

ЦИКЛ ЭТЮДОВ И КАПРИСОВ П. РОДЕ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЖАНРА

Цель данной статьи показать, что вклад Роде в историю жанра каприччио был достаточно весомым. Вслед за Паганини, композитор способствовал кристаллизации характерных для каприсов жанровых стереотипов, окончательно систематизировал их типовые признаки. Его каприсы и этюды упоминаются в книгах В. Третьяченко [7] и Г. Фельдгуна [8], но не являются у этих исследователей предметом специального анализа.

Истоки жанра относятся к концу XVI начала XVII вв. Ян Свелинк называл так полифонические пьесы для органа созерцательного или меланхолического характера, имитационного склада, свободного построения, с чертами ричеркара, канцоны. В 1618 году Преториус определяет *каприччио* как *свободно импровизируемую полифоническую фантазию*. Первое каприччио для скрипки соло в виде программной сюиты с жанровыми сценками в народном духе создал в 1627 году К. Фарино, где использовал цитаты народных песен и танцев, наигрышей, ввёл звукоподражание пению птиц, журчанию ручья, шелесту листвы, грому, молнии, дождю, граду. Его опыт в какой-то степени повторил, спустя почти 70 лет, И. С. Бах. В его знаменитом «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» есть попытка воссоздать разные типы движения: езда на дилижансе, в карете, скачка на лошади, бег, ходьба.

Новый вариант каприса возник в творчестве Пьетро Антонио Локателли. Яркий новатор в области скрипичной техники, свои искания он воплотил в виде 12 концертов и 24 каприсов для скрипки соло, предвосхитив известный опус Паганини. В каждом из концертов введены каденции к первым и финальным частям, тематически не связанные с ними и названные «каприччи». Он рассматривал их как «Школу игры на скрипке», предлагая новое понимание жанра. Каприсы Локателли направили развитие скрипичной техники по совершенно иному руслу и намного опередили свое время. Написанные как импровизационные каденции, они давали возможность исполнителю показать богатство своей фантазии и виртуозное мастерство. Локателли стал изобретателем множества

приёмов. Утончив струны, он широко использует флажолеты, технику быстрых пассажей, вводит штрих *ricochet*, соединяет физические возможности рук с движением плеча, предплечья при перебросках смычка через одну или две струны в быстрых темпах на большие расстояния. Вслед за Джеминиани и Тартини, он полагал, что открытые им приёмы и штрихи помогут «вскрыть сакральный смысл музыки», найдут отклик в эмоциональных переживаниях слушателя и исполнителя.

Современники не оценили труд Локателли. Лишь Паганини, расшифровав сокращённую нотацию его записей, понял, что таят эти технические опусы, но в своих новациях пошёл дальше. Надо учесть ещё и достижения Дж. Тартини, который, пользуясь созданным Тургом смычком, изобретает серию «прыгающих» штрихов: например, «летучее» стаккато, приём бариолажа, развивает цепи пассажей из параллельных аккордов, технику двойных нот. О его ритмической изобретательности – сложных синкопах, «ломбардских» пунктирах – ходили целые легенды. Он значительно расширяет диапазон скрипки, «захватывая» девятую позицию, хотя гриф во времена Тартини был короче современного и достичь высоких позиций при подвижных, стремительных ритмах и темпах могли только очень талантливые музыканты. Множество приёмов, разработанных им, были направлены на воссоздание эффекта проникновенно лирического и экспрессивного скрипичного «пения», к чему стремился ещё Бах. Для этого Тартини находит штрих *portamento*, использует утончённую артикуляцию, приёмы вибрато, которые, увы, не были известны Баху. Черты исполнительского стиля Тартини – тонко разработанная фразировка, благородно утончённый вкус, красота и проникновенность звучания и оркестральность – придают его сочинениям особую содержательность и выразительность. Его исполнительский облик органично вписывается в атмосферу позднего барокко и раннего классицизма, а сочинения предвосхищают открытия романтического искусства, способствуют развитию *принципа сольности* в становлении *каприччио*.

Этот жанр более всего отразил идеалы Просвещения: новое ощущение мира, природы, стремление к свободе, к уникальности каждой человеческой личности. При этом каприччио сохраняет барочное стремление к игре, принцип антитезы (как соединение «несоединимого»), что было продолжено и в эпоху классицизма. Именно в 80-е годы XVIII века И. Кант и Ф. Шиллер формулируют свои концепции игры. Жанр каприса, как нельзя лучше, соответствует мысли Канта о том, что «игра воображения есть основа творческой деятельности художника-гения, предписывающего законы искусству» [4, с. 351].

Принципы формирования романтической миниатюры выявлены в монографии К. Зенкина [3]: им отмечено безудержное стремление к бесконечности, к свободе и, одновременно, к временной ограниченности, «мгновенность, сиюминутность образа». В этом «сущность и основа миниатюры, демонстрирующей чудо остановленного мгновения» [3, с. 12]. Остановленное мгновение не абсолютно, главенствует время лирического состояния, «психологически длящееся в настоящем» [3, с. 12]. Романтизм акцентирует субъективность самовыражения взамен воплощения традиционных для барокко аффектов. Мы полагаем, что процесс становления романтической миниатюры, во многом, предвосхищён в каприччио Локателли и Паганини. Этому способствует импровизационное становление материала у этих авторов, когда «тема», нередко, охватывает всё одночастное произведение. Внезапно рождающиеся импульсы передаются средствами активного развития исходного ядра уже в экспозиции, как в барочных композициях, например, в прелюдиях Баха. Музыкальная мысль непрерывно ищет оформления. Грани миниатюры подвижны, что сближает её с нелинейными процессами барочных жанров: текучесть, преодоление расчленённости, размыкание границ, звуковая ткань словно возникает из тишины и уходит в бесконечность. Другой тип миниатюры – противопоставление контрастных образов – основан на диалектике состояния и становления: «Антитеза образует, порой, единую конструкцию, пара есть момент высшего порядка, скорее единица, чем множество» [3, с. 23]. Так воспроизводится раздвоенность сознания романтического художника, его антитезы: жизнь – смерть, поэзия – проза, серьёзное – игровое, небесное – земное, реальное – мистическое, возвышенное – низменное.

Именно эти качества нашли яркое воплощение в Каприсах Паганини. Глубинные истоки его Каприсов – музыка Баха, Корелли,

Вивальди и Локателли. Преобразованное Бахом непрерывное фигурационное движение, символизирующее идею Вечности, стало фактурной моделью, которая подверглась у Паганини романтическому переинтонированию. А философичность баховской мысли, насыщенность его партит и сонат символикой риторических фигур обернулись особыми специфическими путями восхождения лирики к универсальности мировидения. Паганини преодолевает свойственную этюдам предшественников инструктивность, открывая новые просторы концертного исполнительства. Концертность, при повышенном артистическом чувстве, масштабность выражения, нагнетание комбинированных штрихов и приёмов в малых масштабах пьес и, как следствие, афористичность и концентрированность содержания – типовые особенности его стиля, сложившиеся уже в Каприсах. При этом сохранён дух старинных импровизаций с их свободой в обращении с материалом, динамика становления формы как процесса взаимодействия разнонаправленных сил. Это выдвинуло Каприсы Паганини на одно из первых мест в процессе становления романтической миниатюры. Он «добился предельной концентрации выразительности в сжатых построениях, спрессовывая художественный смысл в тугую пружину» [2, с. 21], пришёл к новой колористической трактовке звучания скрипки, основанной на «полнозвучном использовании всего диапазона инструмента, разнообразных видов двойных нот, аккордов, двойных флажолетов, пиццикато, подражаний ударным, отскакивающим и летучим штрихов, глиссандо, вибрации, хроматизации пассажей» [9, с. 186]. Задолго до Шопена и по примеру Баха, Паганини понял, что фигурационная ячейка способна брать на себя тематические функции, оформиться как ядро последующего процесса. Интенсивное микротематическое становление всякий раз «выливается» в особую непредустановленную форму.

Характерный для романтизма принцип непредсказуемости художественного процесса подтверждает каждая пьеса Паганини, рождающаяся во взаимодействии контрастных микроэлементов. В его каприсах зародились многие будущие романтические инновационные миниатюры: музыкальные моменты, экспромты и ноктюрны, романтические прелюдии и этюды, арабески и интермеццо, типы их композиционных решений. Каприсы Паганини стали «прорывом в романтизм», он был его провозвестником, если принять во внимание масштабы воздействия его опуса № 1 на композиторов XIX века (Шуман, Лист, Брамс).

Ибо в год создания Каприсов (1804) классицизм ещё процветал, Бетховен только закончил Третью симфонию, идеалы романтизма лишь приоткрылись лидерам венской школы. Музыкальный романтизм был ещё «за горизонтом»: Шуберту было всего 7 лет, Россини – 13, Веберу – 17. Поэтому естественно, что вплоть до середины 30-х годов XIX века (время расцвета романтизма) появлялись сочинения «промежуточного» между классицизмом и романтизмом типа.

Переходным этапом продвижения к романтизму стали «24 caprices en forme d'Études» П. Роде, написанные 12 лет спустя после Каприсов Паганини. Роде познакомился с ними лишь в 10-е годы XIX века. Он ориентировался и на опыт великого итальянца, и на этюды Р. Крейцера. Эти разнонаправленные цели наложили на егоopus свой отпечаток. От Крейцера заимствованы последовательность накопления трудностей (три волны технических усложнений в цикле Роде), логика и цельность целого. В 24-х прелюдиях Гуммеля он заимствовал принцип тональной организации цикла по тональностям квинтового круга. У Паганини не было тональной целостности. «Использование в цикле всех 24 тональностей имеет большую художественную и дидактическую значимость. С одной стороны, это объединяет цикл внутренним единством замысла, с другой – позволяет выявить новые грани тембральных возможностей скрипки. Сочетание тембрального «разноцветия» с традиционной для французского классицизма мелодикой лирико-драматического и патетически-обостренного склада – отчётливый признак развития романтических тенденций» [7, с. 66]. Вероятно, на романтические циклы в единой тональной организации повлиял пример Баха, который объединял мажорные и минорные прелюдии и фути в одной тональности в пары, противопоставляя малые циклы и акцентируя их внутренние контрасты. У Роде, как позднее в Прелюдиях Шопена, 24 Каприса образуют 12 контрастных мажорно-минорных пар. Внутри них есть «тяжёлая» и «лёгкая» пьесы, подобно хореической и ямбическим стопам в поэзии, которые контрастируют по образному строю, техническим приёмам и штрихам.

В первой паре Каприсов Роде центром тяжести является импозантный Первый каприс. Драматический по характеру Второй проносится в быстром темпе. Возникает хореическая стопа. Первый каприс более масштабен, развёрнут в контрастно-составную форму с лирико-экспрессивной кантиленой оперного типа в первом разделе и изящным, волевым

скерцо с чертами тарантеллы во втором. Во второй паре хореическая стопа сменяется ямбом в сопоставлении Третьего каприса с его воздушными нитями пассажей и внутренне контрастного Четвертого. Центр тяжести теперь падает на него. Он построен в двухчастной контрастной композиции: скорбно-элегический «зачин» в 3-х форме и взволнованный драматизм барочно-токатного тематизма во втором разделе образуют арку по образному строю ко Второму капрису, по типу композиции – к Первому. Компоновка пар в репризе цикла (21–22 каприсы – хорей, 23–24 – ямб) повторяет начальные соотношения стоп в паре.

«В каприсах Роде отчётливо просматривается преобладание художественного содержания над утилитарными свойствами, что создает условия для устранения конфликта между музыкальным и двигательным развитием скрипача» [7, с. 68] и подтверждает двойственное обозначение жанровой направленности частей цикла. Особенности этюда действительно присутствуют, ибо Роде часто ограничивает количество штриховых вариантов, стремится построить драматургию в масштабе пьесы или её крупного раздела на контрастах двух-трёх основных штрихов или приёмов, как принято в этюдах, где необходимо овладение определённым видом техники. Таковы 2, 3, 8, 10, 12, 18 каприсы. Другие изобилуют количеством элементов, включенных в комбинацию штрихов (5, 7 каприсы), содержат несколько контрастных или неконтрастных тематических образований (16, 20 каприсы). В этих частях цикла комбинирование технических средств и штрихов происходит от начала к концу на протяжении всей пьесы, что связано с приоритетом процессуальности над завершённостью. Так в Пятом каприсе, напоминающем блестящее концертное соло героического, патетического плана, соединены маршевые пунктиры с ломаными арпеджио, скачки через струны с расширением интервалов (квинты, сексты, септимы через октаву, фингерзации); представлены различные типы пассажей, потоки прямых и ломаных арпеджио, триольные гаммы с хроматизмами, «обратным пунктиром» и «завихрениями» на мотивах круга. А ещё аккорды, двойные ноты, секвенцирующие секундовые вздохи ламенто, стремительные восходящие и нисходящие гаммы на 4 октавы... И всё это в штрихах деташи, мартле, стаккато, спиккато, с вариантами залигованных и незалигованных звуков в ритмических группах. Этот стихийный процесс Роде ухитряется скомпоновать в трёхчастную, процессуальную композицию с динамической репризой и разработочной серединой. Спон-

танность возникновения элементов напоминает приём нарастания конфликтных взаимодействий от интродукции к финалу во французской романтической опере, которая появится только в 20–30 годы XIX века. Новаторский принцип драматургии в отдельной миниатюре усиливает присутствие импровизационного, стихийного начала и устойчиво характеризует *каприс* как жанр с непредсказуемой изменчивостью художественного облика.

Многогранен образный строй каприсов Роде. От классической эпохи ими унаследованы сверкающие героико-волевые образы с типичной ораторской приподнятостью, фанфарностью, энергичным пунктирным ритмом, опорой на всплески фигураций разнонаправленных линейных, гаммообразных или арпеджированных пассажей. Таковы интонационно-тематически и технологически взаимосвязанные 5, 7, 11 каприсы Роде. Линию героики отражает также серия патетико-драматических образов, которые опираются на барочные элементы. Черты тематизма барочной токкаты с отталкиванием от одного звука или от интонационной группы начинают эту линию во 2 каприсе, продолжаясь в 3, 8, 18, 21, 22, трагедийных разделах 19 и 24 каприсов. Барочный тематизм является сквозным, его драматизм по мере продвижения к концу цикла становится всё более напряжённым и экспрессивным. Итак, светлая, ликующая героика опирается на классические прообразы, драматическая – на барочные. В 22 капризе в линиях пассажей ощущаются прямые связи с аллемандой из Второй партиты Баха.

Один из лейтжанров цикла – скерцо. Оно объединяет разнообразные образные сферы: фантазийные образы с налётом мистики (8, 10, 18 каприсы, связанные фигурациями с опорой на 3-х и 4-х звучные аккорды); радостный мир движения и кипения энергии бытия (3, 15), иногда с юмористическим оттенком (17 каприс с тематизмом из опер-буффа). Комедийный аспект продолжает 21 каприс в ритме мазурки в 3-х частной композиции с варьированной динамической репризой, обилием скачков через две струны, стаккатными фингерзациями. Миниатюры скерцозной сферы изящны и виртуозны, в них реализуется идея *regretum mobile*, включены самые различные разновидности техники прыгающих штрихов.

Лирическая линия каприсов Роде также прочерчена от начала к концу цикла, пронизана интонациями оперной кантилены в синтезе с романсом, баркаролой, песней, иногда с ритмами танцев (сицилиана в 4, мазурка в 6, вальс в 12), элементами проникновенного речитатива. Многообразны её оттенки. Во-первых,

наполненное чувством лирическое созерцание с элементами возвышенной экзатичности – первые темы в 1, 9, 13, 19 каприсах. Завершает эту линию 23 каприс в F-dur с разнообразными вариантами техники двойных нот. Созерцательная сфера размывается в его струящихся ажурных волнах. Во-вторых – элегическая меланхолическая сфера, которая эволюционирует в трагедийную. В её тематизме значительна роль романса и песни. Показательным является 4 каприс (e-moll). Песенно-романсная тема 3-х частного первого раздела с чертами баркаролы и ритмом сицилианы покоится на звуках «золотого хода валторн». Меланхолическую линию продолжает 6 каприс (h-moll). В его скорбную мелодию вплетаются разнообразные пассажи и фигурации на звуках аккордов, свободно апеллируя к оперной колоратуре. Связь оперы со скрипичным исполнительством – характерная черта всей его эволюции, достаточно напомнить о А. Вивальди. Романтизм, особенно ранний, широко использует оперный мелос. Необычен меланхолический образ 12 лирико-элегического каприса, где синтезированы черты романса, колыбельной, «вмонтированные» в «пропетые» гармонические фигурации по звукам трезвучий и септаккордов.

Третья сфера лирики – скорбно-трагическая – включается в процесс в 14 каприсе в «тёмных» красках es-moll. Его первый раздел построен по принципу ядра и развёртывания, носит характер трагической безысходности: исходит из вершины источника с ниспадающим катабазисом скорбного характера, поддержан фигурой сострадания с ум. 4, подчеркнут драматическими пунктирными возгласами в 7–8 тт., горестными тиратами, направленными к мотиву-символу «креста» в окончании фраз в 13 и 18 тт. Драматическая экспрессия второго раздела интонационно развивает материал первого. Особенно трагично звучит 20 каприс в c-moll с тиратами похоронного марша и скорбными секстами, куда вклиниваются аккордово-речитативные, ламентозные комплексы, напряжённое портаменто на баске. Второй тематический комплекс, построенный на трелях, завершается в Es-dur. Автор мыслит форму этого каприса как компактную сонатную композицию с тремя ярусами развития. Сокращённая реприза-кода (13 тактов) кратко резюмирует этапы процесса. Поразительно совпадение образного строя 20 каприса Роде и прелюдии № 20 Шопена. Возможно, пианист знал Каприсы Роде, ибо 24 каприс, развивающий элементы 20, тоже близок прелюдии № 24 Шопена во втором драматическом разделе. Романтическая стилистика 20 и 24 каприсов говорит о взаимодействиях

классического, барочного и романтического стилей внутри цикла Роде. Первый раздел Каприса 24 напоминает Чакону Баха одухотворённой мощью экспрессии, ритмом сарабанды, ломбардскими пунктирами в ламентозных параллельных секстах, с трагическими взлётами арпеджированных пассажей в ум. вв. VII7.

Итак, в цикле Роде получают сквозное развитие семь различных интонационно-тематических сфер: четыре действительных и три лирических. Распределённые в контрастные мажоро-минорные пары, они сплетаются, подобно цветам в венке, пронизывая и объединяя цикл в единое неразрывное целое.

Основной каркас цикла образуют *двухчастные контрастно-составные композиции* (их семь). Многоплановы 13 и 16 каприсы, синтезирующие сложную трёхчастную форму и сонатные аллегро. Ещё 4 каприса развивают форму сонатного аллегро с контрастами тем: 11 каприс H-dur, 13 каприс Ges-dur, 16 каприс b-moll, 20 каприс c-moll. Возникает система из 14 крупномасштабных каприсов, внутри которых помещены 9 каприсов в простых формах. Они, как

интерлюдии, связывают развёрнутые, более масштабные и внутренне контрастные миниатюры. Венчает весь процесс итоговый 24 каприс.

Образный строй свидетельствует о формировании у Роде романтического мироощущения: мир противоречив и расколот, процессуальность перевешивает образно-смысловую и композиционную закруглённость. Сравнивая цикл Роде с циклом каприсов Паганини, обнаружим множество связей. Хотя по технической оснащённости каприсы Роде уступают опусу Паганини. Но французский скрипач первым придал жанру, на этапе его формирования, черты законченного цикла, определив характерные его черты. При импровизационности, спонтанности внутри отдельных частей, автор уравнивает это сонатной формой высшего порядка. Гармония достигается как биение противоречий, как укрощённая стихия игры. Если Паганини открывает своим циклом скрипичный романтизм, то Роде, несомненно, его продолжает, подготавливая своим творчеством будущие шедевры Мендельсона, Брамса, Венявского, Сарасате.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берфорд Т. Стилевые особенности творчества Н. Паганини. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. 360 с.
2. Григорьев В. Никколо Паганини: Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1987. 180 с.
3. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 413 с.
4. Кант И. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Наука, 1989. Т. 5. 356 с.
5. Нестеров С. Соната или фантазия? // Старинная музыка сегодня: материалы научно-практической конференции. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2002. С. 92–101.
6. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: статьи и исследования: в 3 вып. Л.: Сов. композитор, 1983. Вып. III. С. 129–142.
7. Третьяченко В. Пути развития скрипичного этюда. Красноярск: КГИИ, 2005. 202 с.
8. Фельдгун Г. История смычкового искусства: от истоков до 70-х годов XX века. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2006. 500 с.
9. Ямпольский И. Никколо Паганини: Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1960. 562 с.

REFERENCES

1. *Berford T.* Stilevye osobennosti tvorchestva N. Paganini [Stylistic Features of Works by N. Paganini]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2003. 360 p.
2. *Grigor'ev V.* Nikkolo Paganini. Zhizn' i tvorchestvo [Niccolo Paganini. Life and Work]. Moscow: Muzyka Press, 1987. 180 p.
3. *Zenkin K.* Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [Piano Miniature and Ways of Musical Romanticism]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1997. 413 p.
4. *Kant I.* Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 6 Volumes. Moscow: Nauka Press, 1989. Vol. 5. 356 p.
5. *Nesterov S.* Sonata ili fantaziya? Starinnaya muzyka segodnya. Materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Sonata or Fantasy? Early Music Today. Materials of Research and Practical Conference]. Rostov on Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire. 2002. P. 92–101.
6. *Sokhor A.* Teoriya muzykal'nykh zhanrov: zadachi i perspektivy [Theory of Music Genres: Problems and Perspectives]. Sokhor A. Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki: Stat'i i issledovaniya [Issues of Sociology and Aesthetics of Music: Articles and Studies]: in 3 vol. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1983. Vol. III. P. 129–142.
7. *Tret'yachenko V.* Puti razvitiya skripichnogo etyuda [Ways of the Development of Violin Etude]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Institute of Arts, 2005. 202 p.
8. *Fel'dgun G.* Istoriya smychkovogo iskusstva. Ot istokov do 70-kh godov XX veka [History of Stringed Art: From Its Origins to the 70s years of the Twentieth Century]. Novosibirsk: Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire, 2006. 500 p.
9. *Yampol'skiy I.* Nikkolo Paganini: Zhizn' i tvorchestvo [Niccolo Paganini: Life and Work]. Moscow: Muzyka Press, 1960. 562 p.

ЦИКЛ ЭТЮДОВ И КАПРИСОВ П. РОДЕ
В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЖАНРА

В данной статье каприсы Роде впервые рассмотрены как единый цикл миниатюр в сравнении с шедевром Паганини в контексте становления романтической миниатюры. Доказано, что 24 каприса Роде пронизаны сквозными линиями семи интонационно-тематических сфер, объединённых лейтжанрами и лейтинтонациями, фактурными связями. Героико-волевые образы отличает ораторская приподнятость, фанфарность, энергичный пунктирный ритм, опора на всплески фигураций разнохарактерных пассажей. Миниатюры скерцозной сферы изящны и виртуозны, развивают идею *perpetuum mobile*, включают различные разновидности техники. Созерцательная сфера представлена в первых темах 1, 9, 13, 19 каприсах, где экзотически насыщенные мелодические линии сопро-

вождаются струящимися ажурными волнами. Элегическая меланхолическая сфера с романсно-песенным тематизмом эволюционирует в трагедийную. Ряд пьес пронизывает взаимодействие контрастных микроэлементов. Их характеризует принцип непредсказуемости, текучести процесса развития при изложении материала, преодоление расчленённости разделов формы. Вторая разновидность связана с диалектикой состояния и становления: контрасты образов в двухчастной сложносоставной форме, в сонатных, рондальных пьесах. Антитеза пар *dur-moll* образует единую конструкцию. Выявлены закономерности структур каждой пьесы и сонатность формы высшего порядка цикла.

Ключевые слова: капричио, П. Роде, импровизация, симфонизм.

•—————• THE CYCLE OF ETUDES AND CAPRICES BY P. RODE —————•
THE CONTEXT OF THE HISTORY OF THE GENRE

In the article the caprices by Rode are at the first time considered to be a single cycle of miniatures in comparison with the masterpiece by Paganini in the context of the romantic miniatures' formation. It is proved that 24 caprices by Rode are passed through with the lines of the seven intonation-thematic areas, united by leit-genres and leit-dances, as well as textured links. Heroic and strong-willed images are characterized by distinguished oratorical pathos, fanfare, vigorous dotted rhythm, relying on bursts of passages figurations of various character. Miniature of the scherzo sphere are graceful and masterly, they are to develop the idea of *perpetuum mobile*, while including various types of technique. The contemplative sphere is presented in the first themes of 1st, 9th, 13th and 19th caprices, where the ecstatically rich melodic line is

accompanied by a flowing lacy waves. Elegiac and melancholic sphere with romance-song themes evolves into the tragic one. Several pieces are permeated by the interaction of contrast micro-elements. They are characterized by the principle of unpredictability and fluidity of the development process in presenting the material, as well as overcoming of the form partition. The second type of pieces is associated with the dialectic of state and development: contrasting images in a composite two-part form, as well as in sonata and rondo pieces. The antithesis of the dur-moll pair forms a single structure. The patterns of the structures of each piece and the sonata being the higher order form of the whole cycle are revealed in the article.

Keywords: capriccio, P. Rode, improvisation, symphonicism.

Нестеров Сергей Игоревич

кандидат искусствоведения, профессор кафедры дирижирования
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

Россия, 410000, Саратов

e-mail: aist.05@mail.ru

Nesterov Sergey I.

PhD in Art Studies, Professor at the Department of Conducting
Saratov State L. Sobinov Conservatoire

Russia, 410000, Saratov

e-mail: aist.05@mail.ru

