, a model of the intermezzo genre based on considering its genesis is formed; metaphorical and paradoxical qualities are presented as its root peculiarities. The research concept is based on the complex interaction of genre and style, semantic, value and meaning, and interpretation methods.

Research results. Due to analyzing the samples of romantic intermezzos for piano by R. Schumann and J. Brahms, it was found that the intermezzo is not just a miniature of a connecting character, but a genre with its own characteristic features that make up its genre model. Musical development consists in variant transformation of invariant and re-intonation of musical themes at the micro and macro levels, where re-intonation become a musical metaphor. Metaphorality in the intermezzo genre is manifested at the level of thematic material, rhythm, harmony and texture. Compositional and stylistic figures become means of expression and carry a double burden, namely, structuring the form-process and structuring the poetic image. Every detail in the play is endowed with a double, ambiguous meaning that needs to be unraveled and understood, which is inherent in the intermezzo genre as a form with a “double bottom”. Paradoxicality, as another distinctive feature of the genre, permeates all elements of the form, ‘refracts’ perception: forcing the mind to perceive certain elements as contradictions (combination of texture and dynamics, types of presentation of harmony and thematic material). The impossibility of predicting sound as one of the manifestations of paradoxical logic embodies the “modus operandi” of intermezzo genre as of a search, a state of uncertainty.

Conclusion. The analysis of classical examples of the genre proved that the intermezzo is not just a work of intermediate character, but a genre with its own distinctive features. These are: 1) metaphoricality, which embodies the poetry and ambiguity of the elements of the musical texture; 2) duality as an expression of opposition; 3) paradoxicality as going beyond the usual. They are manifested in various parameters of a musical work and determine its specificity. Considering that a model is a certain generalization that reflects the relationship between a phenomenon and the principles of its organization, the above-mentioned features, due to their typicality and dominance, form the genre model of intermezzo.

Keywords: R. Schumann; J. Brahms; miniature; intermezzo; piano works; metaphoricality; duality; re-intonation; paradox; genre model.

Стаття надійшла до редакції 28 лютого 2025 року