

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Е. Ю. КОРНИЕНКО

*Саратовская государственная консерватория
им. А. В. Собинова*

УДК 781.6.087.6:786.2

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. РАВЕЛЯ

Принято считать, что Равель, прежде всего, композитор-симфонист и пианист, потому его фортепианные (и особенно оркестровые) опусы несравнимо более популярны, нежели вокальные сочинения — оперы или романсы. Но изучение камерно-вокальной лирики композитора позволяет говорить о том, что, несмотря на сравнительно небольшое количество произведений и их скромный объем (в каждом цикле представлены миниатюры), камерно-вокальное наследие не менее ярко отражает художественный мир Равеля. Разнообразие стилистических параметров, образных планов, максимальная концентрированность интонаций — все эти качества проявились и в вокальных опусах композитора.

К вокальной музыке Равель обращался на протяжении всего своего творческого пути, создавая сочинения, различные по образному строю, стилю, технике письма. Всего Равелем написано девять вокальных циклов и ряд отдельных романсов. Вокальные циклы Равеля дифференцируются по группам: песни в народном стиле («Народные песни», «Греческие народные мелодии»), романсы импрессионистического стиля («Поэмы Стефана Малларме»), ориентальные романсы («Шехеразада», «Мадагаскарские песни»), классицистские произведения («Две эпиграммы Коемана Маро», «Три песни Дон Кихота»), музыкальные зарисовки («Естественные истории»). Каждая группа романсов рассматривается в трех аспектах: интерпретация литературных источников, преломление особенностей французской речи и черты стиля камерно-вокальной музыки Равеля.

В основу почти всех вокальных сочинений положена поэзия французских авторов — как классиков (К. Маро, Э. Парни, П. Ронсар), так и современников композитора (Ж. Ренар, С. Малларме, П. Верлен, Э. Верхарн — писавший на французском языке бельгийский поэт, П. Моран, Р. Маран, А. Ренье).

Литературные источники, к которым обращался композитор, стилистически разноплановы. Среди них — прозаические зарисовки натуралистического характера Ж. Ренара, импрессионистическая и символистская поэзия С. Малларме, классицистские опусы К. Маро, П. Ронсара и экзотически-ориентальная поэзия Т. Клингсора, Э. Парни. Поэтические тексты, на которые Равель опирается в своей камерно-вокальной музыке, отличаются красочностью и богатством языка (Т. Клингсор), необычным подходом к словесному творчеству (Э. Парни, К. Маро, П. Ронсар), явным новаторством (Ж. Ренар, С. Малларме). Равель обращается не только к общепризнанным шедеврам, но и к текстам с ненормативным для камерно-вокальной лирики содержанием (Ж. Ренара) или с несколько скандальной репутацией (Э. Парни).

Понятие камерно-вокальной музыки в приложении к произведениям Равеля требует некоторых пояснений. Дело в том, что некоторые его сочинения отличаются от привычного понимания камерности. Так, например, цикл «Шехеразада» мыслится композитором в оркестровом варианте. «Естественные истории», «Пять греческих народных мелодий», «Три песни Дон Кихота» имеют две авторские редакции — для фортепиано и голоса и для голоса в сопровождении оркестра. Рас-

ширенный состав исполнителей представлен в таких вокально-инструментальных циклах, как «Три поэмы Малларме» и «Мадагаскарские песни». Подобный выход за привычные границы жанра обогащает камерную миниатюру, свидетельствует о поиске новых форм вокальной музыки. Можно сказать, что понятие камерности соотносится с масштабом сочинений, частично с их содержанием (зарисовка), но не с манерой подачи и отношением композитора к произведению, потому как каждый цикл представляет собой особый мир — утонченный, яркий, разнообразный.

ПОЭТИЧЕСКИЕ МИРЫ И СТИЛИСТИКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РАВЕЛЯ

Основную часть вокальных опусов Равеля составляют циклические произведения. В стилистическом отношении они чрезвычайно индивидуализированы, что связано, прежде всего, с особенностями подхода композитора к литературному первоисточнику. Равель тонко ощущал стилистические особенности поэтического текста и пытался найти соответствующий им музыкальный эквивалент. Так как «поэтические миры», к которым обращался композитор, разноплановы, то и его вокальные циклы демонстрируют многообразие стилевых моделей.

Большая индивидуализация камерных сочинений Равеля для голоса затрудняет решение вопроса об их систематизации. Но, тем не менее, несколько условная типология допустима. Можно выделить следующие группы вокальных циклов Равеля: песни в народном стиле; романсы импрессионистского и символистского наклонения; ориентальная лирика и произведения классицистской направленности.

Песни в народном стиле. Эта группа вокальных опусов объединяет обработки фольклорного материала и песни в народном духе, в которых ярко проявили себя безупречный вкус композитора и присущее ему ощущение национального стиля.

Народный тематизм прочувствован композитором удивительно тонко. Его гармонизации подчеркивают изысканность, неповторимость мелодий, не затушевывая, не перегружая естественного развертывания темы. Равель избегает в песнях с фольклорным тематическим материалом длительных инструментальных дополнений, здесь все просто, приближено к оригиналу.

В цикле «*Пять греческих народных мелодий*» (1907) фольклорную природу имеют и музыка, и тексты, представляющие собой приближенный к

оригиналу перевод, сделанный М. Кальвокорресси. Равель обрабатывает подлинные народные мелодии, используя достаточно простые ладовые и гармонические средства. В основе мелодий лежат народные семиступенные лады: в первых двух — фригийский, в третьей — миксолидийский, в четвертой — лидийский и в заключительной — эолийский.

Если мелодия, лад, гармонизация песен полностью продиктованы фольклорными источниками, то трактовка фортепианной фактуры носит явные черты авторского стиля. В каждом номере использованы разные типы фактуры, что привносит в цикл яркость, разноплановость. Сгруппированы песни в цикл по принципу контраста: подвижная, но проникнутая легкой грустью первая часть, оттененная трагедийным отсветом вторая, жанровая (наигрыш пастушка) третья, мелодично-выразительный четвертый номер и живая, задорная пятая песня. Во всех номерах присутствует общий интонационный «код» — восходящая кварта.

В цикле «*Народные песни*» (1910) очевиден интерес композитора к разным национальным культурам, сказывающийся и в других жанрах его творчества. В цикл объединены семь песен: «Испанская», «Французская», «Итальянская», «Еврейская», «Шотландская», «Фламандская», «Русская» (наибольшее распространение получили три из них: «Испанская», «Французская» и «Итальянская»). В «Народных песнях» Равель проявил себя безукоризненным стилизатором. В каждой из них найден ключ, открывающий ее национальную принадлежность. Так, образ Испании, предстающий во многих сочинениях Равеля («Испанская рапсодия», «Болеро», «Испанский час» и др.), передан танцевальной ритмикой, гитарным типом аккомпанемента. В «Испанской песне» Равель обращается к жанру фанданго, характерной особенностью которого являются медленный темп, размер $\frac{6}{8}$, минорный лад и мелодия мягкого, с оттенком печали, различного склада, что соответствует содержанию (расставание с любимым, отправляющимся на войну). Традиционное для испанских песен распевание слогов в контексте *g moll'* ного лада, с чередованием натуральной и повышенной VII ступени, отвечает состоянию горестного прощания, а восходящие кварты ($d — g; f — b$), заполняемые нисходящим мелодическим движением в натуральном миноре до V ступени, передают ощущение безысходности, трагической предопределенности.

Во «Французской песне» дан совсем другой образ — светлый, чистый, детский. Музыкальный текст не затрагивает ни одной черной клавиши, в песне царит полная диатоника. Остинатная спо-

койная ритмика рождает ассоциации с равномерным ходом механической игрушки над детской кроваткой (напомним, сколь значимы для Равеля образы часов, игрушек, детства, наиболее наглядно сказавшиеся в опере «Дитя и волшебство»).

В «Итальянской песне» Равель подчеркивает выразительные интонации, близкие сольным оперным номерам. Песня написана в духе трагической арии (показательна тональность *c moll*). Лирико-драматическую экспрессию привносит в это любовное высказывание восходящая секста, заполненная поступенным, в пунктирном ритме, движением. Этот же интонационный ход в обращении сопряжен с эмоцией трагической безысходности.

Таким образом, в каждой из песен подчеркнут строй образности, в наибольшей степени ассоциирующийся с менталитетом нации: экспрессивный испанский танец, бесхитростная французская песенка, драматическая итальянская ария.

В песенных циклах проявились общие качества народной поэзии, и потому принцип построения вокальной строки в них практически одинаковый. Сочинениям этой группы присущи фольклорные черты: частая повторность, мелизматическое движение по типу мордентов или группетто, многообразные опевания, ладовая опора на тонику. Общим стилевым моментом этих циклов являются метрическая стабильность и ритмическая упругость.

К особой группе камерно-вокальных сочинений Равеля можно отнести циклы *символистского и импрессионистского* стиля. Центральное место среди них занимают произведения на тексты С. Малларме: вокальный цикл «Три поэмы С. Малларме» (1913) и небольшой романс «Святая» (1896).

«Три поэмы Малларме» — одно из самых утонченных произведений композитора. Исследователи неоднократно указывали на близость этого произведения вокальному циклу И. Стравинского «Из японской лирики»¹. Циклы Стравинского и Равеля были написаны практически одновременно, хотя воздействие прочтения японской лирики Стравинским на Равеля не может быть оспорено. Прежде всего, оно проявилось в идентичности инструментального ансамбля — как и у Стравинского, в партитуру «Трех поэм» включены фортепиано, струнный квартет, две флейты (одна из них *piccolo*) и два кларнета (один из них — бас-кларнет). Такая преемственность ничуть не умаляет художественной и исторической ценности этого, может быть, самого изысканного камерно-вокального опуса Равеля.

Наряду с «Лунным Пьеро» А. Шенберга, циклы И. Стравинского и М. Равеля стали сочинени-

ями, во многом определившими исторические пути камерно-вокальной музыки XX века. Сходство между ними сказывается не только в использовании в качестве сопровождения инструментального ансамбля, но и в обращении к особым поэтическим текстам, исполненным символикой, недосказанностью, изысканностью поэтической манеры.

Опираясь на символистские тексты Малларме, Равель стремился передать свойственное поэту сочетание предельной утонченности и своеобразно понятой эмоциональности, найти приемы музыкального претворения столь необычных текстов в соответствии с концепцией своего стиля. Приоткрыть завесу тайны вселенной, согласно мироощущению Малларме, можно только с помощью слов-символов, за которыми предугадывается иная реальность. В своем музыкальном прочтении поэзии Малларме Равель тщательно детализирует каждое слово как воплощение потаенного смысла. В тексте присутствуют отдельные слова, выделенные по-этом либо ударением, либо рифмой или другими средствами. Равель подхватывает это знаковое качество символистской поэзии, подчеркивая определяющие слова-символы особой интонацией, продленной длительностью, тембровой окраской. Некоторые слова в цикле не выделены темброво, но их значение подчеркнуто тишиной, столь значимой для текстов поэтов-символистов: «<...> молчание — это едва ли не попытка сотворения»².

Малларме стремился передать в своих стихах мир крайне утонченных чувствований и переживаний, находя для них особые поэтические символы, по большей части не связанные с вербальным значением текста. Смысловая соотнесенность слов воспринимается, скорее, ощущениями, нежели логическим пониманием. Язык утрачивает свою прямую коммуникативную функцию и начинает играть другую — суггестивную роль, вызывая, а не называя ассоциации. Буквально каждый миг звучания музыкального текста этого необычного вокального цикла приближен к особенностям поэтической речи.

В произведении отсутствует какая-либо прямолинейность музыкального высказывания, все окутано тайной, загадкой. Каждый отдельно взятый звук в цикле несет в себе смысл, в чем ощущаются ассоциации с пуантилизмом. Как в поэзии Малларме слово отъединено от контекста и при этом сплетено с ним, так и в музыкальном прочтении каждый миг звучания несет в себе намек на смысл, сопрягаясь с иными призраками смыслов в едином потоке ассоциаций со значениями — ощущаемыми, но не определяемыми.

Ориентальная линия вокальной музыки Равеля представлена двумя его циклами — «Шехеразада» и «Мадагаскарские песни».

Вокальный триптих «Шехеразада» (1903) написан на текст одноименного цикла Тристана Клингсора — поэта, чье творчество связывают со стилизаторским и декоративным символизмом. В стилистическом решении цикла ориентальная направленность имеет основополагающее значение, что непосредственно отражено в интонационности вокальной строки. Мелодические обороты затрагивают разнообразные хроматические ступени: встречаются звенья из двух-, трех-, четырех хроматических звуков, яркий колорит привносит звучание целотонной гаммы (пример № 1).

Образы Востока чрезвычайно колоритно воплощены в оркестровых «эпизодах-картинах», обрисовывающих загадочное путешествие по восточным странам («Азия»). Пряные гармонии, обильная хроматика передают восточные пейзажи («Азия»), окрашивают романтические эпизоды («Зачарованная флейта» и «Равнодушный»). Музыкальный язык всех трех частей богато инкрустирован колористическими деталями, в оркестровой редакции цикла темы звучат в различных тембровых вариантах. Многие в воплощении сказочного мира, особенно в оркестровке, напоминает «Шехеразаду» Н. А. Римского-Корсакова. Несомненно, черты ориентальных опусов русского композитора отразились в этом произведении, как и в других сочинениях Равеля.

Особое место в камерно-вокальном творчестве композитора занимает цикл «Мадагаскарские песни» (1926), который может быть отнесен к ориентальным сочинениям композитора с достаточной степенью условности. Сам композитор в своих высказываниях акцентирует в этом опусе отнюдь не экзотический момент. В «Автобиографических записках» он указывает на то, что «Мадагаскарские песни» вносят «новый драматический и эротический элемент, подсказанный содержанием песен Парни»³. Тем не менее, ориентальные моменты в этом цикле, несомненно, присутствуют, что определяется, в первую очередь, литературным источником.

Цикл написан на прозаические тексты (с частичным сохранением рифмованности) из одноименного цикла Эвариста Парни — французского литератора второй половины XVIII века. Следует отметить, что «Мадагаскарские песни» Парни — это не фольклорный материал, а образец стилизации; сохраняя колорит Мадагаскара, поэт интерпретирует отдельные этнографические записи, ко-

торыми он располагал в период сочинения цикла. Подобное отношение к тексту обнаруживается и у Равеля. Как отмечает в своей монографии И. Мартынов, «Мадагаскарские песни» — это композиторская музыка, без особых примет «местного колорита», проявляющегося здесь лишь в некоторых чертах широко трактованного ориентализма»⁴. Ориентальное в стиле «Мадагаскарских песен» сказывается в ритмической пульсации, имитирующей звучание национальных ударных инструментов, в особых ладовых средствах (пентатоника, тетракордовый звукоряд).

Четвертую, довольно крупную группу камерно-вокальных сочинений Равеля составляют *классицистские произведения*, в которых сказываются *ретроспективные тенденции*, раскрывающиеся в каждом отдельном цикле и романсе по-разному.

В «Двух эпиграммах Клемана Маро» (1896) Равель обращается к поэзии эпохи Ренессанса, к текстам эпиграмм «Об Анне, бросившей в меня снегом» и «Об Анне, играющей на клавесине».

Помимо обращения к художественному источнику далекой эпохи, ретроспективные черты проявляются в ладовых, гармонических и полифонических особенностях музыкального языка этого произведения. В основу частей цикла положены семиступенные старинные лады: первая эпиграмма опирается на обороты фригийского лада, вторая — дорийского. В гармоническом языке преобладают созвучия с кварто-квинтовой основой (подобные «пустые» вертикали присущи средневековой музыке). В минимальном объеме, но чрезвычайно показательном в этом цикле задействованы приемы имитационной полифонии, которые крайне редко встречаются в творчестве композитора (пример № 2).

Еще один цикл с наглядно выраженными чертами ретроспективности — «Три песни Дон Кихота» (1932). История создания этого произведения связана с кинематографом. Написанные на тексты Поля Морана — поэта с широким кругом творческих интересов, — они должны были войти в фильм режиссера Вильгельма Пабста «Дон Кихот» с Федором Шаляпиным в главной роли (одна из первых звуковых экранизаций романа Сервантеса). История создания этой киноленты была связана с осложнениями, в том числе финансового характера. Во многом по этой причине в кинопремьере, состоявшейся в 1933 году, музыка Равеля была заменена работами другого известного французского композитора — Жана Ибера.

Цикл Равеля «Три песни Дон Кихота» раскрывает разные грани образа героя. Композитор уви-

дел в великом Рыцаре образ пламенного романтика, страстно любящего и преданного предмету своей возвышенной страсти. Он рисует героя Сервантеса без малейшей иронии и насмешки. Первый номер цикла, названный «Романтическая песня», — это серенада, пылкое признание, в основу которого положено переложенное П. Мораном «Письмо Дон Кихота к Дульцинее Тобосской» Сервантеса.

Второй номер — «Эпическая песня» — строгий напев, песня-молитва, в ней Дон Кихот в соответствии со средневековой традицией воспевае даму сердца, сравнивая ее с Мадонной. Завершает цикл «Застольная песня» — гимн, прославляющий служение даме. Несмотря на то, что номера, вошедшие в цикл, должны были представлять собой разрозненные фрагменты киномузыки, сочинение Равеля воспринимается как самостоятельное и целостное произведение. Этому способствует, во-первых, контрастность номеров в жанровом и темповом отношении, а во-вторых, то, что все песни написаны в близких мажорных тональностях, следование которых выстроено по квинтовому кругу: *B dur - F dur - C dur* (кульминация цикла — финальная часть).

В стилистике «Трех песен Дон Кихота» рельефно совмещены современный язык и классицистские тенденции. Элементами архаики отмечена ладовая организация произведения — диатоника, лежащая в основе всех номеров цикла. К ретроспективным чертам можно отнести также четкость структуры каждой песни и фактуру, в основе которой лежит движение параллельными интервалами (например, квартами во втором номере цикла). «Эпическая песня» в жанровом отношении наиболее непосредственно связана с воплощением ретроспективных тенденций. Эта часть цикла выдержана в духе средневекового органума, о чем свидетельствуют псалмодирующий характер мелодии, поддержанный секстовыми параллелизмами, а также опора на фригийский лад, несмотря на ярко выраженную в конце песни тональность *F dur*.

Песни написаны с присущим Равелю лаконизмом, абсолютным вкусом, точным расчетом каждой детали. Фортепианная фактура, на первый взгляд, представляется весьма простой, что не характерно для Равеля-пианиста; тем не менее, она показательна для позднего периода творчества композитора, отмеченного отходом от самодовлеющей красочности к большей строгости, графичности, выдержанности.

Наглядно предстает еще одно знаковое качество стиля музыки Равеля: сочетание остинатности и изменчивости. В каждой из песен Дон Кихота свободно развивающаяся партия голоса накладывается на строгую периодичность метрики, сопровождается выдержанной фактурой аккомпанемента, остинатным басом.

Задуманные для кинематографа, «Песни Дон Кихота» впоследствии утвердились на концертной эстраде как камерно-вокальный цикл для голоса в сопровождении фортепиано. Можно утверждать, что его исполнение и без предполагаемого зрительного ряда продемонстрировало умение Равеля мастерски — просто, ясно, логично, с изысканным очарованием — окрашивать музыкальное произведение чертами сценической композиции. Столь присущий композитору «камерно-вокальный театр» предстает в этом цикле в виде жанровых сценок с участием благородного идадьго.

«Музыкальные зарисовки». Совершенно особое место в камерно-вокальном творчестве Равеля занимает его ранний цикл «Естественные истории» (1906), который нельзя причислить ни к одной из рассмотренных групп вокальных опусов композитора. «Естественные истории» — чрезвычайно оригинальное сочинение, основанное на прозаических зарисовках Жюль Ренара. Само по себе интонирование прозы — не редкость в камерно-вокальной лирике, но в «Естественных историях» речь идет об особых текстах естественнонаучного характера. В них описаны повадки животных, тип их поведения, их реакции, важную роль имеют аллитерации — подражания пению птиц, их крикам и т.д.

Обращение Равеля к текстам Ж. Ренара не случайно. Многие качества связывают двух художников. Ренар, снискавший неоднозначную репутацию в парижских литературных кругах, видел свою цель в утверждении особого, сжатого и безыскусственного стиля. «Новая простота» и концентрация — основные черты, присущие поэтике Ренара, — являются также неотъемлемыми составляющими творчества Равеля, полностью соответствуют его художественным идеалам.

«Естественные истории» написаны в излюбленной манере Жюль Ренара — в жанре маленького рассказа, очерка. При этом каждая подробность выпукла, фраза информативна, полна значения. Меткую характеристику своей манеры письма писатель очертил в «Дневниках»: «Короткие и ясные, даже суховатые фразы, а среди них, там и

сям, возвышается фраза совсем иного рода, как яркий цветок среди бледно-зеленой травы»⁵.

Все «Естественные истории» Ренара — портретная галерея животных, показанных крупным планом, как в кино. Тулуз-Лотрек украшал зарисовки Ренара своими рисунками, критики называли это сочинение ювелирным, а входящие в него миниатюры — «шедеврами на кончике ногтя» (выражение А. Доде). Известно, что первоначально автор прозы был против использования своих зарисовок в качестве основы музыкального произведения. Тем не менее, это не помешало Равелю воплотить в сочинении тексты Ренара, привлечшие его своей меткостью, трогательностью, добродушием и легкой иронией.

Композитор выбрал для музыкальных зарисовок пять прозаических стихотворений — «Павлин», «Сверчок», «Лебедь», «Зимородок» и «Цесарка». Практически все они (за исключением «Сверчка») связаны с образами птиц, что столь присуще французской музыке — от миниатюр клавесинистов до сочинений О. Мессиана. Картинность приобретает в цикле «Естественные истории» особое значение: здесь каждый номер — «срисовка с природы», портретный эскиз, в которых достоверны все детали.

Предпринятая попытка типологизации вокальных сочинений композитора носит достаточно условный характер. В каждом конкретном сочинении черты тех или иных художественных направлений, свойственных музыке Равеля, предстают индивидуально. Камерно-вокальные опусы композитора обнаруживают тенденцию к совмещению, синтезу качеств разных стилевых моделей. Например, в «Естественных историях» — цикле, очень интересном с позиции трактовки камерно-вокального жанра, — встречаются черты импрессионистской звукописи, совмещенные с натуралистическими тенденциями. В цикле «Мадагаскарские песни», где ориентальность — лишь часть общего замысла, обнаруживается тенденция к условной стилизации народных напевов, что приближает произведение к первой группе нашей классификации. Цикл «Шехеразада» по стилистическим параметрам входит в группу с ориентальными чертами, а по красочности музыкального языка, тонкой детализированности имеет черты, присущие символично-импрессионистским сочинениям.

Таким образом, можно говорить о своеобразных стилистических совмещениях в камерно-вокальных циклах Равеля, следствием чего явилась самобытность каждого сочинения. Однако, при всей индивидуализированности, можно выделить

ряд общих качеств, свойственных всем произведениям:

- трепетное отношение к литературным первоисточникам;
- поиск особо гибкого типа вокально-речевого интонирования, свойственного звучанию французской речи (отсюда — чуткое отношение к фонетике и синтаксису языка);
- гибкость и пластичность музыкального тематизма, сближающие камерно-вокальную музыку со сценическими композициями;
- повышенная значимость инструментальной партии, отказ от типовых формул аккомпанемента.

Рассмотрим названные качества более подробно.

ТРАКТОВКА КОМПОЗИТОРОМ ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ И ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОЙ ПАРТИИ

Чуткое отношение к поэтическому слову сказалось в ориентации композитора на стиль поэтического произведения; интонационный строй романсов приближен к звучанию словесного текста, к манере его произнесения. Опираясь на разные по стилю литературные источники, композитор отображал особенности каждого из них в вокальной строке, находя наиболее подходящий именно для данного сочинения тип вокально-речевого интонирования.

Так, «Естественные истории» отличаются декламационностью, определяемой стилем Ж. Ренара. Для вокальной партии цикла не характерна периодичность мелодических структур, она представляет собой сквозное, декламационное повествование типа рассказа о животных. Эти зарисовки сближены с разговорным стилем в духе кратких реплик. В силу точности ритмо-звуковой передачи слова в «Естественных историях» возникает ощущение произнесения текста на музыкальном фоне, что вызывает своеобразный эффект разграничения вокального и инструментального планов. Это качество роднит цикл с произведениями, жанр которых можно определить как мелодраму, чтение под музыку (явление, получившее широкое распространение в начале XX века).

В цикле «Мадагаскарские песни», несмотря на прозаический текст, ситуация несколько иная: стиль Э. Парни отличает особая плавность, в сравнении с подчеркнутой декламационностью зарисовок Ренара. У Парни текст более мелодичный, в нем даже ощущается скрытая рифмованность и потому вокальная линия в целом имеет

более мягкое интонационное решение, чем в «Естественных историях»; здесь напевность преобладает над речитативностью.

Что касается цикла «Три поэмы Малларме», развитие вокальной мелодии в нем свободно и изменчиво. Это связано с поэтической основой, в которой по-своему понятая точность в отборе слов сочетается с некоей загадочностью, неопределенностью. В основе вокальной партии — своеобразная импровизационность, схожая со свободно льющейся речью рассказчика. Мелодия как бы неуловима, непредсказуема в своем продвижении. Всем трем поэмам присуща гибкость интонаций, что приближает их к звучанию стихов Малларме, чрезвычайно мелодичным, музыкальным, акцентирующим звуковые, сонористические качества слова. Вокальная партия «Трех поэм Малларме» — это кантиленное пение, насыщенное речевыми интонациями, значимость которых повышается к концу цикла.

Две эпиграммы Клемана Маро вдохновили Равеля на их интонирование в стиле, созвучном музыке Возрождения. В интонационной основе первой эпиграммы лежит интервал кварты, а вторая опирается на терцовость. Некоторые поэтические строки распеты мелодией, построенной по звукам восходящей и нисходящей гаммы. Кульминация второй эпиграммы решена в классическом духе — длительный подъем к самому высокому звуку и октавный скачок вниз — интонация, практически не встречающаяся в других вокальных сочинениях композитора и, тем не менее, в контексте данного опуса воплощенная с изяществом, созвучным воссоздаваемому стилю.

Помимо отражения манеры и общего стилистического облика литературного произведения, в романсах и песнях Равеля проявляются элементы детализированности: буквально каждое слово литературного первоисточника проинтонировано с глубоким чувством осознанности и тонким ощущением образного строя.

Приведем некоторые примеры из цикла «Три поэмы Малларме». В первой поэме «Вздых» слово *rousseau* (рыжий) — одно из многих понятий колористического ряда, интенсивно входящих в поэтику Малларме, — помещено в конец строки, что, конечно, выделяет его среди окружающих слов. Равель подчеркивает значение символа выдержанным звуком, придает ему оттенок таинственной неопределенности, оканчивая рифму II ступенью лада (см. пример № 3). Подчеркнуто и значение слова *mélancolique* (задумчивый). Равель выделяет каждый слог этого слова (первые три

слога *mé-lan-co*) интонационно (малой терцией), а завершающие слоги, помимо интонационных средств (подъем на самый высокий звук не только строки, но и всего пятистишия), подчеркнуты также ритмическим акцентом (см. пример № 3а).

Слово *infinie* (бесконечный) выделено восходящим мелодическим движением по звукам увеличенного трезвучия (*as - c - e*); слово *amant* (любовник) — нисходящим ходом на кварту, а *mege* (мать) — на квинту. Слово *agonise* (агония) подчеркнуто хроматическими изменениями звука *c* и нисходящим движением на тритон. Подобным образом проинтонировано и слово *funebres* (мрачный). Наряду с интонационным решением, ключевые слова текста Малларме выделены метроритмически. Так, слова *fidèle* (верный), *l'Azur* (лазурь), *pur* (чистый), *levres* (уста) подчеркнуты более протяженными длительностями.

В каждом вокальном сочинении Равеля можно найти множество подобных примеров чуткого, трепетного отношения композитора к поэтическому тексту.

Равель стремился избегать каких-либо изменений в литературном тексте. Во всех сочинениях полностью сохранены композиция, последовательность строф и структура рифм. Ни в одном из избранных композитором текстов не встречаются купюры, сокращения. Во многом это обусловлено тем, что Равель избирал для своих романсов достаточно лаконичные (как бы изначально камерные) тексты. Например, как уже отмечалось, объем каждой из «Естественных историй» Ж. Ренара не велик: номера, использованные Равелем, содержат от семи («Зимородок») до двадцати («Павлин») небольших предложений. В «Мадагаскарских песнях» самой крупной частью является вторая, в трех куплетах которой Парни передал содержание как минимум развернутой поэмы.

В музыкальном прочтении текстов композитор сохранял метрическую организацию стихотворений, не менял ритмику словесного текста, несмотря на возникающие в связи с этим проблемы в организации вокальной партии. Напротив, он искал возможности адекватно воплотить в музыкальном тематизме особенности словесных форм. Сохраняя организацию поэтического или прозаического сочинения (будь то песня, поэма или характеристичная зарисовка), довольно часто композитор каждый новый раздел литературного текста обозначал сменой метра. Непростая система рифмованности поэтического текста Малларме иногда вызывает смену музыкального метра внутри рифмованной строфы.

В сочинениях с прозаическими текстами вопрос о метрической организации еще более актуален. Разговорная, повествовательная манера реплик в «Естественных историях» и не всегда рифмованные, разнящиеся в структурном отношении строки иницируют в «Мадагаскарских песнях» частые смены метра, размера. Такие изменения, проистекающие из специфики произнесения сложных в метрическом отношении текстов, создают ощущение естественности звучания музыкальной речи.

Как уже говорилось, все камерно-вокальные сочинения написаны на французские тексты или на переводы на французский язык. Композитор, тонко ощущая специфику звучания родной речи, находит в вокальной партии особый тип интонирования, природа которого заключена в естественном звучании речи. В его произведениях для голоса проявились бережная передача нюансов речи, *чуткое отношение к фонетике и синтаксису французского языка.*

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕЧИ В ВОКАЛЬНОЙ ПАРТИИ РОМАНСОВ РАВЕЛЯ

Остановимся более подробно на некоторых особенностях французской речи, отраженных в интонационном строе вокальной партии романсов Равеля.

Ее *фонетические особенности* во многом определяются качественной однородностью всех гласных; причина этому — отсутствие редукций и дифтонгизации. В вокальной строке эта особенность выражается в преобладании силлаботонической структуры. Действительно, в вокальных партиях камерных сочинений Равеля практически не встречаются распевы слогов. На каждый слог словесного текста приходится отдельный мелодический звук.

Произнесение согласных также отличается от русского языка, они обладают рядом артикуляционных особенностей. Так, во французской речи отсутствует палатализация, то есть смягчение согласных перед гласными. Кроме того, конечным согласным при произнесении свойственно энергичное размыкание (разъединение органов речи, участвующих в артикуляции). Благодаря этому они звучат достаточно четко и тексты в вокальных сочинениях ясно прослушиваются.

В потоке французской речи трудно уловить границу между словами, что объясняется характерным явлением сцепления и голосового связывания звуков. Отталкиваясь от этого качества, Равель выстраивает вокальную линию в плавном движении от паузы до паузы. Кроме того, в мелодии практически отсутствуют крупные длительно-

сти, что также непосредственно связано с особенностями французской речи — текучей, подвижной и равнодольной. Можно сказать, что в вокальных партиях всех произведений (за исключением крайних номеров «Естественных историй») мелодическая линия развивается плавно, ей не свойственны резкие обрывания, длительные остановки. Выдержанные длительности в развивающейся фразе встречаются крайне редко, обычно они используются в заключительных построениях.

Специфика ударения во французском языке. Как известно, этому языку свойственно постоянное ударение: в изолированном слове оно всегда падает на последний произносимый слог. Но при этом распределение ударений в речевом потоке коренным образом отличается от русского языка. Если в нашей речи при объединении в смысловые группы каждое слово сохраняет свое ударение, то во французском языке ударение несет не каждое слово, а смысловая группа в целом (она называется группой одного ударения или ритмической группой). Таким образом, число ударений во фразе определяется количеством не слов (как в русском языке), а ритмических групп с ударением на последнем слоге.

В вокальной партии правила ударения наиболее наглядно проявляются в ритмике. В большинстве случаев ударный слог выделен более продолжительной длительностью. Если конец ритмической группы не связан с окончанием предложения или фразы, то остановка может быть не столь продолжительной, но все равно ощутимой в сравнении с предшествующим ритмическим движением. Когда же ударный слог завершает фразу, последняя длительность выделяется существенно.

Рассмотрим начальную фразу «Песни новобрачной» из цикла «Пять греческих народных мелодий» (пример № 4). В ней три ритмические группы, окончание первой и второй выделено длительностью, продленной на одну шестнадцатую; окончание третьей, завершающей фразу, обозначено четвертью.

Интонационные особенности французской речи. Во французском языке своеобразно решается вопрос интонации внутри предложения: характерен постепенный подъем голосового тона от начального до конечного слога внутри ритмической группы. Переход от высокого звука предшествующей группы к более низкому безударному слогу последующей группы происходит плавно. Окончание ритмической группы в словесном тексте обозначено у Равеля повышением интонации (пример № 5). Это происходит по-разному: иногда движение вверх постепенное, иногда оно осу-

ществляется с помощью скачка. Причем ударный слог последующей ритмической группы произносится, как правило, на более высокой ноте, чем ударный слог предшествующей группы одного ударения.

Что касается речевых интонаций утверждения, вопроса и восклицания, то их интонационное решение во французском языке достаточно традиционно и совпадает со многими другими языками романской группы. Утвердительному предложению свойственно сильное падение голоса на последнем слоге; при этом наиболее высоким по тону является предшествующий слог (пример № 6). Вопросительное предложение во французском языке отличается от утвердительного тем, что оно выше по тону и произносится с сильным повышением на конце. Но если вопрос выражен вопросительным словом, повышение тона происходит на вопросительном слове, а понижение — в конце предложения (пример № 7).

Восклицательные построения, выражающие экспрессивные, аффектированные состояния, характеризуются эмфатическим ударением, по тону превышающим логическое. По такому принципу решены все фразы камерно-вокальных произведений Равеля.

Помимо основных интонационных типов, в речи встречается множество вариантов, обусловленных аффектами, сопряженными с тончайшими нюансами произнесения. Гнев, презрение, равнодушие, ирония, нежность, восторг, недоверие — каждое из множества эмоциональных состояний находит свое отражение в строе речи, тончайшим образом переданной в интонационном строе музыки Равеля.

Эта детализированная передача особенностей французской речи приводит к тому, что при переводе на другой язык зачастую утрачиваются важные сонористические качества произведений, которые, тем самым, частично теряют свою уникальность, неповторимость.

ТРАКТОВКА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ПАРТИИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ РАВЕЛЯ

В камерно-вокальных опусах Равеля можно выделить четыре типа трактовки инструментальной партии.

Не затейливое, но чуткое сопровождение, следующее за изменениями в вокальной партии, часто свойственно определенной группе романсов. В этом случае всем аккомпанеентам присущи легкость, выразительность, прозрачность; их цель — не заглушить мелодическую линию, способствовать выразительной ее подаче. Фактура

сопровождения достаточно проста, но разнообразна и изящна. Так, показательными качествами фактуры «Трех песен Дон Кихота» (пример № 8) и «Пяти греческих народных мелодий» являются графичность и выдержанность в заданном типе изложения.

В романсах и поэмах *инструментальная партия мыслится как полноценный участник ансамблевого диалога* («Шехеразада», «Две эпиграммы Клемана Маро», «Три поэмы Малларме»). Показательно, что в этих сочинениях (в отличие от песенных циклов) дублирования мелодической линии практически нет. Перерастание рамок простого сопровождения связано в названных циклах с тем, что преимущественно именно на инструментальную партию возложена задача воссоздания стилистической модели, воспроизводимой в каждом из циклов.

Иногда *инструментальное сопровождение обретает черты самостоятельной инструментальной миниатюры* (точнее — характеристической пьесы), перерастает рамки аккомпанемента или ансамблевой партии. Так, в каждом из номеров «Естественных историй» присутствует комплекс приемов, «рисующих» инструментальный «портрет» главного героя через изображение «походки», повадок, характера, издаваемых им звуков. Одним из главных приемов в представлении образа животного является отражение его пластики. Например, гротесковой важности «брачного шествия павлина», которая передана маршевой поступью на каждую долю такта, при ее профанировании тридцатьвторыми, — как бы забавными «ужимками» (пример № 9).

Значимость фортепианной партии определяется также тем, что именно она формирует структуру целого. Своеобразие вокальной фразировки, следующей за прозаическим текстом «естественнонаучных» зарисовок и почти не включающей репризных проведений, определило сквозной характер развития партии голоса, тогда как формообразующая роль возложена на фортепианную партию, в которой смена разделов отмечена изменениями фактуры, динамики, гармонизации и т.д.

И, наконец, ряд вокальных сочинений представляют собой *ансамблевые партитуры*. В отличие от традиционных вокальных произведений, где обозначено разделение на партии голоса и сопровождения, такие сочинения представляют собой ансамбль, в котором голос трактован как один из участников вокально-инструментального квартета. Таковы «Мадагаскарские песни». «Это своего рода квартет, в котором голос играет роль главного инструмента. Все здесь просто. Все партии независимы друг от друга...»⁶. Каждая линия

живет своей собственной жизнью, отмечена присутствием именно ей динамикой, типом фразировки, ритмической, ладовой организацией, регистром (пример № 10).

Независимость партий всех участников ансамбля, включая линию голоса, имеет следствием сквозное развитие тематизма. Паузы, фразировка и дыхание не нарушают текучести материала. Даже во второй песне идущее от текста разграничение целого преодолевается за счет многолинейности фактуры, а фразировка и динамика способствуют целенаправленности общего движения.

Тенденция к самостоятельности партий, ведущая к полифонизации фактуры, не могла не сказаться на трактовке вокальной линии. Тембр голоса представлен Равелем как нечто индивидуализированное, как отдельный живой и динамичный план. Помимо смыслового начала, заложенного в словесном тексте, вокальная партия наделена особыми, выделяющими ее в общем звучании фоническими и акустическими свойствами.

Рассмотренные типы трактовки инструментального сопровождения (аккомпанемента, участника диалога или характеристической пьесы) полностью совпадают с представленной нами типологией камерно-вокальных сочинений Равеля. В циклах с ориентальными признаками инструментальная партия фактурно развернута, декоративна, насыщена имитациями звучания колоритных инструментов, опирается на тонкую звукопись в эпизодах, описывающих картины природы. В «символистских» романсах инструментальное сопровождение изысканно, его звуковая палитра чрезвычайно детализирована, а вибрирующая фактура ощущается как живой фон. Неоклассические признаки в инструментальной партии выразились в четком структурировании фактуры, в ясной, чистой окраске (в основном, без педали), в сохранении традиционных приемов исполнения.

Фортепианная фактура вокальных сочинений Равеля по использованным в ней пианистическим приемам приближена к сольным пьесам композитора. По типу «Лодки в океане» и «Игры воды»

решено сопровождение романса «Лебедь». «Воздушная» фортепианная партия «Трех поэм Малларме» (в авторском переложении) схожа с пьесами «Долина звонов» и «Ночные бабочки». Некоторые приемы, использованные Равелем в «Печальных птицах», отражены в сопровождении «Цесарки» (репетиции, яркие аккордовые пассажи). Но если в фортепианной миниатюре эта фактура трактована в более мягкой звучности (импрессионистская педализация и достаточно мягкий штрих), то в сопровождении романса она преподносится характеристично, с напором (активность штриха).

На фортепианный стиль Равеля оказали влияние многие явления: музыка французских клавесинистов, фортепианные сочинения романтиков, стиль современных французских композиторов и русская композиторская школа. Черты всех этих явлений мы находим в сопровождении вокальных произведений. Если в оркестровой палитре «Шехеразады» отразились черты симфонических произведений Римского-Корсакова, отчасти Бородина, то в стиле фортепианного сопровождения «Естественных историй» много похожего с «Картинками с выставки» Мусоргского. «Квази-торжественная» походка «Павлина» в ритмическом плане совпадает с «прихрамывающими» фигурами в пьесе «Гном» (но их семантика различна). Форшлаги и отрывистый штрих «Балета невылупившихся птенцов» использованы в фактуре фортепианной партии «Цесарки». В этих циклах встречаются и общие технические приемы, такие, как: *martellato* («Павлин» и «Лиможский рынок»), тремолирование («Цесарка» и «Избушка на куриных ножках»), которое может принять облик остинато одного из фактурных планов, близких по звучанию к вибрированию оркестрового фона («Сверчок» и «Избушка на куриных ножках»).

Но в целом, несмотря на влияния предшественников, пианизм Равеля наполнен свежими идеями и яркими новациями, что выделяет его как остро национальное и богатое стилистическое явление.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кон Ю. К характеристике «Трех стихотворений Малларме» Мориса Равеля // История и современность. — Л.: Сов. композитор, 1981. — С. 172.

² Краткая литературная энциклопедия. В 8 т. Т. 4 / под ред. А. А. Суркова. — М.: Сов. энциклопедия, 1971. — С. 546.

³ Равель в зеркале своих писем / под ред. М. Жерар,

Р. Шало. — Л.: Музыка, 1988. — С. 196—197.

⁴ Мартынов И. Морис Равель. — М.: Музыка, 1979. — С. 208.

⁵ Краткая литературная энциклопедия. В 8 т. Т. 6 / под ред. А. А. Суркова. — М.: Сов. энциклопедия, 1971. — С. 255.

⁶ Равель в зеркале своих писем, с. 230.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

М. Равель. Поэма «Азия»

Modéré

Je von - drais voir des as - sas - sins sou - ri -

ant Du bour - reau qui coupe un con d'in - no - cent A

pp

p

3

Detailed description: This musical score is for a vocal piece by Maurice Ravel. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Modéré'. The vocal line has lyrics in French: 'Je voudrais voir des assassins sourire' and 'avant du bourreau qui coupe un innocent'. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. Dynamics include 'pp' and 'p'. There are triplets in the vocal line.

Пример № 2

М. Равель. «Об Анне, бросившей в меня снегом»

[Très lent]

pp

Ee - ли о - гонь в се - бе та - ить он
Puis - que le feu lo - ge se - cre - te

Detailed description: This musical score is for a vocal piece by Maurice Ravel. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked '[Très lent]'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal line has lyrics in Russian: 'Ее-ли о-гонь в себе та-ить он' and 'Пuis-que le feu lo-ge se-crete'. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. Dynamics include 'pp'.

Пример № 3

М. Равель. Поэма «Вздох»

Lent

ppp

Un au - tom - ne jon - ché de ta - ches de rous - seur

Lent

ppp

Detailed description: This musical score is for a vocal piece by Maurice Ravel. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Lent'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line has lyrics in French: 'Un automne jonché de taches de rousseur'. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. Dynamics include 'ppp'.

Пример № 3а

М. Равель. Поэма «Вздох»

[Lent] *p*

Mon - te, com - me dans un jar - din mé - lan - co - li - que,

Пример № 4

М. Равель. «Песня новобрачной»

[Modéré]

Прос - нись ско - рей, прос - нись ско - рей, мо - я го - луб - ка!
Ré - veil - le - toi, ré - veil - le - toi, fer - drix mi - gnon - ne,

Пример № 5

М. Равель. «Сверчок»

[Placide] *pp*

О - нил - ки о - прят - но он со - брал - ив сто - ру от - мёл...
Il lime la ra - cine de cette grande herbe propre à le har - ce - ler...

Пример № 6

М. Равель. «Лебедь»

[Lent] *p*

и вы - нул вновь, как ру - ку из ру - ка - ва ки - сей - но - го.
Puis, tel un bras de fem - me sorti d'u - ne manche, il le re - tire.

Пример № 7

М. Равель. «Цесарка»

[Assez vite] *mf*

Что же с ней?
Qu'a-t - elle done?

Пример № 8

М. Равель. «Застольная песня»

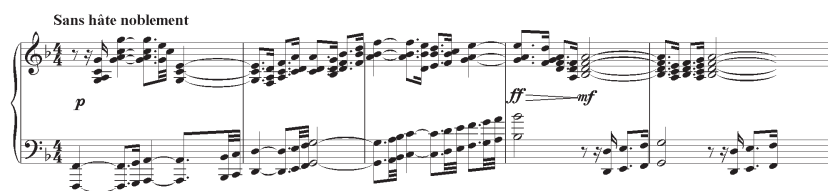
[Allegro] *mf*

Тщет - но хан - жа в зльях пе - ре - су - дах ме - ня пе - ред ва - ми чер - нит.
Foin du bá - tard, il - lus - tre Da - me, qui pour me perdre à vos deux yeux

Пример № 9

М. Равель. «Павлин» («Естественные истории»)

Sans hâte noblement



Пример № 10

М. Равель. «Мадагаскарские песни»

Tempo I [Andante quasi allegretto]



В душу мне про ник - ла по - це - лу - ем, грудь сожг - ла мне лас - кой ог - не - вой. До воль -
Tes bai sers pé - nè - trent - jus - gu'à l'a - me; tes ca - res - ses brû - lent tous mes - sens: ar - ré -

Корниенко Елена Юрьевна
аспирантка кафедры истории музыки
Саратовской государственной
консерватории им. Л. В. Собинова.

