

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра спеціального фортепіано

**ВИКОНАВСЬКА ПОЕТИКА ФОРТЕПІАННИХ
ІНТЕРМЕЦО ОР.117 Й.БРАМСА**

Магістерська робота
Карпова Валентина Вікторівна
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Жалейко Дар'я Миколаївна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання
на відповідне джерело

КАРПОВА В.В.



ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИСТЬ Й.БРАМСА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ.....	8
1.1. Творчий портрет Й.Брамса.....	8
1.2. Фортепіанні інтермецо Й. Брамса в музикознавчих розвідках.....	17
Висновки до розділу 1.....	22
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРТЕПІАННИХ ІНТЕРМЕЦО ОР.117 Й.БРАМСА.....	24
2.1. Композиційно – драматургічний аналіз інтермецо ор.117 Й.Брамса.....	24
2.2. Інтермецо для фортепіано ор.117 Й. Брамса: музична семантика та специфіка виконавської інтерпретації.....	30
2.3.Компаративний аналіз виконавських версій інтермецо ор.117 Й.Брамса.....	36
Висновки до розділу 2.....	42
ВИСНОВКИ.....	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	51

ВСТУП

Актуальність теми. Постать Й. Брамса посідає особливе місце в музичній культурі другої половини XIX століття. Творчість німецького композитора представляє собою своєрідний інтеграційний сплав класичних та романтичних традицій, що позначається на всіх рівнях – жанровому, структурному, змістовному, стильовому. І, звичайно, така своєрідність не може не привертати увагу науковців.

Особливе місце серед різножанрових творів Й. Брамса посідають фортепіанні жанри, де представлена широка палітра образів та почуттів. Фортепіанна спадщина композитора включає різні жанри – це сонати, варіаційні цикли, балади, інтермецо, рапсодії та ін. І еволюція на жанровому рівні демонструє рух від класичних форм (сонати, варіаційні цикли) до романтичних (балади, рапсодії, інтермецо).

У своїй творчості Й. Брамс трактує інтермецо як самостійний жанр, який має риси закінченого філософського висловлювання. Інтермецо ор.117 представляє собою особливий інтерес серед виконавців, і має вагомий внесок в фортепіанному репертуарі. Сьогодні це інтермецо не перестає користуватися попитом тому ми і наразі можемо почути виконання цього твору.

Велика кількість музикознавчих розвідок, присвячених інтермецо ор. 117 Й. Брамса, відрізняється різноманітністю підходів, а їх вивчення носить дещо фрагментарний характер. Це вказує на необхідність їх узагальнення та розробки цілісного підходу до цих творів як до тексту з варіантною множинністю його трактування виконавцями.

Специфіка виконавської інтерпретації Інтермецо ор.117 Й.Брамса є недостатньо дослідженою у сучасних та вітчизняних наукових працях. У музикознавстві не було здійснено виконавського аналізу Інтермецо ор.117 Й.Брамса таких піаністів як Марк Андре-Амлен та Андраш Шиф .

Дуже важливим є аналіз виконання різних піаністів та їх бачення цього твору, для більш детального аналізу та вивчення нових виконавських та інтерпретаційних прийомів гри.

Отже **актуальність** теми ми можемо обумовити зацікавленістю до музики Йоганнеса Брамса з боку музикознавців та виконавців піаністів сучасності, та виявлення стильових переваг які є досить різними і самобутніми у творчості композитора.

Мета дослідження – виявити специфіку виконавської інтерпретації інтермецо op.117 Й.Брамса (на прикладі інтерпретаційних концепцій Андраша Шифа та Марк-Андре Амлена)

Відповідно до поставленої мети в роботі ставляться і вирішуються наступні завдання:

1) визначити місце творчості Й. Брамса в контексті розвитку європейської музичної культури;

2) прослідкувати становлення та розвиток жанру інтермецо у фортепіанній музиці епохи романтизму;

3) охарактеризувати особливості індивідуального композиторського стилю Й.Брамса та музичної стилістики інтермецо op.117;

4) здійснити композиційно-драматургічний аналіз інтермецо op.117 Й.Брамса;

5) виявити специфіку музичної семантики інтермецо op.117 Й.Брамса та виконавської драматургії музичних творів;

6) здійснити компаративний аналіз виконавських версій інтермецо op.117 Й.Брамса такими виконавцями як Андраш Шиф та Марк-Андре Амлен;

7) виявити специфіку виконавської інтерпретації інтермецо op.117 Й.Брамса.

Об'єкт дослідження – фортепіанна творчість Й.Брамса.

Предмет дослідження – специфіка виконавської інтерпретації інтермецо op.117 Й.Брамса.

Матеріал дослідження – фортепіанні інтермецо ор.117 Й. Брамса (аудіо і відео записи двох виконавських версій інтермецо ор.117 Й.Брамса).

Методи дослідження:

1) *історико-стильовий, культурологічний* – зумовлюють уявлення про історичний і загальнокультурний контекст, в якому формувався індивідуальний стиль Й.Брамса;

2) *жанрово-стильовий* – направлено на розкриття індивідуальних жанрових і стильових параметрів інтермецо ор.117 Й.Брамса;

3) *структурно-функціональний* – направлений на розкриття єдності усіх елементів музичної мови та форми та їх драматургічних функцій в аналізованому творі;

4) *компаративний* – дозволяє виявити спільне та розбіжне в виконавських версіях інтермецо ор.117 Й.Брамса;

5) *аналітичні методи музично-теоретичних дисциплін* – застосовані для виявлення конкретних особливостей музичного тексту інтермецо ор.117 Й.Брамса.

Теоретична база дослідження складається з наукових праць за наступними напрямками:

– *життя і творчість Й. Брамса* (К. Гейрингер [64], Ф. Грасбергер [8], Я. Котенко [20], М. Масгрейв [72], К. Флорос [63], Р. Хейбергер [51], Н. Червинська [52]);

– *теорія форми, жанру, стилю, музичної драматургії* (Н. Горюхіна [7], О. Жарков [11], О. Самойленко [38], Б. Сюта [42], І. Тукова [47], С. Шип[58]).

– *теорія музичної інтонації, фактури, гармонії* (Г. Виноградов [4], О. Жарков [12], Г. Ігнатченко [13], В. Москаленко [29], В. Приходько [34], Т. Кравцов [21];

– *праці, присвячені теорії гармонії, поліфонії, фактури; аналізу музичних творів* (Г. Ігнатченко [13], Т. Кравцов [21], І. Якуб'як [61]);

– *праці, присвячені жанру інтермецо та визначенню його місця в творчому доробку Й. Брамса* (С. Мирошниченко [27], Лу До [23-25]);

– *музичні семіотика* (О. Єргієва [10], Л. Кияновська [18], І. Пясковський [35], Б. Сюта [44], Л. Шаповалова [55], С. Шип [59]);

– *феноменологія жанру фортепіанної мініатюри* (К. Гаран [5], М. Іллечко [16], Н. Рябуха [37]);

– *виконавська інтерпретація* (О. Катріч [17], В. Москаленко [30], Ю. Ніколаєвська [33], І. Сухленко [41], К. Тимофєєва [45], Л. Шаповалова [2], К. Мартінсен [68], Р. Ніколенко [33]).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній:

– систематизуються та аналізуються наявні підходи до дослідження творчості Й. Брамса;

– здійснено порівняльний аналіз виконавських версій фортепіанних інтермецо Й. Брамса Марк-Андре Амлена та Андраша Шифа;

– представлений інтерпретативний аналіз обраного твору в аспекті оригінального втілення виконавцями авторського задуму інтермецо ор. 117.

Апробація результатів дослідження – основні положення дослідження оприлюднено та обговорено на наукових міжнародних конференціях – «Магістерські читання 2022» (м. Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2022 рік) та «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (м. Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2023 рік)

Практичне значення полягає в тому, що дослідження може бути корисним у використанні матеріалів та висновків у виконавській практиці, а також може використовуватись у курсах «Історія фортепіанного мистецтва», «Аналіз музичних творів», «Світова музична культура», «Музична інтерпретація».

Структура – робота складається з Вступу, двох розділів з внутрішнім діленням на п'ять підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи 58 сторінок. Список використаних джерел включає 77 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ Й. БРАМСА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Творчий портрет Йоганнеса Брамса

Музична культура Німеччини та Австрії в другій половині XIX ст. мала певні протиріччя в розвитку, що, безумовно, було пов'язано з загальним суспільно-політичним становищем.

В музикознавчих розвідках було проаналізовано, що друга половина XIX ст. – це пізній період романтизму, коли була досить напруженою суспільно-політична обстановка в Австрії та Німеччині. Адже в історії країн відбувалися значні зміни – об'єднання німецьких земель, політичне відокремлення Австрії. Така атмосфера політичного й духовного напруження не могла не відбитися на творчості митців.

І найбільш вагомою фігурою в середині XIX століття стає постать Р. Вагнера, яка відрізнялася революційною спрямованістю естетичних концепцій, викладених в його роботах «Мистецтво та революція» [75], «Опера і драма» [76], «Звернення до моїх друзів» [77]. І не дивлячись на протиріччя філософських поглядів, які можна побачити в цих роботах, головною думкою композитора була мрія про волю та щастя людства. Це яскраво відбилосся в унікальній трилогії композитора «Кільце нібелунга», робота над якою тривала з 1848 по 1874 роки.

Окрім Р. Вагнера, висуваються й нові митці в цей період. В першу чергу це Ф. Ліст, який переїздить у Веймар, де займається композиторською, концертно-просвітницькою діяльністю, демонструючи яскраві новаторські тенденції у музичному мистецтві. В першу чергу ці новаторські пошуки, як і у Р. Вагнера, були спрямовані на руйнування класичних канонів і пошук нового подальшого шляху розвитку музичного мистецтва у синтезі мистецтв. І якщо Р. Вагнер втілював свої новації у музично-театральних творах, то

радикальні новації Ф. Ліста пов'язані були з програмністю в інструментальних творах.

Але у протиставлення цим яскраво новаторським тенденціям виступає Й. Брамс, який міцно спирається на класичні традиції, огортаючи їх новими романтичними образами. У зв'язку з цим Й. Брамса називають головою антилістівського та антиваргнерівського напрямків.

Та протиріччя і складність музично-історичної обстановки в другій половині XIX століття не обмежується тільки цією протидією. У Відні також працюють такі митці як А. Брукнер та Г. Вольф, які з одного боку були прихильниками Р. Вагнера, але в той же час не приймали його принципи музичної драми. Так, наприклад, А. Брукнер своєрідність образного змісту, гармонічної мови та оркестрового письма Р. Вагнера сфокусував у своїй симфонічній творчості, яка була в той же час логічним продовженням традицій шубертівського симфонізму. Таким чином і А. Брукнер і Й. Брамс були обидва симфонічними велетнями в другій половині XIX століття у Відні, їх багато що об'єднувало – це і розуміння високого естетичного смислу служіння мистецтву, психологічна глибина художнього змісту творів, відкритість почуттів, демократичність творчості. Однак, вагнерівська орієнтація А. Брукнера спричинила новий спалах протиріччя вагнеріанців і брамсіанців вже у 80-ті роки XIX ст. І тільки пізніше стане зрозуміло, що Й. Брамс і Р. Вагнер йшли різними шляхами, але стверджували загальну філософсько-естетичну лінію німецького мистецтва, яка сходиться до Й. С. Баха та Л. Бетховена.

Музика в другій половині XIX століття стала засобом гнівного протесту, неприйняття дійсності, незадоволеності. І навіть жорстка цензура була не в змозі протистояти. В складних романтичних концепціях музично-драматичного, інструментального і пісенного мистецтва було втілено естетичні ідеї, глибоке розуміння життя, високі задуми німецьких композиторів. Саме в 2-й половині XIX століття на зміну ліричному герою Ф. Шуберта, з його світом особистих почуттів прийшов новий герой, який

активно мислить, діє, який може протистояти оточуючій дійсності. Цей герой розкрився і в програмних симфонічних поемах Ф. Ліста, і в драматичних епопеях Р. Вагнера, і в трагедійних колізіях пісенної сфери Г. Вольфа, і в ліричній драмі героя Й. Брамса. Тобто, не дивлячись на протиріччя розвитку музичного мистецтва в Німеччині та Австрії цього періоду, відмічаємо загальну ідеологічну лінію – лірична драма героя набуває глибокого філософського та соціального смислу. І цей загальний потенціал, новий образний зміст сприяв небувалому розвитку і оновленню музично-виражальних засобів, народженню нових жанрів – романтична соната, поема, цикли мініатюр тощо – та нових методів музичного мислення.

Творча діяльність Й. Брамса розгорнулася в період 2-ї половині XIX століття. В цей час на зміну класичним традиціям прийшли романтичні ідеї та ідеали. Саме на інтегруванні з одного боку традицій класиків, а з іншого – композиторів-романтиків – ґрунтується творчість Й. Брамса. У дослідницьких працях, присвячених творчості німецького композитора, зустрічаємо своєрідну схему-формулу у визначенні стильової домінанти «...класика за формою, романтика за змістом»¹. Ця ж думка висловлюється й в монографії К. Гейрингера: «Тут створюється рідкісне, можна сказати, єдине в своєму роді положення, коли митець, що душею й серцем належить до романтизму, в силу внутрішньої необхідності рівним образом тяжіє й до класики... Той факт, що митець, який все життя тяжів до романтизму, сприймає у своїй творчості численні елементи класики, заключає в собі ще одну характерну рису його мистецтва – звернення до минулого» [64, с.355-356]. А далі дослідник продовжує, вбачаючи ще більш вікові інтегрування: «...ланцюжки, що поєднують твори Й. Брамса з музикою попередніх епох тягнуться не тільки до класики, але й значно далі. Середньовічні церковні лади, стиль Палестрини – все це воскресає в композиціях Брамса» [64, с.357].

Тобто, Й. Брамсу вдалося наповнити традиційні класичні форми новим змістом.

¹ Царьова Є. Йоганнес Брамс: монографія. Музика, 1986. С.34

Працював композитор майже у всіх жанрах. Поза увагою лишилася тільки опера. Як підкреслює М. Друкін, можливо композитор «...не хотів ступати на землю, яку так міцно завоював його фанатичний недруг Вагнер». І в останні роки Брамс любив повторювати: «Про оперу та одруження більше ні слова...і в тому і в іншому питанні тільки молодість може собі дозволити помилку – щоб потім її виправити, тобто написати наступну оперу або вдруге одружитися...»².

Які ж складові елементи стали домінуючими у формуванні індивідуального стилю Й. Брамса? В загальних рисах вже неодноразово було відмічено, що це поєднання класичних і романтичних традицій. Але в дійсності складові стилю композитора значно глибші і ширші.

Поліфонічні традиції Й. Баха появляються в різних жанрах творчості Й. Брамса. Це і сонати раннього періоду, і фортепіанні фантазії ор.116, інтермецо ор.117, фортепіанні п'єси ор.118 та ор.119 пізнього періоду і одинадцять хоральних прелюдій для органу ор.122. Бахівські традиції проявляються, в першу чергу, у вільному мелодичному розвитку голосів, у лінійній пластиці, а також у поліфонічних прийомах розвитку тематизму при певній опорі на гармонічну вертикаль, але не підпорядкуванні їй. Це відмічає й Е. Курт³: «...у творах Й.Брамса ...мелодика подібна бахівській, вона уникає рівномірного групування, завжди прагне розвиватися вільно, незалежно від заокруглених періодів. Тактова метрика не прагне спиратися на гостроту метричних акцентів, а сходить із внутрішнього зростання сили мелодичної напруги». Продовжує і доповнює це спостереження Н. Червинська в статті «Роль Йоганнеса Брамса в історії поліфонії», підкреслюючи, що «...в творах Брамса яскраво прослідковується творча установка на «бахівський ідеал» – досягнення максимального художнього результату мінімальними засобами» [54, с.118].

1. ² М. Друкін Й. Брамс. : Музика, 1988. С.45

2. ³ Курт Е. Основи лінійного контрапункту:Мелодійна поліфонія Баха. Музгиз, 1931. 304 с.

Значний вплив на становлення стилю Брамса справила і творчість Л. Бетховена. Невипадково Симфонію №1 Й. Брамса називали «десятою симфонією Бетховена». І взагалі постать німецького композитора-класика була для Й. Брамса дуже важливою. Брамс не тільки сам спирався багато в чому на його традиції, але й вчив своїх учнів на творах німецького композитора. Про свідчать спогади одного з учнів Й. Брамса Густава Йеннера⁴: «...прагнучи надати мені впевненості у виконанні модуляцій, він [Брамс] змушував створювати п'єси за модуляційним планом бетховенських та моцартівських Adagio».

Крім структури, логіки гармонічного розвитку, в творах Л. Бетховена Брамса привертає поліфонізація сонатної форми. Одним з яскравих прикладів в цьому плані Н. Червинська називає фінал віолончельної сонати ор.38 Брамса, де головна партія дається у фугованому викладі, а у сполучній партії та в розробці використано канонічну секвенцію [54]. В фортепіанних сонатах Брамса бачимо досить розгорнуті розділи витримані у вигляді виразного двоголосся.

Ще більше традицій Л. Бетховена спостерігаємо в симфонічній музиці Й. Брамса, де, наслідуючи великого класика-симфоніста, композитор досягає високого драматичного напруження завдяки широкому фактурному діапазону, частому використанню імітаційної техніки. Але відмітимо, що при опорі на традиції великого Л. Бетховена, творам Й. Брамса все ж притаманні експресивно-ліричні висловлювання яскравого романтика.

Тож, поряд з впливом творчості класиків відмітимо і романтичну домінанту в творчості Й. Брамса. І насамперед вплив традицій Ф. Шуберта та Р. Шумана.

Творчість Ф. Шуберта Й. Брамс любив і високо цінував протягом всього життя. Неодноразово можна помітити його теплі звернення у листах, де композитор його визнає генієм. Можна припустити, що творчість

1. ⁴ Йеннер Г. Людина, вчитель, художник. 1998. №1. С. 210-219.

Ф.Шуберта Й. Брамсу імпонувала своїм симбіозом класичного і романтичного. Адже аналізуючи творчість Ф.Шуберта можна помітити, що за своїм світосприйняттям та стилем в ньому зароджується та сама «золота середина» поєднання класичного та романтичного. Тож, шубертівські традиції вбачаються і на художньо-образному, і на жанровому рівнях, і на рівні музично-виражальних засобів. Особливо відмітимо вплив шубертівської пісенності на мелодику творів Й. Брамса, це можна побачити і в характерних мелодичних зворотах, і в опорі на народно-пісенні інтонації, і в типових кадансових формулах, і в принципах розвитку матеріалу, і т.п.. Та зрозуміло, що ці традиції Й. Брамса не переносить у свої твори у чистому вигляді, він переосмислює їх через призму власного світобачення, де вони грають вже під іншим кутом, та висловлюються вже більш як роздум.

Окремо слід відмітити вплив традицій Р. Шумана на творчість Й. Брамса. І велике значення тут мало особливе знайомство, дружба композитора з сім'єю Р.Шумана – Роберта та Кларою. В своїх творах Й. Брамса ніби намагається зберегти і продовжити музичне життя шуманівських образів, вважаючи це своїм обов'язком. В деяких творах Брамса ми навіть спостерігаємо безпосереднє цитування творів Шумана. Наприклад це варіації ор.9, написані на тему Р. Шумана, а в Баладі g-moll ор.118 чується початкові інтонації «Арабески» Р. Шумана і т. п.. Особливий вплив мав мелодизм Р. Шумана, який є дуже рельєфним, увібравши в себе ряд мелодійних прийомів: від пісенних ліричних до «флорестанівських». Але знов-таки романтичність образів, в яких можна вбачати вплив шуманівських традицій у Й. Брамса органічно поєднується з класичними прийомами.

Окрім впливу традицій композиторської творчості різних митців, також одним з джерел стилю Й. Брамса є народна музика, яка пронизує всю творчість композитора, так як вона була для нього досконалою в усьому. Він вдається і до її цитування, і використовує окремі інтонації. Така постійна тяга до народної творчості, певно, обумовлена можливістю через народну пісню

відкрито і вільно висловлюватись, з певною долею темпераменту експресії, яка йому особисто не завжди була притаманна.

До фортепіанної творчості Й. Брамс звертався протягом всього життя. І, певно, починати огляд фортепіанної творчості необхідно з того, що сам композитор був чудовим піаністом. Навички гри на фортепіано Й. Брамс отримав у гамбурзьких педагогів – Ф. Косселя та Е. Марксена. У композитора була чудова техніка, він вмів читати з листа, був прекрасним концертмейстером. Не дивно, що композитор багато концертував по різних європейських країнах (Німеччина, Австрія, Італія, Угорщина, Польща).

Гра композитора відрізнялась своєю серйозністю, глибиною прочитання, своєрідною мужністю та водночас абсолютною простотою. Тобто Й. Брамс - піаніст в емоційному відношенні був досить стриманий. Йому була не притаманна стихійна, надмірна емоційність, характерна для деяких його сучасників-романтиків, в своїх виконаннях емоційність та переживання він частіше всього утримував у своїх думках. Отже, і фортепіанні твори Й. Брамса при всій їх поетичності, відрізнялися логічністю і строгістю структури. Композитор не прагнув до опанування нових «поемних» форм. Він намагався донести, що і в сучасних тенденціях написання можна використовувати ті «старі» прийоми поліфоністів, які відображалися в поліфонізації тем, або застосування остинатного басу; та класичності - на прикладі багаточастинного сонатного циклу або ж варіацій класичного типу.

Жанрова палітра фортепіанної творчості Й. Брамса досить широка. Це і сонати, і варіації, і старовинні танці (три сарабанди, дві жиги), до яких композитор звертався переважно в ранній період творчості. Але вже в цих жанрах відбувається яскравий синтез класичних та романтичних традицій, інтеграція яких стане характерною ознакою стилю зрілого Й. Брамса.

Наприклад, з одного боку в сонатах композитор орієнтувався на «високі класичні зразки» віденських класиків, зокрема Л. Бетховена. В першу чергу це стосувалося структури. Р. Шуман, навіть, називав сонати Брамса

«завуальованими симфоніями». Це не випадково, бо сонати представляли собою чотиричастинний цикл (лише Соната №3 має 5 частин), де драматургічне навантаження частин відповідало закономірностям сонатно-симфонічного циклу.

Але з іншого боку, вже в ранніх сонатах при всій класичності їх структури, прослідковуються риси монотематизму та лейтмотивної драматургії лістовсько-берліозівського типу. Таким чином, вже в цих творах намічається стильовий синтез класичних та романтичних традицій у фортепіанній творчості композитора.

Ще цікавішим з точки зору синтезу класичних і романтичних стильових ознак став жанр варіацій для фортепіано. В якості тем в Варіаціях Й. Брамса виступає і власна тема (Варіації на власну тему op.21 №1), і народна тема (Варіації на угорську пісню op.21 №2), і запозичені авторські теми (Варіації на тему Р. Шумана op.9, Варіації та fuga на тему Генделя op.24, Варіації на тему Паганіні op.35). І тут як важливу віху в творчій еволюції композитора О. Царьова⁵ виділяє Варіації та фугу на тему Г. Генделя. Дослідниця відмічає: «Цей твір є результатом брамсовських «роздумів про варіації», де повністю втілено принцип активної роботи з темою, що вичерпує всі її потенції. Це розповсюджується не тільки на використання інтонаційних, структурних, ритмічних і гармонічних ресурсів теми, але й на охоплення образів, стилів та жанрів, ув'язнених «між Генделем та Брамсом» або – ще ширше – між минулим та сучасним». Аналізуючи даний варіаційний цикл О. Царьова⁶ визначає, що композитор в 25 варіаціях використовує різні жанрові трансформації теми – качча, мюзет, сиціліана, тут ж поряд з ними рапсодія, різні стильові ознаки – В. А. Моцарта, Л. Бетховена і тут же ознаки романтичної мініатюри Р. Шумана. В звучанні фортепіано використовує фактурні прийоми, що викликають асоціації зі звучанням клавесину, органу, струнного оркестру.

⁵ Царьова С. Камерна музика Брамса. 1983. №10.

⁶ Царьова С. Камерна музика Брамса. 1983. №10.

Тобто всіма способами композитор намагається поєднати різні епохи та різні стилі.

В зрілий період в фортепіанній творчості Й. Брамса вже панівне місце займають жанри романтичної традиції – вальси, інтермецо, капріччіо, балади, рапсодії, в яких яскраво проявляється вплив, в першу чергу, Р. Шумана, також Ф. Шуберта, Ф. Шопена, К. Вебера, Ф. Ліста при цьому в постійному перетині з класичними традиціями.

Що стосується образної сфери фортепіанних творів Й. Брамса, то тут відкривається широка панорама змісту, багатий емоційний світ – це і ліричні мрії, і сумніви, і пристрасть, і тривога, і глибока психологічна зануреність, відчай тощо.

Велике значення у фортепіанній творчості набуває любов композитора до музичного фольклору різних народів. Певної рельєфності, витонченості, наспівності надає мелодіям фортепіанних творів Й. Брамса опора на інтонації німецьких, угорських, слов'янських пісень. Наприклад, соната C-dur, II частина, соната f-moll, II частина, соната fis-moll, II частина, рапсодії op.79, інтермецо op.117 та op.118 та ін..

Специфічною ознакою фортепіанних творів Й. Брамса є багатошаровість фактури, де кожна лінія має свій самостійний розвиток. І основна мелодія то виринає, то занурюється в цей багатоелементний фактурний вирій. При цьому часто мелодія може мати і певні перетворення – збільшення, зменшення, обернення – переходячи з одного фактурного шару в інший.

І не можна не відмітити ще одну характерну особливість фортепіанних творів Й. Брамса – це оркестровість звучання фортепіанної фактури. Це досягається за допомогою штрихових контрастів між голосами, широким регістровим захватом, використанням звукових педалей в різних голосах, фанфар, тремоло тощо. Всі ці елементи індивідуалізують кожен з шарів фортепіанної фактури, надаючи неабиякої рельєфності і оркестровості звучанню.

1.2. Фортепіанні інтермецо Й. Брамса в музикознавчих розвідках

Інтермецо як самостійний жанр з'явилося не так давно – в фортепіанній західноєвропейській музиці XIX ст. Перші згадки про інтермецо як жанр були зроблені Робертом Шуманом, який в 1832 р. написав цикл фортепіанних мініатюр під назвою «Інтермецо для фортепіано» ор.4. Також інтермецо зустрічалося в таких його п'єсах як: «Гумореска» ор.20, «Соната для фортепіано №1» *fis-moll*, «Концерт для фортепіано з оркестром» ор.54.

До цього інструментального жанру звертався не тільки Р. Шуман, але і Е. Гріг (Скрипковий квартет *g-moll* ор.27, III частина) та Ф. Мендельсон (Фортепіанний квартет №2 *fis-moll*, III частина).

Так що ж в загальнішому так інтермецо? В музиці дуже пов'язані між собою три поняття – «інтермедія», «інтерлюдія» та «інтермецо». Раніше ці тлумачення зовсім не відрізнялись один від одного. Найбільші зміни та розподіл цих термінів відбувся саме в XIX ст., де «інтермедія» стала частиною поліфонічного твору, а пізніше «інтермецо» саме самостійним жанром який вивів Р. Шуман, а після нього продовжив і Й.Брамс.

Подібно до прелюдії або постлюдії, інтермецо спочатку пов'язане з певною композиційною функцією - перемикування, усунення, перемежування основних розділів матеріалом, що займає «слабкий час» у змістовному сенсі. У цьому плані безсумнівний генезис інтермецо, що походить від поліфонічних інтермедій, інтерлюдій пісень чи інтермедій у театральних спектаклях.

Аналізуючи ці три терміна можна зауважити відмінності, які і дають нам розуміння їх використання. У історії розвитку музичного жанру «інтермецо» було присвячено не мало робіт, де кожний давав визначення поняттям та розкривав в чому ж все таки різниця між цими, з одного боку однаковими, визначеннями в музичній культурі. «Інтерлюдія» («проміжна гра», перемикування), виконує задачу переходу між одного вірша в хоралі до іншого, використовувалась як епізод між варіаціями. Що до «інтермедії», то

у 16 ст. вона виконувала роль сполучної музичної частини між антрактами в спектаклях, а в подальшому і операх, а також це з'єднувальний епізод до теми фуги в поліфонії. «Інтермецо» у свою чергу це невелика інструментальна п'єса вільної форми, що також з'єднувала частини як в симфоніях так і в операх. Всі ці три терміна мають одну ціль - це поєднання та з'єднання. Але в продовж життя вони видозмінювались, і знайшли своє визначення в музиці. Так і «інтермецо» стає вже саме окремим жанром (лірична мініатюра романтичного плану).

В творчості Р.Шумана інтермецо має вже серйозніший задум. Ідея твору носить в собі більш драматичний початок, де показуються усі індивідуальні особливості та концентрація на внутрішній лінії твору. Композитор мав власний підхід до цього жанру. Інтермецо не мало літературного задуму, як наприклад в інших мініатюрах («Метелики» ор.2). Усі образи це особистий погляд на задум твору. Інтермецо ор.4 має 6 п'єс, кожна з'єднана функцією лейтмотива. Аналізуючи творчість Р. Шумана можна зауважити його прихильність до поліфонічного мислення у своїх творах. Тому і Інтермецо не виключення, усі п'єси пронизані поліфонічною фактурою. Цей самий прийом є і у його послідовника Й.Брамса.

Композитор, на відміну від більшості своїх сучасників (у тому числі Р. Шумана, Р. Вагнера, Ф. Мендельсона), був супротивником програмності у загально прийнятому романтичному значенні цього явища. Він не хотів для обраного літературного сюжету порушувати логіку музичного розвитку, бо в логіці цієї шукав засоби для більш об'єктивного відображення дійсності. Брамс не відкидав можливість словесного тлумачення змісту своїх творів і навіть сам зізнавався, що, створюючи мелодії інструментальних п'єс, часто співав їх на віршовані тексти, тобто, інакше кажучи, наділяв інструментальну музику конкретним образним змістом. Такий підхід до програмності обумовлює принципи драматургії багатьох камерних творів Брамса.

Інтермецо стає одним з головних жанрів пізньої фортепіанної творчості Й. Брамса. У його трактуванні воно набуває самостійності, рис закінченого

філософського висловлювання. Тут можна спостерігати як відкриваються найпотаємніші, особисті відтінки душевного життя автора. Процес творчості для нього – це таке собі будівництво конструктивно цілісної композиції, що логічно розгортається. Саме ця «архітектура» помітна в пізніх інтермецо.

У своєму фортепіанному спадку Й.Брамс залишив 5 опусів інтермецо (ор.76,ор.116, ор.117, ор.118, ор.119). Кожне з них по-своєму цікаве та індивідуальне. Аналізуючи інтермецо можна відмітити те,що при написанні композитор звертався до простих та складних три частинних форм, але кожного разу видозмінював та привносив свої корективи. Так на прикладі інтермецо ор.76 можна побачити,що структура твору має досить чітку форму, а вже в інтермецо ор.116 спостерігається ускладнення форм,що призводить і до ускладнення гармонічних та фактурних засобів. Таким чим з`являються проміжні форми, які пов`язані з вільним викладом музичного полотна, та частковою імпровізаційністю.

Так аналізуючи цикли ор.76 та ор.116 головну роль відіграє жанр Капричіо, де у свою чергу інтермецо виконує функцію з`єднання. Але тут відбувається дисонанс,тому що художній задум композитора дає інтермецо більшого значення , що за підсумком відтіняє Капричіо. Це призводить до того,що вже в інтермецо ор.117 стає єдиним циклічним жанром. А вже після того в ор.118 та ор.119 інтермецо стає центральним,а Капричіо та інші включені жанри пізніше,такі як Романс, Балада та ін.,набувають ролі предикту.

В циклі ор.76, які складаються з 8 п`ес представлені перші зразки фортепіанної мініатюри у Й.Брамса. Як було сказано вище інтермецо перекликаються з Капричіо,де у свою чергу воно відрізняється більш розгорнутою формою з великою кількістю контрастів на відміну від самого інтермецо. Цикл має таку структуру:

- капричіо №1 ор. 76 fis- moll Має складну три частинну форму;
- капричіо №2 ор. 76 h-moll також написано у складній три частинній формі (з елементами сонатності);

- інтермецо №3 op.76 As-dur. П'єса написана в простій три частинній формі з розвиваючою серединою та кодою;
- інтермецо op.76 №4 B dur. Проста тричастинна форма з розвиваючою серединою і варійованою репризою;
- капричіо op.76 № 5 cis- moll;
- інтермецо op.76 № 6. Форма п'єси – складна тричастинна з тріо;
- інтермецо op. 76 № 7 a-moll. Проста три частинна форма з розвиваючою серединою;
- капричіо op. 76 № 8 C-dur.

Таким чином можна побачити перші прояви появи інтермецо як самостійної п'єси.

Композитор в своїй творчості закладає свій таємний сенс. В нього звук «fis» відіграє роль послання до ім'я жінки його друга. Цей своєрідний «таємний шифр» можна зауважити і в його інтермецо op.118 №6. Цю тенденцію можна також помітити і в Р.Шумана де звук «C» він асоціює з ім'ям Клари у своїх творах. Але звук «fis» не був єдиним знаком в його творах. Так в I частині «Секстета» №2 G-dur він закладає зашифровано ім'я вже своєї коханої Агати Зібольд (AGANE). Такі монограми є у творчості Р.Шумана де в «Варіаціях на тему Abegg» op.1 тема ABEGG відображає прізвище саме знайомої композитора Мети Абегг.

Аналізуючи інтермецо можна зазначити, що взагалі поняття слова «звук» у композитора стає одним з ведучих елементів творів. В інтермецо op.116 a-moll інтонація c-c-d несе в собі сумний, більш скорботний зміст. І переходячи до середньої частини з'являється роз'яснення, яке пов'язане відповіддю на смуток вже сподіванням та заспокоєнням.

Єдина інтонаційна лінія, що сполучає два інтермецо з op. 76 (№3 та №4) є хроматизована мелодія, що в подальшому при «попаданні» під діатоніку стає більш чутливою. Це виражається спочатку в більш широкому поступовому русі, і по закінченню в широкому акордовому обсязі.

Як було зазначено в попередньому розділі Брамс захоплювався творчістю Й.Баха,тому в цих мініатюрах можна розглянути як в згаданих вище утворюється тенденція завершення мінорної п'єси в одноіменному мажорному ладі. Відбувається своєрідне розв'язання не стійких звуків , що в завершенні відправляє нас до традицій бахівського кадансу в контексті прелюдійного жанру. Це можна зауважити саме в фактурі ,яка наближена до прелюдії і найбільше виявлена в Інтермецо №1 та №4 ор.118, №2 ор.119.

Аналізуючи інтермецо композитора можна помітити своєрідну контрастність. Це виражається не тільки як ми звикли через зміну тональностей, а по іншому. Ці прийоми використані для досягання закладення внутрішнього замислу п'єси,її логіки. Так на прикладі інтермецо ор.119 №1 можна побачити прийом де темп дуже повільний (*ritardando*),а в той же час гармонічне оформлення та фактура рухливі. Також композитор використовує схожий прийом,де посиленій рух мелодії побудований на остинатному звуці в інтермецо ор.117 №1. Це було зроблено для Клари Шуман (якій він відправляв це інтермецо),тому що їй дуже подобався органний пункт. Це і є такий собі можна сказати «скритий» контраст,в якому присутній вагомий сенс. Прийом басо-остинато є в Інтермецо ор.76 №4 та ор.76 №6.

Трапляється і інший спосіб контрасту – поліжанровість. Так в інтермецо ор.116 №2 присутній хорал в стилі органних прелюдій Баха, в якому крайні розділи побудовані на темі та варіаціях. Але незважаючи на це композитор вносить туди пісенний початок. Ритм, який був обраний композитором 3:2, робить великий дисбаланс між мелодією та акомпанементом.

Отже такі різноманітні прийоми контрастності в жанрі Інтермецо дають можливість не тільки контрастувати,але і довести та аргументувати усі емоції, почуття та думки композитора.

Висновки до Розділу 1

Таким чином, виходячи з вищесказаного, можна зробити перші висновки. Творчість Й. Брамса за часовим виміром відноситься до епохи пізнього романтизму. Це був період великих протиріч як в суспільно-політичному, так і в мистецькому житті. Атмосфера політичного й духовного напруження відбилася і на розвитку музичного мистецтва, де виникла своєрідна боротьба «веймарської» та «лейпцігської» композиторських шкіл – прихильників «музики майбутнього» (Ф. Ліст, Р. Вагнер) та прихильників класичних традицій (Й. Брамс). Та не дивлячись на це протиріччя явно прослідковується загальна ідеологічна лінія, де лірична драма героя набуває глибокого філософського та соціального смислу. І цей загальний потенціал, оновлений образний зміст сприяв народженню нових жанрів та оновленню музично-виражальних засобів.

Саме в цей період розгорнулася творча діяльність Й. Брамса. Своєрідність його стилю полягає в інтегруванні на основі самотнього індивідуального музичного мислення традицій кращих митців від епохи бароко до романтизму, а саме – ознак тонального та модального мислення, класичної структурованості, строгості і барочної вільності, імпровізаційності, експресивно-емоційного романтичного тону висловлювання і разом з тим певної індивідуальної стриманості.

Особливе місце серед різножанрових творів Й. Брамса посідають фортепіанні жанри, де представлена широка палітра образів та почуттів. Фортепіанна спадщина композитора включає різні жанри – це сонати, варіаційні цикли, балади, інтермеццо, рапсодії та ін. І еволюція на жанровому рівні демонструє рух від класичних форм (сонати, варіаційні цикли) до романтичних (балади, рапсодії, інтермеццо). Але при цьому в музично-стильовому плані прослідковується своєрідна діалектична протилежність, тобто наявність романтичної вільності у сонатах і класичної строгості у романтичних мініатюрах.

До інтермецо зверталось багато композиторів. Один з основоположників цього є Р.Шуман. В своїй творчості він багато де використовував цю мініатюру вже як окремий жанр. Так в 1832 р. ним було написано цикл фортепіанних мініатюр під назвою «Інтермецо для фортепіано» ор.4. Це були великі,розвернуті, дуже контрастні п'єси . Також інтермецо зустрічалося в таких його п'єсах як: «Гумореска» ор.20, «Сонату для фортепіано №1» fis-moll, «Концерт для фортепіано з оркестром» ор.54. В західноєвропейській музиці до цього інструментального жанру зверталися такі композитори як Е.Гріг (Скрипковий квартет g-moll ор.27, III частина) та Ф.Мендельсон (Фортепіанний квартет №2 fis-moll, III частина).

Але все ж таки Й.Брамс надав цій інструментальній п'єсі " нове життя" в історії музики. Це вже не просто з'єднувальна частина багаточастинного твору,а самостійний жанр, в якому є глибокий художній зміст та великий семантичний потенціал музичних образів.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРТЕПІАННИХ ІНТЕРМЕЦО ОР.117 Й.БРАМСА

2.1 Композиційно – драматургічний аналіз інтермецо ор.117 Й.Брамса

Питання композиції музичного твору тісно пов'язані з питаннями втілення його музичного змісту та з розумінням особливостей музичної форми. Значення художньої форми в мистецтві і, особливо, в музиці надзвичайно важливе, тому що форма є вираженням образного розвитку музичного тексту, засобом транслявання ідейно-образної сфери твору, засобом створення потрібного настрою, концепції, емоційного стану.

Кожен музичний твір має початок, розвиток і завершення. Це основні логічні стадії процесу композиційного оформлення. Їм відповідають такі розділи форми:

- 1) вступ і експозиція;
- 2) середина (продовження, перетворення, розробка чи епізод);
- 3) реприза й кода.

У більш конкретному значенні, музична форма – це структура музичного твору (мотив, фраза, речення, період), план, розгортання частин музичного твору, пов'язаних між собою особливим засобом. Узагальнено, драматургія складає цільну «картину світу» музичного твору.

Пліч-о-пліч з особливостями та можливостями музичної форми йде музична драматургія твору. У багаточастинному творі, тим більш у циклі, питання композиції корелює з питанням взаємодії частин, епізодів, або п'єс циклу.

Драматургія музичного твору виконує безліч необхідних функцій:

– розвиток образно-змістовних засад, що перебувають у логічному зв'язку один з одним: процес зіставлення, взаємодії та розвитку тематичних,

гармонійних, фактурних, жанрових та інших засобів, що зображують динаміку життя та внутрішнього світу ліричного героя;

– узагальнення якостей процесуальності музичної форми, здатної виступати способом виявлення та вираження внутрішньої форми;

– вибудовування взаємодії між образами та принципами їх розвитку, поєднання смислових, контекстуальних акцентів із системою засобів та прийомів музичної виразності;

– система образів та композиторської концепції, на основі якої формуються принципи виконавчих інтерпретацій.

Основні принципи музичної драматургії збігаються з принципами театральної драматургії: конфліктність, контрастність, а її види з жанрово-стильовими видами літератури: лірична, драматична, епічна, оповідальна.

Інші риси, безсумнівно впливають на тип драматургії: стилістичні і жанрові – драматургія класична, романтична, експресіоністична, мінімалістична, епічна. Крім того, дослідники поділяють музичну драматургію на «чисту» - в інструментальних творах, і «взаємодійну» - насамперед, у музичному театрі – в опері, балеті та інших видах взаємодії музики з іншими видами мистецтва.

Інтермецо ор.117 складається з трьох п'єс, та має назву «Колискові моїх страждань».

Перше інтермецо (Es-dur) має 2-частинну репризну форму. До неї композитор надіслав епіграф із шотландської народної поезії: «Спи, солодко спи, дитино моя, щоб не бачити мені твоїх сліз». У рельєфному збігу мелодії та поетичного тексту простежується унікально брамсівський підхід до програми. Вона не є рушійною силою, але спрямовує і виконавця і глядача у тому напрямі, у якому задумав автор.

Серед основних авторських підходів Брамса, безсумнівно – процесуальність і принцип тематизму, що безперервно розвивається, який музикознавці називають «нескінченною мелодією». У всіх трьох п'єсах

(інтермецо) циклу – колисковій, лірико-драматичній елегії та лірико-епічній баладі зберігається цей підхід.

Крім того, композитор, найчастіше, використовує прийоми внутрішнього розвитку: при зовнішній скромності тематизму, динамічних відтінках – р або рр, часто зустрічаються ремарках *sotto voce*, *dolce*, *delicatamente*, кожне інтермецо зберігається динамічну спрямованість, логічну закономірність розвитку і переконливу конфлікту, властивого пізньоромантичній епосі. За різновидом всім трьом інтермецо більше властивий ліричний, оповідальний тип драматургічного розвитку, ніж бетховенський – конфліктний.

Перша частина інтермецо *Es-dur*, написана у простій двочастинній формі (прості форми, загалом, властиві фортепіанним п'єсам Й. Брамса), демонструє головний образ, тематичний план та концепцію драматургічного розвитку твору. Світлі та спокійні образи справді створюють відчуття заколисування, втіхи, умиротворення. Цьому сприяє м'яка мелодія, прозора гомофонно-гармонічна фактура – тема звучить на тлі гармонійно стриманого, лаконічного супроводу.

На відсутність конфлікту та елегійності п'єси вказує також принцип повторності, використаний і в мелодії, і в акомпанементі з органом пунктом. Прихованість, неочевидність мелодії, обрамленої такими «пом'якшувальними» елементами – досить типовий для Брамса прийом. Друга тема, що з'являється у октавному дублюванні, вже без супроводу органного пункту. Ритмічний малюнок і розмір, обраний Й.Брамсом - 6/8, теж сприяє створенню образу колиски, що коливається.

«Ламентозні» інтонації середнього розділу інтермецо, в якому з'являється однойменний мінор, немов підкреслюючи контраст між умиротворенням першого розділу і стриманою експресивністю, внутрішньою напругою центрального. Емоційному напруженню сприяє і фактура акомпанементу, розкладена на арпеджію, і низхідні ходи, що імітують зітхання та сльози, анонсовані ще в епіграфі до п'єси.



Просвітлена, трепетно-ніжна, але неточна реприза, в якій мелодія струмує і «перетікає» з однієї рук в іншу, приділяє більше уваги тембровому забарвленню: тонічний органний пункт переноситься на октаву вище, мелодія звучить на різній висоті. У той же час, і трохи змінений, ускладнений ритмічний малюнок, додає динамічності розвитку музичного полотна.

Питальна незавершеність останнього проведення мотиву теми, що обривається на напівзітханні, вкотре переконує в ліричному та оповідальному типі драматургії, внутрішньої конфліктності, стриманості та змістовності.

В елегії, другому інтермецо (b-moll), принцип тематизму, що безперервно розвивається, нескінченно поточної, процесуальної мелодії постає перед нами у всій красі. Незважаючи на складну три частинну форму з розробкою та кодою, п'єса демонструє найбільшу єдність у циклі.

У образно-тематичній сфері тут зливаються воєдино танцювальний та пісенний первень: танець представлений, перш за все, витонченою вальсовою мелодією в середній частині, яка все ще «баюкає», але вже захоплює за собою. У цьому п'єсі «допомагає» фігураційна фактура, що «струмиться», і ритмічний малюнок, що складається з коротких тривалостей, мініатюрних пауз і тим стрімкіше звучить від того, що розмір, обраний Й. Брамсом - 3/8.

Помітні також і вокальні, мовні інтонації, та його фольклорно-пісенний, шубертівський первень. Інтонації людської мови особливо рельєфні у першій і третій частинах, у ритмічно монолітних, простих

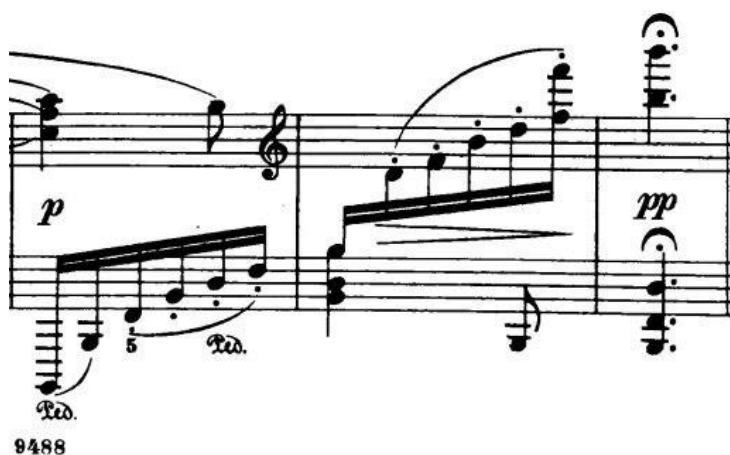
мотивах, що нагадують мелодекламаційні репліки, включені до загальної канви драматургічного полотна.

Хвилеподібна розробка – кульмінаційний розділ, що вносить у п'єсу нові емоції, акордову драматичність, переживання та конфлікт ліричного героя. З частинами, що обрамляють, вона контрастує багато в чому – в динаміці, фактурі, нюансах. Зберігаючи свою вокальну наспівність, музичне полотно тут набуває майже симфонічного, і, у всякому разі, – сонатного драматизму, підкресленого протидією висхідних і низхідних ходів, хроматизмами, включенням діатонічних поєднань звуків. Пройшовши точку золотого перерізу, пристрасті стихають у репризі, і, остаточно – у коді.

Внутрішня напруженість і драматизм, що таїться в різноспрямованих малюнках фігурації, у протидії сходження і сходження, діатоніки і хроматики, знаходить невелике заспокоєння в швидко гаснучій кульмінації (реприза),



що змінюється трагічним заціпенінням в коді з несподіваним, уривчастим staccato мотивом.



Інтонація напівпитання, не заданого до кінця, зустрінута нами раніше в інтермецо Es-dur, знаходить відображення і тут, перетворюючи задумливий жанр елегії на драматичне висловлювання, на розповідь про щось важливе, але потаємне і глибоко інтимне. Деяку драматургічну недомовленість посилює і поєднання стрункої та логічної, майже класичної форми, з романтичним нюансуванням та часткою імпровізаційності.

Третє інтермецо – cis-moll – підсумовує всі прийоми та принципи драматургічного розвитку, вже використані композитором у перших двох п'єсах. Конфлікт і контраст тут також у середньому розділі (форма п'єси – складна тричастинна). Пісенний первень теж виявляє себе в третьому інтермецо, проникаючи тепер і у форму твору – перша та третя частини нагадують куплетну форму, тобто побудовані за принципом строфічності, співу та приспіву. У першій частині з'являються дві теми – два основних висловлювання – що варіюється протягом усієї теми, що нагадує морські припливи та відливи тема в середньому регістрі, унісонна, і друга – виконує роль своєрідного рефрену, не змінюється.

Образ, укладений в основній темі, що все більше і більше нагадує людську мову і має ознаки речитативу, в міру розвитку теми, її теситурних і фактурних змін і ускладнень стає більш об'ємним, суворішим, значнішим, проходить повноцінну драматургічну трансформацію та розвиток.

Лірична та кантиленна середня частина відтіняє основний образ за принципом середньої частини у симфонічному циклі. Пісенне, співуче в ній переважає над стриманим та суворим. У репризі основна тема стає епічної, повнокровної, задіявши дедалі більше засобів виразності, щоб утвердитися у висловлюванні.

Підсумовуючи вище сказане можна зробити висновок, що варіанти викладу головної теми в крайніх частинах можна назвати варіаціями *soprano ostinato*, тому що мелодія завжди незмінна, уловима і пізнавана, змінюється лише її обрамлення й образ.

Таким чином, у трьох інтермецо ор.117 Брамс використовує поєднання різних типів драматургії:

– жанрової – баладної, багато в чому спираючись на досвід Ф. Шуберта та перегукуючись із Р. Шуманом, проте сильно розходячись із Ф. Шопеном;

– епічної – оповідальної, неконфліктної, образотворчої. Контрастні теми та образи швидше доповнюють і збагачують один одного, ніж вступають у конфлікт, а співаючі пісенні мелодії дозволяють музичному полотну перетворюватися на повноцінну розповідь, епічну розповідь;

– ліричної - образна сфера зосереджена на внутрішніх переживаннях, а тематизм - на внутрішньому розвитку, психологізмі;

– контрастності, у свою чергу, Й. Брамс віддає перевагу повторності, варіативності: теми повторюються неодноразово, іноді перетворюючись, іноді залишаючись у своєму первісному вигляді.

2.2 Інтермецо для фортепіано ор.117 Й. Брамса: музична семантика та специфіка виконавської інтерпретації

Характерне для пізньоромантичної західноєвропейської музики втілення ідей синтезу мистецтв породило нові жанри (романтичні сонати, поеми, цикли мініатюр, музичні драми) та нові методи музичного мислення, що можна відзначити у творах Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, Й. Брамса. Злиття особливостей інструментальної та вокальної музичної мови, формування нової образності не могло не позначитися і на виконавській техніці та підході до виконавської інтерпретації музичних творів.

В інтермецо ор.117 Й.Брамса, семантика музичної мови відзначається різними аспектами. Це лірична та емоційна виразність до якої можна віднести такі почуття як, хвилювання, сум, меланхолія або спокій. Його мелодії можуть бути виразними, тривожними створюючи різні емоційні стани.

Лірична та емоційна виразність образного змісту інтермецо, принцип їх музично-драматургічної будови, а також специфіка їх «інтонаційної сфери» обумовлюють музичну семантику творів, що виявляє почуття хвилювання, суму, меланхолії або спокою.

У кожному з інтермецо композитор втілює образи різних емоційних станів, що «переходять» один в інший та багату палітру градацій почуттів. Він експериментує зі змінами динаміки, включає в твори фортепіанні пасажі, що надають музиці виразності і наповнюють її життям.

Перше інтермецо пронизано низкою почуттів - від заколисування до сліз. Світлі, ніжні образи які можна почути на початку мініатюри відтворені за рахунок прозорої фактури, остинатного басу, що ніби заколисує, м'якої мелодії – повністю розкривають той спокійний, умиротворений та просвітлений характер, який повністю подібний до колискової. Переходячи до середнього розділу твору ми потрапляємо абсолютно на протилежний настрій. Не можна не зауважити зміну тональності (es-moll), яка додає особливого контрасту цьому розділу. Він сповнений імітацією сліз, які вимальовуються через «падаючі» терції в правій руці, туги та деякою меланхолічністю, якою пронизана уся мелодія, що будується на використанні низхідних інтонацій. І в завершенні інтермецо ми потрапляємо знову в той настрій, який супроводжував нас спочатку, але вже з видозміненою фактурою, з використанням фігураційних моментів. В репризі мелодія стає більш емоційною за рахунок підвищення теситури.

Друге інтермецо op.117 пронизано принципом вокальності. Колисковість виражається лише за рахунок «заколисуючого» руху. «Ламентозні» інтонації як складова поліфонізованої фактури має музичну семантику оплакування, жалоби, туги або світлої журби (інтонації зітхання, або хроматичні низхідні інтонації у верхньому голосі).

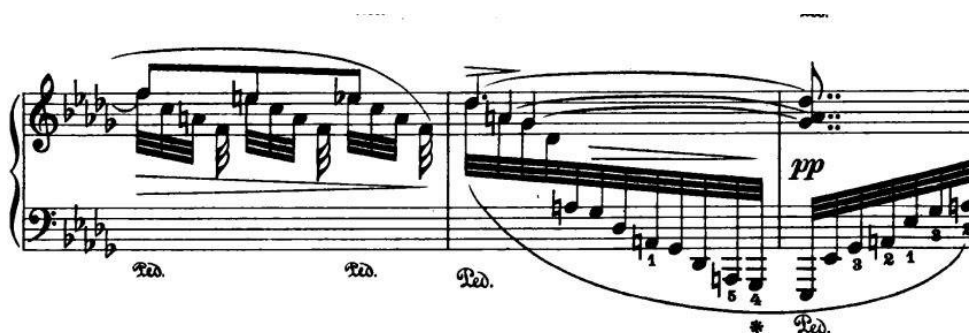
Вся тема інтермецо сповнена постійними переживаннями, але на протидію цього виступає середній розділ який складається з двох контрастних за своїм змістом частин: перша має «патетичний» характер,

який відтворюється через монументальну акордову фактуру, та друга, що більш емоційна через використання елементів експозиційного розділу.

Аналізуючи третє інтермецо можна з точністю сказати, що пісенний первень проникає вже у зміст твору. Цьому сприяє його структура. Тема цієї частини суворая та епічна, сповнена переживаннями, в якому використанні унісону, нижніх регістрів та хвилеподібної мелодії закладає головний образ до всього інтермецо. Останнє проведення теми перед середнім розділом звучить дуже трагічно, болісно, як щось доленосне та незворотнє. На зміну цього настрою і виступає лірична середня частина. Завдяки зміні темпу, тональності (A-dur), прозорій фактурі, кантиленній мелодії передається характер, який сповнений надії.

Реприза третього інтермецо повністю точна за своєю семантикою до головної теми і повертає нас знову до тієї драматичності, яка звучить з самого початку.

Гармонічна складність та ритмічна розмаїтість до яких Й.Брамс звертається протягом всіх трьох інтермецо. Багатослівна та складна фортепіанна фактура п'єс, віртуозний ритмічний малюнок, багаторазові модуляційні відхилення та чергування гомофонно-гармонічного та поліфонічного принципів залишають велике поле для вираження особистого прочитання виконавця. Так на прикладі інтермецо op.117 № 2 ми можемо розглянути поєднання імпровізаційності «арфо»- подібних пасажах.



Наскрізний розвиток в цьому інтермецо поєднується з сонатною логікою, а саме розробка основного мотиву проходить в середині. Проникнення сонатності підсилює узагальнююче значення Інтермецо, яке є

прикладом з'єднання «імпровізації» і класично бездоганної логіки форми. Починаючи з 42 такту ми можемо ясно роздивитись сам імпровізаційний момент, який підводить нас до репризи:



Надаючи фактурі різноманітних ритмічних прийомів такі як поліритмію (створюючи відчуття напруження), низхідні пасажі, дисонансні акорди, постійні модуляційні зміни - повністю демонструють імпровізаційність цього моменту.

Незважаючи на всю вокальність, п'єси Й.Брамса, у тому числі й інтермецо ор.117, залишаються надзвичайно піаністичні та віртуозні у виконанні. Композитор залишив багато ремарок і уточнень, проте кожна наступна професійна інтерпретація нічим не схожа на іншу.

У дослідженнях виконавського аналізу зазначається, що з основних умінь, необхідне виконавцю до створення власного стилю і власної органіки – мистецтво агогіки. При цьому, певна річ, виконавець враховує змістовні аспекти музичної композиції: фактуру, фігуро-фонові співвідношення, будову розділів, нюансування, динаміку, акценти.

Важливим аспектом для аналізу та інтерпретування матеріалу є програмність або непрограмність твору. Програмність, очевидно, окреслює образну сферу, стилістику та настрій твору, тоді як музичне полотно, яке не має програми, залишає набагато більше простору для власного вираження.

Інтермецо для фортепіано ор.117 у свій час виконували такі видатні майстри фортепіанного мистецтва, як Р. Лулу, М. Юдіна, Г. Гульд,

В. Кемпф: їх прочитання розглядані та досліджені музикознавцями, та всі мають суттєві відмінності.

Одною з найважливіших задач для піаніста, що виконує фортепіанні твори Й. Брамса є педалізація. Це не тільки фарба, відтінок звучання, а й засіб, що збагачує фактуру. У багатьох місцях у варіаціях бас затримується на педалі, щоб доповнити звучання гармонії. Однак, зайва педаль створює присутність «бруду», як кажуть музиканти. Працюючи над педалізацією твору, потрібно уважно дослухатися до звучання. Педаль – це мистецтво координації слуху та руху, а також відчуття стилю жанру та епохи: брамсівська педаль не має нічого спільного з педаллю митців бароко або композиторів- мінімалістів другої половини ХХ століття.

У першому інтермецо циклу педаль виразно підкреслює остинатний бас, але майже зовсім зникає у прозорій, світлій та динамічно забарвленій репрізі. У багатій фактурі інтермецо треба дотримуватися чіткої, прозорої педалі, майже чутної. Це дуже впливає на гармонічний фон цих мініатюр. Так як в кожному інтермецо присутні мелодії не тільки в верхніх голосах правої руки, але й в середніх, та нижніх, що дуже пов'язано з музичною семантикою твору.



Використовуючи різні експресивні засоби такі як: втілення контрастування динаміки, фразування, темпу, тембрики звучання різних пластів фактури, артикуляції та інших елементів виконавської виразності піаніст має можливість розкрити емоційний, образний зміст музичного твору, виконавська версія якого буде адекватною композиторському задуму.

Що до інших аспектів виконавчої специфіки в інтермецо op.117 Й.Брамса, а саме складнощів:

– тональності з великою кількістю знаків, частими відхиленнями та модуляційними переходами вимагають від виконавця великої концентрації уваги технічному плані;

– фактурне розмаїття та перетікання мелодії, супроводу, а іноді й допоміжних голосів (особливо у розробних розділах) з однієї руки в іншу – в акордах, арпеджіо, гомофонному проведенні теми;

– вишуканий і химерний ритмічний малюнок (найбільше це стосується другої п'єси, інтермецо b-moll, наповненої, крім того, мелізматикою та переходами з регістру до регістру;

– варіаційний принцип розвитку теми в інтермецо cis-moll, від виконавця вимагається рельєфне відображення її видозміни, шляхи психологічних та фактурних трансформацій;

– фразування та «дихання»: інтермецо Й.Брамса часто містять довгі фрази та музичні дихання, які важливі для підтримки безперервності та плавності виконання. Тому треба звернути увагу на місця для «дихання» та створити природні паузи та фразові закінчення.

Виділяють два основні напрями інтерпретації фортепіанних мініатюр Й. Брамса: точна, тонка артикуляція та інтонування, акуратна педаль, більш стриманий темп і суворе дотримання всіх ремарок композитора. Це підкреслює поліфонічність фактури та привносить різноманітність у звучання при великій кількості повторів та однакової будові фраз. При всьому зовнішньому спокої виконання немає відчуття відсутності руху. «Людина» та речитативність такого виконання приписують піаністу Гленну Гульду.

У свою чергу безліч музикантів обирають інший шлях – відчутність, свобода, експресія, привнесення своїх образів та емоцій у написане композитором. Ще одне протиріччя – стрункість класичних форм Брамса і

романтичні засоби виразності, яких вдається композитор. Кожен виконавець робить вибір у той бік, який йому ближче.

2.3.Компаративний аналіз виконавських версій інтермецо ор.117 Й.Брамса

Переходячи до компаративного аналізу не можна не звернути увагу на поняття «виконавська драматургія», яке тісно взаємопов'язано з музичною семантикою твору, яку я аналізувала вище.

Виконавська драматургія є однією з найхарактерніших властивостей оригінальної виконавської поетики музичного твору, що увиразнює кожний виконавець в своїй унікальній та неповторній інтерпретаційній концепції. Цей термін введено у сучасне музикознавство К. Тимофєєвою. За визначенням дослідниці, це «індивідуальний план вираження композиторської концепції, що складає цілісну систему художніх образів, на підставі чого увиразнюються творчі принципи виконавських інтерпретацій» [45,с 9].

Тож виконавська драматургія інтермецо ор.117 Й.Брамса є важливим аспектом інтерпретації цього твору. Ця драматургія визначає емоційну повість, яку музикант повинен «розповісти» через своє виконання.

Для інтерпретаційного аналізу даного твору обрані виконавські версії таких піаністів, як Андраш Шифф та Марк-Андре Амлен. Кожен з них видатний музикант,що має великий досвід ,який зумовлює своє бачення творів,а саме інтермецо ор.117,що не може не викликати інтерес до аналізу цих двох виконавських версій.

Одними із найяскравіших виконавців інтермецо ор. 117 є Андраш Шифф, сучасний британський класичний композитор єврейського походження. Він народився в Угорській Народній Республіці, тому неодноразово підкреслював, що твори Брамса національно близькі йому. Інтерпретації А.Шиффа характеризуються глибоким втіленням авторських задумів композиторів різних епох, неповторним звучанням інструменту,

відтворенням справжнього духу великих майстрів. А. Шифф виконує твори Й.С. Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Б. Бартока. З 2004 року він виконав вже у 20 містах 32 сонати Л. Бетховена, а як нам відомо, Й. Брамс надихався у створенні своїх творів й творчістю Л. Бетховена. Серед великої кількості концертних записів Андраша Шиффа є й інтермецо Й. Брамса. Андраш Шифф особисто підкреслює, що пізні твори Брамса були у його виконавській скарбничці логічним наступним кроком після улюбленого Р. Шуберта.

Усі три інтермецо у виконанні Андраша Шиффа технічно, динамічно та фактурно витримані в одному настрої. Його виконання досить стримане, емоційне зсередини, більш віртуозне, ніж експресивне. На високому професійному рівні піаніст демонструє володіння інструментом, звуком, фразуванням та динамікою.

Аналізуючи перше інтермецо можна почути, що Андраш Шифф розкладає майже кожен акорд в «арпеджато», що не позначено в нотах. Робиться своєрідна «поліфонізація». Деякі звуки затримуються, і продовжують звучати, що робить виконання незвичним. Переходячи до середнього розділу інтермецо дуже чітко прослідковується витончена мелодія. Не зважаючи на об'ємну фактуру, яка постійно рухається виконавець виводить дуже ясну тему. Реприза звучить вже більш динамічно, опукло з включенням великої кількості відтяжок в темпі, або навпаки пришвидшення.

В другому інтермецо Андраш Шифф використовує дуже чітку та чисту падалізацію. Це надає мелодії бути над усією фактурою, та проспівуватись. На протязі всієї мініатюри прослуховується діалог між руками. Як і в першому інтермецо виконавець бере бас або раніше гармонії, або навпаки. Ще є теорія, що це робиться для того щоб відокремити усі шари фактури, та віділити кожну окремо.

Як було зазначено вище педалізація є важним аспектом при виконаннях інтермецо Й. Брамса. За для того щоб передати музичну семантику твору Андраш Шифф у всіх трьох інтермецо використовує дуже

чисту та вірну педалізацію, що дуже влучно передає задум композитора. Так як присутня своєрідна поліфонія між голосами добре використання педалі не поєднує її в суцільну єдину мелодію.

В третьому інтермецо Андраш Шифф дотримується всіх вказівок автора, а саме: темпових та агогічних відхилень, динаміки, штрихів. Авторські вказівки детермінують увиразнення музичної семантики, що знаходить свій прояв у меланхолічних інтонаціях: музичному втіленні образу оповідальності, драматичності та суворих настроїв. Все це створює загалом для цього музичного твору - задумливий, але водночас філософський настрій світлої журби.

Підсумовуючи вище сказане ми дійшли висновків, що кожне інтермецо у виконанні Андраша Шиффа точно відтворює задум композитора з дотриманням усіх вимог.

Інтермецо служать найбільш промовистим виразом найхарактернішої якості брамсівської лірики. У виконанні А.Шиффа відчувається прозора фактура за рахунок педалізації, стримані темпи, провідні динамічні відтінки – *p* або *pp.*. Андраш Шифф виконуючи інтермецо Брамса передає «семантику слабкого часу», як вираз глибинного плану лірики, інтимного та потаємного.

Виконавець передає усю глибину інтермецо та філософський характер. Він фокусується на втілення контрастів, драматичному втіленню кульмінацій твору, та оригінально вибудовує поліфонічну фактуру. Але його виконавська інтерпретація відрізняється певною «стриманістю» та більш «інтелектуальним» осягненням музичної семантики твору (що характеризується певною емоційною «відстороненістю» у втіленні загостреного драматизму музичного твору). За класифікацією К. Мартінсена ми можемо визначити тип звукотворчої волі А. Шиффа як *класичний*.

Не менш яскравим та відомим виконавцем інтермецо Й. Брамса є Марк-Андре Амлен – канадський піаніст та композитор. Його інтерпретації класичних творів та маловідомих творів композиторів XIX – XXI століття заворожують своєю чуттєвістю, легкістю, вишуканістю та глибиною

прочитання, новизною та неперевершеним використанням усіх ресурсів фортепіано. В 2015 «Нью-Йорк Таймс» назвала Амлена «імператором фортепіано» за його «божественну вишуканість, вражаючу міць, блиск та неймовірне прозоре туше».

На відміну від А. Шиффа, репертуар М.-А. Амлена мало не на третину складається з творів сучасних митців, маловідомих авангардистів та модерністів, композиторів «Нової простоти», жанру нью-ейдж. В тому числі, й у цих вподобаннях, здається нам, міститься значна різниця між виконавськими стилями музикантів.

Марк-Андре Амлен народився у Монреалі, у Канаді. Випускник школи імені Венсана д'Енді при Монреальському університеті та Університеті Філадельфії. Світову славу йому принесли інтерпретації творів композиторів ХХ століття Чарльза Айвза, Ейтора Віла-Лобоса, Ферруччо Бузоні.

Особливе місце в репертуарі Амлена займають композиції безпрецедентної технічної складності, зокрема, опуси Ференца Ліста, Шарля-Валантена Алькана, Кайхосру Сорабджі. Перу Амлена належать твори для фортепіано та механічного піаніно. Удостоєний канадської Премії Вірджинії Паркер, звання офіцера ордену Канади, звання лицаря Національного ордену Квебеку. Більш того, Амлен є ексклюзивним артистом фірми NuRegion Records; багаторазовий номінант Grammy. Свої власні твори Амлен публікує не надто часто, та відверто зізнається журналістам.

Ніколенко Роксана в своїй дисертації поділяє творчість М.-А. Амлена на два періоди, які відрізняються один від одного виконуваним репертуаром. Тож перший період охоплює 1985-2006 р., в якому виконавець починає свою кар'єру, виконуючи мало відомих композиторів, де більший акцент приходить на віртуозні п'єси за для того, щоб заявити про себе. Серед виконуваних творів можна відмітити такі як, «Токатіну» ор. 36 М. Капустіна Етюд № 12 Le festin d'Esopre, із циклу «Дванадцять етюдів у всіх мінорних тональностях» ор. 39 Ш.-В. Алькана, , «Гімн моряків» Ж. Оффенбаха – Я. Гімпеля «Лебідь» К. Сен-Санса – Л. Годовського, «Казку» ор. 20 № 1

М. Метнера, Chopinata К. Дюсе, Етюд № 1 С-dur, № 13 es-moll (ліворучний)
Ф. Шопена – Л. Годовського, Negaceando Р. Гнатталі.

До другого періоду дослідниця відносить 2007-2009 рр.. в яких М.-А. Амлен показує себе вже більш як композитор, де популяризує свої твори, а в виконавському відношенні виконує вже більш «класичних» нам композиторів. Серед них такі як Й Гайдн, В. А. Моцарт, Л.Бетховен та ін.. Але більшою заціквленістю є інтерпретації саме сонат Й. Гайдна, які «відзначаються віднаходженням в кожній із них цікавих тембральних штрихових та фразувальних знахідок. Завдяки цьому М.-А. Амлену вдалося розкрити в музиці віденського маестро нові образно-сміслові грані.» [33, с.87]. Тож можна з упевненістю сказати, що ці два періоди зазнали генезису на своєму шляху.

Переходячи до інтерпретації Інтермецо op.117 Марк-Андре Амлен вдало поєднує класичну витриманість форми із романтичним змістом, виконання прихованого органного пункту (у першому інтермецо) є підкресленням одного з найулюбленіших прийомів Й. Брамса Під час виконання інтерпретатор вдало підмічає брамсівські «сльози» у середній частині першого інтермецо, проведення прихованих мотивів та кульмінаційні хвили у всіх трьох п'єсах.

Звертаючись до першого інтермецо виконавець бере досить рухливий темп, це цілком відповідає характеру цієї частини. Воно сповнено світлості, ясності. Середня частина інтермецо сповнена емоційними переживаннями. Це відтворюється за допомогою темпових відхилень (що не позначено в нотному тексті),контрастної динаміки та власних відчуттів виконавця. У репризі Марк-Андре Амлен грає в тому ж характері як і головну частину на відміну від виконання Андраша Шиффа, що не зовсім відтіняє їх один від одної, хоча композитор додав більше фігураційних моментів.

В другому інтермецо інтерпретація виконавця звучить досить рухливо,завдяки цьому фрази стають більш виразними, емоційно напруженими. Марк-Андре Амлен сповнює цю частину великою кількістю

відхилень, або навпаки прискоренням, що досить доречно для цього твору. Педалізація відрізняється від виконання Андраша Шиффа, вона більш протяжна, довше витримуються басові лінії, але не зважаючи на це мелодія, та різноманітні підголоски не губляться серед спільної гармонії.

Дуже чітко прослідковується кульмінація другої частини, що не було так яскраво виражено в інтерпретації Андраша Шиффа. Виконавець часто виділяє модуляційні моменти, відтіняє гармонії III та VI ступенів тональності *b-moll*. Це надає особливого звучання музичного твору в його виконанні, що притаманне для музики романтиків.

Колоритне, підкреслене проведення тем свідчить про те, що Марк-Андре Амлен знає, розуміє та відчуває задум композитора. Виконання сповнене емоціями та переживаннями виконавця.

В третій частині інтермецо op.117, як і попередніх темп більш жвавий. Передає семантику занепокоєння, що відображається також на динаміці. Переважно тема проходить на *mf*. Завдяки таким контрастам вимальовується ніби «діалог двох людей». Середня частина інтермецо написана в *A-dur*, що Марк-Андре Амлен дуже вдало продемонстрував та виділив в своїй інтерпретації завдяки темпам, динаміці та настрою, що робить її контрастною між частинами цього інтермецо.

Заключне проведення головної теми звучить більш занепокоєно, ніж драматично як у Андраша Шиффа. Ця емоція проходить майже до самого кінця твору, і аж на заключних акордах звучить вся та трагічність яка була, на мою думку, притаманна цьому розділу.

Тож, інтермецо у виконанні М.- А. Амлена звучать яскраво та опукло. Прослуховуючи його виконання можна сказати, що твори звучать на одному диханні без зайвих «заокруглень», які кожного разу дають відчуття закінчення твору, як у Андраша Шиффа. Незважаючи на велич контрастів від *p* до *f*, або різкого *sf* звучання роялю дуже приємне, і не має різких звуків. У інтерв'ю німецьким журналістам Марк-Андре Амлен якось помітив, що вдале виконання музичного твору на сцені можна порівняти з катарсисом,

який відчуває людина у «зміненому» психологічному, фізичному чи емоційному стані. Таке піднесення, драматургічну спрямованість та емоційну барвистість можна відмітити у його виконанні.

Висновки до Розділу 2

У творчості Й. Брамса жанр інтермецо набуває більш масштабного змісту. В кожному з його частин він вклав весь композиторський задум. Так в трьох інтермецо Й.Брамс використовує прийом процесуальності, тематизму та внутрішнього розвитку: де незважаючи на динамічні відтінки *p* або *pp.*, кожна частина інтермецо зберігає усю динамічну спрямованість та розвиток.

Аналізуючи перше інтермецо, якому Й.Брамс надав епіграф з шотландської народної поезії «Спи, солодко спи, дитино моя, щоб не бачити мені твоїх сліз» можна побачити як у рельєфному збігу мелодії та поетичного тексту простежується унікально брамсівський підхід до програми.

Друге інтермецо подібне до елегії. Як було сказано вище стосовно процесуальності та тематизму ,то в цій частині воно набуло своєї кульмінації,та показано у всій красі. Не дивлячись на те, що інтермецо має складну тричастинну воно зберігає найбільшу єдність в циклі.

Узагальнює усі прийоми та принципи драматургічного розвитку третє інтермецо. Тут пісенний первень розкривається у особливостях музичної форми п'єси, де перша та третя частини нагадують куплетну форму, і тим самим з'являється принцип строфічності,співу та приспіву.

Отже в інтермецо op.117 Й.Брамс поєднав такі типи драматургії як: жанрово-баладної,епічної,ліричної. Композитор використовує принцип контрастності, повторності і варіативності.

Проаналізовано проблеми виконавської інтерпретації інтермецо op.117 Й. Брамса, що стосується виконавських труднощів щодо музичної фактури, прихована поліфонії, виразності інтонування модуляційних переходів, втілення «ритмічного малюнку» тощо. .

А також зроблено компаративний аналіз двох виконавських версій таких піаністів, як Андраш Шифф та Марк-Андре Амлен. Кожен з них відрізняється своєю трактовкою виконання. За результатами здійсненого компаративного аналізу ми дійшли висновку, що у виконанні Марк-Андре Амлена відчуваємо більш «рельєфне», опукле втілення жанрових ознак. У Андраша Шиффа усі три твори звучать в одній динаміці, більш стримано (ближче до класичного типу звукотворчої волі). Незважаючи на всі відмінності виконавських версій у кожна з них повністю розкриває авторський задум музичних творів.

ВИСНОВКИ

Отже, дане дослідження було спрямоване на розгляд жанру інтермецо в творчості Й. Брамса і визначення його місця у розвитку даного жанру в ХІХ столітті. І, виходячи з поставлених завдань, зробимо висновки.

Музична культура середини і другої половини ХІХ століття представляє собою складну, суперечливу картину. Це обумовлено напруженими соціально-історичними умовами. Атмосфера політичного і духовного напруження відбилася на розвитку музичного мистецтва Німеччини, музичне життя якої виділялося серед всіх європейських країн в цей період численними культурними центрами, між якими відбувався інтенсивний обмін композиторами, диригентами, виконавцями.

На цьому фоні все більше загострюється протиріччя між новим і старим, що відбилося на своєрідній боротьбі «веймарської» та «лейпцигської» композиторських шкіл. Ця боротьба була представлена трьома прізвищами – Ф. Ліста та Р. Вагнера – прихильниками «музики майбутнього», які відмовлялися від звичних канонів та в синтезі мистецтв намагалися знайти шляхи подальшого розвитку музичного мистецтва. А також Й.Брамса, який міцно спирався на класичні традиції. Саме протиставлення та співіснування цих двох протилежних концепцій і складало сутність епохи пізнього романтизму.

Саме в цей період широко розгорнулася творча діяльність яскравого німецького композитора-романтика Й. Брамса. Романтичне світосприйняття в його творчості органічно поєдналося з класичними формами мислення. Класичні традиції композитор збагатив новим романтичним змістом. Інтонаційно-лексична генеза тематизму творів Й. Брамса, барочна вільність сходять до традицій Й. С. Баха, драматизм його музики сходять до Л. Бетховена, опора на пісенні жанри – до Ф. Шуберта, пристрасний лірико-оповідальний тон – до Р. Шумана. І все це зігнтегровано в самобутній, монолітний, індивідуальний стиль Й. Брамса, пронизано його глибоким філософським розумінням життя. В такому поєднанні романтичного та

класичного (в широкому розумінні) полягає самотність музики Й. Брамса, яка стала важливим етапом в розвитку європейського музичного мислення в 2-й половині XIX століття.

Раннє знайомство з народною піснею, перш за все з німецькою, потім австрійською, угорською та іншими, дуже швидко виростає в органічну потребу постійного творчого спілкування з музичним фольклором. За переконанням музикознавців, Брамс відноситься до тих небагатьох великих німецьких майстрів нового часу, для яких вокальність, або вокальний початок у інструментальній музиці сприймається як тип мелодійного руху, якому властива особлива природа розуміння і відчуття інтервалів і кожного тону, що прямо пов'язане зі злиттям фольклорної та професійної музики, сучасної композитору. З боку характеру мелодійного матеріалу, що визначається загальною пісенною спрямованістю, можна розкрити зв'язки Брамса з Шубертом, творчість якого спирається на "віденський ґрунт" і залучає до себе своєю співучою природою, а у фортепіанній, та камерно-інструментальній музиці в цілому, очевидні зв'язки з принципами мелодики та гармонії Роберта Шумана. Гармонія відіграє величезну роль у цьому питанні. Відчутний вплив на організацію ладової основи гармонії Брамса справила ладотональна та інтонаційна специфіка старовинної німецької народної пісні. Виділяються такі її якості, як принципова діатонічність, змінність ладової опори. зокрема, фарбою фригійського способу в умовах мажорного та мінорного ладів. Для німецької пісні характерні рух за акордовими тонами, включення обертів, заснованих на використанні нешироких інтервалів, пластичність інтонаційного руху загалом, що не призводить, однак, до орнаменталізму, що було б характерною рисою для більш раннього романтизму.

Протягом всього життя Й. Брамс звертався до фортепіанної творчості. У ранньому періоді композитор створював музику в різних жанрах. Серед них є сонати, варіації, старовинні танці, де він надавав їм вже більшого

значення. Так у своїх сонатах він звертався до традицій Л. ван Бетхована, а саме структури.

Але при всій «класичності» написання, вони набувають рис монотематизму та лейтмотивної драматургії.

Вже в зрілий період його творчості в доробку композитора з'являються романтичні жанри - вальси, інтермецо, капричіо, балади, рапсодії.

Окремою ознакою фортепіанних творів Й.Брамса становить багаточисельність фактури, де кожна лінія в музичному творі має свій самостійний розвиток, та оркестровість звучання, яке досягається за допомогою багатьох принципів. Це і штрихові контрасти, великий регістровий обсяг, використання прийому «фанфари», тремоло тощо.

Захопленість композитором до музичного фольклору була важливою складовою його творчості. Він активно вивчав її, використовуючи елементи фольклору у своїх композиціях. Й. Брамс знайомився з німецькими, угорськими та іншими фольклорними традиціями, що збагатили його музичний світ. Так наприклад соната C-dur, II частина, соната f-moll, II частина, соната fis-moll, II частина, рапсодії op.79, інтермецо op.117 та op.118 та ін..

На своєму шляху поняття інтермецо, інтерлюдія та інтермедія жанрової еволюції. До XIX ст. ці три тлумачення не відрізнялись один від одного, та мали єдину композиційну функцію – з'єднання, додаючи різноманітність і виразність до музичного виконання. Так інтермецо виконувалось в циклах, операх або симфоніях. Інтерлюдія була музичним епізодом як інструментальним, так і вокальним між віршами в хоралі. У свою чергу термін інтермедія походить з оперного жанру. Вона використовується для позначення коротких музичних епізодів або вставок, які виконувались між актами або сценами опери. Інтермедії можуть містити вокальні або інструментальні п'єси, танці, інтерлюдії та інші музичні елементи, які доповнюють сюжет опери. І незважаючи на це на протязі життя вони змінювались та знайшли своє місце в музиці.

Перші згадки про «інтермецо» як самостійний жанр ми можемо побачити у Р.Шумана. Він написав цикл фортепіанних мініатюр під назвою «Інтермецо для фортепіано» ор.4. Також інтермецо зустрічалося в таких його п'єсах як: «Гумореска» ор.20, «Соната для фортепіано №1» fis-moll, «Концерт для фортепіано з оркестром» ор.54.

Вже в той час інтермецо заграло по іншому. Твори носили в собі експресію, поетичність, індивідуальність характеру, імпровізаційність (композитор використовував елементи імпровізації. Це дозволяло йому виразити музичну свободу та спонтанність, розкриваючи широкий діапазон музичних ідей).

Але незважаючи на існуючі на той час зміни в цьому жанрі Й.Брамс все одно стає його повноцінним засновником, розширивши його музичні можливості та вираження. Композитором написано п'ять опусів інтермецо (ор.76, ор.116, ор.117, ор.118, ор.119) які мають свої особливості та складності:

1) гармонічна складність – Й.Брамс використовував високо розвинену гармонію, багато голосність, прийоми модуляцій, складні гармонійні переходи, що надавало його музиці багаточаровий звук;

2) конструкційна складність – композитор часто використовував циклічну форму, де музичні мотиви повторювались та зв'язувались між різними інтермецо;

3) емоційна глибина – інтермецо Й.Брамса відображають його глибокі почуття та емоції;

4) інтелектуальна складність – музика відзначається його особливим підходом до композиції. Й.Брамс використовував складні контрапункти, поліфонію та ритмічні варіації.

Тож усі ці фактори впливають на те, що саме Й.Брамс зі своїм власним підходом дав інтермецо своє самостійне місце серед багатьох жанрів в музиці.

Переходячи до композиційно-драматургічного аналізу інтермецо оп.117 Й.Брамса ми можемо зробити висновки що, музичному твору притаманний оригінальний композиційний задум.

Структура інтермецо складається з трьох частин:

1) *Es-dur* - до якої композитор використав епіграф із шотландської народної поезії «Спи солодко спи, дитино моя, щоб не бачити мені сліз твоїх». Частина починається зі спокійного тембру. Музика має ліричний характер, виражаючи ніжність та задумливість. В цій частині композитор використовує процесуальність та принцип тематизму;

2) *b-moll* (елегія) – в якій принцип тематизму, що був початий в першій частині набуває своєї вершини. Тут з'єднуються танцювальний та пісенний початок. Не можна не зауважити шубертівський початок де чути вокальні, мовні інтонації. Темп цієї частини більш енергійний, що вказує на тривогу та переживання композитора. Гармонічні переходи та контрасти створюють напруження та драматизм в музиці;

3) *cis-moll* – пісенність твору проникає вже безпосередньо в музичну форму. Так інтермецо будується за принципом строфічності. Перша та треті розділи нагадують куплетну форму.

Інтермецо оп.117 Й.Брамса є втіленням його глибокої емоційності та майстерності в композиції. Кожна частина має свою унікальну характеристику, але разом вони взаємодіють між собою, створюючи єдине музичне полотно.

Виконавська драматургія інтермецо оп.117 Й.Брамса є важливим аспектом інтерпретації цього твору. Ця драматургія визначає емоційну повість, яку музикант повинен розповісти через своє виконання. Одна з ключових характеристик інтермецо оп.117 є його ліричність і інтимний характер. Під час виконання важливо передати цю внутрішню інтимність через виразну та емоційну гру. Музикант повинен знайти баланс між динамікою та виразністю, щоб передати різні настрої та емоції, які присутні в творі.

Окрім цього, важливою виконавським аспектом є контроль за динамікою. В творі зустрічаються різкі зміни динамічного рівня, що додає драматичності до виконання. Виконавець повинен вміти ефективно передавати ці зміни, забезпечуючи баланс між сильними та тихими пасажами.

Також важливе місце є ритмічна точність та чіткість. Й.Брамс використовує різноманітні ритмічні фігури та метричні зміни, що створює напруження та динаміку в музиці. Виконавець має уважно виконувати ці нюанси, щоб відтворити оркестровий характер твору на фортепіано. Слід зауважити на педалізацію та технічну складність. Композитор включає широкий діапазон фортепіано, швидкі пасажі та акорди.

Проаналізувавши жанр інтермецо в творчості Й.Брамса було дуже цікавим зробити компаративний аналіз виконавських версій таких видатних піаністів нашого часу як Андраш Шифф та Марк-Андре Амлен.

Кожна п'єса – кожне з трьох інтермецо – в проаналізованому циклі Й. Брамса має своє жанрове, драматургічне та образне забарвлення, що виконавці по-своєму відобразили, використовуючи свої навички та майстерність. З спостережень, можна зробити висновок, що у виконанні Марк-Андре Амлена відчуваємо більш «рельєфне», опукле втілення жанрових ознак колискової, лірико-драматичної елегії та лірико-епічної балади, притаманних інтермецо ор.117. У інтерпретації Амлена можна почути інтонаційні звороти характерні для колискової пісні втілено завдяки романтично-емоційному модусу зі збереженням втілення музичної семантики, притаманної саме колисковим пісням. У Андраша Шиффа усі три твори звучать в одній динаміці, більш стримано (ближче до класичного типу звукотворчої волі).

Кожен з виконавців створює оригінальну виконавську драматургію твору, що обумовлює розкриття глибини образного змісту інтермецо ор. 117 – їх семантичного потенціалу: втілення безмежної градації сокровенної, інтимної лірики, оповитої *семантикою жанрової основи колискової пісні*.

У майбутньому продовження дослідження може полягати у здійсненні композиційно-драматургічного та виконавського аналізу всіх інтермецо Й. Брамса у виконанні найяскравіших піаністів Марка-Андре Амлена та Андраша Шиффа та виявленні виконавської поетики аналізованих музичних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 58. С. 239–245.
2. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga : Izdevnieciba "Baltija Publishing", 2020. С. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.01>
3. Бурська О. Динамічні особливості фактурного мислення піаніста у пошуку інтонаційної виразності звукового образу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2018. № 2. С. 90–102.
4. Виноградов Г. Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство : зб. ст.* Київ : Музична Україна, 1977. Вип. 12. С. 91–107.
5. Гаран К. М. Мініатюра в українській фортепіанній музиці (на прикладі аналізу циклу для дітей «Мініатюри» О. М. Яковчука). *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2014. Вип. 15. С. 118-125.
6. Герасимова-Персидская Н. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Питання організації художньої цілісності музичного твору*. Київ: 2005. Вип. 51. С. 3–8.
7. Горюхіна Н.О. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред-упоряд. І. А. Котляревський*. Київ, 2000. Вип. 7 (Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття). С. 16 – 30.
8. Грасбергер Ф. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1980. 71с.

9. Денисенко І. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) : автореф. дис. ... канд. м-ва. Харків, 2010. 16 с.
10. Єргієва О. Емоційний інтелект музиканта-інструменталіста і транзитивність художньо-естетичних емоцій в концертно-комунікативній ситуації. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2016. № 22. С. 273–285.
11. Жарков А. К проблеме тембрового смыслообразования. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 129–134.
12. Жарков А. Тембр в музыке: к проблеме определения понятия. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. Вип. 55. С. 94–100.
13. Игнатченко Г. Ритмо-фактурный комплекс музыкального произведения: теоретические предпосылки исследования. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : Каравела, 1999. Вип. 4. С. 3–16.
14. Игнатченко Г. Функционально-логические аспекты музыкальной фактуры. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Київ : Науковий світ, 2001. Вип. 7. С. 46–60.
15. Интермеццо. Украинский советский энциклопедический словарь в 3-х т. Киев: Главная редакция Украинской советской энциклопедии, 1988. Т. 1. С. 694.
16. Ілечко М. П. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід: дис... канд. мистецтв. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 217 с
17. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики) *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. 29. С. 111-118
18. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. *Українська музика: Науковий часопис*. Львів, 2014. № 3 (13). С. 52–57.

19. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. III. – XIX ст. Київ - Нью-Йорк : М. П. Коць, 2001. 478 с.
20. Котенко Я. М. Й. Брамс як наступник ідей музичного романтизму. *Культура України*. 2014. Вип.46. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua> › irbis_nbuv › cgiirbis_64 (дата звернення 2.04.2022)
21. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Музична Україна, 1984. 160 с.
22. Кушнірук О. Інтермецо. Українська музична енциклопедія. Київ: ІМФтаЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Т. 2. С. 241–242.
23. Лу До. Жанровий феномен інтермецо у фортепіанній творчості Р.Шумана та Й.Брамса : дис. ... на здобуття канд. мистецтвознавства. Одеса, 2021. 192 с.
24. Лу До. Полісемія понять: інтермецо, інтерлюдія, інтермедія. Міжнародний вісник: *Культурологія. Філософія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 1 (8). С. 206–211.
25. Лу До. «Колыбельные страдания Й. Брамса op.117». *European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2021. №1. P. 184–187.
26. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 215 с.
27. Мирошниченко С.В. Генезис жанра інтермецо. *Годишньак учительчог факультета у Враньє*. Враньє, 2015. С. 391–398.
28. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев, 2012. 272 с.
29. Москаленко В. Про художественную функцию фактуры в музыке. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–72
30. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : дис. ... док. мистецтвознавства. Київ, 1994. 300 с.

31. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
32. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.) : дис. ... док. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків, 2020. 517 с.
33. Ніколенко Р. В. Сильові механізми виконавської та композиторської творчості М.-А. Амлена : дис. ... на здобуття ступеня канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 277 с.
34. Приходько В. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. 208 с.
35. Пясковский И. Поэтика музыкального мышления. Киев : Музыка, 1987. 182 с.
36. Рябов І. Диференціації виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій ХХ ст.) *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ: науковий журнал. 2014. Вип. № 3 (24). С. 68–76.
37. Рябуха Н. Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі. *Культура України: Зб. наук. праць* Вип. 10. *Мистецтвознавство. Філософія*. Харків : ХДАК, 2002. С. 163-170.
38. Самойленко А. Жанр–стиль как парная категория музыкальной культурологии. *Соціально–педагогічні аспекти професійного навчання: Збірник наукових праць*. Київ : Науковий світ, 2002. С. 98-106.
39. Самойленко О. І. Авторський стиль як конститутивна риса музикознавчого дослідження: акмеологічні обрії наукової теорії Наталії Савицької. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2015. № 4(29). С. 28-38.
40. Самойленко О. І. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. С. 3-12.

41. Сухленко И. Ю. О Генеалогии исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук пр. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 362–373.
42. Сюта Б. Константні моделі в процесі музичного смислоутворення. Теоретичні та практичні аспекти музичного змістоутворення. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Вип. 60. Київ, 2006. С. 69-77.
43. Сюта Б. Особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в музичних текстах кінця ХХ ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2005. Вип. 8. С. 63-72.
44. Сюта Б. Чинники формування науково-творчих парадигм у музиці ХХ століття // Музично-творчий процес: наукові рефлексії: *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 72. С. 19-28.
45. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
46. Тихомирова Н. Ф. Музыкальная психология : учебное пособие для высших музыкальных учебных заведений I-II уровней аккредитации. Н.Ф. Тихомирова, П. П. Скляр Государственный методический центр учебных заведений культуры и искусств, Луганский колледж культуры и искусств. Київ: Глобус, 2001. 191 с.
47. Тукова И. О понятии «жанровый стиль». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. 38. С. 27 – 33.
48. Туриніна О. Психологія творчості: навчальний посібник. Київ: МАУП, 2007. 160 с.

49. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис... канд. мистецтвознава. Київ, 2000.18 с.
50. Хуторська А. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. м-ва. Харків, 2009. 17 с.
51. Хейбергер Р. Воспоминания об Иоганнесе Брамсе. *Музыкальная академия*. 1999. №3. С.222–237.
52. Червинська Н. Творчество Ф. Мендельсона и И. Брамса в свете национальной стилевой традиции. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць*. Харків, 2009. Вип. 24 : Постаць митця у художньому просторі. С. 197–206.
53. Червинська Н. Варіації ор. 56а Й. Брамса на тему Й. Гайдна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць*. Харків, 2009. Вип. 27: Й. Гайдн – І. Котляревський: мистецтво оптимізму. С. 61–71.
54. Червинська Н. Роль Иоганнеса Брамса в истории полифонии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 39. С. 112-126. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_39_13 (дата звернення 29.09.2022)
55. Шаповалова Л. В. Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.
56. Шаповалова Л. Рефлексивный художник: Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 291 с.
57. Шип С. «Музыкальное произведение» как видовая категория и структурные свойства музыкального текста. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред. кол. О. С. Тимошенко, В. Г. Москаленко [та ін.]* Київ, 2002. Випуск 20: Музичний твір: проблема розуміння. С.13–22.

58. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
59. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование). Одесса, 2001. 296 с.
60. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
61. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів: музичні форми. Ч. I. Тернопіль: СМП «Астон», 1999. 208 с.
62. Chernoiivanenko A. To the Problem of Musical Thinking: from Thinking on an Instrument to Thinking with an Instrument. Scientific Bulletin "Music Art and Culture". Odesa, 2019. Vol. 28 Issue 1. P. 162–176.
63. Floros K. Johannes Brahms . «Frei, aber einsam»Ein. Leben fur eine poetische Music. Hamburg: 1997, 320 p.
64. Geiringer K. Brahms: His Life and Work. United Kingdom: 1984, 462 p.
65. Holmes, P. An Exploration of Musical Communication Through Expressive Use of Timbre : The Performer's Perspective. Psychology of Music. 2012. 40 (3). P. 301–323. (in English).
66. Johannes Brahms Briefwechsel / hrsg. von Andreas Moser: in 9 Bde. Berlin, 1912. Bd. 9.
67. Kalbeck M. Johannes Brahms. Berlin, 1908–1910. Bd.2 487 p.
68. Martienssen C. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens, 1930.
69. Mason D.G. The chamber music of J. Brahms. New York, 1970. 276 p.
70. Meyer H. Der Plan in Brahms' Händel-Variationen // NeueMusik-Zeitung. 1928. Hefte 11, 14, 16. S. 340–346, 437–445, 503–512.
71. Monterio F. Musical interpretation – principles for the understanding of the musical work as an object of interpretation URL: Francisco Monterio Musical interpretation – principles for the understanding of the musical work as an object of interpretation. URL: https://www.academia.edu/8743440/MUSICAL_INTERP

[RETATION PRINCIPLES FOR THE UNDERSTANDING OF THE MUSICAL WORK AS AN OBJECT OF INTERPRETATION](#) ((accessed: 03.12.2021))

72. Musgrave M. *The Music of Brahms* *The Journal of Musicology*. California: 1989 Vol. 7 №3 P. 403-414
73. Nelson T. Klinger's Brahms phantasie and the cultural politics of absolute music. *Art History*. 1996. № 1. P. 26 - 43.
74. Orel A. SkizzenzuJoh. Brahms' Haydn Variationen. *ZeitschriftfürMusikwissen-schaft*, 1922–1923. P. 296–315.
75. Wagner R. *Die kunst und die revolution*. Leipzig : Otto Bigano, 1849. P 60.
76. Wagner R. *Letters to his Dresden friends*. Translated by J.S. Shedlock. New-York: 1890, 512 p.
77. Wagner R. *Oper und Drama*. Translated by E. Evans, Senr., F.R.K.O. London: 1913, Vol. 1. 466 p..