

УДК 78.03+78. 083.23

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.20>

Лу До

<https://orcid.org/0000-0002-9661-3308>

здобувач кафедри теорії музики та композиції

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

mzlvduo@qq.com

ПЕРШЕ ІНТЕРМЕЦЦО БРАМСА: ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ ОР. 10

Мета статті – показати цілісність циклу Йоганнеса Брамса «Балади» ор. 10, незважаючи на те, що в ньому поєднуються п'єси різних жанрів (балади та інтермеццо), створюється поліжанровість (інтермеццо-балада), спостерігається єдність драматургії, інтонаційності, тематизму та їх співвідношення. Ввести цикл творів Йоганнеса Брамса «Балади» ор. 10 в репертуар піаністів як в Україні, Китаї, так і в усьому світі. **Методологія статті** – використані методи історико-культурологічного, теоретичного та жанрово-стильового аналізу, що надає можливість висвітлити своєрідність й неповторність жанрового мислення Йоганнеса Брамса відносно «Балад» ор. 10 у контексті його творчої індивідуальності та в контексті подальшого дослідження розвитку жанрових особливостей балад і інтермеццо. **Наукова новизна статті** полягає у зверненні до жанрів балади та інтермеццо у творчості Й. Брамса. **Висновки.** Й. Брамс уперше дав загальну назву п'єсам опусу 10 – «Балади», демонструючи їх як цикл. У нього увійшли три п'єси – балади та одна – інтермеццо. Таким чином, Брамс створив поліжанрову п'єсу – інтермеційну баладу, чи баладне інтермеццо. Також цей твір є єдиним джерелом програмності у фортепіанних опусах Й. Брамса. П'єси циклу інтонаційно пов'язані між собою при наскрізній драматургії. Цей твір є дуже важливим для творчості Брамса, бо відбиває завершення його стосунків з К. Вік та Р. Шуманом (у зв'язку з його смертю).

Ключові слова: Йоганнес Брамс, ор. 10, балада, інтермеццо, поліжанровість, цикл, програмність.

Lu Do, Applicant at the Department of Music Theory and Composition of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

The first intermezzo of Brams: piano cycle op. 10

The purpose of the article is to show the integrity of the Johannes Brahms cycle “Ballads” op. 10. Despite the fact that it combines the plays of different genres (ballad and intermezzo), it creates multi-genre (intermezzo ballad), and there is a unity of dramaturgy, intonation, thematicism and their interaction. As a result the cycle of works by Johannes Brahms “Ballads” op. 10 can be

included in the repertoire of pianists both in Ukraine, China, and around the world. **The methodology of the article** are the methods of historical, cultural, theoretical and genre-style analysis, which made it possible to describe the features and originality of the genre thinking of Johannes Brahms regarding the “Ballad” op. 10 in his creative personality and in the context of further research of the development of the genre features of ballads and intermezzo. **The scientific novelty** of the article lies in the appeal to the ballad and intermezzo genres in the of J. Brahms’s creativity. **Conclusions.** J. Brahms for the first time gave a general name to the plays of Opus 10 – “Ballads”, demonstrating them as a cycle. It included three plays called Ballads and one Intermezzo. Thus, Brahms created a multi-genre play – an intermezzo ballad, or a ballad intermezzo. Also, this work is the only source of programmability in the piano opuses of J. Brahms. The plays of the cycle are intonationally interconnected in the end-to-end dramaturgy. This work of Brahms is very revealing among all his creations since it reflects the completion of his relationship with C. Vic and R. Schumann (in connection with his death).

Key words: Johannes Brahms, op. 10, ballad, intermezzo, polygenre, cycle, programmability.

Лу До, соискатель кафедры теории музыки и композиции Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой.

Первое интермеццо Брамса: фортепианный цикл оп. 10

Цель статьи – показать целостность цикла Йоганнеса Брамса «Баллады» оп. 10, несмотря на то, что в нем объединяются пьесы разных жанров (баллада и интермеццо), создается полижанровость (интермеццо-баллада), наблюдается единство драматургии, интонационности, тематизма и их взаимодействие. Как следствие – ввести цикл произведений Йоганнеса Брамса «Баллады» оп. 10 в репертуар пианистов как в Украине, Китае, так и во всем мире. **Методология статьи** – использованы методы историко-культурологического, теоретического и жанрово-стилевого анализа, что дало возможность осветить своеобразие и неповторимость жанрового мышления Йоганнеса Брамса относительно «Баллады» оп. 10 в контексте его творческой индивидуальности и в контексте дальнейшего исследования развития жанровых особенностей баллад и интермеццо. **Научная новизна** статьи заключается в обращении к жанру баллады и интермеццо в творчестве Й. Брамса. **Выводы.** Й. Брамс впервые дал общее название пьесам опуса 10 – «Баллады», демонстрируя его как цикл. В него вошли три пьесы – баллады и одно интермеццо. Таким образом, Брамс создал полижанровую пьесу – интермецционную балладу, или балладное интермеццо. Также это произведение – единственный источник программности в фортепианных опусах Й. Брамса. Пьесы цикла интонационно связаны между собой при сквозной драматургии. Это произведение очень показательно для творчества Брамса, т.к. отражает завершение его отношений с К. Вик и Р. Шуманом (в связи с его смертью).

Ключевые слова: Йоганнес Брамс, оп. 10, баллада, интермеццо, полижанровость, цикл, программность.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю висвітлення програмності циклу «Баллади» оп. 10 Йоганнеса Брамса

та єдності п'єс цього циклу; звернення до особливості жанру балад у циклі та до значення жанру інтермеццо в циклі «Балад».

Як наслідувач Роберта Шумана, Йоганнес Брамс став послідовним продовжувачем його мислення та його жанрів. Саме Шуман винайшов жанр інтермеццо в ор. 4, а Брамс продовжив його використання, по-новому розвинув його та інтерпретував, починаючи з ор. 10. Вони зовсім інші, хоча і охоплюють шумановське багатство почуттів та образів.

Мета статті – показати цілісність циклу Йоганнеса Брамса «Балади» ор. 10, незважаючи на те, що в ньому поєднуються п'єси різних жанрів (балади та інтермеццо), створюється поліжанровість (інтермеццо-балада), спостерігається єдність драматургії, інтонаційності, тематизму та їх співвідношення. Ввести цикл творів Йоганнеса Брамса «Балади» ор. 10 у репертуар піаністів як в Україні, Китаї, так і в усьому світі. **Методологія статті** – використані методи історико-культурологічного, теоретичного та жанрово-стильового аналізу, що надає можливість висвітлити своєрідність і неповторність жанрового мислення Йоганнеса Брамса відносно «Балад» ор. 10 у контексті його творчої індивідуальності та в контексті подальшого дослідження розвитку жанрових особливостей балад і інтермеццо. **Наукова новизна статті** полягає у зверненні до жанрів балади та інтермеццо у творчості Й. Брамса.

Аналіз досліджень і публікацій. Про життя та творчість Брамса написано досить багато монографій, авторами яких є Г. Галь, К. Гейрингер, Ф. Грасбергер, М. Друскін, Е. Царева [1; 2; 3; 4 ; 7]. У них аналізується ряд творів композитора. Зважаючи на те, що ор.10 займає важливе місце в контексті раннього періоду творчості композитора, певні відомості про нього можна знайти в монографічних дослідженнях про Й. Брамса, в інших працях. Але аналіз деяких творів і жанрів ще не є повністю вичерпаним, а іноді деякі твори навіть не згадуються. Наприклад, дається лише загальна характеристика фортепіанних мініатюр. Так, цикл «Балади» ор. 10 Й. Брамса, дуже важливий для творчості композитора, в музикознавчій літературі висвітлений недостатньо. Найбільш цікаві спостереження щодо ор. 10 знаходяться у спільній монографії «Музика Австрії і Германії ХІХ століття» [6]. Виходячи із драматургійного, жанрового аналізу п'єс циклу, можливо уточнити компоненти, що входять до змісту опусу 10, де

використовуються жанри балади і інтермеццо. Саме він завершує початковий період творчості композитора.

Основний зміст роботи. Йоганнес Брамс – представник німецької композиторської школи, що спирався на традиції німецької класичної музики і завоювання музичного романтизму, який увійшов до історії музики як пізній романтик. Брамс, як хранитель класичних традицій, займає особливе місце в пізньому німецькому романтизмі. Прагнучи до співвідношення нового і традиційного, він не вважав, що класичні жанри і форми вичерпали себе. Це споріднює його з такими романтиками, як Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон й Ф. Шопен. Брамс створив свій самобутній творчий стиль, а його музична мова відзначена індивідуальними рисами.

Брамс написав велику кількість окремих п'єс, об'єднаних в опуси. Разом із тим як на початку творчого шляху, так і під час його завершення Йоганнес Брамс у фортепіанних опусах поєднував різні жанри, ніби змішував їхні композиційні особливості: балади й інтермеццо (ор. 10); інтермеццо і капрічіо (ор. 76); фантазії, інтермеццо та капрічіо (ор. 116); інтермеццо, балади, романса (ор. 118); інтермеццо, рапсодії (ор. 119). Але є у Брамса опус, що складався тільки з інтермеццо – ор. 117 «Три інтермеццо» (1892).

На ранньому етапі творчості Брамс ніби асоціював жанр балади та інтермеццо. Тому розглянемо, по-перше, жанр інструментальної балади у творчості Й. Брамса («Балади» ор. 10), де під номером 3 знаходиться Інтермеццо.

Балада – складний та неоднорідний жанр, що сягає корінням у сиву давнину. Розвиток жанру привів до виникнення інструментальної балади, творцем якої став Ф. Шопен. Саме він назвав баладами низку своїх фортепіанних творів. Балади Шопена – це складні, драматичні оповідання про далекі та бурхливі події. Основною ознакою шопенівських балад є їхній зміст, який пов'язаний із головною темою творчості Ф. Шопена, – його Батьківщиною. У баладах Шопена особливо рельєфно проявилися, з одного боку, зв'язки з романтичною естетикою, з іншого – індивідуальний, шопенівський початок, який дещо відокремлює його творчість від загальних прагнень західноєвропейських романтиків.

У Ф. Шопена кожна з балад – окремий повноцінний твір, який має свій початок і своє логічне закінчення. Майже кожна з балад починається вступом-роздумом, який веде

за собою драматичний конфлікт. Це протиріччя передбачає певне завершення в кодї, яка є або завершенням боротьби героїчною перемогою, або примиренням над неблаганністю долї, де кода є певним осмисленням того, що відбулось.

Інтерес до інструментальних балад виявляли й інші композитори-романтики, послїдовники Ф. Шопена – Ф. Ліст, Е. Гріг та Й. Брамс. Кожен із них підійшов до трактування даного жанру по-різному, привносячи в нього певні нові риси. Але жанр балади не є центральним в їхній творчості, відповідно, він привертає меншу увагу музикознавців і не часто стає предметом фундаментальних музикознавчих досліджень, включаючи поглиблене вивчення даних творів, комплексний підхід до їх аналізу. Сказане ще раз зумовлює актуальність нашого дослідження.

Балади ор. 10, хоча і відносяться до ранніх творів Й. Брамса, вражають майстерністю і зрілістю, масштабністю мислення композитора, прагненням до філософського узагальнення в циклі і переконливістю втілення цієї ідеї музичними засобами.

Балада виявилася дуже важливим жанром для Й. Брамса. Це жанр, «який відразу ж заявив про значення пісенно-ліричного чи пісенно-епічного тематизму для його фортепіанних п'єс, який встановлює глибокі зв'язки між його інструментальною і вокальною музикою. Особливо характерною в цьому плані є перша балада з ор. 10» [6, с. 373]. Балади ор. 10 «замикають ранній період фортепіанної творчості композитора», – вважає М. Друскін [4, с. 96].

Балади ор. 10 – це ліричні п'єси для фортепіано, що були створені Й. Брамсом у 1854 році і присвячені другу Юліусу Отто Грімму. Написання чотирьох балад (де № 3 зветься Інтермеццо) збігається з важливим, переломним періодом у житті композитора. Він обожнював Роберта Шумана, який допомагав молодому композитору повірити в себе. Брамс – його послїдовник, і саме він виявився посередником між хворим Шуманом, що знаходився в лікарні, та його дружиною Кларою, в яку багато років був закоханий. Саме тоді вмирає Шуман, і Брамс пориває із Кларою.

Жанр балади є традиційним для романтичного стилю. У деяких випадках романтична балада частково відтворює жанр народно-пісенної балади. У Брамса цей зв'язок із народним джерелом є більш помітним (як у пісенній, так

і у фортепіанній баладі). Насамперед це проявляється в розмірній ритміці, що передає неспішний і задумливий плин розповіді. Незважаючи на те, що балади Брамса були створені лише за 12 років після написання балад Шопена, відчувається зовсім інший підхід до трактування цього жанру.

Балади Й. Брамса – **невеликі заокруглені мініатюри**, побудовані за принципом трьох частин, який відкриває широкі можливості для драматургії конфліктного типу. Але, на відміну від Шопена, балади Брамса не містять чітко виражених героїчних тем, загостреного конфлікту, ефекту катастрофи та трагічної безвиході. Це – споглядальні, філософські твори-роздуми, в яких композитор використовує визначену гармонічну мову, що характерна для усього циклу: плагальні, натурально-ладові, діатонічні звороти.

Особливо характерна в цьому плані перша балада з ор. 10. Тут ми зустрічаємося з **єдиним витком програмності** у фортепіанних творах Й. Брамса. Великий вплив на задум циклу ор. 10 зробило знайомство композитора з антологією – збіркою пісень «Голоси народів у піснях» (“*Stimmen der Volker in Liedern*”) німецького історика культури другої половини XVIII століття І. Гердера, який, розвиваючи ідеї народності, надрукував у 1778–1779 рр. антологію пісень різних народів світу.

Тільки перша п'єса з ор. 10 має авторське посилення на народну шотландську баладу «Едвард» із цієї збірки, хоча решта балад також пронизані духом і образністю старовинного шотландського епосу. До речі, в пізньому періоді творчості Й. Брамс знову звертається до цієї ж шотландської балади «Едвард», коли у 1877–1878 рр. створює цикл вокальних дуетів «Чотири балади та романси» ор. 75. Також пізніше в епіграфі до збірки «Три інтермеццо» ор. 117 (1892) Й. Брамс наводить рядки із цієї ж антології.

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

Балади Й. Брамса ор. 10 для фортепіано – єдиний твір, що **об'єднує ряд мініатюр загальним задумом**, філософською

концепцією, що відбиває погляд композитора на сутність людського буття. Крім того, ці п'єси складають об'єднаний єдиною драматургією цикл, в якому можна знайти інтонаційні, ладотональні та метроритмічні зв'язки, образно-сміслові й тематичні арки, схожі види фактурного викладу тощо.

У Й. Брамса кожна з балад є частиною цілого. Можливо, тут присутні і певні риси сонатно-симфонічного, чи сюїтного циклу, наприклад, контрастне чергування частин. Балади № 1 і № 3 (Інтермеццо) Брамса близькі за своїм мінорним колоритом. Сфера, яка містить образи активної дії, – середня частина Балади № 1, крайні епізоди другого розділу Балади № 2, перший розділ Балади (Інтермеццо) № 3. Вони привносять у цикл риси героїки, суворості, мужньої сили і вольового духу.

Із цими п'єсами зіставляються протилежні за характером Балади № 2 та № 4. У них переважає пісенна природа в інструментальному прояві своїх можливостей, лірична образність, що додає їм споглядальний характер і пейзажність, звернення до мажорних тональних сфер привносить світлий колорит. Перші розділи цих балад – приклад інтимної лірики Брамса. Цикл має дві кульмінації: емоційну (Балада-Інтермеццо № 3) і смислову, інтелектуальну (Балада № 4).

Із погляду драматургії, перш за все, звертає на себе увагу тонально-сміслова єдність циклу: балада № 1 написана в *d-moll*, балада № 2 – в однойменному мажорі – *D-dur*, балада-інтермеццо № 3 – у паралельній до *D-dur* тональності, тобто *h-moll*. Завершує цикл Балада № 4, що написана в однойменній тональності до попередньої п'єси – *H-dur*. Отже, можна стверджувати, що композитор через співвідношення близьких між собою тональностей немов занурює слухача в обрану образно-емоційну сферу, домагаючись цим цілісного сприйняття твору.

Одним із яскравих виразних засобів, які об'єднують частини цілого, є використання синкопованих ритмічних малюнків. Вони володіють можливістю передачі різних за значенням і змістом образів. Збереження і перенесення цього засобу музичної виразності з однієї балади в наступну перетворює синкопований моноритм в елемент об'єднання двох протилежних образних сфер.

Важливим чинником об'єднання творів циклу є використання композитором прийому «проростання» різних тем з одного інтонаційного зерна. Серед найважливіших інтонаційно-

мелодичних взаємозв'язків у циклі слід виділити: спорідненість гамоподібного руху першої теми Балади № 2 із другою темою Балади № 1; інтонаційну і ритмічну схожість двох мотивів у Баладі № 1, другого мотиву Балади-Інтермеццо № 3 із другою темою Балади № 1 тощо.

Значне місце в побудові драматургії циклу займає хорал як жанр, як тип фактурного викладу тематизму і, головне, як яскравий виразний засіб, що несе в собі філософську ідею сакральності. Певну хоральність можна відчутти і в темі Першої балади. Вона викликає асоціацію із траурною ходою, слідом за якою йде розповідь про героя, що покидає світ. Її середня частина сприймається як явище душі перед Божим судом. Дві наступні балади занурюють у світ спогадів – реальних життєвих, часом драматичних подій, а також глибоких внутрішніх переживань і роздумів.

Перша балада чітко намічає дві образно-тематичні лінії (в їх контрасті і єдності), які згодом сконцентруються в найбільш характерних для Брамса жанрах – **капріччіо та інтермеццо**. Балади визначають інструментальна стихія, драматична скерцозність (дивись Скерцо ор. 4, Баладу-Інтермеццо h-moll №3, контрастні плани Балад № 1 і 2 з ор. 10), широка пісенність (основні теми Балад № 1 і 2, Балада № 4). «Вони ж соотносяться і з сонатами, з найбільш характерними для Брамса їх частинами: Andante і скерцо». Друга сфера розроблена більш повно й багатогранно. У баладах ми знаходимо типові жанрово-стилістичні прикмети брамсівської музики, що відтворюють цей жанр з особливостями свого часу, але і наповнюють його своєрідними жанровими рисами: в Першій баладі виявляється опора на пісенність, у Другій – додаткові риси коліскової, в Четвертій – відчувається вокальна лірична мініатюра. Усі ці риси знайдуть згодом узагальнення в Баладі-Інтермеццо. «Особливо знаменно майже цитатне звернення до пісні Шумана в ліричному епізоді опуса» [6, с. 375].

Зупинимося більш конкретно на першій та третій баладі (інтермеццо). Мелодія Першої балади з повторенням приспіву «Едвард, Едвард» виникає з озвучування початкових рядків: зберігається діалогічне протиставлення мови матері і сина, що відтворюється у структурі першої частини (a-v+a1-v1). Деякі аналогії виникають і з героїко-трагічними полонезами Шопена es-moll, fis-moll. Загальний вигляд балади характери-

зується «хоровим» звучанням обох тем, близькістю саме старовинній народній пісні.

Перша балада з ор. 10, d-moll. Йоганнеса Брамса носить спокійний, розповідальний характер. Акордова фактура, ритмічна чіткість, розмір 4/4 та похмура тональність d-moll наближують звучання балади до похоронної ходи. Постійні зупинки, застигли акорди, пусті двоголосні октавні ходи створюють відчуття філософського роздуму, що пов'язане із драматичністю літературної основи.

Лірична, романтична балада, з народними елементами (фаршлагі, що надають риси танцевальності), із фрїгійським нахилом (див. 5 т.), написана у складній тричастинній формі з умовними рисами сонатності.

Музика повністю відображає структуру поезії. Адже в ній відчувається діалогічність викладу: запитальним фразам літературного тексту, що надаються висхідними інтонаціями у Брамса, відповідають постійні пониклі повторювання «Едвард! Едвард!» або «Матір! Матір!», що відображаються в музиці повторенням декількох застиглих акордів у нижньому регістрі – трьохоктавні квінтови поклики (e-a, e-a). Постійно стверджується V ступень. Початок балади сприймається як розповідь про героя, що покидає світ (на динаміці p-pp).

Перейдемо до найбільш цікавої для нас п'єси – № 3, Балади-Інтермеццо, наповненої драматичною скерцозністю, яка в нас асоціюється з поліжанровістю

Балада № 3 (Інтермеццо), з ор. 10, h-moll. Це єдина п'єса цикла, що починається з дії, а не зі споглядання і роздумів. Про це свідчать темпове позначення Allegro, динамічний розмір 6/8 та нюанс forte. Разом із тим тут більш, ніж в інших п'єсах опусу, простежуються риси містичності, розповідальності, що є характерними для жанру балади. Це кульмінація циклу. Вона динамічна, польотна, яскрава, поєднує в собі драматичні та епічні образи. Форма твору – складна тричастинна.

Вже у вступі Балади № 3 звертає на себе увагу акцентована квінта h-fis на слабку долю, ніби віщуючи тривогу (в монографії К. Зенкіна чисті квінти перетворилися у «квінту-трифон h-f на слабку долю» [5, с. 162]). Синкопа, як і у Другій баладі, просочується в ритмічну тканину всього твору, але тут синкопа використовується як символ тривоги, що створює постійну напругу у всьому тематизмі.

У першому мотиві *Intermezzo* відсутність останніх долей, «обірваний» висхідний мотив (*staccato* на останній восьмій) надають поривчастості та імпульсивного характеру звучанню теми. У цьому мотиві (тт. 3-6) явно відчувається вплив Р. Шумана, бо використаний його «принцип концентрації суті образу найкоротшій побудові мотиву ... сам мотив містить у собі максимум нестійкості» [5, с. 162].

Перший із трьох розділів *Балади-Інтермеццо* написаний у простій тричастинній формі (AA_1A_2), де кожна, в іншій тональності, обіймає різну кількість тактів та має різний розвиток (що нагадує народні принципи розвитку). Цей драматичний розділ завершується декількома спокійними акордами в низькому регістрі.

Схема першого розділу:

A			A ₁			A ₂	
ВП	a	b	a ¹	a ²	b ¹	a ³	–
2	6	6	4	6 (2+2+2)	6	6 (2+2+2)	4
H	h	$h - e -$ Fis	Fis – e	C – D – (h)	$h - e -$ Fis	Fis- dur – h	

Середина *Балади-Інтермеццо* (тт. 43-92) витримана в акордовій хоральній фактурі. Її звучання не виходить за межі нюансу *pp* і навіть досягає звукової межі *ppp*. Високий регістр додає небесного, ангельського звучання.

Знову привертає до себе увагу синкопа, що підготовлена квінтою першої частини. Але тепер вона символізує образ відліку довжини життя і протягом розділу періодично буде нагадувати про себе «покликом зозулі» – спадні (нисхідні) квартали у верхньому регістрі – *dis-ais* (тт. 48-49; 57-58). При тому згадаємо, що ми звикли, щоб «ку-ку» зозулі відтворювалося спадною (нисхідною) терцією.

У *Баладі-Інтермеццо* така кварта чергується з нисхідною октавою *ais-ais* (тт. 67-70, друга і перша октави) та іншими нисхідними інтервалами в різних пластах фактури. «Поклик зозулі» – не просто прийом звукозображення, а глибоко народний образ пророцтва: зозуля ніби пророкує майбутнє, відряховує, скільки років залишилося в його житті, яке вже завершується.

Середній розділ у Брамса представлений декількома періодами в *dis-moll* та *Fis-dur* неквадратної будови і вкладається у просту двохчастинну репризну форму з кодою (Є + Є1). Усе будується на варіюванні музичного матеріалу.

Форма середньої частини балади-інтермецо:

d	d 1	d2	d3	перехід
7	9	12 (8+4)	10	12
речення	речення	розвиток + перехід	речення-ре- приза	Кода
dis-moll	dis-moll	Fis-dur	dis-moll	
Експозиція		Розробка – реприза		Кода
Перша частина		Друга частина		

Перехід приводить до динамічної скороченої репризи зі змінною фактури. Та тепер тема не має таких драматичних рис, які звучали на початку твору. Закінчується балада у H-dur, ніби готуючи наступну баладу. Ніжні акорди поступово здіймаються увись.

Схема репризи балади-інтермецо:

I		II		
a4	v2	a5	a6	Кода
6	6	4	6 (2+2+2)	
h	H– e – Fis	Fis	C – D – (H)	H

Таким чином, Балада № 3 h-moll (Intermezzo) має такі риси:

– **від балади** тут риси програмності та наскрізна драматургія, що йде від посилання на шотландську баладу «Едвард» І. Гердера;

– використання гумористичного, жартівливого ефекту, характерного **для жанру інтермецо**: опора на спадний ввідний тон (на початку речень першої частини, в центрі другого речення); використання мордентів (у кінці твору); синкопи; зіставлення регістрів при специфічному викладенні басу; ритмічні рішення, що поділяють фактуру на самостійні елементи; співвідношення акцентованих протяжних часток і стаккато; зіставлення скачкових висхідних інтонацій та стаккато глибокого баса на шостій частці такту (6/8); «рвані» речення, не квадратні, весь час різного протягу, що зумовлено варіаційністю, варіантністю;

– викладання стаккато елементів мотивів та окремих акордів, які залишають після себе тільки паузи і басы;

– характерні для ранніх романтиків (Ф. Шуберт) повтори тактів, активна секвентна будова, варіантність та варіаційність викладу;

– варіаційну форму пронизує тричастинність – проста та складна;

– різний вид використання остінатності: basso ostinato, soprano ostinato, гармонійне та мелодійне ostinato, акордове ostinato супроводу;

– насичення складними гармоніями, активне синкопировання, що є характерним для даного жанру; поліладові накладення;

– мозаїчність будови при розвитку форми: складання з варіантів окремих розділів попередніх частин (реприза побудована з елементів експозиції);

– завершення п'єси в одноіменній тональності у H-dur (готуючи наступну баладу), на акорді, що не є стійким – T6/4.

Балада № 3 h-moll (Intermezzo) дійсно є кульмінаційним центром усього циклу: поліжанрова п'єса – інтермеційна балада, чи баладна інтермецо. Кування зозулі в Intermezzo – це не просто прийом звукообразування. Цей глибоко народний образ пророкує майбутнє, відрховує герою залишок його життя.

Висновки. Й. Брамс уперше дав загальну назву п'єсам опусу 10 – «Балади», демонструючи їх як цикл. У нього ввійшли три п'єси – балади та одна – інтермецо. Таким чином, Брамс створив поліжанрову п'єсу – інтермеційну баладу, чи баладне інтермецо. Також цей твір є єдиним витоком програмності у фортепіанних опусах Й. Брамса. П'єси циклу інтонаційно пов'язані між собою при наскрізній драматургії. Цей твір є дуже важливим для творчості Брамса, бо відбиває завершення його стосунків із К. Вік та Р. Шуманом (у зв'язку з його смертю).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Галь Г. Иоганнес Брамс. Творчество и личность / Пер. с нем. Л. Б. Александрова. *Ганс Галь. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера, три мира.* Москва : Радуга, 1986. С. 21–169.

2. Гейрингер К. Иоганнес Брамс / Пер. с нем. Г. Нашатыря. Москва : Музыка, 1965. 432 с.

3. Грасберггер Ф. Иоганнес Брамс / Пер. с нем. В.Г. Шнитке. Москва : Музыка, 1980. 71 с.

4. Друскин М. Брамс: монографический очерк. 4-е изд. Ленинград : Музыка, 1988. 96 с.

5. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1997. 490 с.

6. Музыка Австрии и Германии XIX века: учебное пособие в 2-х томах / ред. Т. Цытович. Кн. 2. Москва : Музыка, 1990. 526 с.

7. Царева Е. Иоганнес Брамс : монография. Москва : Музыка, 1986. 383 с.

REFERENCES

1. Gal, H. (1986). Johannes Brahms. Creativity and personality. (L. B. Aleksandrov, Trans.). Gans Gal. Brahms, Wagner, Verdi. Three masters, three worlds. Moscow: Raduga p. 21-169. [in Russian].

2. Geyringer, K. (1965). Johannes Brahms. (G. Nashatyir, Trans.). Moscow: Muzyika [in Russian].

3. Grasberger, F. (1980). Johannes Brahms. (V. G. Shnitke, Trans.). Moscow: Muzyika [in Russian].

4. Druskin, M. (1988). J. Brahms: monographic essay. L.: Muzyika [in Russian].

5. Zenkin, K. (1997). Piano miniature and a way of musical romanticism. Moscow: Moscow state conservatory name P. I. Chaikovskiy [in Russian].

6. Music of Austria and Germany of the XIX century: a study guide in 2 vol. (1990) / T. Tsytovich (Ed.). Vol. 2. Moscow: Muzyika [in Russian].

7. Tsareva, E. (1986). Johannes Brahms. Moscow: Muzyika [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11.09.2019