

2. Zhukovskaya E. Y. (1974). Remembrances about my teacher and friend S. V. Rahmaninov. *Remembrances about S. V. Rahmaninov in 2 vols / development Z. Apetyan.* (Vols. 1), (pp. 255–349) Moskow: Muzyika [in Russian].
3. Meme. (2017). Retrieved from: <https://knife.media/meme-studies>

Стаття надійшла до редакції 13.09.2017

УДК 781.60

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-134-146

Чжан Тяньтянь

<https://orcid.org/0000-0002-2018-0016>

ассистент-стажер кафедры специального фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
odta_n@ukr.net

**«КАПРИЧЧО НА ОТЪЕЗД ВОЗЛЮБЛЕННОГО БРАТА»
(CAPRICCIO SOPRA LA LONTANANZA DEL SUO FRATELLO
DILETTISSIMO) И. С. БАХА — КАК ОБРАЗЕЦ ЖАНРА**

Цель исследования — проанализировать произведение И. С. Баха, которое является первым и наиболее оригинальным ранним сочинением композитора, а также одним из первых образцов инструментальной программной музыки. Научная новизна статьи состоит в том, что в «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» рассматриваются особенности данного жанра и его внутренние свойства. Методология исследования выражается в целостном анализе произведения и всех его составляющих пьес, с точки зрения как программной общности, так и внутренней самостоятельности. Выводы. Произведение можно рассматривать как созданное в контрастно-составной (слитно-сюитной) форме. В ней можно наблюдать и черты циклической сонаты, и внутреннего миницикла (две заключительные части). Драматургически каприччио выстроено от простого движения чувств к драматической кульминации цикла (3-я часть, пассакалия), а от нее — к трансформации переживаний, переключению на другие объекты и эмоции. Это раннее произведение стало своего рода «визитной карточкой», где И. С. Бах заявил о себе как о композиторе, который, с одной стороны, подытожил опыт нескольких поколений музыкантов, а с другой, наметил новые пути развития композиторской техники.

Ключевые слова: каприччио, И. С. Бах, И. Кунау, программность, звукообразность, фактура, гомофонно-гармонические и полифонические жанры, цикл и внутренние формы, контрастно-составная форма.

Zhang Tiantian. assistant-trainee of the department of special piano of the The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

«Capriccio on the departure of a beloved brother» (Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo) by J. S. Bach — as a sample of the genre

The purpose of the study is to analyze the work by J. S. Bach which is the first and the most original early work of the composer as well it is one of the first samples of the instrumental program music. The scientific novelty of this article is that in «capriccio on the departure of a beloved brother» the article deals with peculiarities of this genre and its inner features. The methodology of the study is expressed in comprehensive analysis of the whole work and it's all constituting plays is being carried out both from the point of view of a program unity and its inner independence. Conclusion. The work can be considered as a created one on a contrast-compound (solid-suite) form. We can find features of cyclic sonata and inner mini cycle (two closing parts). In drama terms capriccio is built from a simple movement of feelings to dramatic cycle climax (the 3rd part, passacaglia), and from it — to the transformation of worries, switching to other objects and emotions. This early work has become «visiting card» of its kind, where J. S. Bach declared himself as a composer who, on one side summed up experience of several generations of musicians, and from the other side, outlined new ways of development of a composer's technique.

Keywords: capriccio, J. S. Bach, J. Kunau, program, tone-painting, texture, homophone-harmonic and polyphonic genres, cycle and inner forms, contrast-component form.

Чжан Тяньтянь. ассистент-стажист кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

«Капріччо на від'їзд возлюбленого брата» (Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo) Й. С. Баха — як зразок жанру

Мета дослідження — проаналізувати твір Й. С. Баха, який є першим і найбільш оригінальним раннім твором композитора, один з перших зразків інструментальної програмної музики. Науковою новизною є те, що «Капріччо на від'їзд возлюбленого брата» розглядається в статті з боку особливостей даного жанру та його внутрішніх частин. Методологія дослідження виявляється у проведеному цілісному аналізі даного циклу і всіх його п'єс, з точки зору як програмної спільності, так і внутрішньої самостійності. Висновки. Твір можна розглядати як створений у контрастно-складній (злитно-сюїтній) формі. У ньому можна споглядати риси циклічної сюїти і внутрішнього міні-циклу (дві заключні частини). Драматургічно капріччо вибудовано від простого руху почуттів до драматичної кульмінації циклу (3-тя частина, пасакалія), а від неї до трансформації переживань, переключення на інші об'єкти та емоції. Цей ранній твір став своєрідною «візитівкою», де Й. С. Бах заявив про себе як про композитора, який, з однієї сторони, підсумував досвід декількох

покоління музикантів, а з іншої — намітив нові шляхи розвитку композиторської техніки.

Ключові слова: *капріччо, Й. С. Бах, Й. Кунау, програмність, звукообразальність, фактура, гомофонно-гармонійні та поліфонічні жанри, цикл та внутрішні форм, контрастно-складна форма.*

Цель исследования — проаналізувати произведение И. С. Баха, которое является первым и наиболее оригинальным ранним сочинением композитора, а также одним из первых образцов инструментальной программной музыки, что обуславливает **актуальность** работы.

Научная новизна статьи состоит в том, что в «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» рассматриваются особенности данного жанра и его внутренние свойства. **Методология** исследования выражается в целостном анализе произведения и всех его составляющих пьес, с точки зрения как программной общности, так и внутренней самостоятельности.

Изложение основного материала. М. Преториус определил жанр каприччо как свободную, импровизируемую фантазию, не связанную с какой-либо предустановленной схемой развития тематического материала, что связало жанр каприччо с фантазией (1618). А. Фюретьерво во «Всеобщем словаре» дает определение каприса как «произведения, в котором сила воображения имеет больший вес, чем следование правилам искусства» (1690).

В начале XVIII века жанр каприччо все активнее внедряется в инструментальную музыку. У Дж. Фрескобальди, И. Фробергера каприччо стали виртуозными и в некоторые из них вводились звукообразительные приемы («*Sargiccio sopra il cusu*» Фрескобальди). Программные произведения в творчестве немецкого клавириста И. Фробергера — это многочисленные «*tombeaux*» («музыкальные эпитафии»), аллеманда, изображающая «переезд на лодке через Рейн и связанные с этим опасности» и др.

Программность проявилась и в «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха (BWV 992; см. также BWV993), 1704. Остановимся на этом произведении, т. к. оно — яркое проявлением дарования Баха и его отношения к жанру каприччо.

А. Швейцер пишет: «Единственная в своем роде пьеса — Каприччо В-dur — сочинена Бахом в Арнштадте в честь своего второго по старшинству брата Иоганна Якоба. Последний в 1704 году, когда Карл XII был в Польше, завербовался гобоистом в шведскую армию» [3, 247]. На прощание «в семейном кругу» девятнадцатилетний Иоганн

Себастиан Бах написал «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» («*Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*»).

Это произведение для клавесина, по мнению исследователей творчества И. С. Баха, является первым и наиболее оригинальным сочинением композитора. В нем не только изображены в слегка иронической форме отдельные этапы проводов и с ними связанные настроения, но и продемонстрированы творческие достижения молодого композитора.

«Каприччо на отъезд возлюбленного брата» — один из ранних образцов инструментальной программной музыки. Во многом прообразом послужили опубликованные за четыре года до того «Библейские сонаты» Иоганна Кунау — композитора, писателя и ученого (1700). Р. Роллан писал: «Библейские сонаты», как и некоторые другие пьесы Кунау, дают основание считать его «не только прямым предшественником Иоганна Себастиана Баха... но, судя по многим местам, и безусловным для него образцом» [2, 150]. Кунау стремился к простоте и доступности, а его клавирные произведения отличаются певучестью и естественностью развития. «Библейские сонаты» — многочастные «музыкальные повествования»; перед началом каждой сонаты дается подробная программа, отдельные эпизоды предваряются краткими «аннотациями». В предисловии к сонатам он пишет о принципах воплощения программы в музыке. Часто программность бывает понятна, даже не выраженная словами, — «когда музыка подражает пению птиц, звону колоколов, пушечным выстрелам и т. д... Но бывает также, что предпочитаешь выразиться путем аналогий и сочиняешь таким образом, что музыка может сравниваться с изображаемым объектом через посредство определенного оборота» [1, 2].

Кунау один из первых применил форму циклической сонаты, заимствовав ее из скрипичной литературы. Именно он затронул в клавесинной музыке сложную сферу образов и чувств, нуждающихся в новых средствах музыкального воплощения. «Каприччо» Баха менее развито по форме, чем «Библейские сонаты», но музыкальный язык ярче и оригинальнее. В «Каприччо» изобразительные моменты естественно сочетаются с эпизодами большой выразительной силы. Опираясь на широкий круг разнообразных художественных средств предшественников, Бах создает свои выразительные и изобразительные приемы, которые впоследствии будет широко применять.

В каприччо у Баха просматриваются черты зрелого творчества: искрометный юмор, глубина воплощения переживаний, цельность

структуры и драматургической формы, образность музыкального языка, предвосхитившая его знаменитые символы. Жанр каприччо основан на чередовании контрастных эпизодов; форма, достаточно свободная и не ограничивает полет фантазии — Бах решил описать события, связанные с отъездом брата, детально, красочно средствами музыки. Программное «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» — **циклическое произведение** контрастно-составной формы, воспринимаемое как **старинная соната** (в понимании этого жанра XVII века как цикла пьес нетанцевального характера).

Драматургия шести частей каприччо включает разные эпизоды с программными названиями, в каждом из которых «присутствуют» новые герои, воплощаются другие чувства.

- I часть — *Allegro (Adagio, B-dur)* — «Ласковые увещевания друзей, чтобы удержать его от путешествия» (по иному переводу: «Лесть друзей, чтобы удержать его от путешествия»).

- II часть — *Fugetta (Andante, g-moll)* — «О различных казусах, которые могут приключиться с ним на чужбине».

- III часть — *Adagio assai (Adagissimo, f-moll)*. «Всеобщий плач друзей» (по иному переводу: «Всеобщая скорбь друзей»), — вариации на *basso-ostinato*.

- IV — «Здесь приходят друзья и, видя, что ничего не поделаешь, прощаются с ним», *Es-dur*.

- V — «Ария почтальона», *B-dur*.

- VI — «Фуга в подражание рожку почтальона» (имитируется рожок почтальона), *B-dur*.

В каждой части каприччо своя форма, а также специфический музыкальный язык для передачи ее смысла. Точно выбранные интонации, ритмические и структурные элементы превращают фортепианную инструментальную пьесу в целую поэму без слов, понятную слушателю. Рассмотрим части каприччо.

Первая часть, *Allegro (Adagio, B-dur)* — изящная жанровая миниатюра. Мягкие интонации, движение мелодии параллельными консонансами; богатая мелизматика наглядно передают вкрадчивость человеческой речи, увещевания. Тематизм строится на мотивах разных типов, чаще ямбических. Многократно повторяясь в различных вариантах, они будто передают настойчивую просьбу. Фактура объединяет подголосочную и контрастную полифонию, нижний голос выполняет роль функционального баса, изредка подключаясь параллельным движением к тенору. Ариозный стиль, медленный темп, со-

четание кантиленной и речитативной мелодики, фактура создали характер ласковой, но настойчивой просьбы главного героя отказаться от поездки.

Форма достаточно свободная, хотя в пьесе можно отметить несколько небольших разделов: экспонирование тематизма (тт. 1–7) с модуляцией в доминанту: B-dur — F-dur; развивающая часть (тт. 7–12) с отклонением в параллельную тональность g-moll и реприза — тональное возвращение (B-dur), заключение (тт. 12–17). В последнем разделе, на точке золотого сечения, расположена кульминация, основанная на контрасте *f* и *p* в многократном секстовом повторе основного мотива. Каденция строится, как обычно, на доминантовом органном пункте и постепенном «выключении» голосов. Остается лишь средний голос, выражающий настойчивую просьбу самого близкого из друзей — брата.

Во второй части каприччо (Andante, g-moll) описываются трудности, с которыми будущий новобранец может столкнуться в пути. По форме она близка к четырехголосной фугетте и представляет как бы трехкратно проведенную экспозицию фуги, где каждая следующая изложена ступенью ниже. Особенностью мини-фуги является кроме интенсивного проведения темы еще и сложное тональное развитие, сравнимое с тональной разработкой.

На протяжении девятнадцати тактов тема 14 раз проходит, охватывая тональности: в первой «лестничной» экспозиции g-moll (тема), c-moll (субдоминантовый ответ), g-moll, c-moll; во второй — f-moll, b-moll, f-moll, b-moll; в третьей — Es-dur, As-dur, Es-dur, As-dur (т. е. тональности возникают по квартовому кругу, переходя от миноров к мажорам: g — c; — f — b; — Es — As). Это очень перспективный вариант, т. к. такой тип тонального развития будет встречаться в фугах значительно позже: через 100 лет у Антонина Рейха (1803), а затем в Концертных фугах у украинского композитора Алемдара Караманова (1964).

Завершается фугетта темой у альты в f-moll и ответом у тенора в b-moll, затем лишь лейтинтонация у баса в f-moll приводит к мажорной доминанте тональности. Возникает ощущение обрамления тональностями f-moll и b-moll, т. е. своеобразная монотематическая рондальность фуги: A — B — C — B1.

Тема — неторопливая, в ней наиболее характерны ниспадающие интонации, приход к вводному тону с разрешением. Каждая «экспозиция» завершается цепью нисходящих задержаний в верхнем голосе.

В четвертой, неполной, — роль этих интонаций усиливается. Заканчивается часть вопросительным аккордом и кадансом с задержанием, разрешение которого подобно вздоху (t6/s6 — D7 — T в C-dur).

Два противосложения являются удержанными, что делает «экспозиции» еще более похожими и как бы каноническими. Каждая пара тем отделяется полутактовой интермедией-кадансом, между «экспозициями» они более длительны (1 такт) с совершенным кадансом. Перед тональным «рефреном» оказывается единственная составная интермедия (№ 6): совмещается обычная с совершенным кадансом и вариант связки между парами тем.

Четырехдольный размер, использование пунктирного ритма создают характер маршевости; ритмические обороты с восьмой и двумя шестнадцатыми ассоциируются с раздающимися военными сигналами. «Сползающие» модуляции как бы говорят о душевном состоянии. «Чувство неизвестности господствует, — пишет Пирро, — и единственно ясный образ здесь — усталость. Бах не пророчествует угроз будущего... Единственное, что его больше всего занимает... показать усталость, от которой так будет изнемогать путешественник. Он заранее страдает за солдата-музыканта, которому придется испытать изнурительную монотонность армейских походов, двигаясь с полком посреди людей и повозок, без конца, без горизонта...» [5, 376–377]. Многократность проведения темы выражают речи друзей, по очереди повторяющих одну и ту же фразу, «расписывая» тяготы военного похода.

Но Якоб непоколебим в решении и друзья расстраиваются. Начинается **III часть, Adagio assai** (Adagissimo), f-moll, в которой выражен аффект печали. Форма соответствует настроению — вариации на basso-ostinato, «в роде пассакальи на хроматически нисходящую тему.. напоминающую Crucifixus» [3, 247]. Бах использует традиции предшественников и современников, широко применявших подобную последовательность в басу для выражения страдания и скорби. В верхнем голосе особую роль играют ниспадающие «интонации вдоха».

Особую трудность для исполнения представляет именно эта часть, так как она рассчитана на импровизацию исполнителя. У Баха выписан только цифрованный бас и частично верхний голос.

Тема изложена хорально с опорой на гармоническую последовательность, характерную для жанров пассакалии, чаканы. В басу, в технике генерал-баса, указана цифровка, в современной запи-

си она следующая: $t_{5/3} - VI_6 - УМVII_7 - D_6 - D_6/5 - t_9 - VI_{5/3} - П_6 - D_{5/3}$ с задержанной квартой. Гармоническая последовательность в вариациях несколько преобразуется, что связано, прежде всего, с мелодической фигурацией в голосах, в том числе — в басовом. Так в 5-й вариации гармония баса усложнена: $t - УМVII_{6/5} \rightarrow VII - УМVII_{6/5} \rightarrow I - УВ_{6/5} - D - D_7 - D_9$. Изменение гармонии, появление в мелодическом голосе ходов на увеличенные (ув.4) и уменьшенные (ум.7) интервалы готовят динамический подход к первой кульминации (в вариациях их, как обычно, две). В трех следующих вариациях, несмотря на динамический спад, идет накопление экспрессивных элементов: в 6-й — динамичные волны баса, в 7-й — нисходящие хроматические мотивы, в 8-й к ним присоединяются амфибрахические «глубокие вздохи» (скачки на ум. и ч.5).

Вторая кульминация в 9-й вариации воссоздает «всеобщий плач друзей» дублировкой верхнего голоса басом и отчасти средним. В 10-й — параллельное движение появляется только в верхних голосах, а в басу вновь возникает тема четвертями. Последнее ее проведение звучит в нижнем голосе, что воплощает горестный монолог, возможно, самого отъезжающего, растроганного переживаниями друзей.

IV часть «Здесь приходят друзья и, видя, что ничего не поделаешь, прощаются с ним», Es-dur, со свободным развертыванием материала — шумная музыка, имитационно изображающая толкотню людей (11 тактов).

Торжественные аккорды первых трех тактов ($D_6/5 - T$) захватывают внимание слушателей гордой сосредоточенностью и переключают на виновника событий. Следующие пять тактов передают смятение и суету, царящие в момент отъезда будущего военного музыканта. Создаются они «бегущими» мотивами с имитационными перекличками, начинающимися от тоники. В конце части «бесповоротное решение ищущего приключений музыканта, — пишет Пирро, — показано целым рядом повторяющихся звуков, которым противопоставляются гармонии других голосов. Эта сцена заканчивается описанием ухода друзей, которые удаляются так же, как и пришли» [5, 378–379]. Звучит каденция с модуляцией из B-dur в f-moll, намеченная в многократном повторе звука «f», как бы выражающем непреклонное решение героя. В завершении стреттное проведение мотива «суеты», передающее толкающихся провожающих, желающих успеть попрощаться с Якобом.

V часть «Ария почтальона» и **VI** — завершающие части каприччо, изображающие отъезд брата. Они объединены тонально и интонационно. Появляется почтальон, ожидающий посадки пассажиров. Часть основана на наигрыше «почтового рожка». Незатейливая мелодия сигнала к отъезду сменяется резкими отыгрышами, изобразительными приемами, ассоциирующимися со щелканьем бича, подгоняющего лошадей. Они передаются октавными скачками, которые разрабатываются, чередуясь.

Форма — стилизация старинной двухчастной (с повтором каждой). 1-й раздел (5 тактов) в главной тональности каприччо — *B-dur* — развитие основных тематических элементов. 2-й раздел (7 тактов) — появляется тема почтальона в низком регистре (в левой руке) в параллельной тональности *g-moll*, затем звучит небольшой предыкт и каденция в главной тональности на «теме бича». Путнику будто слышится минорный напев-наигрыш в мелодии, что ассоциируется с грустью от разлуки. Постепенно «щелканье бича» и песня почтальона, ведущего карету, отвлекают героя от печальных переживаний (возвращение главной тональности).

VI часть — «Фуга в подражание рожку почтальона». Части объединены по типу токкаты и фуги, фантазии и фуги, имеющих общую тональность и интонационное «зерно». Вместе с тем Арию, предшествующую фуге и подготавливающую ее в образном отношении, можно назвать еще и прелюдией. Так создается внутренний миницикл — прелюдия и фуга, в котором прослеживаются интонационные связи.

Кроме одной тональности, размера, ритмической основы, знакомый нам по предыдущей части лейтмотив бича. Интонационный комплекс Арии преобразован в скерцозный компонент основной темы финала. Это самая развернутая часть, смысловое завершение цикла. В ней заметна общность с фугой из I части второй сонаты Кунау «Печаль и сумасшествие Саула».

В фуге проявляется полифоническое мастерство, цельность развития, органично соединяется фанфарная тема и удержанное противосложение, заимствованное из предыдущей части. Хотя считается, что «незрелость клавирного стиля композитора здесь еще чувствуется, и исполнителям эта фуга доставляет большие неудобства» [1, 3]. В ритме фуги имитируются барабанная дробь, топот копыт, грохот колес почтовой кареты, удары бича, рассекающие воздух.

Тема — активная, «сигнального» типа. Это как бы эмоциональное переключение на созерцание красот окружающей природы, мысли о неизвестном будущем, о службе.

Фуга — трехголосная, с периодическим включением в фактуру четвертого. Тема основана на контрастных элементах, модулирующая (B — F). Характерная часть начинается с тонического звука, прерывающегося паузой, и лишь затем повторяющегося; она наполнена расширяющимися скачками (квинта, секста, октава и вновь секста). Общая часть — одноплановое ритмически, секвентное, повторяющееся движение. Ответ «лестничный», естественно, тональный (F — B). Интермедия-связка (№ 1) приводит к теме в басу. Роль удержанных противосложений и его вариантов выполняют «удары бича» из предшествующего номера каприччо. Замыкает **экспозицию** тема с метрическим сдвигом (B — F) в басу.

После небольшой интермедии (№ 2) следует тема в сопрано от b1 октавы (B — F), затем третья интермедия и — ответ от f1 (F — B). В четвертой однотоктной интермедии (26-й такт) появляется реальное четырехголосие, которое включается в фактуру фуги в 26–32, а также 37–38, 42, 45–46, 48–49, 55–58 тактах. Звучит тема у тенора (B — F) в вариантном увеличении (общая часть идентична). Вновь однотоктная интермедия-связка (№ 5) и ответ у баса (F — B) — вновь в увеличении с полутактовым метрическим сдвигом.

Образуется как бы вторая экспозиция фуги — четырехголосная. Это предвосхищение будущих фугированных форм, особенно проявившихся во второй половине XX века — вспомним первую же фугу К. Караева из цикла «12 фуг» с двойной экспозицией — трехголосной и четырехголосной.

У баса же в четырехголосии появляется дополнение (т. 37) — самое низкое проведение ответного варианта (F — B) — в увеличении, с трансформацией, с дополнительным звеном секвенции перед общей частью.

Все краткие интермедии-связки основаны на свободном развитии тематического материала, включающего звукоизобразительные приемы (скачка лошадей, скрип рессор кареты, свист рассекающей воздух плети).

Более развернутая интермедия (№ 7) основана на разработке главных интонационных элементов и приводит к новой тональности — d-moll. Пропоста в стретто предлагается в виде начальной интонации у альты (d-moll, VI ступень); респоста — ответ в тональности гармо-

нической доминанты (A-dur) звучит в теноре — опять вариантно, в увеличении, с дополнительным звеном секвенции.

Небольшая интермедия-связка (№ 8) возвращает главную тональность, в которой дана заключительная стретта (вариантный лейтмотив ответа — в теноре, тематический — в сопрано) и каденция.

Структура фуги приближена к двухчастной. Она не симметрична: 1-й раздел включает экспозицию (3-голосную) — 16 тактов и контр-экспозицию (4-голосную) — 21, дополнение (F — B) — 5 тактов. Этот раздел в композиционном плане очень слитный и занимает 42 такта. Второй раздел более лаконичный: начинается с развитой модулирующей интермедии № 7, приводящей к совершенному кадансу в d-moll; затем следуют подчеркнутые стретты тематических лейтмотивов (11 тактов), объединяющие разработку и репризу с каденцией (лишь у альты в d-moll тема проводится полностью вариантно: в увеличении, с внутренним наращиванием секвенции).

В этой фуге композитор не стремился создать сложную форму, не забудем, что в момент написания каприччо ему было лишь 19 лет. Здесь наблюдается переход от жанра ричеркара и канцоны, популярных в то время, что объясняет связь с песенно-танцевальной имитационной пьесой. А большой раздел, в котором тема и ответ многократно проходят в тонико-доминантовом соотношении, — ведет к высшей форме инвенционной полифонии — фуге, с ее контрапунктическими вариантами, стреттами, тональным развитием. Скорее всего, юный композитор не имел цели создать «полноценную» фугу, он просто импровизировал на тему Арии.

В фуге уже отсутствуют субъективные переживания, связанные с проводами. Герой музыкального рассказа уехал, но в памяти еще звучит, переливаясь на все лады, сигнал к отправлению, сопровождаемый хлопками кнута... «Трубача не только слышишь то вблизи, то издали, — писал В. Гете, любивший это произведение, — но будто явственно видишь, как он скачет в поле, останавливается на пригорке, обращается на все четыре страны света и затем возвращается назад — и не можешь до конца насытить этим чувство и разум. И сколько жизни, радости, юмора в этой музыке! Слушая, ясно понимаешь, что написал ее очень молодой человек, который видел перед собой весело бегущие дороги жизни» (из письма Гете к Цельтеру [4, 55]).

Выводы. Подводя итоги, вернемся к композиции каприччо в целом. Произведение можно рассматривать как созданное в **контрастно-составной** (слитно-сюитной) форме. В ней можно наблюдать и

черты циклической сонаты, и внутреннего миницикла (две заключительные части).

Отметим средства объединения формы в «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха:

- возвращение к основной тональности в последних двух частях пьесы — тональное обрамление;
- подготовка в конце тональности следующей пьесы (в № 2, 4);
- чередование не имитационных и имитационных разделов (к последним относятся четные 2-й, 4-й и 6-й разделы);
- общие ритмоинтонационные элементы (в частности часто обыгрывается ритмическая группа «восьмая и две шестнадцатые»);
- последние две части объединены общей образной сферой и интонациями, и даже лейтмотивом (биение бича).

Средства контраста в каприччо выражены следующим образом:

- сквозной программой;
- воплощением внешних картин и выражением внутренних переживаний;
- чередованием структур — миниатюр и более крупных частей — жанров (фугетта во 2-й части, вариационная форма в 3-й и фуга — в 6-й);
- использованием разных типов полифонической техники;
- тональным модулированием; тональный план частей каприччо: B-dur — g-moll — **f-moll** — **Es-dur** — B-dur — B-dur;
- в жанровом отношении контраст проявляется через использование песенно-танцевальных, инструментальных мелодий с изобразительным подтекстом и выразительные, речевые или вокальные, проникновенные интонации ламентовской арии.

Драматургически каприччо выстроено от простого движения чувств к драматической кульминации цикла (3-я часть, пассакалия), а от нее — к трансформации переживаний, переключению на другие объекты и эмоции. Это раннее произведение стало своего рода «визитной карточкой», где И. С. Бах заявил о себе как о композиторе, который, с одной стороны, подытожил опыт нескольких поколений музыкантов, а с другой, наметил новые пути развития композиторской техники.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Копчевский Н. Вступительная статья. *Иоганн Себастиан Бах. Каприччио на отъезд возлюбленного брата для фортепиано*. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 2–4.
2. Роллан Р. Музыкальные путешествия в страну пришлого. *Роллан Р. Собрание сочинений*. Л.: Художественная литература, 1935. Т. XVII. С. 150.
3. Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах. М.: Классика-XXI, 2004. 816 с.
4. Abert H. Goethe and die Musik. Stuttgart, 1922. P. 55.
5. Pirro A. L'esthetique de Jean-Sebastien Bach. Paris, 1907. P. 376–379.

REFERENCES

1. Kopchevsky, N (1963). Introductory article. Johann Sebastian Bach. Capriccio on the departure of his beloved brother for piano. M.: Gosudarstvennoe muzikalnoe izdatelstvo, p. 2–4 [in Russian].
2. Romain Rollan (1935). Musical travel to the country of alien. collected works. L.: Hudozhestvennaya literatura, Vol. XVII. [in Russian].
3. Schweitzer, A. (2004) Johann Sebastian Bach. M.: Classics-XXI [in Russian].
4. Abert, H. (1922). Goethe und die Musik. Stuttgart, P. 55 [in German]
5. Pirro, A.(1907). L'esthetique de Jean-Sebastien Bach. P. 376–379 [in France].

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017