ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Манускрипт • Manuscript

ISSN 2949-3242 (online)
ISSN 2618-9690 (print)

2026. Том 19. Выпуск 2 | 2026. Volume 19. Issue 2
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

«Сицилиана и бурлеска» А. Казеллы в контексте истории развития жанров

Мещерякова А. Г., Киреева Н. Ю.

Аннотация. Цель исследования – определить основополагающие черты жанров сицилианы и бурлески на протяжении разных временных периодов. В статье анализируется одно из знаковых произведений итальянского композитора XX века Альфредо Казеллы (1883-1947) – «Сицилиана и бурлеска» (1914) для флейты и фортепиано, – в котором типологические черты исторических жанров органично соединяются с музыкальным стилем начала XX столетия. Научная новизна представленной работы состоит в том, что в одном исследовательском пространстве прослеживается генезис жанров сицилианы и бурлески (от их истоков в народной и барочной музыке до радикальной трансформации в творчестве композиторов XIX и XX веков), выделяются жанрообразующие составляющие. В результате показывается, как Казелла преломляет типичные жанровые черты – пасторальную созерцательность сицилианы и гротескную характерность бурлески, – адаптируя их к музыкальному языку XX века с его усложнённой гармонией и обострённой ритмикой, что, в свою очередь, делает данное сочинение не только ярким образцом неоклассического стиля, но и точкой пересечения многовековых традиций.

EN

“Siciliana and Burlesque” by A. Casella in the context of the history of genre development

A. G. Meshcheryakova, N. Y. Kireyeva

Abstract. The objective of this research is to identify the fundamental characteristics of the siciliana and burlesque genres across various historical periods. The article analyzes one of the seminal works by the 20th-century Italian composer Alfredo Casella (1883-1947) – “Siciliana and Burlesque” (“Siciliana e Burlesca”, 1914) for flute and piano – in which the typological features of historical genres are organically integrated with the musical style of the early 20th century. The scholarly novelty of the study lies in its unified approach to tracing the genesis of the siciliana and burlesque (from their origins in folk and Baroque music to their radical transformation in the works of 19th- and 20th-century composers) and in identifying their genre-defining components. Consequently, the study demonstrates how Casella refracts typical genre traits – the pastoral contemplativeness of the siciliana and the grotesque characterization of the burlesque – adapting them to the 20th-century musical idiom with its complex harmony and heightened rhythmic intensity. This, in turn, positions the composition not only as a vivid exemplar of the Neoclassical style but also as a distinctive intersection of centuries-old traditions.

Введение

Актуальность темы исследования заключается в том, что в центр внимания поставлен цикл «Сицилиана и бурлеска» (1914) для флейты и фортепиано А. Казеллы (1883-1947), который объединил в одном музыкальном пространстве жанры, имеющие богатое историко-культурное прошлое. Жанры сицилианы и бурлески получили яркое развитие в период XVII – первой половины XVIII в., но на этом обращение авторов к ним не прекратилось, и в более позднее время можно обнаружить введение этих жанров в качестве отдельных частей различных произведений композиторов разных стран. Однако А. Казелла впервые сочинил самостоятельный инструментальный цикл, в который вошли только сицилиана и бурлеска, что, в свою очередь, стало определённым новаторством. Несмотря на то что композитор написал произведение в начале XX столетия, его музыкальный язык синтезирует как современные ему стилистические приёмы, так и черты, являющиеся характерными для самих жанров сицилианы и бурлески, в том числе те, что окристаллизовались в эпоху Барокко.

Этот уникальный стилевой синтез предопределил долгую концертную жизнь произведения. Сегодня, когда данный цикл представляет большую ценность для флейтового репертуара и регулярно звучит на конкурсах, он требует детального изучения со стороны музыкального языка, образных сфер, а также технических приёмов

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/mns20260129

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

исполнения, позволивших воплотить исторические жанры в новом ключе, что и предстоит сделать в настоящей статье.

Для достижения цели исследования необходимо решить следующие задачи:

– определить истоки формирования жанров сицилианы и бурлески, пути их развития, основополагающие составляющие;

– выявить жанровые и стилистические особенности цикла «Сицилиана и бурлеска» для флейты и фортепиано А. Казеллы и определить, как А. Казелла репрезентирует старинные формы посредством музыкального языка начала XX века.

Основу методологического аппарата данного исследования образуют два уровня: историко-контекстуальный – направлен на реконструкцию эволюции жанров сицилианы и бурлески в европейской музыкальной культуре от барочных истоков сицилианы и сатирических основ бурлески до их трансформаций в музыке XIX и XX веков; текстологический анализ – нацелен на детальное изучение цикла «Сицилиана и бурлеска» А. Казеллы и включает рассмотрение структурных особенностей (форма, гармонический язык, ритмические элементы, мелодические характеристики, динамика, авторские ремарки), используемых для воплощения жанровых признаков. Такой подход позволяет обеспечить раскрытие избранной темы, а также может послужить моделью для изучения других произведений, в которых происходит обращение к историческим жанрам.

Материалом исследования выступил цикл «Сицилиана и бурлеска» (op. 23) А. Казеллы для флейты и фортепиано (Casella, 1914).

Теоретическую базу исследования составили труды отечественных и зарубежных музыковедов, в которых рассматриваются вопросы формирования, эволюции и специфики жанров сицилианы и бурлески. Несмотря на то что жанры эти достаточно известны, проследить их эволюцию мы можем лишь опираясь на исследования, посвящённые определённым композиторам и эпохам. Например, сицилиана подробно анализируется исследователями преимущественно в контексте изучения эпохи Барокко, так как этот этап является одновременно периодом становления и интенсивного развития жанра (Гренадёрова, 2018; Monelle, 2006). В последующие эпохи сицилианы изучаются не так активно, преимущественно в связи с интересом к творчеству конкретных композиторов (Новосёлова, 2006; Трембовельский, 2017; Лахенман, 2023). Комедийно-пародийный характер бурлески и соответствующие выразительные средства также исследованы в работе О. С. Мотории (2020), о возобновлении интереса к жанру в более позднее время пишет Е. А. Сариева (2017).

Значительную помощь в написании статьи оказал ряд работ, посвящённых жизни и творчеству Альфредо Казеллы. Например, в диссертации М. И. Лебедь (2012) «Альфредо Казелла и новая музыка Италии» подробно описаны жизненный путь и творческая биография композитора, а также проведена обширная работа по анализу стиля, музыкального языка и других музыкально-теоретических аспектов на примере конкретных произведений. Здесь же имеется детальный обзор критической деятельности Казеллы – статей, публикаций и их влияния на музыкальное сообщество Италии «поколения 80-х». Однако русская научная литература (включая работы В. П. Варунца (1980), А. В. Денисова (2014), Л. В. Кириллиной (2017)) не в полной мере охватывает всё многообразие сочинений композитора.

В настоящее время исследований, посвящённых флейтовым сочинениям А. Казеллы, в частности «Сицилиане и бурлеске», практически не существует. Небольшая часть работ, в которых рассматриваются произведения для флейты данного композитора, есть в иностранных источниках. Например, в статье флейтистки и педагога Клаудии Андерсон (Anderson, 2009), опубликованной в американском журнале для педагогов “The Instrumentalist”, проводится анализ формы и музыкальных особенностей произведения, а также даётся ряд упражнений и этюдов, изучение которых, по мнению автора, поможет легче справиться с техническими трудностями при игре цикла. Некоторую информацию об истории создания цикла и первых исполнениях можно найти в статье «Сицилиана и бурлеска» (Sicilienne et Burlesque…, 2024) и фундаментальном труде Р. Калабретто (Calabretto, 1997), в котором собраны исторические документы и эпистолярное наследие А. Казеллы.

Теоретическая значимость исследования обусловлена тем, что работа заполняет существующую лакуну в отечественном музыкознании, где творчество итальянского композитора первой половины XX века, несмотря на его европейскую известность, до сих пор представлено фрагментарно. Анализ двух пьес из op. 23 позволяет не только расширить знания о камерно-инструментальном наследии А. Казеллы, но и проследить эволюцию исторических жанров сицилианы и бурлески.

Практическую значимость представляют результаты исследования, которые могут быть интегрированы в фундаментальные курсы по истории музыки, а также в специализированные дисциплины, касающиеся анализа музыкальных форм. Особую ценность работа может представлять для инструменталистов, поскольку понимание жанровых истоков каждой пьесы даёт ключ к стилистически обоснованной интерпретации одного из самых востребованных в исполнительской практике флейтовых циклов.

Обсуждение и результаты

История становления и развития жанров сицилианы и бурлески

Сицилиана. Слово «сицилиана» происходит от итальянского “siciliana”, что в буквальном переводе означает «сицилийская». Сицилиана – очень старинный жанр и имеет долгий путь развития, хотя и не все факты происхождения являются достоверно известными. Свои истоки жанр сицилианы ведёт от итальянского фольклорного творчества, а именно предположительно от сицилийского народного танца, либо танцевальной песни. Однако доподлинно это неизвестно – в истории академической музыки Сицилии не осталось фактов,

указывающих на происхождение жанра именно в этом регионе (Сицилиана, 1981; Гренадёрова, 2018). Английский музыковед Раймонд Монелл (Monelle, 2006) в своей книге указал на неубедительность исследований, которые пытались зафиксировать преемственность жанра с подлинными традициями сицилийской музыки. Однако ему удалось отследить происхождение сицилианы до итальянских мадригалов эпохи Возрождения, которые имели трёхдольный размер и пунктирный ритм (Monelle, 2006).

Р. Монелл (Monelle, 2006) говорит о том, что к эпохе Барокко уже все знали, что такое сицилиана, но проследить её возникновение практически невозможно. Два исследователя – Германн Юнг (Hermann Jung) (речь идёт о его работе “Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos” («Пастораль. Исследования по истории музыкального топоса»), опубликованной в 1980 году) и Оттавио Тиби (Ottavio Tiby) (имеется ввиду статья под названием “L’origine popolare della Siciliana e la sua evoluzione dal Trecento a Bach e ad Haendel” («Народное происхождение сицилианы и её эволюция от Треченто до Баха и Генделя»), которая вошла в сборник материалов Международного музыковедческого конгресса в Бамберге (1953 год)) подробно изучали этот вопрос (Monelle, 2006). Они публикуют основательные работы, посвящённые данной теме, однако, по мнению Р. Монелла (Monelle, 2006), результаты исследований являются неокончательными. Он подчёркивает, что существовала ранняя стихотворная форма, страмботто (strambotto), которая ассоциировалась с Сицилией и часто составляла основу для номеров, называемых «ария сицилиана» в начале XVII века. В этом контексте автор рассматривает различные музыкальные примеры, которые действительно имели схожие черты с жанром сицилианы в нашем понимании (Орацио Векки – Ария для мужских голосов под названием “Imitatione del Siciliano” («Подражание сицилиане»), Лука Маренцио – мадригал “Strider faceva le zampogne a l’aura” («Оглашал воздух звуками волынок») и др.). Речь в основном идёт о характерном ритме сицилианы, а также размере и темпе, но автор указывает на то, что их довольно часто можно встретить в этот период, особенно в пасторальной музыке. Однако конкретный термин «сицилиана» нигде не встречается. Между тем Раймонд Монелл (Monelle, 2006) отмечает, что сицилиана иногда упоминается в одном из трудов Т. Гарцони «Всеобщая энциклопедия наук и искусств» (Garzoni, 1593, p. 453), где он перечисляет её наряду с такими танцами, как павана и гальярда, но не описывает её. Нет никаких сведений об этом традиционном танце и почти нет следов его музыки, лишь упоминания и приведение обобщённых стилистических черт, указывающих на мелодичность и плавность (Brossard, 1703, p. 131; Mattheson, 1713, S. 204; Walther, 1732, S. 568).

Р. Монелл (Monelle, 2006) пишет о том, что важность сицилианы как пасторального жанра была установлена итальянским композитором Алессандро Скарлатти (1660-1725). Его оперы полны арий в медленном или умеренном темпе в размере 12/8, хотя только две из них (одна в опере “La Donna è Ancora Fedele” («Верная женщина»), другая в кантате “Una Beltà ch’eguale” («Красота, которой нет равных»)) действительно называются “aria siciliana”. Предположительно, эти арии имели «явно сицилийский характер», но вновь недостаточно достоверных сведений, чтобы с точностью утверждать это (Monelle, 2006, p. 217). Независимо от того, являются ли они действительно сицилийскими или нет, эти арии Скарлатти воплощают зрелый стиль сицилианы, как его понимали в XVIII веке. Они чаще всего написаны в размере 12/8, в медленном или неторопливом темпе, с характерными ритмическими фигурами. С успехом опер Скарлатти стиль сицилианы становится широко известным и описывается в музыкальных энциклопедиях и других искусствоведческих работах (Dent, 1905, p. 147; Гренадёрова, 2018; Сицилиана, 2017).

Так, А. Д. Гренадёрова пишет следующее: «Существуют два взгляда на происхождение этого жанра: 1) сицилиана как изначально народно-танцевальный жанр, затем перешедший в разряд концертной музыки; 2) сицилиана как изначально преподносимый песенный жанр (хотя и не лишённый черт танцевальности за счёт пластичности ритма и характера движения)» (2018, с. 3). Автор склоняется к тому, что вторая точка зрения является более правдивой, так как имеет существенные научные предпосылки и была в более полной степени рассмотрена и аргументирована музыковедами.

Вершина расцвета жанра приходится на эпоху Барокко. Тогда же и начинается оформление характерных для сицилианы стилистических особенностей и признаков. Так же очень часто сицилиана становится медленной частью в классических циклических жанрах инструментальной музыки – сюитах, сонатах, концертах (яркие примеры – произведения таких композиторов, как А. Корелли, Дж. Б. Мартини, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, В. А. Моцарт), где отчётливо прослеживаются типичные черты сицилианы.

Так, становление индивидуальных характерных черт жанра происходило не сразу – лишь пройдя долгий путь развития, выделились определённые типологические признаки, которые позволяют выявить сицилиану из ряда других жанров.

На основании изучения вышеописанных трудов и анализа нотного материала были выделены следующие характерные черты сицилианы:

1) неторопливое спокойное движение в духе пасторали, триольность, использование размеров 6/8 и 12/8 (хотя встречаются и исключения, например, у Баха есть сицилианы в размере 3/8, также очень редко можно увидеть размер 6/4);

2) характерная ритмоформула , которая с самого зарождения сицилианы имела первостепенное значение в определении её как жанра, что, в свою очередь, стало одной из характерных черт, задающей пластику мягкой и одновременно сдержано-изящной манеры движения музыки;

3) использование преимущественно минорного лада (хотя в более поздней музыке нередко встречаются и мажорные примеры, в частности Сицилиана А. Казеллы написана в мажоре);

4) певучесть и протяжность. Певучесть достигается использованием плавных интервалов, неторопливых мелодий и умеренного темпа. Протяжность, в свою очередь, усиливает эффект певучести, придавая сицилиане особую глубину и выразительность, что позволяет полностью погрузиться в её атмосферу. Каждая фраза получает возможность раскрыться, прозвучать в полной мере, прежде чем уступить место следующей.

Круг образных сфер, воплощаемых через этот жанр, также можно свести к нескольким направлениям. В основном через сицилиану выражают пасторальные настроения, меланхоличную грусть или любовную лирику. Например, С. Г. Фархутдинова пишет: «По распространённости в музыке XVII-XVIII вв. сицилиана не уступает менуэту. Как и менуэт, она – излюбленное интонационно-лексическое средство, применяемое композиторами для воплощения лирики: пасторальных сцен, любовных сюжетов, обрисовки женских образов и картин природы. Ритмоформула сицилианы широко проникает в тематизм инструментальных сочинений, куда привносит связанные с ней значения и образы пасторали, мягкой идиллии, светлой лирики» (2017, с. 21).

Музыковед Л. В. Кириллина прослеживает связь образов сицилианы с традиционной арией *lamento* в оперном творчестве: «Собственно в опере топос меланхолии исторически ассоциируется с арией *lamento* и жанром сицилианы, порою в одновременном сочетании» (1996, с. 123). В целом, жанр сицилианы довольно прочно укрепился в оперном творчестве. В опере Дж. Мейербера «Роберт-дьявол» (1831) есть сицилиана в финале первого акта, которая является одной из показательных лирико-патетических черт характера героя, преломлённая сквозь общую энергичную атмосферу финальной сцены. Другие выдающиеся образцы арий, написанных в этом жанре из оперного творчества, – сицилиана Ванеллы из комедии Дж. Перголези «Влюблённый брат» (1732), романс Арриго “Giorno di pianto, di fier dolore” («День плача, лютой скорби») из оперы Дж. Верди «Сицилийская вечерня» (1855), сицилиана Туридду «О Лола, знойной ночи созданье» из оперы П. Масканьи «Сельская честь» (1890).

Жанр сицилианы становится одним из выразительных средств в рамках сонатно-симфонической драматургии. Также сицилиана часто используется в качестве *медленной части инструментальных циклов*. Нежная меланхоличная сицилиана идеально подходила в качестве созерцательного центра, так как создавала контраст с динамичными крайними частями. Так, в качестве Adagio (III часть) Й. Гайдн пишет сицилиану в своём Квартете № 5 op. 20 (III часть) (1772). Моцартом сицилиана зачастую использовалась для выражения грустных настроений, глубокого эмоционального драматизма. Как пример можно привести медленную вторую часть (фа-диез минор) Концерта для фортепиано с оркестром № 23 (ля мажор) (1786), финал Струнного квартета № 15 ре минор (1783), а также Adagio (в фа минор) из Сонаты для фортепиано № 12 фа мажор (1784) (здесь представлен интересный сплав двух контрастных жанров: главная партия – сицилиана, побочная – ария).

В эпоху Романтизма спектр использования данного жанра не менее обширен, к нему часто обращаются разные композиторы, например Карл Мария фон Вебер – последняя часть Сонаты для скрипки № 5 (1810), романс-сицилиана для флейты с оркестром соль минор (1805). И. Брамс сочинил сицилиану в качестве 19-й вариации в своих «Вариациях и фуге на тему Генделя» для фортепиано соло (1861), а в оркестровых «Вариациях на тему Гайдна» (1873) седьмая вариация также имеет форму сицилианы. Сто́ит здесь назвать и знаменитую «Сицилиану» Г. Форе из оркестровой сюиты к драме М. Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» (1898).

Отдельно отметим, что жанр сицилианы был довольно популярным и часто используемым в русской музыке. Например, С. В. Рахманинов преломлял элементы жанровых черт сицилианы в трёх своих прелюдиях для фортепиано опус 32: № 2 (1910, си-бемоль минор), № 10 (1910, си минор) и № 11 (1910, си мажор). Одна из них была написана композитором под впечатлением от картины художника Арнольда Бёклина «Возвращение домой», изображающей мужчину, сидящего спиной к зрителю на краю небольшого озера, всматривающегося в долину, где светится окно родного дома – такие же меланхоличные, светло-печальные настроения передаёт и музыка, опирающаяся на характерный ритм сицилианы. Также этот жанр встречается у П. И. Чайковского в «Итальянском каприччио» (1880) и III части симфонии «Манфред» (1885). Т. С. Кюрегян (2011) отмечает, что «некоторые русские композиторы имитируют сицилиану, воссоздавая романтические образы прошлого (например, М. П. Мусоргский в “Старом замке” из “Картинок с выставки” (1874), А. К. Глазунов в эпизоде из финала скрипичного концерта, цифра 43)». И. В. Полозова и С. П. Полозов (2019), рассматривающие в одной из своих работ особенности применения духовых инструментов в музыке Д. С. Бортнянского, упоминают о том, что ритм сицилианы встречается в некоторых сочинениях композитора, что является важным признаком пасторальности.

В неоклассическом понимании жанр сицилианы предстаёт в «Серенаде» Игоря Стравинского из балета «Пульчинелла». Возвращаясь к Казелле, стоит отметить, что творчество и стиль Стравинского оказали значительное влияние на его сочинения (композиторы были приятелями, также Казелла является автором монографии о Стравинском). У Казеллы сицилиану как жанр в неоклассической трактовке можно увидеть не только в «Сицилиане и бурлеске», но и, например, в XI вариации из 2-й части его партиты для фортепиано с оркестром и во 2-й части Концерта для струнного квартета.

Таким образом, сицилиана прошла огромнейший путь развития от народного танца до узнаваемого жанра академической музыки, используемого композиторами различных эпох и направлений, и стала частью устойчивой эмоциональной образности пасторального жанра, а также светлой лирики, меланхоличной задумчивости и ряда других характерных образов, сформированных выразительными средствами этого жанра.

Бурлеска. Название «бурлеска» или «бурлеск» (итал. “*burlesca*”, равно как и “*burletta*”) происходит от итальянского слова “*burla*”, что в переводе означает «шутка» (а также «насмешка», «издевательство»). Из этого вытекают основные характерные черты жанра – яркая пародийность, проявление гротеска и иронии, преобладание комических и карикатурных образов (Моторина, 2020, с. 13; Бурлеска, 1973, с. 610-611).

Считается, что бурлеск берёт своё происхождение ещё из античной литературы: существовал особый вид комической поэзии, в котором высмеивались различные возвышенные произведения, авторы которых намеренно искажали «высокие идеи», смыслы понятий и принципы общепринятых стилей (Сариева, 2017, с. 200). Первым образцом такого жанра стала древнегреческая поэма «Батрахомиомахия» («Война мышей и лягушек»;

предполож. авт. Гомер, или Пигрет, или Гиппонакт) – пародия на гомеровский эпос «Илиаду» (Петрова, 2016). Однако возникновение самого термина «бурлеск» произошло позднее. Принято считать, что оно связано с творчеством итальянского поэта эпохи Возрождения Франческо Берни (1497/1498-1535). Будучи создателем комических стихотворений, в которых для описания обыденных вещей и явлений использовался возвышенный слог, Берни вошёл в историю литературы как создатель стиля «бернеско» (названного по имени поэта). Сам же Берни нарекал свои стихи бурлесками, то есть «шуточными стихами». Стиль «бернеско» широко распространился не только в Италии, но и за её пределами, и французские авторы заимствовали слово, чтобы употреблять его в качестве термина. И лишь спустя несколько столетий бурлеск получил своё интенсивное развитие в области театрального и музыкального искусства (Литературная энциклопедия…, 2001, с. 101-103). Таким образом, определение бурлеска может трактоваться достаточно широко и рассматриваться не только в качестве определённого литературного или музыкального жанра, а скорее, как особое синтетическое «целое» в искусстве, которое объединяет в своём пространстве музыку, театр и литературу.

Одним из первых подвидов данного жанра, получивших широкую популярность у публики, стал викторианский бурлеск – жанр театрального спектакля, который был распространён в викторианской Англии (1837-1901 гг.), где и обрёл наивысший расцвет, а также позднее – в середине XIX века – был востребован в театрах Нью-Йорка Соединённых Штатов Америки. Данный жанр не допускался в репертуар престижных театров Англии и игрался на сценах таких театров, как Хеймаркет (Haymarket Theatre), Олимпик (Olympic Theatre), Лицеум (Lyceum Theatre), Рояль Странд (Royal Strand Theatre). Это форма пародийного представления, в котором пьеса, балет либо известная опера адаптируется в развёрнутую музыкально-комедийную постановку, обычно в эпатажной форме, высмеивающую театральные и музыкальные условности и стили оригинального произведения, с частым использованием цитирования или подражания текста и/или музыки оригинала. Современный исследователь С. В. Волошко в своей работе пишет следующее: «Бурлеск… имел тенденцию использовать как можно более возвышенные и серьёзные модели: историю (Гай Фокс, Лукреция Борджиа), мифологию или исторические легенды (Медея, Айвенго), классическую литературу или шекспировскую драму» (2020, с. 52). Особой популярностью у зрителей пользовались бурлески, пародирующие известные итальянские, французские и немецкие оперы.

К XIX веку викторианский бурлеск трансформируется, всё больше проникает в массовую культуру и находит применение на эстраде, в кабаре и мюзик-холлах, приобретает более раскованное звучание и сценическую игривость. Так появляется другая разновидность жанра – американский бурлеск (Сариева, 2017).

Интересным ответвлением жанра бурлеска является бурлескная оперетта. Здесь в первую очередь стоит упомянуть оперетты «Орфей в аду» (1858) и «Прекрасная Елена» (1864) Ж. Оффенбаха. Они несколько отличаются от вышеупомянутого жанра, и сам автор определяет эти оперетты как оперы-буффа, однако идея, сюжет и выразительные средства, использованные композитором, не могут не отсылать нас к бурлеску как таковому. Например, за основу оперетты «Орфей в аду» композитор берёт известный античный сюжет и делает из этого остроумную пародию на серьёзную оперу, как бы выворачивая наизнанку события и образы главных действующих лиц. То же самое можно обнаружить и в «Прекрасной Елене» – откровенная пародийность античного мифа и современного Оффенбаху общества.

В театральном творчестве многих более поздних композиторов также можно увидеть отсылки к жанру бурлеска. Например, у И. Стравинского есть музыкально-сценическое произведение (или, как говорил сам автор, «весёлое представление с пением и музыкой») «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» (1916), которое изначально создавалось для французской публики. Очень важным был процесс перевода, максимально передающего суть русскоязычного оригинала. Впоследствии на французском языке название звучало как *Renard, Histoire burlesque chantée et jouée* (История в стиле бурлеск, спетая и сыгранная). Для балета «Петрушка» за рубежом также употребляют название *burlesque in four scenes* (бурлеск в четырёх сценах) (Stravinsky, 1965), в то время как на русском языке композитор озаглавил его как «русские потешные сцены».

Так, зародившись в качестве небольшого пародийного спектакля на образцы высокого искусства, с течением времени бурлеск усложняется, обретает новые формы и мелодические приёмы, происходит расширение средств музыкальной и театральной выразительности. В итоге формируется особый сложно-синтетический вид музыкально-театрального представления, который остаётся актуальным и в наши дни.

Термин «бурлеска» и сам жанр нашли применение и в инструментальной музыке. Согласно музыкальной энциклопедии, бурлеска в значении инструментальной пьесы обозначена следующим определением: «Музыкальная пьеса шутливого, порой грубовато-комического, иногда причудливого характера. Обычно проходит в оживлённом движении, нередко рапсодична по структуре, родственна каприччо и юмореске» (Бурлеска, 1973, с. 611). Зачастую произведение может не содержать в названии прямого обозначения «бурлески», однако благодаря определённым ремаркам, особым указаниям автора и ряду других признаков мы понимаем, что пьесу можно отнести именно к этому жанру.

О. С. Моторина (2020) в своей работе выделяет основные типологические черты, которые определяют жанр инструментальной бурлески. Среди них:

– подвижный темп и свободная структура строения (чем она и близка таким жанрам, как каприччио и юмореска);
– использование диссонансов, которые зачастую изображают «движения персонажа-весельчака»;
– внезапные контрасты темпа и динамики, что позволяет передать яркую гротескность;
– применение вычурных и угловатых интонаций;
– многообразное использование различных штрихов (Моторина, 2020, с. 13-14).

Все вышеперечисленные выразительные средства передают яркую гротескность и пародийно-комическую специфику жанра, а также помогают отразить поставленные художественные задачи.

Разнообразие инструментальных бурлесков довольно обширно: существуют пьесы для струнных, духовых инструментов, а также для фортепиано и для оркестра. Также стоит отметить, что жанр инструментальной бурлески не только встречается в качестве самостоятельной пьесы, но и зачастую является частью циклических произведений, таких как партиты, концерты, симфонии, а также присутствует внутри различных многочастных опусов инструментальных пьес (в особенности пьес для фортепиано). В качестве части цикла бурлеску можно встретить в таких произведениях, как: третья партита для клавира *a-moll* И. С. Баха (1727, бурлеска в качестве 5-го номера), третья часть девятой симфонии Г. Малера (1909, рондо-бурлеск), «Листки из альбома» ор. 124 Р. Шумана (1832, "Burle" под номером 12), четыре пьесы для скрипки и фортепиано чешского композитора Й. Сука (1900, IV часть «Бурлеска»), шестой струнный квартет Б. Бартока (1939, III часть «Бурлетта»). Как правило, они выступают в роли похожей функции – вносят атмосферу веселья, праздничности и непосредственности. Например, в последней части концерта для скрипки с оркестром № 1 ля минор Д. Д. Шостаковича «Бурлеска» выступает в роли заключительной четвёртой части. Примечательно, что перед этой частью композитор вводит значительную каденцию для солиста, которая как бы обобщает темы и образы первых трёх довольно драматических частей. Достигнув наивысшей точки напряжения, каденция врывается в финал *Allegro con brio*. Несмотря на то что музыкальный материал бурлески тематически и интонационно связан с другими частями, характер музыки здесь кардинально меняется – веселье, беззаботность и непринуждённая радость этой части выступают ярким контрастом к драматизму предыдущих частей.

Необычайно широко разнообразие произведений в жанре бурлески для солирующего фортепиано и фортепиано в сопровождении оркестра. Самые известные из них – это Бурлеска для фортепиано с оркестром Р. Штрауса (1886), «Скерцо» (бурлеска) для фортепиано с оркестром Б. Бартока (1904), «Бурлеск» для фортепиано А. Бакса (1920), «Фантазия-бурлеска» О. Мессиана (1932).

Таким образом, сицилиана и бурлеска – два уникальных жанра в истории музыки, которые прошли огромный путь развития и стали фундаментальными и широко используемыми в музыкальном искусстве. Эти жанры являются глубоко контрастными по своему смысловому и жанровому наполнению, однако А. Казелле удалось органично объединить их в один ярчайший концертный цикл. Помимо сочинения Казеллы, сицилиана и бурлеска также встречается в качестве частей различных циклических сочинений, например в концертах, партитах и сонатах И. С. Баха, в квартетах Гайдна, Моцарта, Бартока, в сюитных циклах Респиги, Пуленка, Дюрюфле, в инструментальных концертах Чимарозы, Шостаковича, Глазунова, в симфоническом творчестве Чайковского, Малера и во многих других циклах. Однако два этих жанра в сочетании мы можем увидеть лишь в сочинении Казеллы, в этом заключается определённое новаторство композитора. Интересен тот факт, что спустя несколько лет после написания произведения для конкурса композитором было сделано переложение для нового состава, так появилась «Сицилиана и бурлеска» для скрипки, виолончели и фортепиано, ор. 23-bis (1917). Она не получила такого широкого распространения, как первоначальный вариант для флейты, но входит в перечень сочинений композитора в качестве самостоятельного произведения.

«Сицилиана и бурлеска» для флейты и фортепиано А. Казеллы: жанровые и стилистические особенности цикла

«Сицилиана и бурлеска» – одно из самых ярких и уникальных произведений, написанных для ежегодных флейтовых конкурсов Парижской консерватории. В 1914 году оно было обязательным для исполнения на конкурсе, и французский музыкальный критик Огюст Манжо в своём обзоре данного цикла писал, что первая часть очаровательна в своей выразительности, в то время как вторая часть позволит флейтистам показать свою виртуозность (Цит. по: Calabretto, 1997). Важно отметить, что среди сочинений, созданных для консерваторских конкурсов и экзаменов, имеется немало произведений, ставших в дальнейшем знаменитыми: «Драматическая фантазия» Ж.-А. Альтеса (1864), Фантазия Г. Форе (1898), «Концертино» С. Шаминад (1902), «Кантабиле и престо» Дж. Энеску (1904), «Ноктюрн и Allegro scherzando» Ф. Гобера (1906), «Анданте-пастораль и скерцеттино» П. Таффанеля (1907), «Баллада» Ф. Мартена (1939), «Песня Линоса» А. Жоливе (1944), «Сонатина» П. Санкана (1946), «Чёрный дрозд» О. Мессиана (1951).

В нотах цикла «Сицилиана и бурлеска» можно увидеть, что данное произведение посвящено Адольфу Жозефу Энбену – французскому флейтисту, солисту оркестра Ш. Ламурё и Национального оркестра Парижской оперы, профессору Парижской консерватории, продолжателю исполнительских традиций П. Таффанеля и воспитавшему М. Моиза и Ж. Рампаля. Существует информация о том, что первые исполнения цикла «Сицилиана и бурлеска» А. Казеллой (фортепиано) и А. Ж. Энбеном (флейта) состоялись 3 июня 1914 года на концертах SMI (Societe Musicale Independante – концертная компания, которая была основана в 1910 г. во Франции по инициативе М. Равеля; задачей компании стало создание бесплатной платформы, которая была бы открыта для различных творческих инициатив, независимо от школы, жанров или стилей, которые они представляют) (Calabretto, 1997, p. 153). Примечательно, что Энбен умер в 1914 году, возможно, посвящение «Сицилианы и бурлески» связано с этим фактом.

«Сицилиана и бурлеска» – это произведение, насыщенное отголосками различных жанров и стилей. Здесь можно заметить соединение традиционных ранних форм итальянской музыки, французского импрессионизма (влияние лет, проведённых в Париже, дружба с Равелем), а также обнаружить воздействие стиля Стравинского «русского периода». Такое необычное сочетание влечёт за собой многообразие музыкально-выразительных средств, исполнительских приёмов и звуковых красок. Очень примечательна в этом плане оригинальная

партия фортепиано, в которой содержатся различные наложения гармоний, энергичные «настойчивые» аккорды, а также «угрожающие» интонации в басу, которые подчёркивают ударные качества инструмента.

«Сицилиана и бурлеска», на первый взгляд, типичное сочинение для консерваторского конкурса, написанное по традиционному принципу – медленная протяжная первая часть (хотя и не лишённая виртуозных эпизодов), которая переходит в стремительную яркую Бурлеску, где исполнитель в полной мере может блеснуть своими техническими возможностями. Однако вместо общепринятых названий (например, «фантазия», «баллада», «концертино») или двух обозначений темпа и характера произведений (как, например, «Кантабиле и престо» Дж. Энеску или «Анданте-пастораль и скерцеттино» П. Таффанеля), Казелла намеренно берёт за основу две старинных итальянских формы, что выделяет это сочинение из ряда других. В целом обе пьесы объединяет один устой – фа. Однако сочетание двух танцев в одном цикле (аллюзия на барочные циклы: фантазия – фуга, прелюдия – фуга, сочетание по типу неустойчивое – устойчивое) накладывает отпечаток на тональный план. Для I части больше характерны тональная неустойчивость, избегание тоники, сочетание старинных модальных ладов (фригийский) и минора. Для II части – напротив, тональная устойчивость становится одной из характеристик основной темы.

С самого начала Сицилианы А. Казелла погружает слушателей в атмосферу таинственности и недосказанности, о чём свидетельствует несколько авторских ремарок *andantino languido e dolce* (умеренно (немного скорее, чем *andante*), томно и нежно), предписывающих общее настроение всей пьесы, а также ремарки, встречающиеся по ходу изложения музыкального материала: *dolce espressivo, misterioso*. Примечателен и тот факт, что композитор не выставляет определённый метроном, подчёркивая момент импровизационности и свободы самовыражения в пределах обозначенного темпа. В фортепианном вступлении применяется фригийский фа минор с пониженной II ступенью. Важно также дополнить, что, несмотря на то что общее настроение Сицилианы меланхолично-задумчивое, о чём свидетельствуют, помимо вышесказанного, и динамика звучания, находящегося в пределах *mp – pp*, мистериальный оттенок в большей степени присущ фортепианной партии, в особенности той части аккомпанемента, который написан в аккордовом изложении (тт. 3-5). Основная тема у флейты несколько отличается от предшествующих загадочных аккордов фортепиано, хотя и продолжает общую линию развития. Мелодия флейты – это также типичная сицилиана с характерными метроритмическими и музыкально-выразительными чертами (что видно и в самом начале в партии фортепиано), однако она имеет более пасторальный и просветлённый характер. Лад сохраняется, в аккомпанементе подчёркивается переменность, присущая модальным ладам, отсюда опора на *ч. 5 – es – b*, при повторе – *des – as*. В сочетании с фортепиано она приобретает более тёмный и насторожённый оттенок. Здесь происходит своеобразный диалог двух элементов одной темы – светлой и невинной в партии флейты и более насыщенной и глубокой у фортепиано, что придаёт окраску неопределённости и таинственности, в результате чего с самых первых тактов получается то самое *languido e dolc*e, которое Казелла указал в начале произведения. Исполнителям важно очень тонко передавать мелодическую линию друг другу, переплетая две темы и создавая единый образ, не упуская при том того едва уловимого контраста, который есть между ними.

Появление доминантового органного пункта (т. 11), с одной стороны, приближает звучание к исходному фаминору, но расслоение фактуры обусловливает появление в верхних голосах хроматического миноро-мажора (фабемоль мажор). Такое «расшатывание» тональности приводит к многократному сопоставлению септаккордов от звуков *c* и *es*, находящихся в терцовом соотношении. Перед каденцией флейты происходит энгармоническая замена *es* на *dis* (т. 17, вероятно, связано с удобством записи, так как далее диезные тональности исчезают).

После светлого и безмятежного начала с пятой строчки мелодия флейты становится более стремительной. В партии фортепиано по-прежнему звучат таинственные мрачные аккорды, которые сопровождают мелодическую линию флейты, поддерживают мощный подъём к самой высокой и напряжённой ноте всей Сицилианы – си третьей октавы. Эта нота должна прозвучать максимально ярко и звучно, так как является наивысшей кульминационной точкой в этом эпизоде (здесь можно столкнуться с определёнными исполнительскими трудностями – сыграть громко, не потеряв при этом чистоту интонации).

После этой яркой вспышки следует стремительный спуск у флейты дублированным штрихом (двойным *staccato*). За счёт использования широкого диапазона (спуск от третьей октавы до первой), динамики (*ff – mf – p – pp*), а также стремительного темпа (здесь мы можем увидеть сопутствующие указания композитора v*eloce molto, accelerando, piu mosso*, которые показывают необходимость играть эти такты в максимально быстром темпе), этот эпизод звучит эффектно и виртуозно и является ярким кульминационным моментом солиста в Сицилиане (тт. 17-18). В конце этого каденционного фрагмента флейта останавливается на долгой ноте ми-бемоль с трелью, и на первый план выходят таинственные аккорды фортепиано. В тональном плане осуществляется подготовка возвращения в фа минор, что связано с натуральным минором (долгая остановка на *es*). Здесь можно отметить несовпадение каденции у солиста и начала звучания темы у фортепиано. *Tempo I* – устой фа представлен в двух вариантах: фа фригийский и хроматический миноро-мажор. Далее с появлением тонического органного пункта на *f* звучит мелодический фа минор (IV и V ступени расщепляются, показаны в двух вариантах: натуральная и повышенная). Завершается этот эпизод небольшим стаккатным мелодическим рисунком флейты с авторской пометкой *capriccioso*, после чего идёт возвращение в *Tempo I* и фортепиано вновь задаёт уже знакомый характер и ритм сицилианы (т. 21).

После небольшого двухтактового проигрыша у фортепиано, в ходе которого меняется образность со светло-таинственной на более мрачную за счёт монотонного повторения гармонического и ритмического элемента на органном пункте на ноте «фа», педалирующего тональность фа минор (в противоположность второму гармоническому плану, ориентирующему на тональность до мажор), флейта вступает на ноте *des*, которая

отмечена *pp espressivo* с большим крещендо к середине фразы. Затем после *sf* (т. 26) динамика, наоборот, убывает (т. 27) и мелодия переходит к новому фрагменту, который преображается в лёгкую замысловатую фигуру *un poco scherzando* (тт. 31-32). В этом разделе стоит отметить многоплановое и разнообразное использование динамики Казеллой: казалось бы, общий динамический план не выходит за рамки *pp* и *p*, однако у флейты в этих двух строчках есть большое количество «динамических вилок» – *crescendo* и *diminuendo*, а также яркое *sf*. Интересен тот факт, что в партии фортепиано появляются необычные динамические обозначения, которых нет у флейты: например, *sotto voce* (вполголоса), а также *armonioso* (гармонично) в момент «игривой» фигуры в партии флейты, что дополнительно подчёркивает важность ансамбля и обращает внимание пианиста на необходимость «гармонично» подстроиться под исполнительскую партию солиста в данном фрагменте, что представляет собой не очень простую задачу в виду многоплановости аккомпанемента («шагающих вниз» секвенций септаккордов в среднем плане и сохраняющийся ритм сицилианы в басу).

Также стоит обратить внимание на необычное гармоническое решение партии флейты. Весь раздел (тт. 25-33) предполагает ля-бемоль мажор / фа минор и ре-бемоль мажор / си-бемоль минор. Однако если посмотреть на партию фортепиано, можно заметить, что этот тональный план «размывается», и на первое место выходит колористический фактор. В сущности, единственный связующий элемент между фортепиано и флейтой – это выразительные ритмы сицилианы, которые сохраняются на протяжении всего раздела. Тем самым, высокий *des* в начале фразы фактически вступает как контраст к тому, что исполняется в партии фортепиано. Флейтисту очень важно поэкспериментировать с тембром, чтобы найти подходящую окраску для этого настроения.

В следующем фрагменте *Sempre listesso Tempo* (т. 35) фортепианная партия сохраняет басовый органный пункт, только вместо педали «фа» звучит педаль «до» и появляется ритм четверть и восьмая, тогда как в среднем плане внимание притягивают «шагающие септаккорды». На этом фоне осуществляется развитие мелодической линии флейты, которую составляют восходящие секвенции, строящиеся на основном мелодически-ритмическом мотиве Сицилианы, изначально появившемся в главной теме флейты. Именно этот мотив становится центральным элементом дальнейшего музыкального развития, суммирующего основные тематические составляющие.

Но как только движение доходит до трелей и многочисленных пассажей у флейты, фортепиано возвращается к последовательности параллельных интервалов, как бы ведя флейту вперёд и не давая ослабить интенсивность звучания, необходимую в этом эпизоде (т. 41).

Несмотря на относительную свободу исполнения, которую композитор даёт солисту (ставит ремарку *rubato*), важно создать определённое напряжение общего движения, так как здесь происходит основная кульминация медленной части – большой восходящий пассаж (т. 42) приводит нас к высокой фа третьей октавы на *ff*. Допускается небольшое агогическое расширение темпа в сложных пассажах, что способствует отчётливости звучания и раскрытию авторского замысла через призму интерпретации музыканта. Однако специфика данного эпизода требует неослабевающего импульса движения: исполнитель должен устремлять мелодическую линию вперёд, выстраивая единую волну нарастания.

С 43 такта возвращается *Tempo* I и появляется новое указание – *largamente* (широко, протяжно). Несмотря на возвращение в исходный темп, этот раздел является новым уровнем напряжения. Об этом свидетельствуют и композиторские указания, такие как *senza dim.* (не ослабляя звук (при снижении тесситуры)), *sempre molto f* (здесь же появляется фигура с первой страницы, но в другой тональности и в несколько более напряжённом звучании) и *senza rall.* (без замедления) в последнем такте эпизода. В нотном тексте уже как бы присутствует небольшое *rallentando* само по себе за счёт увеличения длительностей нот. Очевидно, что Казелла даёт это указание, чтобы исполнители не провоцировались на замедление и сохранили интенсивность развития до самого конца раздела.

Далее фортепиано возвращается к начальной теме, подводя к завершающему разделу всей Сицилианы. Здесь появляется необычная ремарка *“come sul principio, ma più lontano”*, которую можно перевести следующим образом: «как в начале, но издалека» (т. 49).

Тема флейты, так же, как и в начале, вступает на *p dolce,* но указания *espressivo* мы здесь уже не увидим. Тем самым Казелла показывает, что музыка постепенно угасает, и несмотря на то что музыкальный материал такой же, как и в начале, исполнителям здесь нужно подобрать совершенно другой образ и характер. С каждым новым проведением темы у флейты динамика убывает, заметна чёткая динамическая линия: *p – piu piano – pp*. При заключительном проведении темы также появляются соответствующие указания *sotto voce* (вполголоса) и *perdendosi* (замирая, исчезая). Завершается Сицилиана в гипнотизирующем низком регистре флейты, который звучит загадочно и даже мистически. Такой эффект достигается не только за счёт динамики и постепенного снижения регистра, но и в большей степени за счёт гармонии. Аккорды в партии фортепиано никак гармонически не связаны с партией флейты, основу которой в последнем фрагменте темы составляет ре-бемоль-минорное трезвучие. Здесь Казелла вновь прибегает к приёму намеренно выписанного *rallentando* путём увеличения длительностей нот. Таким образом, мелодия становится всё медленней, пока не происходит окончательная остановка на последней ноте «до», обозначенной знаком «ферматы» с примечанием *lunga* (долго), что показывает исполнителю необходимость максимально возможно тянуть эту ноту, до полного замирания музыкального образа. «До», показывающую завершение Сицилианы и одновременно символизирующую недоказанность (тоника в положении квинты), подхватывает до-мажорный аккорд (так же с верхним квинтовым тоном), являющийся доминантой, предвосхищающей начало Бурлески в фа-мажоре.

К. Андерсон в своей статье писала о Сицилиане А. Казеллы следующее: «Нам нужно меньше красоты и больше силы звука, более близкое к “Песне Линоса” Жоливе, чем к любому из современников Казеллы,

писавших камерную музыку для флейты. Оркестровая партия Равеля в “Болеро” и “Вальсе”, а также крупные партитуры Стравинского ближе всего передают широту тембральных красок, к которым флейтисты должны стремиться в этом произведении» (Anderson, 2009). Действительно, стиль и музыкальный язык как Сицилианы, так и всего цикла в целом больше напоминают стиль и язык композиторов, писавших гораздо позднее, например, А. Дютийё или А. Жоливе, нежели современников Казеллы. Вместе с этим можно дополнить, что наряду с обозначенным К. Андерсон общим стилевым планом Сицилианы в ней обнаруживаются черты таинственности и недоказанности, которые погружают исполнителей и вслед за ними слушателей в объёмное пространство мистериальности, что также роднит эту музыку с творчеством А. Н. Скрябина.

Начало следующей пьесы **Бурлески** выступает резким контрастом к протяжной и плавной Сицилиане. Старинная форма бурлески, вероятно, была не случайно выбрана Казеллой. Бурлеск в музыке – комическая форма, предполагающая определённый гротеск и пародийность, что является контрастом к плавной и мелодичной сицилиане. Казелла сполна показывает вышеприведённое с помощью различных музыкально-выразительных средств. Мы можем увидеть это уже из нотного текста, даже не зная музыки, – по ходу Казелла вводит большое количество характерных итальянских обозначений, например таких как *brillante e con forza* (блестяще, с силой), *allegramente* (весело, радостно, быстро), *impetuoso* (импульсивно), *scherzando giocoso* (шутливо игриво), *con bravura* (с блеском)*, con forza* (с силой)*, stridente* (резко, пронзительно) и др., а также указывает динамику, которая в большинстве своём варьируется от *f* до *ff* и *fff*, тихие оттенки используются редко, лишь в контрастных эпизодах. Динамика здесь является одним из главных средств музыкальной выразительности – Казелла намеренно её преувеличивает и в сочетании с гибкими переходами от весёлых настроений к нагнетающим получается тот самый «бурлескный» эффект, напоминающий также пёструю картину итальянского карнавала со множеством масок.

Условно можно поделить Бурлеску на три части и коду (экспозиция – тт. 1-53, разработка – тт. 54-164, реприза – тт. 165-222, кода – тт. 223-236). Первые 8 тактов звучат как вступление. Здесь главенствует шутливый озорной мотив с двойным форшлагом у флейты, построенный на главных ступенях фа-мажора (*f* и *c*), символизируя простоту, естественность и одновременно устойчивое стремление к движению; он не раз будет возвращаться на протяжении всей части в различных тональностях и вариантах. С этого же мотива начнётся и реприза, но здесь – в начале – он интересно представлен как перекличка между флейтой и фортепиано, происходит своеобразный диалог действующих героев. В первом такте стоит авторская ремарка *allegramente* (радостно), что предписывает необходимость флейте задать бойкий весёлый характер с самого начала. Этому настроению также способствуют и указание темпа, данное Казеллой – *Presto vivace*, и светлая тональность фа мажор. Диалогическая структура выстраивается и за счёт колористической игры тональностями – стабильный фа мажор у флейты и соль-бемоль мажор у фортепиано, а также благодаря довольно контрастной фактуре и динамике, что отчасти подготавливает следующее вступление фортепиано (т. 9) – импульсивные пассажи шестнадцатыми на *ff*, отличающиеся движением по тональностям ля мажор, ре мажор, – на что флейта моментально реагирует – более активно, чем в экспозиционных игривых фразах пьесы, перенимая в дальнейшем от фортепиано движение квартолями шестнадцатых, но преломляя их в своём скерцозно-ламентовом характере (т. 13) и уверенно сохраняя «свою» тональность фа мажор, в которой также звучат первые (и впервые в фа-мажоре) аккорды фортепиано, становясь отправной точкой для дальнейшей нисходящей секвенции мажорных трезвучий (т. 14).

По ходу развития музыкального материала флейта и фортепиано сплетаются в единый музыкальный вихрь и приходят к сольному виртуозному пассажу секстолями флейты *veloce* (т. 20), который вновь приводит к начальному жизнерадостному мотиву, но уже на октаву выше. Дальше мелодия флейты искрится различными выразительными средствами – многообразием штрихов (интересные сочетания которых добавляют причудливости мелодии, например *staccato – legato – staccato – tenuto*), острыми форшлагами, пронзительными трелям, что поддерживается лёгким и изящным аккомпанементом фортепиано.

Вся часть начинается и заканчивается в фа-мажоре, но не раз встречаются отклонения в другие тональности. Например, в такте 34 музыкальный материал излагается в тональности ре-бемоль мажор. Примечательно, что это же музыкальное построение в репризе будет проведено уже в тональности ре мажор (далёкая степень родства, разница 7 знаков). Ключевое место также занимает беззаботная тема *scherzando giocoso* (т. 46), которая тоже будет проводиться в репризе, но уже от звука «фа». Эту тему следует исполнять с пониманием фактурного и динамического контраста к предыдущему материалу, а также максимально чётким и звонким *staccato*, что добавит той самой игривости и лёгкости данному эпизоду.

Начиная с 54-го такта характер музыки резко меняется, начинается разработка. На первый план выходит партия фортепиано. Здесь пианист задаёт напряжённое настроение, в левой руке – остинатный ритм, в правой – выпуклая взволнованная тема в нижнем регистре на *mp*, которая состоит из секундовых и терцовых интонаций. Вначале излагается ровными восьмыми, далее трансформируется в триоли, тем самым создавая ощущение небольшого ускорения. Флейтовые реплики, идентичные первоначальному мотиву пьесы, в этом разделе проводятся сначала в тональности ля мажор (т. 60), затем в ре-бемоль-мажоре (т. 68) и звучат безмятежно, сохраняя оптимистичное настроение, в то время как «стучащий» ритм фортепиано продолжает всё больше нагнетать атмосферу.

В такте 77 происходит кратковременное возвращение начальной фа-мажорной темы у флейты, которая как бы предвещает переход к состоянию лёгкости и беззаботности. Однако тема развивается совсем иначе – триольный подъём приводит к продолжительной трели, которая затем переходит в подытоживающий эпизод на *pp perdendosi* (исчезая), и флейта окончательно уступает место теме фортепиано. Важно, что Казелла

в обеих партиях даёт указание *senza rallentando* (без замедления), что говорит о непрерывности движения и музыкального развития. Всё это время в аккомпанементе у фортепиано продолжает звучать «барабанный» остинатный ритм, который в такте 100 переходит в зловещую тему (ремарка *pp sotto voce, ma marcato* (вполголоса, но подчёркивая, выделяя)), построенную на каноническом трёхразовом повторении малосекундовой интонации до – ре-бемоль, завершающемся хроматическим восходящим всплеском.

В такте 104 на первый план вновь выходит флейта – возникает новая тема (которая также появится в репризе, но в другом диапазоне). Происходит интенсивное развитие – непрерывный поток шестнадцатых на стаккато, возрастающая динамика (*mf – piu f – fff*), фортепиано поддерживает «бурлящую» фактуру шестнадцатых своим устойчивым движением восьмыми, которые ведут флейту вперёд.

В тактах 106-107 звучит нисходящая арпеджированная секвенция, каждое звено которой занимает по полтакта. Дальше элементы мелодии меняются на ломанные гаммообразные, в партии фортепиано в этот момент происходит восходящее движение «параллельными» интервалами в обоих регистрах, и в тактах 110-111 мелодия флейты также взлетает вверх, продолжая линию фортепиано. С такта 113 излагается мотив, похожий на предыдущую фразу и повторяющийся ритм восьмая – две шестнадцатых, который снова переходит в секвенцию, но если в прошлый раз она была по трезвучиям, то здесь – по квартаккордам. После неё взлёт вверх по квартам приводит к начальной теме Бурлески, но не в основной тональности, а в фа-диез-миноре, и в следующем такте тема звучит в тональности ля мажор у фортепиано на *f*, продолжением которой становится бурный поток шестнадцатых и восходящие ходы по большим мажорным септаккордам. После подъёма наступает поступенный спуск параллельными мажорными трезвучиями. В это время в партии флейты проводится секвенция, построенная на главной интонации начальной темы – нисходящей кварте (похожая секвенция встречалась в такте 13), которая переходит в «вихрящееся» движение вокруг звука «фа».

В такте 132 фортепиано резко на *sf* останавливает своё движение, что производит определённый эффект паузы, однако стремительный пассаж флейты *con forza* приводит в следующий, ещё более оживлённый раздел, и движение возобновляется с новой силой. Здесь Казелла даёт несколько указаний – *sempre molto f* у флейты, в то время как у фортепиано – *f non troppo* (громко, но не слишком), что подчёркивает главенствующую роль флейты. Также поставлена ремарка *Sempre piu vivace* (постоянно более оживлённо, т. 135) – на протяжении трёх строк у флейты пассажи шестнадцатых со всё более нарастающими движением, темпом, динамикой. По всей видимости, Казелла хотел, чтобы исполнитель постоянно усиливал звучание и мощность движения, начиная с первого *fff* в такте 124, достигнув наивысшей точки напряжения в такте 146 с пометкой *vivacissimo fff* (в высшей степени живо и максимально громко) и уже не ослабляя напора активности до самого конца произведения. В партии фортепиано на протяжении всех этих тактов звучит аккордовое сопровождение восьмыми на *staccato*, которое будто встраивается в пассажи флейты и поддерживает их. Бурное движение приводит к появлению резкой пронзительной трели флейты в 158 такте, у фортепиано – нисходящий поток последовательности трезвучий и септаккордов. Затем стремительный восходящий хроматический пассаж приводит к первоначальной теме – последнему основному разделу Бурлески – репризе (т. 164).

Однако указаний возвращения к предыдущему темпу нет, лишь предписания *Giocoso* и *ff sempre*. Вновь звучит основная фа-мажорная тема Бурлески. Также здесь проходят темы, которые звучали в экспозиционном разделе, но в других вариантах – тема в ре-мажоре в такте 178 (в начале была в ре-бемоль мажоре), тема *scherzando giocoso* (т. 187, как и в начале в фа-мажоре, но от фа). Также вновь появляется каноническая напряжённая тема фортепиано (т. 191) со следующим предписанием – *stringendo poco a poco sino alla fine* (понемногу ускоряя до самого конца), которая, как и в начале, переходит в оживлённую тему флейты в такте 199 – также от ноты «фа», только здесь автор добавляет указание *con bravura* (с блеском).

Начиная с такта 209 происходит последнее, самое мощное ускорение и нарастание музыки (*fff stringendo sempre piu*), которое подводит к завершению всего цикла. Заключительная кода (т. 223) – *Prestissimo* – это яркий итог всего произведения, искромётные стремительные восьмые у флейты сопровождаются аккордами с акцентами фортепиано. Последние такты – виртуозный триольный нисходящий пассаж фортепиано в сочетании с энергичной громкой трелью флейты – резко обрываются ярким стаккатным мотивом с форшлагом. Здесь сопоставляются фа мажор и фа минор как игра света и тени, смена масок в карнавальном вихре. Так ярко, блестяще и жизнерадостно завершается цикл.

Заключение

Проведённое исследование позволило сделать следующие выводы. Сицилиана возникла на рубеже XIII-XIV веков как итальянская народная песня-танец сицилийского происхождения. Первоначально она была прочно связана с пасторальной тематикой и сельским бытом. К концу XVII века благодаря композиторам неаполитанской оперной школы (в частности, А. Скарлатти) сицилиана окончательно сформировалась в академический музыкальный жанр. Она обрела свои типологические черты: умеренно медленный темп, минорный лад, плавную меланхоличную мелодию и покачивающийся пунктирный ритм в размере 6/8 или 12/8. Наивысшего расцвета жанр достиг в эпоху Барокко в творчестве И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, которые использовали её в качестве медленных частей инструментальных сонат, сюит и вокальных арий. В XIX-XX веках сицилиана трансформировалась в свободную романтическую миниатюру с акцентом на светлую грусть и национальный колорит, найдя отражение в произведениях К. М. Вебера, И. Брамса, Г. Форе и И. Стравинского.

Бурлеск возник в эпоху Возрождения как жанр комической поэзии, построенный на контрасте: высокие темы описывались грубым языком, а низменные – возвышенным слогом. К XIX веку в Великобритании он эволюционировал в театральное музыкально-пародийное шоу, высмеивавшее классические оперы

и шекспировские трагедии. В начале XX века в США бурлеск трансформировался в популярное эстрадное представление, где комедийная буффонада соединилась с джазом, элементами варьете и эстетикой кабаре. Бурлеск нашёл применение также и в академической музыке, переняв от предшественников специфические художественные приёмы, направленные на создание атмосферы эксцентрики, иронии и гротеска. Для этого авторы прибегали к резким динамическим контрастам, неожиданным сменам темпа, оригинальным диссонансам и карикатурным звукоподражаниям. В оркестровке этому жанру свойственно гротескное использование тембров, например, виртуозные пассажи деревянных духовых, ироничное пиццикато струнных или дерзкие соло ударных и медных инструментов. Ярким примером этого жанра в конце XIX века стала стремительная и технически сложная «Бурлеска» для фортепиано с оркестром Р. Штрауса, которая открывается «заигрывающим» соло литавр и разворачивается как ироничное состязание пианиста с оркестром. В начале XX века И. Стравинский в балете «Петрушка», получившем в иностранных изданиях подзаголовок «Бурлеск в 4-х картинах», вывел этот жанр на театральную сцену, построив всю инструментальную ткань произведения на ярмарочном юморе и пародировании народных мотивов. Практически одновременно Б. Барток в фортепианном цикле «Три бурлески» переосмыслил жанр через призму модернизма, используя резкие, угловатые ритмы и диссонансы для создания причудливых и карикатурных образов. Ярчайшим примером жанровой эволюции стала «Бурлеска» Д. Шостаковича из Концерта № 1 для скрипки с оркестром – финальная часть произведения, которая за счёт быстрого темпа и сатирической пляски трансформировала игровой ярмарочный дух в атмосферу экспрессивного и гротескного народного праздника.

Оригинальный синтез обеих этих образных сфер нашёл своё воплощение в неоклассическом цикле А. Казеллы «Сицилиана и бурлеска». Сицилиана А. Казеллы демонстрирует диалог с барочной и классической традицией, где этот жанр зачастую ассоциировался с лирической, пасторальной образностью. Композитор сохраняет характерные признаки – размер 12/8, качающийся ритм, певучую мелодику, – но обогащает их язык остротой различных гармоний, полифонической изощрённостью и отточенностью фактуры. Привычная пасторальность и безмятежность сицилианы у Казеллы превращается в более меланхоличную и терпкую, на первый план выходит создание особого звукового пространства таинственной недосказанности. Сохраняется характерный пунктирный ритм, но мелодия становится более изломанной, инструментальной, нежели певучей и вокальной. Композитор мастерски использует регистровые контрасты и фактурные приёмы для создания непрерывного драматургического развития, приводящего к яркой кульминации с последующим постепенным затиханием и растворением звучности в низком, гипнотизирующем регистре флейты. Вместо простых и ясных гармоний появляются политональные наслоения и диссонансы, что формирует эффект диалога эпох – «старинной картины в современной раме».

Бурлеска трактуется Казеллой как жанр, позволяющий наиболее ярко воплотить неоклассицистские принципы: графичную чёткость линий, моторную энергию, гротескную остроту, политональные сочетания. Отталкиваясь от традиций скерцозных пьес романтиков и барочных быстрых финалов, композитор создаёт динамичную, часто с элементами сарказма, пьесу, где ритмическая упругость соединяется с диссонирующей гармонической лексикой. Бурлеска представляет ярко выраженную образность, которая включает в себя элементы гротеска и виртуозной игры, что проявляется в стремительном темпе, множестве авторских ремарок и резких динамических контрастах. Партии флейты и фортепиано находятся здесь в непрерывном движении, поражая виртуозностью и остротой тем. В среднем разделе партия фортепиано выходит на первый план, где остинатные фигуры и «барабанные» стучащие ритмы задают тематическую основу, на фоне которой флейта разворачивает каскады виртуозных пассажей, искрящихся разнообразием штрихов и оттенков. Впоследствии создаётся единый непрерывный поток неослабевающей энергии, завершающийся блестящим и жизнеутверждающим *Prestissimo* в финале. Так, преломление традиций здесь строится на антитезе: Сицилиана – это погружение в созерцание, архаику и субъективную лирику (статика); Бурлеска – это взрыв активности, жёсткий ритм и объективная энергия (динамика).

В перспективе результаты настоящего исследования могут быть экстраполированы на изучение других исторических жанров, востребованных в музыке XX века, таких как пассакалия, чакона, ричеркар или токката, что даёт возможность проследить, как культурные коды прошлого адаптируются к новому гармоническому и фактурному мышлению, не теряя при этом своей идентичности. Дальнейшая разработка этой проблемы может внести существенный вклад как в историю музыки, так и в общую теорию жанра, а также содействовать практике исполнительского искусства.

Материалы исследования | Research materials

1. Бурлеска // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 1.
2. Кюрегян Т. С. Сицилиана // Belcanto. 2011. https://www.belcanto.ru/siciliana.html
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001.
4. Сицилиана // Большая Российская энциклопедия. 2017. https://old.bigenc.ru/music/text/4980837
5. Сицилиана // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5.
6. Brossard S. Dictionaire De Musique, Contenant Une Explication des Termes Grecs, Latins, Italiens, & François les plus usitez dans la Musique. P.: Christophe Ballard, 1703.
7. Casella A. Siciliene et Burlescue pour Flûte et Piano, op. 23. P.: Evette & Schaeffer, 1914.
8. Dent E. J. Alessandro Scarlatti: his life and works. L.: E. Arnold, 1905.

9. Garzoni T. La piazza universale di tutte le professioni del mondo. Venetia: Appreggo l' Herede di Gio. Battista Somasco, 1593.
10. Mattheson J. Das forschende Orchestre oder desselben dritte Eroeffnung. Hamburg: Ben B. Schiller Wittwe, 1721.
11. Sicilienne et Burlesque (Alfredo Casella) // Bru Zane Mediabase. 16.11.2024. https://www.bruzanemediabase.com/exploration/oeuvres/sicilienne-burlesque-alfredo-casella
12. Stravinsky I. Pétrouchka: burlesque in four scenes. Full orchestral score revised 1947 version. L.: Boosey & Hawkes, 1965.
13. Walther J. G. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Leipzig: Wolffgang Deer, 1732.

Источники | References

1. Варунц В. П. Альфредо Казелла // Музыкальная жизнь. 1980. № 13.
2. Волошко С. В. Оперетта и формирование массовой музыкальной культуры // Philharmonica.International Music Journal. 2020. № 5.
3. Гренадёрова А. Д. Сицилиана в вокально-инструментальном творчестве И. С. Баха: к вопросу трактовки жанра // Музыкальное искусство. 2018. № 19.
4. Денисов А. В. Музыка XX века. А. Казелла, Д. Ф. Малипьеро, Л. Даллапиккола, Л. Ноно, Л. Берио, Р. Штраус, К. Орф, П. Хиндемит, З. Кодай, Б. Барток, Б. Мартину. СПб.: Композитор, 2014.
5. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Московская государственная консерватория, 1996.
6. Кириллина Л. В. Феруччо Бузони, Отторино Респиги и Альфредо Казелла в России // Италия – Россия: четыре века музыки. М.: ABCdesign, 2017.
7. Лахенман Х. Ф. «Сицилиана» – иллюстрации и фрагменты комментария (Гансу Цендеру, которому посвящена «Танцевальная сюита с песней о Германии») // Журнал Общества теории музыки. 2023. № 4 (44).
8. Лебедь М. И. Альфредо Казелла и новая музыка Италии: дисс. … к. иск. М., 2012.
9. Моторина О. С. Инструментальная пьеса бурлеска: к вопросу об определении и специфике жанра // Искусство глазами молодых: материалы XII Международной научной конференции (г. Красноярск, 30 июня 2020 г.). Красноярск: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 2020.
10. Новосёлова Е. Ю. Инфернальная тень сицилианы // Семантика музыкального языка: материалы научной конференции (г. Москва, 29-31 марта 2005 г.). М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2006. Вып. 3.
11. Петрова Н. В. Пародия, стилизация, бурлеск: к разграничению понятий // Концепт и культура: диалоговое пространство культуры: языковая личность. Текст. Дискурс: сборник статей VI Международной научной конференции (г. Кемерово – Ялта, 25-27 сентября 2016 г.). Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2016.
12. Полозова И. В., Полозов С. П. Роль духовых инструментов в музыке Д. С. Бортнянского и отражение эстетики галантного стиля // Philharmonica.International Music Journal. 2019. № 3.
13. Сариева Е. А. Необурлеск: от жанра к стилю // Теория и история искусства. 2017. № 1-2.
14. Трембовельский Е. Б. «Старый замок» Мусоргского в контексте аналогий и параллелей // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 4 (29).
15. Фархутдинова С. Г. Основы фортепианного исполнительства. Нижневартовск: Изд-во Нижневартовского государственного университета, 2017.
16. Anderson Cl. Alfredo Casella's Sicilienne and Burlesque // The Instrumentalist. 2009. https://theinstrumentalist.com/february-2009-flute-talk/alfredo-casellas-sicilienne-and-burlesque/
17. Calabretto R. Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti. Firenze: Leo S. Olschki, 1997.
18. Monelle R. The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

Информация об авторах | Author information

RU

Мещерякова Анастасия Гайяровна[1]
Киреева Наталья Юрьевна[2], д. иск., доц.
[1, 2] Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

EN

Anastasia Gayarovna Meshcheryakova[1]
Natalia Yuryevna Kireyeva[2], Dr
[1, 2] Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire

[1] *mistiks.ru@gmail.com,* [2] *sanata1004@yandex.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 05.05.2026; опубликовано online (published online): 23.06.2026.

Ключевые слова (keywords): А. Казелла; цикл «Сицилиана и бурлеска» для флейты и фортепиано; жанр «сицилиана»; жанр «бурлеска»; A. Casella; cycle "Siciliana and Burlesque" for flute and piano; siciliana; burlesque.