

**ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»**

**Музыкальное училище имени Гнесиных, г. Москва**

**Нино Рота. Фортепианная сюита ««Казанова» Феллини»**

**Номинация: Музыкальное искусство XX–XXI вв.**

**Булатова Анастасия**

**Теория музыки, 4 курс**

**Руководитель: Ефимова Лариса Николаевна, преподаватель**

Оглавление	
Введение	3
<b>История создания сюиты</b>	4
<b>Анализ сюиты</b>	5
<i>Первая часть «O Venezia, Venaga, Venusia» («О Венеция..»), quasi armonici, 4/4)</i>	
5	
<i>Вторая часть «L'ucello magico» («Волшебная птица»), <math>\frac{3}{4}</math>)</i>	8
<i>Третья часть «Intermezzo della mantide religiosa» («Интермедия богомола» Andantino, 2/4)</i>	10
<i>Четвертая часть «The great Mouna» («Великая Моуна»), tranquillo, F-dur <math>\frac{3}{4}</math>)</i>	
13	
<i>Пятая часть «Il duca di Wuttenberg» («Герцог Вуттенбурга»), Allegro giusto, 3/2)</i>	15
<i>Шестая часть «Il duca di Wuttenberg – 2a parte» («Герцог Вуттенбурга — вторая часть»), Alla breve, 2/2)</i>	16
<i>Седьмая часть «La Poupée automate» («Автоматическая кукла»), Andante, 4/4)</i>	17
<b>Заключение</b>	18
Список литературы	20

## Введение

Нино Рота — одно из ярчайших явлений в киномузыке XX столетия. Он сотрудничал с такими легендарными режиссерами, как Л. Висконти, Ф. Феллини, Ф. Дзеффирелли, Ф. Ф. Коппола.

Многолетнее сотрудничество с Федерико Феллини, начавшееся в 1952 году в фильме «Белый шейх» (1952), продолжалось до конца жизни Роты. Их творческий союз стал одним из самых значительных примеров синтеза музыки и кино в XX веке. В фильмах «Дорога», «Сладкая жизнь», «8½», «Амаркорд» и других музыка Роты становится самостоятельным драматургическим пластом, формирующим внутренний ритм фильма, его эмоциональную атмосферу<sup>1</sup>.

Музыка в кинокартинах Феллини не просто сопровождает изображение, а раскрывает его внутренний смысловой слой. Саундтрек в фильмах Феллини функционирует как самостоятельный драматургический элемент, выявляя скрытые эмоциональные состояния, иронические или трагические оттенки происходящего.

Феллини нередко привлекал Роту к работе ещё до начала съёмочного процесса; музыкальный материал помогал формировать ритм сцен, пластику персонажей и атмосферу фильма. Режиссер считал, что в кино музыка может становиться «протагонистом» при условии её полной спаянности с изображением. Именно такую органическую включённость музыкального слоя он видел в работе Роты<sup>2</sup>. В фильмах Феллини музыкальный и визуальный ряды существуют в органическом единстве, словно возникая из общего художественного импульса. Музыкальный язык Роты в этих картинах соединяет карнавальность и трагизм, наивную непосредственность и философскую

---

<sup>1</sup> Miceli S. La musica nel film. Arte e artigianato. Roma: Bulzoni, 1982.

<sup>2</sup> Феллини Ф. Интервью о музыке и о Нино Роте / беседа вёл П. Аквафредда // Paese Sera. 7 luglio 1979.

иронию, что соответствует миру масок, характерному для феллиниевской эстетики.

Взаимодействие двух художников основывалось на глубоком интуитивном понимании. Рота отмечал, что работа с Феллини стала поворотным моментом его творческой биографии. После смерти композитора в 1979 году Феллини признавался, что утратил не только соавтора, но и часть собственного творческого сознания.

### **История создания сюиты**

В 1976 году вышел фильм «Казанова» — один из последних совместных проектов Нино Роты и Федерико Феллини, занимающий особое место в их творческом наследии и ставший своеобразным итогом многолетнего сотрудничества режиссёра и композитора. Итальянский релиз картины состоялся в декабре 1976 года (в Риме и Милане — 10 декабря 1976 г.).

В том же году на основе киномузыки композитор создал фортепианный цикл *Suite del Casanova di Federico Fellini* («Сюита «Казанова Феллини»»). Сюита представляет собой не простое переложение киномузыки, а художественно переработанный материал, выведенный из экранного контекста в сферу концертного исполнения.

Работа над музыкой к «Казанове» велась параллельно со съёмочным процессом. По просьбе Феллини Рота создавал музыкальные номера, которые могли использоваться уже на этапе съёмок. Именно в этом контексте 24 мая 1975 года были написаны *Due Valzer sul nome di BACH*— “Два вальса на тему BACH” (дата зафиксирована в авторской рукописи). Эти пьесы стали частью музыкального материала фильма, а их тематические и интонационные элементы вошли в основу отдельных разделов фортепианной сюиты.

В материалах фонда *Fondazione Giorgio Cini* (Фонд Джорджо Чини) в Венеции подчёркивается, что именно в случае «Casanova» Рота сделал исключение: на основе рабочих набросков он оформил «*vera e propria suite*

pianistica» — полноценную фортепианную сюиту, структурированную как самостоятельное сочинение.

В документах архива также отмечается характерная особенность музыкального решения фильма — своеобразная «клавишная археология»: в партитуре активно сочетаются инструменты разных эпох — от клавесина до электрического фортепиано и органов. Такое совмещение тембров формирует особый звуковой слой, в котором историческая стилизация соединяется с элементами современного звучания.

Таким образом, создавая сюиту, Нино Рота трансформировал кинематографический материал в самостоятельное произведение, при этом сохранив прочную связь с художественным миром фильма: карнавальная условность, масочные образы и элементы театральной стилизации получают своё отражение в фортепианном опусе. Сюита становится музыкальной интерпретацией образа Казановы Феллини, в котором сочетаются историческая стилизация, гротеск и символический смысл.

### **Анализ сюиты**

*Первая часть «O Venezia, Venaga, Venusia» («О Венеция..», quasi armonici, 4/4)*

Название первой части сюиты похоже на поэтическое заклинание: Venaga — форма от глагола vengа («приди», «явись»), Venusia — искаженное Venere (Венера). Образ Венеции является не просто фоном в фильме, а выступает как отдельный персонаж, с усмешкой наблюдающий за бутафорной жизнью своих обитателей, и в том числе самим Казановой. Именно поэтому музыкальный материал, характеризующий Венецию, так важен для Нино Роты.

Это город-тайна, величественная и одновременно мрачная сказка, город, где сосуществуют лица и маски, искусно подменяя друг друга. Весь фильм пронизывает чувство благоговения перед магией этого города, так тонко переданное: визуально — Феллини («С первых же кадров "Казановы" мы имеем честь наблюдать явно-картонную Венецию. Богиня любви Венера (опять же, не

сама богиня, а лишь её макет, созданный в честь карнавала) тонет — "Плохой знак!" раздаётся крик в толпе. Далее начинаются непосредственно приключения Казановы»<sup>3</sup>.

Начальный мотив "Venezia, Venaga, Venusia" звучит как причудливый, чуть гротескный серенадный рефрен, со всей свойственной ему театральностью, как бы пародируя и одновременно цитируя эстетику XVIII века, открывая мир барочной фантазмагии. Музыка ускользает от чётких рамок формы и гармоний, убаюкивая баркарольным покачивающимся метром, подобно разворачивающемуся действию, балансирующем между сном и реальностью. Этот мотив станет лейттемой всей сюиты, звучащий в разных вариантах (но иногда, как, например, в 4 части, в своем первоначальном виде), а обозначение *quasi armonici* буквально означает, что здесь стоит имитировать флажолетное звучание для создания более тонкого, прозрачного звучания

(пример 1).

(пример 1)

Трехчастная композиция с чертами рондо объединена ритмо-гармоническим остинато баса. Гармонический оборот Т - VI,

<sup>3</sup> Н. Севастьянов. "Казанова Феллини". 2009. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://dugward.ru/publ/s38.html> 29.02.2026.

пронизывающий всю часть, станет лейт-основой сюиты. В мерно покачивающемся движении он олицетворяет образ Венеции.

Первые такты — почти беззвучное rrrr, затем в верхнем голосе из звенящей пустоты рождается мотив, имитирующий механическую музыкальную шкатулку, он также очень напоминает мелодию puppet automat. Такая аллюзия, конечно, не случайна — лицо Казановы напоминает лицо фарфоровой куклы, потому что Феллини сразу представляет его как героя, чье величие соткано из миражей. Перед нами — человек-образ, созданный самим временем, театром и иллюзией. Его фигура — как кукла из дорогого фарфора: безупречно одет, блестящ, но хрупок; каждое движение рассчитано, каждое слово отточено, а за этой выверенной грацией прячется усталость души. В глазах Казановы отражается Венеция — холодная, прекрасная, хрупкая, как мираж.

Ритмически однообразный бас пронизывает всю часть, с небольшими фактурными изменениями — в развитии (октавной дублировкой). Словно заклинание, он погружает в таинственную атмосферу. Триоли в среднем регистре соединяют аккорды плавным движением, а верхний голос обогащает звучание прозрачными кварто-квинтовыми созвучиями. C-dur окрашен мягкими хроматическими «вкраплениями» (фа-диез, си-бемоль), что в соединении с «плавающей» гармонией создает мерцающий колорит, словно солнечные блики на воде.

В среднем разделе (такты 18–34) появляется эффект пространственности, эха — обозначение «sopno (eco)». Иллюзия звуковой перспективы может интерпретироваться как метафора внутреннего голоса или воспоминания героя. Это усиливает атмосферу отчуждения и замкнутости, возможно, внутреннего переживания, отстраненного созерцания. Мелодия в высоком регистре звучит отстраненно, словно кто-то вдалеке напевает назойливый мотив.

Остинатность, ритмическое однообразие, баркарольные покачивания — все это действует гипнотически, как будто погружая в какое-то обрядовое действо.

Первая часть — экспозиция метафорического образа Венеции. В этой звуковой перспективе фигура Казановы предстает не героем-любовником, а марионеткой, замкнутой в ритуале собственной славы. Музыкальная ткань последовательно усиливает этот образ средствами сюрреалистического контраста, гармонической неопределённости, повторности и финального ухода в всеобъемлющую акустическую пустоту.

Материал вступления обрамляет часть. Такая арочность характерна почти для всех частей сюиты: в третьей и четвертой частях с небольшим варьированием, в пятой и седьмой — точное повторение. В мерном покачивании T и VI, постепенно затихая (*rallentando*, *diminuendo sempre*, *ppp*), звучность растворяется.

*Вторая часть «L'ucello magico» («Волшебная птица», ¾)*

Эта музыка словно рождается заведенным механизмом, способным остановиться, лишь когда метроном вдруг сломается, прервав непоколебимый пляс шестеренок. Метроном в виде золотого петушка, который, если учесть вклад Энтони Берджесса в работу над фильмом в качестве консультанта по диалогам, становится буквальным воплощением фразеологизма *a clockwork orange* (заводной апельсин).

В фильме это один из важнейших образов — символов, везде сопровождающих странствия Казановы, наиболее часто встречающийся в сценах оболыщения. Нино Рота считал, что музыка не должна довольствоваться ролью иллюстрации экранного сюжета, а должна стать неотъемлемым элементом драматургии фильма, и именно такого эффекта у него получилось достичь в сюите «Казанова»: музыкальный образ, связанный с птицей-метрономом помогает обратить внимание на особый его символизм.

Музыка «L'ucello magico» пронизана вальсовостью, доведенной до автоматизма. Вальс как жанр, выражающий палитру чувств, в исторически сложившейся традиции развивался по линии психологизации. Здесь же используется лишь метроритмическая атрибутика вальса как символа любовного обольщения, рафинированного, очищенного от чувств.

Часть основана на варьировании вальсовой формулы. Тема — в форме периода из трех предложений а (4) + а1(4) + в (4). (пример 2)

(пример 2)

Мелодия рождается из нисходящего скачка в виде форшлага на нону, который станет интонационным зерном. Он тоже становится частью остиной конструкции. Начиная со второго предложения (а1) начинается «игра» с этим мотивом — он звучит секвентно то в восходящем, то в нисходящем движении. А в третьем предложении этот диссонанс преломляется в гармонические «кляксы» — секундо-септовые созвучия с зеркальным отражением в виде ум.8 с секундой. Вплоть до начала нового раздела, который отделяет фермата, все фактурное и мелодическое развитие строится на все том же интервале септимы, который композитор всячески варьирует, музыкальный материал не выходит за пределы этого интервала, такая намеренная ограниченность тоже играет важную роль в создании образа птицы- метронома.

Основой темы служит четырехтакт, представляющий собой вальсовую формулу с тонико–доминантовой гармонией. Квадратность выдерживается на

протяжении части, но периодически подвергается «перебоям», напоминающим эффект сломанного механизма.

Нино Рота передает скерцозный механистичный образ всеми музыкальными средствами: гофомонно–гармоническая фактура с тривиальным аккомпанементом (бас – аккорд), стаккато, высокий регистр, скачкообразная мелодия, а также сам принцип оstinatности.

Композиция части – сложная двухчастная, с непрерывным варьированием (тональным, гармоническим, мелодическим). Первая часть представляет собой тему (в форме периода из 3-х предложений) с тремя вариациями. Неизменно повторяющиеся четырехтакты подобны вращающимся шестеренкам заведенного механизма.

Вторая часть «ломает» вальсовую формулу, неожиданно меняя акценты и привнося черты двухдольности. Это тонально разомкнутая простая трехчастная форма (c-moll — g-moll), где 1 часть — сложный период (12+12). Развивающая средняя часть создает эффект сломанного механизма за счет перебоев в структуре (1+1+1+1) и фактуре (отсутствие баса на сильную долю), длительному «зависанию» на неустойчивой альтерированной гармонии.

Лаконичный репризный раздел (12+1) в g-moll содержит ладовое просветление и иллюзорность окончания.

*Третья часть «Intermezzo della mantide religiosa» («Интермедия богомола» Andantino, 2/4)*

В словаре Гроува дано такое определение жанра интермеццо: «Это музыкальное представление обычно легкого характера, вводимое между актами трагедии, комедии или оперы. Этим термином также обозначают небольшой музыкальный эпизод, который служит связующим звеном между крупными

разделами сонаты, симфонии или другого масштабного произведения — как инструментального, так и вокального»<sup>4</sup>.

В кинопартитуре *Интермеццо* наполнено ироничным содержанием. В фильме это сценка-представление, где фигурируют два основных персонажа — мужчина и богомол. Музыка обладает ярко выраженной театральностью и насыщена контрастными образами, словно иллюстрирует выход на сцену персонажей, каждый из которых имеет свою тему.

Она подчеркивает, пожалуй, главную идею Феллини, пронизывающую весь фильм и являющуюся одной из ключевых в его творчестве: идея о пустоте и бессмысленности жизни, проведенной в бездумных развлечениях, среди мишуры событий и нелепых масок. Изобилие порой до абсурда пышных деталей при полном отсутствии содержательной основы. За вычурной декоративностью скрыта пустота — тщательно завуалированная, как и в карнавальных эпизодах фильмов «8 1/2», «Амаркорд» и других ранних работах Феллини. И партитура Нино Роты тонко воплощает эту идею музыкальными средствами: обилие украшений, ритмические и мелодические вариации создают иллюзию непрерывного варьирования, хотя в основе лежит один и тот же тематический материал, поддерживаемый неизменной ритмической формулой. Всё это указывает на намеренную бесцельность звучания, на его пустотность — словно посредственные маски, теряющиеся в буйстве бессмысленного карнавала. Надо сказать, что и сами герои, которых она сопровождает в фильме, выглядят совершенно нелепо в своих чересчур пышных костюмах, особенно богомол, чей наряд абсолютно комичен.

Форму этой части сюиты можно определить как сложную трехчастную с сокращенной зеркальной репризой и вариационной серединой, где первая часть близка к куплетной. Остинатность — важнейший принцип в сюите проявляет себя и в *Интермеццо*. Все части объединены фигурационным сопровождением.

---

<sup>4</sup> Музыкальный словарь Гроува *Grove Dictionary of Music and Musicians*. С. 484-486.

Оно придает ощущение механистичности, будто ожили и пришли в движение марионетки. Музыка наполнена карнавальской атмосферой, доведенной до гротеска.

Ритмический рисунок аккомпанемента остаётся неизменным до самого конца. Монотонность становится основой театрального образа: именно она подготавливает восприятие музыки как маски, за которой скрывается ироничный комментарий автора. Реплика *ironico* («иронично») отражает не только стилизованный характер номера, но и отношение самого автора к Казанове — потерявшему себя в созданном им же искусственном образе. Сами движения героев в этой сцене напоминают заводные кукольные (это предвещает финальный номер сюиты «*Poupée automate*»).

Нарочитая монотонность вырисовывается в фигурациях, незамысловатых и даже трафаретных (в однообразии тоники-доминантовой гармонии). Малотерцовая интонация в терцово-секстовой дублировке покачивается на фоне доминантового органного пункта.

*Intermezzo* политонально и разомкнуто (f-moll+Fis-dur — c-moll). Диссонантные созвучия создают едкий контраст идеально выверенной мелодии, как бы обнажая ее искусственность, создавая комический эффект. Две темы первой части олицетворяют собой двух персонажей этой театральной сценки, они во всем контрастны. Музыкальная ткань выстроена как сопоставление двух противоположных сфер, но опять же, все напоминает о том, что это лишь маски, а не реальные живые характеры. Их темы рельефно противопоставлены: кантиленная, с «вокальными» терциями и секстами, с ровными длительностями, тяготеющая к доминантовой сфере, тема А (пример 3) и скачкообразного склада тема В со «строптивым» стаккато и пунктированным ритмом (пример 4).



(пример 3)

(пример 4)

Средний раздел (c-moll) развивает материал первой части. По форме напоминает вариации (bb1cb2).

В “Intermezzo” господствует принцип вариативного развития — тонального, фактурного и орнаментального. При этом композиция выстроена зеркально: завершается она тем же эпизодом А, с которого начинается, словно опускается занавес по завершении представления.

*Четвертая часть «The great Mouna» («Великая Моуна», tranquillo, F-dur ¾)*

Слово «Моуна» с санскрита переводится как «тишина, молчание». Это вполне соответствует образу молчаливого – полумифического существа, чей образ сопровождается этой музыкой в фильме.

Великая Моуна в фильме появляется как провидица, в её облике сочетаются знание, ирония и освобождение от мирской суеты. Моуна — словно голос вне времени, символ внутренней свободы, недоступной Казанове, который остаётся пленником своей плоти и страстей. Она не вовлечена в игру соблазна, а наблюдает за ней свысока, обнажая её бессмысленность. Образ Моуны — это философский контрапункт всей жизни Казановы: там, где он ищет призрачное наслаждение, она обретает покой и истину.

«The Great Mouna» — часть, резко контрастирующая с остальными. Это миниатюрная, но выразительная сцена, построенная как медитативная, статическая композиция, противопоставленная всем остальным частям, более насыщенным развитием: музыка становится прозрачной, почти неземной. Здесь исчезают ритмы праздника и страсти — остаётся лишь дыхание времени и

одинокчества. Это словно внезапная остановка, момент прозрения. Мелодия звучит, как голос за пределами земного, как напоминание о недостижимом смысле, недоступным герою: Казанова в фильме Феллини — не просто герой-любовник, а человек, отчаянно стремящийся заполнить внутреннюю пустоту через череду удовольствий, знаний, встреч. Но всё это оказывается мимолётным, фрагментарным. Образ-символ Моуна противоположен: она целостна, спокойна, как будто носит в себе тайну, которую Казанова никогда не постигнет.

Именно это чувство отстранённой гармонии, выражено в её музыкальной теме. Это музыка внутренней тишины, которой так не хватает герою, поглощённому развлечениями бесконечного карнавала.

Монотонное звучание, погружающее в гипнотическое состояние, четырежды прерывается угрожающими аккордами с тритоновым скачком через октаву (такты 29, 58, 77, 114). Композиция части пронизана мерным трехдольным движением, на фоне которого чередуются лейттема сюиты, с ниспадающими «каплями» терций, и восходящая мелодическая фигурация из «шелестящих» секунд (пример 5).

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 20 to 26, and the second system covers measures 27 to 28. The music is in 3/4 time. The left hand (bass clef) plays a steady accompaniment of eighth notes, often in a triplet pattern. The right hand (treble clef) features a melodic line with descending thirds and ascending seconds. In measure 27, there is a dramatic shift in dynamics to fortissimo (ff) and a tritone jump in the right hand, followed by a return to the previous melodic style.

(пример 5)

Вариационно-строфическая форма пронизана оstinatным движением и мозаичной «игрой» — перестановками тем, ладовым «мерцанием» мажоро-минора. Тонально-гармоническое развитие части основано на обыгрывании I – VI ступеней: f-moll—des-moll, des-moll—Des-dur, f-moll—cis-moll, cis-moll—f-moll—F-dur.

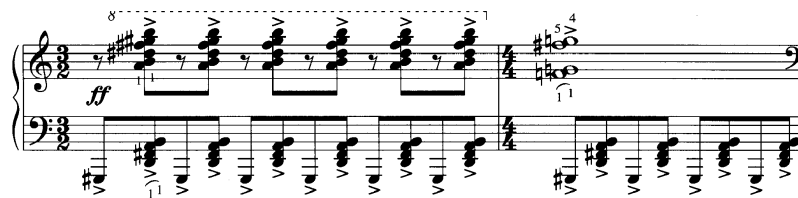
В четырехтактовом завершении отражается зыбкий баланс сна-созерцания (покачивание квинт и кварт) и реальности-угрозы (ges в мелодии).

Таков символический портрет Моуны. В отличие от других частей цикла, в которых преобладала ирония, гротеск, и, в целом, театральная условность, здесь царит сомнамбулическая полуреальность.

*Пятая часть «Il duca di Wuttenberg» («Герцог Вуттенбургга»), Allegro giusto, 3/2)*

Пятая часть сюиты — гротескный портрет. В фильме эта музыка соответствует сценам, связанным с герцогом Вуттембургским — одним из эксцентричных персонажей, окружающих Казанову. Герцог — довольно карикатурная фигура, воплощение власти, роскоши, граничащей с безвкусицей, претенциозности и театральной помпезности.

Музыкальный образ части выстраивается на сочетании надменной маршевости, острых акцентов со sfz, и механистичного ostinato (пример 6).



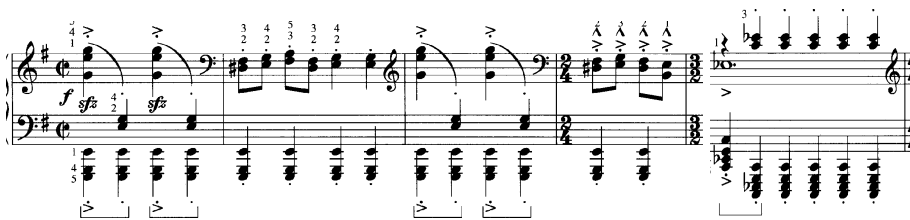
(пример 6)

В процессе варьированного повтора появляются лирические островки лейттемы (такты 12—14, 19—21, 51—53), но они быстро растворяются в оstinатном движении политональных созвучий.

Трехчастная композиция «Il duca di Wurttemberg» с синтетической репризой основана на тонально-гармонических сопоставлениях в терцовом соотношении: в крайних частях —  $gis - f$  — в первой,  $gis - fes$  — в репризе. Середина составляет 13 тактов и выдержана в полигармоническом сочетании органного пункта тоники  $Fes$  и доминантового септаккорда к  $As$ . Диссонирующие созвучия, неожиданные энгармонические повороты и обилие акцентов создают устойчивое напряжение, которое сохраняется до конца.

*Шестая часть “Il duca di Wuttenberg – 2a parte” («Герцог Вуттенбурга — вторая часть», Alla breve, 2/2)*

Вторая часть «портрета» во многом является продолжением первой части “Il duca di Wuttenberg”, она также опирается на принцип оstinatности: до конца сохраняется ровное движение четвертями в контексте постоянно меняющегося метра. Акцентированные аккорды-удары создают театральный образ роковой неотвратимости (пример 7).



(пример 7)

В композиции ключевую роль играют паттерны, встроенные в двухтактовые блоки, объединённые аккордовой фактурой. На лейт-гармонический фон ( $T - VI$ ) последовательно накладываются короткие мотивные элементы — фрагменты мелодии, напоминающие лейттему сюиты, за которыми следует новый элемент, в основе которого секвентное развитие. Эти элементы («остинатные формулы» по Холоповой<sup>5</sup>) фактурно и тонально варьируются, проходя через две основные тональные сферы этой части —  $e-moll$  и  $c-moll$ .

К концу части мотивные линии постепенно растворяются в аккордовом движении. Рота оперирует комбинаторной игрой метроритмических преобразований внутри оstinатного контура, каждые 2-3 такта меняя размер.

<sup>5</sup> Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. С.429.

Развитие происходит посредством микроизменения внутри четких формул, а не через качественную трансформацию материала.

*Седьмая часть «La Poupée automate» («Автоматическая кукла», Andante, 4/4)*

Основанная на материале первой части сюиты, финальная часть названа иначе: вместо образа Венеции, с ее мерно покачивающимися водами, — заводной механизм как воплощение идеала любви, полностью рафинированного и лишённого эмоций.

Сохранены ритмоинтонационное остинато и фактурная прозрачность (пример 8). Однако звучание лейттемы становится более приглушённым. Характер музыки убаюкивающий, отстраненно-созерцательный, будто безмятежно текущие волны вечности.

The image displays a musical score for the piece 'La Poupée automate' in 4/4 time, marked 'Andante'. It consists of two systems of music. The first system begins with a piano (ppp) dynamic and a 'red.' marking. The right hand part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues this pattern with various fingering and articulation markings.

(пример 8)

Композиция в форме сложного варьированного периода пронизана единой моноритмической формулой, развертывающийся на фоне квази-органного пункта лейтгармонии I–VI. Зыбко статичная гармония балансирует между C-dur и a-moll и завершается в миноре.

Особое значение имеет динамическая линия: от ppp в начале она постепенно угасает до pppppp в конце, с эффектом полного растворения (perdendosi). Постоянное возвращение исходной ритмической фигуры

фиксирует состояние замкнутого времени, где движение осуществляется внутри неизменной модели. Музыка продолжает существовать по инерции как *perpetuum mobile*.

## **Заключение**

Музыка в кинематографе Феллини выполняет активную драматургическую функцию: она становится его неотъемлемой частью, атмосферой. Фортепианная сюита Нино Роты, созданная на основе музыки к фильму «Казанова», представляет собой самостоятельное художественное целое. Анализ произведения позволяет рассматривать это произведение не только как переработку киномузыкального материала, но и как особую форму интерпретации образной системы фильма, раскрывающей ее на более символическом уровне.

Сюита строится по принципу последовательной смены контрастных эпизодов, которые соотносятся с определёнными сценами и персонажами. Музыка каждой из семи частей передает характерные состояния и ситуации фильма: атмосферу карнавальную театральности, светского общества, его гротескную сущность.

Образный строй сюиты формируется через сложную систему стилизаций. Важную роль играют элементы барочной и классицистской стилистики, а также салонного вальса. Однако здесь они пародируются, приобретают заостренно ироничный оттенок. Подобная «игра» соответствует эстетике фильма, в котором историческая эпоха представлена скорее как символическое, фантастическое пространство, без стремления к достоверности.

Гротеск — ключевой художественный прием сюиты. Он выражается в деформации жанровых моделей, в гиперболизированной ритмике, в калейдоскопической смене характеров. Образ Казановы в интерпретации Феллини и Роты раскрывается в трагикомическом ключе, он оказывается частью мира иллюзий и масок, где подлинные чувства и отношения

подменяются театральной условностью. Принцип остинатности на всех уровнях — формы и тематизма — становится главным, универсальным в его создании.

Одним из центральных выразительных средств сюиты является трансформация вальса. В традиционной культуре этот жанр связан с плавностью движения, элегантностью и чувственностью. У Рота же вальс нередко приобретает характер «ломаного» или «кукольного» танца. Ритмическая организация строится на резких акцентах, синкопах и неожиданных метрических сбоях, что создаёт подобие марионеточной пластики (механическая кукла, заводная птица — лейтобразы сюиты).

Особую экспрессию создает гармонический язык сюиты, сочетает элементы тональной устойчивости, политональности, диатоники и хроматики.

Сюита «Казанова» — музыкальная метафора фильма Феллини, где за внешней декоративностью стоит ощущение пустоты и отчуждения. Произведение демонстрирует уникальный синтез кинематографического и музыкального мышления и свидетельствует о глубине творческого диалога между режиссёром и композитором.

## Список литературы

1. Казанова, Дж. История моей жизни. — М. : Захаров, 2009. — 560+560 с.
2. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков. — М. : ТЦ Сфера, 1998. — 344 с.
3. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань», 2001. — 496 с.
4. Ennio Morricone and Sergio Miceli Composing for the Cinema. The Theory and Praxis of Music in Film Ennio Morricone and Sergio Miceli Translated by Gillian B. Anderson., 2013.— p. 80–81.
5. Fellini, F. Fare un film. — Torino: Einaudi, 1980. — 245 p.
6. Grove G. (ed.) The New Grove Dictionary of Music and Musicians. — London: Macmillan, 2001. — 29 vol.
7. Miceli, S. La musica nel film: arte e artigianato. — Milano.: Fabbri Editori, 1982.

## Источники из интернета

8. Кононенко М. Казанова Феллини – влюбленный натюрморт. 15.09.2020. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://seance.ru/articles/il-casanova-di-federico-fellini/> 23.02.2026.
9. Севастьянов Н. Казанова Феллини. 2009. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://dugward.ru/publ/s38.html> 29.02.2026.
10. Феллини Ф. Интервью о музыке и о Нино Роте / беседу вел П. Аквафреда // Paese Sera. 7 luglio 1978. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://m.youtube.com/watch?v=2gCyEt\\_UIYw&pp=iggCQAE%3D](https://m.youtube.com/watch?v=2gCyEt_UIYw&pp=iggCQAE%3D).