

УДК 781.60

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–102–117

**Чжан Тяньтянь**

ORCID: 0000–0002–2018–0016

ассистент–стажер кафедры специального фортепиано  
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой  
tiantian\_807437095@qq.com

## **КАПРИЧЧИО В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖИРОЛАМО ФРЕСКОБАЛЬДИ**

**Цель статьи** — выявить отношение Джироламо Фрескобальди к жанру каприччио. Рассмотреть, систематизировать и проанализировать жанр каприччио в его творчестве, сделать выводы о своеобразии отношения к данному жанру. На материале анализа Каприччио на «Джирольтетту» показать особенности этого жанра в творчестве Фрескобальди. Вывести определение жанра каприччио в контексте рассматриваемой эпохи. **Методология статьи.** Применены методы историко–культурологического, теоретического и жанрово–стилевого анализа, что позволило осветить своеобразие и неповторимость жанрового мышления Джироламо Фрескобальди относительно использования жанра каприччио в его творчестве и в контексте дальнейшего исследования развития жанровых особенностей каприччио. **Научная новизна статьи** заключается в том, что впервые раскрывается в полной мере отношение Джироламо Фрескобальди к историческому жанру каприччио, который наполняется композитором XVII века принципиальной новизной, обусловленной его пониманием жанра, полифонической техникой и своеобразным стилем того времени. Собраны и систематизированы все варианты использования жанра каприччио в творчестве Джироламо Фрескобальди. **Выводы.** Жанровое мышление Джироламо Фрескобальди направлено на воплощение жанра каприччио для клавира. Джироламо Фрескобальди подвел итог развитию данного жанра от Ренессанса до барокко, вплоть до классицизма и романтизма, показал его индивидуальные особенности и сосредоточенность на внутренней специфике содержательности. Фрескобальди совмещает строгий и свободный полифонические стили, прошлое и барочное будущее, вобрав основы мышления XVII века, во многом предвосхитив будущее музыкального языка XVIII столетия.

**Ключевые слова:** Джироламо Фрескобальди, жанр каприччио, Каприччио на «Джирольтетту», полифония, тематическое преобразование.

**Zhang Tiantian**, assistant-trainee at the Department of special piano of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Capriccio in the works of Girolamo Frescobaldi**

*The purpose of the article is to reveal the attitude of Girolamo Frescobaldi to the capriccio genre. To consider, systematize and analyze the capriccio genre in his works and to draw conclusions about the peculiarity of the attitude to this genre. On the material of the analysis of Capriccio on «Girolmeta» to show the features of this genre in the works of Frescobaldi. To give a definition of the capriccio genre for that time. The methodology of the article. Methods of historical, cultural, theoretical and genre-style analysis have been applied, which allowed to highlight the originality and uniqueness of the genre thinking of Girolamo Frescobaldi regarding the use of the capriccio genre in his creative individuality and in the context of the further research of the development of genre features of capriccio. The scientific novelty of the article lies in the fact that Girolamo Frescobaldi's attitude to the historical genre of capriccio, filled with fundamental novelty by a composer of the XVII century, derived from his understanding of the genre, polyphonic technique and an original style of the time, is fully revealed for the first time. We have collected, systematized all variants of the use of the capriccio genre in the works of Girolamo Frescobaldi. Conclusions. Genre thinking of Girolamo Frescobaldi is aimed at the embodiment of the capriccio genre for clavier. Girolamo Frescobaldi, summed up the development of this genre from the Renaissance to the Baroque, right up to Classicism and Romanticism, showed its individual characteristics and focus on the internal specifics of the content. Frescobaldi combine strict and free polyphonic styles, being at their junction, combining the past and the baroque future, incorporating the fundamentals of thinking of the XVII century, in many ways anticipating the future of the musical language of the XVIII century.*

**Keywords:** Girolamo Frescobaldi, capriccio genre, Capriccio on «Girolmeta», polyphony, thematic transformation.

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

**Капрічіо у творчості Джироламо Фрескобальді**

*Мета статті — виявити ставлення Джироламо Фрескобальді до жанру капрічіо. Розглянути, систематизувати та проаналізувати жанр капрічіо в його творчості й зробити висновки про своєрідність ставлення до даного жанру. На матеріалі аналізу Капрічіо на «Джирольметту» показати особливості цього жанру в творчості Фрескобальді. Вивести визначення жанру капрічіо у контексті розглянутої епохи. Методологія статті. Використані методи історико-культурологічного, теоретичного та жанрово-стильового аналізу, які дали можливість висвітлити своєрідність й неповторність жанрового мислення Джироламо Фрескобальді відносно використання жанру капрічіо в його творчості та в контексті подальшого дослідження розвитку жанрових особливос-*

тей капріччіо. **Наукова новизна статті** полягає в тому, що вперше розкривається в повній мірі ставлення Джироламо Фрескобальді до історичного жанру капріччіо, який наповнюється композитором XVII століття принциповою новизною, зумовленою його розуміння жанру, поліфонічної техніки та своєрідного стилю того часу. Зібрані та систематизовані варіанти використання жанру капріччіо в творчості Джироламо Фрескобальді. **Висновки.** Жанрове мислення Джироламо Фрескобальді направлено на відтворення жанру капріччіо для клавіру. Джироламо Фрескобальді підвів підсумок розвитку даного жанру від Ренесансу до бароко, до класицизму й романтизму, показав його індивідуальні особливості й зосередження на внутрішній специфіці змісту. Фрескобальді поєднав строгий та вільний поліфонічні стилі, минуле й барочне майбутнє, вбираючи основи мислення XVII століття, багато в чому передбачивши майбутнє музичної мови XVIII століття.

**Ключові слова:** Джироламо Фрескобальді, жанр капріччіо, Капріччіо на «Джирольметту», поліфонія, тематичне перетворення.

**Актуальність теми дослідження.** Произведения Джироламо Фрескобальди практически не известны в Китае, в Украине их также фактически не исполняют. Это связано с отсутствием информации о композиторе, о его роли в развитии истории музыки, об особенностях его стиля и творческого почерка, о сложности интерпретации его произведений. Это предположение можно отнести и к жанру каприччио, который весьма интересен по тематизму, по полифоническому языку.

В связи с этим мы решили привлечь внимание к жанру каприччио в творчестве Джироламо Фрескобальди, систематизировать его, описав принципы подхода к выбору тематизма, а также его развитию. В центре исследования находится Каприччио на «Джирольметту». Выводы по результатам его анализа вполне могут проецироваться и на другие произведения этого жанра в творчестве Фрескобальди.

**Цель статьи** — выявить отношение Джироламо Фрескобальди к жанру каприччио. Рассмотреть, систематизировать и проанализировать жанр каприччио в его творчестве, сделать выводы о своеобразии отношения к жанру. На материале анализа Каприччио на «Джирольметту» показать особенности этого жанра в творчестве Фрескобальди.

**Изложение основного материала.** В сентябре 2018 года исполнилось 435 лет со дня рождения великого итальянского композитора Джироламо Фрескобальди (1583, Феррари — 1643, Рим), чей гений особенно проявился в области клавирной музыки (музыки для орга-

на, клавесина и клавикорда). Роль Фрескобальди в истории музыки можно сравнить с ролью И. С. Баха, т.к. он сконцентрировал и высоко поднял достижения предшественников, в то же время его сочинения во многом отразили стилиевой поворот, который происходил в итальянском искусстве — поворот от Ренессанса к барокко.

Творчеству Фрескобальди не очень повезло — стилистика его произведений остается обычно вне поля зрения исследователей, несмотря на то, что искусство Фрескобальди пользовалось широким признанием у современников: «он пел как ангел из небесного хора, играл на всех инструментах, и его прославляли как чудо во всех городах Италии» (цит. по: [5, с. 4]).

Для понимания произведений Фрескобальди важно отметить некоторые особенности его музыкального языка. В первую очередь это относится к тематизму. Наряду с концентрированными и выразительными темами, у него встречаются достаточно нейтральные, составленные, например, из мелизматических эпизодов темы. Такое отношение — наследие взглядов, характерных для эпохи Возрождения, а также для эпохи Средневековья.

Основная ценность произведений Фрескобальди заключалась в мастерстве обработки материала. В то время считалось, что тематический материал не имеет никакого значения. Бытовало мнение, что красивую мелодию может придумать даже непросвещенный любитель. Профессиональные музыканты не стремились к оригинальности тематического материала; наоборот, многое отдавалось случаю и мелодии нередко «сочинялись» механически. «Конструирование» музыки достигало изощренной виртуозности. Это относится в первую очередь работе с мотивом, к умению выводить один материал из другого — как вариантность, производность, прорастание. Искусство выстраивать форму также достигло у Фрескобальди значительной высоты, новым содержанием заиграли инструментальные формы эпохи Ренессанса.

Отметим не очень привычную нам манеру обращения с тематическим материалом. Так, при использовании известной темы, например, народной, очередной ее фрагмент может даваться не от ступени «оригинала» (см., например, Каприччио на фламандский бас). Или произвольно вычленяются фрагменты темы и сопровождения, и используются в качестве самостоятельного тематического материала, который свободно комбинируется (контрапунктируется) между собой (например, шеститемное каприччио «Бергамаска»).

У Фрескобальди наблюдается стремление к единству тематического материала, к сбалансированной форме, характерно умение «поверить алгеброй гармонию». Недаром одним из основных его лозунгов, который применим и к музыке, был: «*Arg sine scientia nihil, arg et scientia unum*» («Искусство без науки — ничто, искусство и наука — едины»).

В творчестве Фрескобальди, в первой половине XVII века, находит отражение все новое, характерное для эпохи барокко. На смену несколько бесстрастной, академически строгой музыке Ренессанса приходит яркое индивидуальное искусство больших страстей, смелых драматических контрастов (о стилях Ренессанса и барокко в музыке см. статью В. Д. Конен и Т. Н. Ливановой: [4, с. 134–160, 264–289]).

«Новый» музыкальный язык Фрескобальди можно оценивать, пользуясь современными критериями: кроме упомянутых выше особенностей, которые музыкант нашего времени должен осознавать интеллектом и к которым ему приходится приучать свой слух, все остальное в музыке Фрескобальди легко доступно нашему эмоциональному восприятию. Его сочинения насыщены выразительными гармониями; он экспериментирует с новыми для того времени эффектами *durezza e ligature* (задержания и разрешения) — изысканными приемами, служащими для передачи аффектов. С этими приемами Фрескобальди мог познакомиться в итальянских мадригалах (например, у Джезуальдо).

В связи с использованием народных тем следует отметить большую роль, которую играет вариационная форма (в нее он иногда вводит вариации в виде танцев, сближая вариационный цикл с сюитой). В произведениях Фрескобальди широко пользуется приемом варьирования, выведения дальнейшего тематического материала из первоначальной темы. Причем осуществляет это в рамках четко отграниченных разделов. Не всегда можно заметить, что все мелодические отрезки, на которых строятся разделы произведения, выведены из одного «зерна», многое трудно расслышать сразу. Этот прием варьирования и производности, сохранения музыкального материала позже доведет до непревзойденной вершины И. С. Бах.

Джироламо Фрескобальди создает самостоятельный инструментальный стиль, отличающийся от вокальной музыки, — стиль Нового времени, который выделяется собственным страстным отношением к миру. В отличие от мастеров предшествующих эпох Фрескобальди стремится утвердить себя как личность и оставляет «росчерки» пера,

удостоверяющие принадлежность его произведений, например, таких как **Каприччио на «Джирольметту» и Песню под названием «Фрескобальда»**.

В сборник «Ричеркары и канцоны на французский манер» Фрескобальди включает 10 ричеркаров и 5 канцон. Он впервые опубликован в 1615 году (переиздан в 1618 году), а в 1626 он был объединен с «Первой книгой каприччио» (опубликованной отдельно в 1624 году). Такой укрупненный сборник переиздавался в 1628 и 1642 годах.

Первая книга каприччио, «написанных на различные темы и арии», относится к 1624 году (второй книги не последовало). В ней содержится 12 каприччио.

Пятитомное полное академическое издание клавирных произведений Фрескобальди под редакцией Пьера Пиду (1949–1958), в котором сочинения сгруппированы в соответствии с последними прижизненными публикациями. Мы расположили сочинения Фрескобальди хронологически, в порядке их первых публикаций. В оригинальных публикациях Фрескобальди почти все сборники (кроме токкат) были напечатаны в виде «клавирной партитуры», на четырех строках, по одному глосу на каждой строке. Следует иметь в виду, что по правилам старинной нотной орфографии (используются и в настоящем издании) случайный знак относится к ноте, перед которой он стоит.

Нередко без специальных оговорок чередуются такты различной величины (например, трехдольные  $3/4$  и  $3/2$ ). С целью приблизить музыку Фрескобальди к нашим исполнителям и учащимся в текст внесены некоторые добавления: «модернизирована» запись трехдольных разделов (у Фрескобальди они изложены по старинной традиции, восходящей к мензуральной нотации, крупными длительностями с обозначением соответствующего знака пропорции), добавлена аппликатура, уточнено распределение средних голосов между обеими руками.

Как известно, каприччио (каприз, прихоть — ит.) — музыкальный жанр, претерпевший на протяжении нескольких столетий большие изменения. Вначале (XVI в.) это обозначение относилось к вокальным пьесам в мадригальном стиле. В конце XVI и в XVII веке названия каприччио, фантазия, ричеркар, канцона, а также прелюдия и токката были практически равнозначными и относились к пьесам для различных инструментов либо клавира в имитационной манере или же к пьесам, написанным в свободной форме.

Каприччио Фрескобальди можно разделить на четыре группы: 3 каприччио созданы на темы, представленные сольмизационными слогами; 3 каприччио, в основе которых лежит определенная стилистическая или техническая задача («Каприччио жесткостей», «Хроматическое каприччио с задержаниями и обращениями»); «Каприччио, в котором необходимо петь верхний голос» (это вид загадочного канона, в котором нужно самому определить моменты вступления голоса); и 6 каприччио на популярные или народные песни.

**Каприччио на «Ку-ку».** Элементарные попевки, подражающие птичьим выкрикам, встречаются в музыке издавна. В качестве одного из ранних клавирных образцов приведем скерцо «Кукушка» Б. Паскуини (1637–1710) — блестящую виртуозную пьесу, созданную, по-видимому, в середине XVII века (см.: [2, с. 63]). В каприччио Фрескобальди попевка d2 — h1 проходит почти исключительно в верхнем голосе, образуя своеобразное *organo ostinato* (с подобным мы встречались в ричеркаре № 10). Остальные голоса подвергаются богатому ритмическому и метрическому варьированию.

Каприччио можно расчленить на 10 разделов. Особую сложность представляет темповая сторона исполнения. Трехдольные разделы — первый и последний (т. 24–35 и 126–141) — в оригинале нотированы на 3/1. В современном издании размер заменен на 3/2, то есть длительности укорочены вдвое. Второй из трехдольных размеров (т. 87–111) в оригинале имеет обозначение 3, что на самом деле является 3/4. Изменения длительностей в трехдольных разделах в какой-то степени помогут сохранить единство движения.

Сложнее разделы, где иногда происходит смена «единицы движения». Так после 36–37 тактов, где в основе пульсации была половинная нота, такты 38 и последующие базируются уже на четком движении четвертей (возникает парадокс: восьмые становятся более протяженными, а само движение — более быстрым и энергичным). Смена ритмического пульса происходит и в такте 64, где половинная становится приблизительно равной предшествующей четверти. В такте 77 возвращается прежняя метрическая единица — четверть. В тактах 142–143 после трехдольного движения восстанавливается размер начала пьесы — C=4/2. Но если там основой движения была половинная, то здесь метрической единицей становится четверть и движение оказывается значительно более замедленным по сравнению с начальным.

**Каприччио на фламандский бас.** Мелодия, положенная в основу пьесы, относится к числу популярных в эпоху Фрескобальди. На-

чальная фраза мелодии впервые обнаруживается у французского композитора Клода Сермизи (ок. 1490–1562) в *chanson* «Au joli bois» («В прекрасном лесу»), опубликованной у П. Аттеньяна в 1529 году. В танцевальном варианте мелодия встречается в сборнике фламандского композитора Тильмана Сузато (конец XV в. — после 1560 г.) «He derde musyk boexken» («Третья музыкальная книжечка», 1551). Эта мелодия появляется в различных рукописных и печатных сборниках: в «Лютневой книге» Джобинса (1573), в «Табулатуре» Вайссееля (1591); как «Alemana d'amoге» («Любовная аллеманда») помещена в танцевальном сборнике 1602 года. Клавирное изложение под названием «Ein Ander Teutscher Tanntz» («Другой немецкий танец») и «Der Sprungkh Drauff» («Прыжок вверх») имеется в табулатуре Аугуста Нормигера (1598). Также эта мелодия под названием «Аллеманда на песню «Девушка-брюнетка» записана в «Нотной тетради Сусанны ван Сольд» (см.: [1, с. 19]). Близка этой мелодии тема, лежащая в основе «Canzona dopo l'Epistola» 3-й «органной мессы» из сборника Фрескобальди «Fiorgi musicali». При таком обилии источников, содержащих эту мелодию (думается, что и это не все), удивляет, что исследователь В. Апель не нашел «оригинала» каприччио Фрескобальди и заметил, что оно «позволяет с достоверностью реконструировать песню, которая нигде более не встречается» (см.: [7, с. 458]).

Каприччио Фрескобальди на фламандский бас, как и предыдущее, содержит ряд метрических и ритмических сложностей. Здесь также имеются трехдольные разделы: первый из них продолжает предшествующее движение четвертями, зато второй (т. 85–95) изложен на 3/1, то есть в основе лежит целая нота (после движения четвертями). Теперь этот раздел предлагается на 3/2, то есть в два раза живее.

**Каприччио «жесткостей» (Capriccio di durezze).** Существует ряд произведений, которые Фрескобальди посвятил проблемам раннебарочной гармонии и диссонансам с их разрешениями: это «Хроматическое каприччио с задержаниями в противодвижении» и «Каприччио «жесткостей» (то есть диссонансов). Облик последней пьесы дает представление о ее проблематике: в исполнительском плане она необычайно полезна для воспитания ощущения естественного перехода острого задержания в более мягкое разрешение. Произведение отличается от других данного жанра большим единством формы, которое достигается, в частности, отсутствием промежуточных, трехдольных разделов.

**Каприччио на тему фра Якопино, соединенное с песней «Руджиеро»** является одним из довольно многочисленных примеров использова-



ния удивительной итальянской темы «Руджиеро», которая представляет собой определенную басовую модель, на которую происходила импровизация мелодии. Как предполагают некоторые исследователи, название происходит от первого слова одной из песен поэмы Л. Ариосто «Неистовый Роланд».

«Руджиеро» свидетельствует о давней народной традиции петь на довольно простые мелодии полюбившиеся поэтические произведения. Вполне возможно, что «Руджиеро» первоначально был просто танцем, о чем говорит двухдольный метр и периодическое строение с половинным кадансом в конце первого предложения и с полным — в конце второго. На танцевальное происхождение указывает и встречающийся в некоторых старинных вариантах «Руджиеро» так называемый *Rgorortz*, то есть повторение в трехдольном движении.

Первые упоминания и нотные записи «Руджиеро» относятся к XVI веку. В дальнейшем эта тема получает широкое распространение в основном виде и как основа для различных обработок и вариаций, вплоть до XIX века. Причина столь большой популярности «Руджиеро» в народной и профессиональной музыке — ясность, простота, законченность, возможность на основе заданного баса импровизировать достаточно разнообразные мелодии и, кроме того, удобство подтекстовки 11-сложных стихов с ударениями на 6-м и 10-м слогах — именно так написана упомянутая поэма Ариосто, ставшая подлинно народной. В басовой модели «Руджиеро» иногда варьировались отдельные звуки, но в целом она оставалась неизменной, хорошо узнаваемой.

О жизнеспособности этой темы свидетельствует то, что в качестве фольклорного материала она до сих пор еще встречается в глухих деревнях Сицилии. Способность темы образовывать фундамент для богатого и разнообразного развития, импульс, который она дала композиторам для создания многочисленных произведений, для выработки и закрепления ощущения основных гармонических функций, позволили озаглавить уже в XX веке работу, посвященную «Руджиеро»: «Италия — родина остигатного баса» [8].

Фрескобальди неоднократно обращался к этой теме. В «Первой книге токкат» в издании 1615 года содержатся «12 вариаций на песню «Руджиеро», в «Первой книге каприччио» есть «Каприччио на песню «Руджиеро». Обработка «Руджиеро» встречается также и в «Первой книге канцон для одного, двух, трех и четырех голосов с basso continuo» (1634).

В Каприччио Фрескобальди использует возможность сочетания баса «Руджиеро» с разнообразными мелодиями и объединяет ее с «темой фра Якопино», с мелодией явно народного происхождения (она дается отдельно перед Каприччио). По существу, это Каприччио — вариационный цикл (как и в других вариационных циклах Фрескобальди, здесь каждая из шести вариаций носит название «партия»). **Каприччиозность** этого произведения проявляется в его образной темпераментности, в ясности и доступности, в остроумных сочетаниях и перестановках двух мелодий, в ярком развитии, которое держит в напряжении внимание слушателя вплоть до последней ноты.

Каприччио «**Баталия**» относится к пьесам звукоизобразительного характера (сравните аналогичные «батальные» пьесы В. Берда и др.).

Каприччио на «**Джирольметту**» завершает цикл «*Fiori musicali*», написанный в жанре органной литургической музыки (включает 3 мессы). Каприччио состоит из шести контрастных разделов, завершающихся совершенными (первая, вторая, пятая и шестая части) и несовершенными (третья часть) кадансами в соль или в до ионийском (несовершенный каданс в четвертой части). Сохраняется ладовое мышление — иногда стабильное, иногда переменное. В каприччио постоянно варьируются и развиваются две основные темы: ритмически, интонационно. Из основной темы вычленяются ее части, которые потом (иногда порознь) подвергаются различной обработке.

Остановимся на каприччио Фрескобальди «Джирольметта» подробнее. Первоначальный темп долго сохраняется, лишь в пятой части — *Alio modo*, а в последней — *Allegro*. Размер и его смена также характерны для композитора: первая и вторая части — С (С); третья — 6/4, а в конце (в последних 4 тактах) — С (завершает этот раздел фермато); такой же размер сохраняется в следующих разделах (которые также завершаются фермато); и лишь в конце, в последнем разделе — 3, что ассоциируется с 3/4, переходя (после 8 тактов) в 6/4.

Первая часть — *Allegro* (1–18 тактов) основана на двух темах, причем вторая появляется в виде противосложения (П1) к первой, затем выходит на самостоятельный уровень развития: в контрапункте с первой, в вертикально и горизонтально-подвижном контрапунктах; в двухголосных стретто. Эти темы пронизывают все части каприччио.

Первая тема (Т1) — модулирующая, двойственная: e-moll — C-dur, что иногда воспринимается как G-dur — C-dur (тогда тема начина-

ется с шестой ступени). Сама тема построена оригинально: после характерной части дважды, ритмически вариантно, звучит общая (поступенное движение от соль к до). Уже в экспозиционной части отсекается повтор общей части (т. 6–8, 11–12), меняется интервальное строение темы (т. 6–8), начальный лад (т. 16). Нарушается и экспозиционность изложения первой темы, напоминая трехголосную экспозицию и контрэкспозицию: альт (от «ми»), доминантовый в сопрано (от «си»), бас (от «ми»); и альт (от «си»), тенор от (ми), сопрано (от «си»).

Вторая тема (T2) — вариант первой в отношении общей части: ритмически вариантное поступенное нисходящее движение от соль к ре, затем гаммообразно от соль к соль. Эта тема более дробная и относительно T1 построена на взаимодополняющей ритмике. Она вступает как П1 к первой теме у альта от «ми», ответ — у тенора от «си» (как доминантовый ответ); затем самостоятельно стреттно у тенора от «соль» и респоста в сопрано от «си»; теперь у баса от «ми» в контрапункте с T1 и стреттно с горизонтальным контрапунктом в сопрано от «ми»; и последний раз в этой части у альта от «си» со свободным контрапунктом T1.

Вторая часть каприччио (19–33 т.) — основана на тех же двух темах: на их сложном контрапункте с перестановкой голосов, с изменением времени вступления; с двухголосным и трехголосным стретто T2, с сокращением ее общей части, с ее ритмическими и интонационными вариантами, с отдаленной по времени общей частью. И если T1 проходит 6 раз (полностью, сокращенно, вариантно), то T2—8 раз. Ладотональность сохраняется аналогично первой части, как и совершенный каданс в G-dur. Характерно последовательное вступление голосов и периодическое в дальнейшем отключение голосов для последующего их вступления.

В третьей части (т. 34–43), 6/4 вновь господствуют те же две темы: T1 звучит 6 раз, а T2 — 4 раза, постепенно уступая место новому контрапункту, который не оформляется в самостоятельную тему. Это опевание с последующим нисходящим движением. Появляясь как продолжение характерной части T1, новый контрапункт оживляет движение постоянными восьмыми, секвенциями и вносит черты танцевальности: звучит у альта (т. 25, 26), у сопрано (т. 42), у баса (в прямом движении — т. 45, в обращении — т. 46). В коде, где меняется размер на C, использован только новый контрапункт у альта и тенора (т. 48, 49). Именно эта кода завершается ярким кадансом с ферма-

то, хотя и несовершенным кадансом, как бы предполагая окончание трехчастности, построенной на двух темах.

Четвертая часть (т. 50–71) — характеризуется тематическим обновлением и обостряется восходящими хроматизмами новой, третьей темы (Т3). Она сразу вступает в альте в контрапункте со второй темой в сопрано (причем они звучат от экспозиционных нот: ми и си); затем в теноре — в контрапункте с первой темой, которая находится в альте. На этот раз как бы проходит истинная экспозиция: Т2 появляется во всех четырех голосах (сопрано, альт, тенор, бас); и контрэкспозиция: тенор (стреттно), альт, сопрано, бас. Т3 также проживает в экспозиции и контрэкспозиции, соединенных стретто: альт (контрапункт с Т2), тенор (с Т1), бас (с Т2 в альте), сопрано в стретте с альтом (в контрапункте с Т2 в теноре), бас (в контрапункте со стретто Т1), сопрано (со стретто Т2), тенор (в контрапункте с Т2). И лишь первая тема не звучит во всех голосах, выполняя как бы подчиненную роль: альт, сопрано в стретто вновь с альтом, тенор. Обратим внимание, что ни разу не звучит контрапункт Т1, Т2, Т3; а лишь парные контрапункты. Таким образом, третья часть каприччио содержит равноправные три темы и завершается не совершенным кадансом в тональности *C-dur*, подчеркнутым фермато.

Пятая часть, *Alto modo*, размер *C* (72–85), характеризуется появлением четвертой темы (Т4) — компактной, ритмически обостренной, танцевальной. Т1 растянута на четыре с половиной такта и краткая Т4 (один такт) успеваает пройти контрапунктом четырежды: у альта (от соль), тенора (от си), баса (от соль), вновь тенора (от до). Следующему проведению Т1 у баса также сопутствует несколько появление Т4: у альта (от соль), у сопрано (от си) с дальнейшим прорастанием в Т2 со значительным ритмическим уменьшением (т.79–81). Последний раз звучит характерная часть Т1 у альта в контрапункте с Т4 у тенора. Затем берет «в свои руки» трехголосное стретто Т2 (бас, сопрано, тенор), доходя до совершенного каданса в *G-dur* с фермато. В этой части, помимо контрапунктов Т1 с Т4, встречается сочетание Т1 и Т2, но контрапункт Т2 с Т4 отсутствует.

Последняя, шестая часть Каприччио — *Allegro*, размер 3 (86–102), ассоциируется с заключением, репризой-кодой, с господством Т2 в основном виде, в двух- и трехголосных стретто и с вычленением общей части, а также с несколькими напоминаниями характерной части Т1. В конце использован длительный доминантовый органнй пункт с разрешением в совершенную тонику.

Таким образом, проанализировав Фрескобальди Каприччио на «Джирольметту», можно сделать следующие выводы:

1. В 4-голосном Каприччио шесть частей, 4 темы.

2. Форму произведения можно определить как сложную трехчастную с динамической репризой: первый раздел занимает три части; второй — составная 2-частная форма (четвертая и пятая части); сокращенная динамическая реприза-кода (шестая часть).

3. Используются контрапункты различных тем: в основном это Т1 и Т2 (три части и последняя); затем появляется контрапункт Т1 и Т3, Т2 и Т3 (четвертая часть); потом подключается Т4 в сочетании с Т1 (пятая часть).

4. Происходит яркая полифонизация музыкального материала: звучат различного типа контрапункты тем, двух- и трехголосные стретто.

5. Основное движение в Каприччио — постепенное секундовое, поэтому любой другой интервал оказывается характерной особенностью тем. Фрескобальди также предпочитает опевания, скачок на терцию и возвращение, разнонаправленные тетрахорды, трихорды, пентахорды. Кульминационным есть квартдовый или квинтовый скачок, обычно перед обшей частью темы.

6. В основных — сквозных темах (Т1 и Т2) композитор использует после характерной части прием интонационного прорастания (а — в — в1).

7. В изложении тем композитор предпочитает ритмическую и интонационную трансформацию: изменение окончания, вычленение обшей части темы, ее сокращение, отдаление, вариантный повтор; обращение, увеличение начального элемента, сокращение середины темы и постоянное ритмическое и метрическое варьирование.

8. С появлением каждой новой темы музыка Каприччио обостряется, ритмически насыщается, хроматизируется, становится жанрово более определенной.

9. По характеру темы эпические (Т1 и Т2), постепенная хроматическая (Т3), жанрово танцевальная (Т4).

10. Прослеживается постепенное ритмическое дробление при появлении новой темы.

О характере и об особенностях исполнения каприччио могут дать представление прилагаемые ниже выдержки из предисловий Фрескобальди к изданиям своих произведений.

Приведем предисловие Фрескобальди к «Первой книге каприччио». «Для некоторых исполнителей игра этих пьес может предста-

вить трудность — как многообразием темпов, так и тем, что упражнение в чтении партитур, по-видимому, пребывает в небрежении. Поэтому я делаю здесь следующие замечания. В тех местах, которые кажутся не соответствующими обычным правилам контрапункта, следует стремиться найти задуманный композитором звуковой эффект и желаемый способ исполнения, соответствующий характеру этих мест. Эти сочинения, называемые Каприччио, по стилю не так просты, как мои ричеркары; но не судите об их трудностях, пока не поучите их как следует за инструментом, ибо при разучивании способ исполнения выявляется сам собой. Я стремился писать такие пьесы, которые были бы приятными и нетрудными, пригодными для учебных целей. Если же исполнение пьесы от начала до конца кому-нибудь покажется утомительным, я считаю вполне допустимым, чтобы он отобрал те разделы, которые ему больше подходят, я заканчивал тем разделом, который завершается в [основной] тональности. Начало следует играть медленно, чтобы дальнейшее казалось живее и изящнее. В каденциях исполнитель должен несколько задержать движение, прежде чем переходить к следующему разделу. В трехдольных разделах следует играть *adagio* при обозначении 3/1, несколько быстрее при 3/2, еще оживленнее при 3/4, а при 6/4 — *allegro*. В некоторых диссонансах окажутся уместными задержка и арпеджирование, дабы последующее выглядело более остроумным [и пикантным]» (цит. по Н. Копчевскому и в его же переводе: [5, с. 13]).

Таким образом, выведем определение **жанра каприччио во времена Фрескобальди** — это многочастное многотемное полифоническое построение, часто основанное на темах, представленных сольмизационными слогами, популярными или народными песнями, со стилистической или технической задачей, с необходимостью петь верхний голос — некий вид загадочного канона, где нужно самому определить моменты вступления этого голоса; наполненное различными тематическими контрапунктами (вертикально и горизонтально, вдвойне-подвижными) и преобразованием тематического материала (сокращение, усечение, интонационное прорастание, преобразование; ритмическая трансформация); введение новых тем в средних разделах; смены размера и темпа.

**Выводы.** Жанровое мышление Джироламо Фрескобальди направлено на воплощение жанра каприччио для клавира. Джироламо Фрескобальди подвел итог развитию этого жанра от Ренессанса до

барокко, вплоть до классицизма и романтизма, показал его индивидуальные особенности и сосредоточенность на внутренней специфике содержательности. Фрескобальди совмещает строгий и свободный полифонические стили, объединяя прошлое и барочное будущее, вообразил основы мышления XVII века, во многом предвосхитив будущее музыкального языка XVIII столетия.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI–XVIII вв. Вып. 1. М., 1975. С. 19 (ноты).
2. Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI–XVIII вв. Вып. 3. М., 1977. С. 63 (ноты).
3. Козлыкина С. Стиль Джироламо Фрескобальди в контексте эпохи раннего барокко: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17. 00. 02. Ростов-на-Дону, 2007. 18 с.
4. Конен В., Ливанова Т. Ренессанс, барокко, классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVIII веков. М., 1966.
5. Копчевский Н. Вступительная статья. *Фрескобальди. Дж. Избранные клавирные сочинения* / составление и редакция Н. Копчевского. М.: Музыка, 1983. С. 4–13.
6. Чжан Тяньтянь. Каприччио как понятие и явление. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К.: Міленіум, 2017. № 2. С. 194–198.
7. Apel W. *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 700*. Kassel; Basel, 1967. S. 458.
8. Comboni O. *Italia, patria del basso ostinato. Rassegna musicale*. 1934. VII.

### REFERENCES

1. Clavier Pieces by Western European Composers of the XVI–XVIII centuries (1975). Issue 1. P. 19 (notes). Moscow [in Russian].
2. Clavier Pieces by Western European Composers of the XVI–XVIII centuries (1977). Issue 3. P. 63 (notes). Moscow [in Russian].
3. Kozlyikina, S. (2007). Girolamo Frescobaldi style in the context of the early Baroque. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov on Don [in Russian].
4. Konen, V.; Livanova, T. (1966). Renaissance, baroque, classicism. The problem of styles in the Western European art of the XV–XVIII centuries, 134–160, 264–289. Moscow [in Russian].
5. Kopchevskiy, N. (1983). Introductory article. J. Frescobaldi. Selected clavier compositions. Comp. and ed. of N. Kopchevsky, 4–13. Moscow: Muzyika [in Russian].
6. Zhang Tiantian (2017). Capriccio as a concept and a phenomenon. Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Leaders, 2, 194–198. [in Russian].

7. Apel, W. (1967). Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 700. Kassel-Basel [in German].

8. Combini, O. (1934). Italia, patria del basso ostinato. Rassegna musicale. VII [in Italian].

*Стаття надійшла до редакції 19.02.2019*

УДК 78.01+784/785.7

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–117–127

*Ду Сяошуан*

ORCID: 0000–0003–2917–5579

*соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии*

*ОНМА им. А. В. Неждановой*

*672250899@qq.com*

## **СТИЛЕВЫЕ ПАРАМЕТРЫ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ «СТИХОТВОРЕНИЕ С МУЗЫКОЙ» В ТВОРЧЕСТВЕ А. ШНИТКЕ**

*Целью статьи является рассмотрение структурно-композиционных особенностей и выявление семантических свойств жанровой формы «стихотворение с музыкой» в камерно-вокальном творчестве А. Шнитке. Методология работы базируется на комплексном подходе, объединившем жанрово-стилевую, источниковедческий, нарративный, исторический и музыковедческий аналитический методы анализа. Научная новизна статьи заключается в изучении диалогического взаимодействия словесного и музыкального уровней в жанровой форме «стихотворение с музыкой», что позволяет углублять представления о ее структурно-композиционных особенностях и выявлять пути формирования ее семантических свойств. Выводы. В творчестве А. Шнитке камерно-вокальные произведения занимают значительное место, открывая особую грань его индивидуально-авторского стиля, нацеленного на тонкое вчувствование и проникновение композитора в поэтическое слово. Если в начальные периоды творческого пути А. Шнитке нередко обращался к единичным текстам, то с течением времени ведущее значение приобретает тенденция циклизации и укрупнения циклического построения произведений. В камерно-вокальных циклах наиболее рельефно выражена авторская позиция о взаимоотношении словесно-поэтического и музыкального уровней с явным приоритетом первого, что нашло свое отображение во внимании к жанровой форме «стихотворение с музыкой».*

*Ключевые слова:* «стихотворение с музыкой», жанр, индивидуально-авторский стиль, «советский авангард», додекафония, сериализм.