

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И ИССЛЕДОВАНИЙ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
Школа доктората *Arte și studii culturale***

На правах рукописи
CZU: 784.3:781.68(043)

**ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ
ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ
В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ М. РАВЕЛЯ**

**ОБЛАСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ 021.5 – МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО
СПЕЦИАЛЬНОСТЬ: МУЗЫКОВЕДЕНИЕ (653.01)
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ДОКТОРАТ**

Докторант

Научный руководитель

_____ Краснова-Северин Екатерина

_____ Циркунова Светлана

доктор искусствоведения,
профессор

КИШИНЕВ, 2026

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
*Școala doctorală Arte și studii culturale***

Cu titlu de manuscris
CZU: 784.3:781.68(043)

**POTENȚIALUL EXPRESIV AL PARTIDEI DE PIAN
ÎN CICLURILE VOCALE ALE LUI M. RAVEL**

**DOMENIUL DE STUDII DOCTORALE 021.5 ARTA MUZICALĂ
PROGRAM DE DOCTORAT – MUZICOLOGIE (653.01)
DOCTORAT PROFESIONAL**

Doctorand	_____	Crasnova-Severin Ecaterina
Conducător științific:	_____	Țircunova Svetlana, doctor în studiul artelor, profesor universitar

CHIȘINĂU, 2026

© Краснова-Северин Екатерина, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИЯ (на русском, румынском и английском языках)	5
ВВЕДЕНИЕ	8
1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ М. РАВЕЛЯ	16
1.1. Французская камерно-вокальная музыка рубежа XIX–XX веков и историческое место в ней произведений М. Равеля.....	16
1.2. Вокальные циклы М. Равеля в жанровой системе его творчества.....	21
1.3. Выводы по главе 1.....	28
2. ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ НА ОСНОВЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ОБРАЗЦОВ	31
2.1. <i>Пять греческих народных песен</i>	31
2.2. <i>Народные песни</i>	40
2.3. <i>Две еврейские песни</i>	49
2.4. Выводы по главе 2.....	54
3. СПЕЦИФИКА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ НА СЛОВА АВТОРСКИХ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	56
3.1. <i>Эпиграммы Клемана Маро</i>	56
3.2. <i>Дон-Кихот Дульсинее</i>	62
3.3. Выводы по главе 3.....	72
4. РОЛЬ АККОМПАНЕМЕНТА В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ <i>ЕСТЕСТВЕННЫЕ ИСТОРИИ</i> НА ПРОЗАИЧЕСКИЙ ТЕКСТ	74
4.1. <i>Павлин</i>	75
4.2. <i>Сверчок</i>	81
4.3. <i>Лебедь</i>	84
4.4. <i>Зимородок</i>	88
4.5. <i>Цесарка</i>	90
4.6. Выводы по главе 4	94
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ	96
БИБЛИОГРАФИЯ	102
Список сокращений	113
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Нотные примеры	115
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Хронологический указатель музыкальных произведений М. Равеля	137
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Творческая часть диссертации (концертные программы)	142
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ	145

АННОТАЦИЯ

Краснова-Северин Екатерина. Выразительные возможности фортепианной партии в вокальных циклах М. Равеля. Диссертация на соискание ученого звания доктора искусств в области 021.5 – Музыкальное искусство, специальность – музыковедение (653.01), профессиональный докторат, Кишинев, 2026.

Структура диссертации: *Научное исследование:* введение, четыре главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 156 наименований, 3 приложения; 101 страница основного текста, 30 страниц приложений. *Творческая часть:* три концертные программы, записанные на USB-носитель.

Ключевые слова: Морис Равель, вокальная партия, вокальный цикл, камерно-вокальный ансамбль, *mélodie*, народная песня, поэтический текст, фортепианная партия.

Область исследования: французская камерно-вокальная музыка.

Цель и задачи работы. Цель исследования – изучить выразительный потенциал фортепианной партии и ее роль в воплощении художественного замысла вокальных циклов М. Равеля на основе анализа нотного текста и исполнительских интерпретаций.

Задачи работы: рассмотреть основные черты содержания, формы и музыкального языка камерно-вокальных циклов М. Равеля *Эпиграммы Клемана Маро; Пять греческих народных песен; Естественные истории; Народные песни; Две еврейские песни* и *Дон-Кихот Дульсинее*; охарактеризовать роль в них аккомпанемента для создания релевантной художественной версии; раскрыть фактурные особенности фортепианной партии; выявить и систематизировать наиболее важные проблемы, возникающие в процессе интерпретации выбранных сочинений; сравнить наиболее показательные исполнительские версии указанных сочинений; обосновать практические рекомендации по преодолению художественно-технических трудностей, возникающих в процессе работы над освоением данных вокальных циклов.

Научная новизна и оригинальность работы обусловлены комплексным подходом к исследованию, объединяющим исполнительскую практику с теоретическим анализом. Впервые в национальном музыковедении вокальные циклы М. Равеля исследуются в культурно-историческом контексте рубежа XIX–XX вв. и в традициях исполнительского искусства современности.

Новизна и оригинальность художественной концепции диссертации обнаруживается в концертных выступлениях, в рамках которых на практике были представлены новые исполнительские подходы и интерпретационные концепции камерно-вокальных произведений французских композиторов, редко исполняемых или впервые представленных в Республике Молдова.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что ее результаты могут найти применение в учебных курсах *Концертмейстерское мастерство, Пение, Камерное пение, История зарубежной музыки, Педагогическая практика, Концертмейстерская практика*. Результаты исследования могут быть использованы исполнителями при подготовке к концертам, конкурсам, в самостоятельных занятиях, а также в повседневной педагогической деятельности.

Внедрение научных результатов. Практическая апробация осуществлена в рамках трех концертных выступлений в Большом зале АМТИИ. Результаты работы отражены в 8 публикациях в научных журналах и сборниках научных статей, а также представлены на 6 республиканских и международных научных конференциях в Молдове, Румынии и России.

ADNOTARE

Crasnova-Severin Ecaterina. Potențialul expresiv al partidei de pian în ciclurile vocale ale lui M. Ravel. Teză pentru obținerea titlului științific de doctor în arte în domeniul 021.5 – Arta muzicală, Program de doctorat – Muzicologie (653.01), doctorat profesional, Chișinău, 2026.

Structura tezei: cercetarea teoretică: introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografia ce include 156 de titluri, 3 anexe; 101 pagini ale textului analitic, 30 pagini de anexe. **Componenta artistică:** trei programe de concert, înregistrate pe suport USB.

Cuvinte-cheie: Maurice Ravel, partida vocală, ciclu vocal, ansamblu vocal de cameră, *mélodie*, cântec popular, text poetic, partida pianului.

Domeniul de studiu: muzica vocală de cameră franceză.

Scopul și obiectivele lucrării. Scopul cercetării constă în investigarea potențialului expresiv al partidei de pian și a rolului acesteia în realizarea concepției artistice a ciclurilor vocale de M. Ravel, în baza analizei textului muzical și a versiunilor interpretative.

Obiectivele investigației: a analiza principalele trăsături ale conținutului, formei și limbajului muzical al ciclurilor vocale de cameră *Epigrammes de Clément Marot*; *Cinq mélodies populaires grecques*; *Histoires naturelles*; *Chants populaires*; *Deux Mélodies Hébraïques* și *Don Quichotte à Dulcinée* de M. Ravel; a caracteriza rolul acompaniamentului pianistic în vederea elaborării unei versiuni interpretative relevante a acestor cicluri; a dezvălui particularitățile specifice texturii partidei pianistice; a releva și sistematiza cele mai importante probleme care apar în procesul interpretării artistice a lucrărilor selectate; a compara versiunile interpretative reprezentative ale lucrărilor date; a fundamenta recomandări practice pentru depășirea dificultăților artistice și tehnice întâmpinate în procesul de realizare interpretativă a ciclurilor vocale analizate.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei sunt determinate de abordarea complexă a obiectului cercetării, care îmbină practica interpretativă cu investigarea teoretică. Pentru prima dată în muzicologia națională se realizează analiza ciclurilor vocale ale lui M. Ravel în contextul cultural-istoric de la sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX, în contextul tradițiilor artei interpretative contemporane.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic al tezei se evidențiază prin concertele în care au fost demonstrate noi abordări și concepții interpretative ale unor lucrări vocale de cameră ale compozitorilor francezi, prezentate mai rar sau cântate în premieră în Republica Moldova.

Valoarea aplicativă a tezei constă în posibilitatea utilizării rezultatelor cercetării în cadrul cursurilor universitare, cum ar fi: *Măiestrie de concert*, *Canto*, *Lied*, *Istoria muzicii universale*, *Practica pedagogică*, *Practica de corepetiție*. Ele pot fi, de asemenea, valoroase pentru interpreți în pregătirea concertelor, programelor de concurs, în studiile individuale și activitatea pedagogică profesională.

Implementarea rezultatelor științifice. Validarea practică a fost realizată în cadrul a trei concerte susținute în Sala Mare a AMTAP. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 8 publicații în reviste științifice și culegeri de articole științifice, precum și prezentate la 6 conferințe științifice naționale și internaționale din Moldova, România și Rusia.

ANNOTATION

Crasnova-Severin Ecaterina. The Expressive Potential of the Piano Part in Maurice Ravel's Vocal Cycles. Thesis for the degree of Doctor of Arts in the field of 021.5 – Music, PhD program – Musicology (653.01), Professional Doctorate, Chişinău, 2026.

Thesis structure: theoretical research: Introduction, four chapters, General Conclusions and Recommendations, a bibliography comprising 156 titles, and three appendices; 101 pages of analytical text and 30 pages of appendices. **Artistic component:** three concert programmes recorded on USB media.

Keywords: Maurice Ravel, vocal part, vocal cycle, chamber vocal ensemble, *mélodie*, folk song, poetic text, piano part.

Field of study: French chamber vocal music.

Purpose and objectives of the thesis. The aim of the research is to investigate the expressive potential of the piano part and its role in conveying the artistic conception of M. Ravel's vocal cycles, based on an analysis of the musical text and performance interpretations.

The objectives of the study are: to analyse the principal features of the content, form, and musical language of Ravel's chamber vocal cycles *Épigrammes de Clément Marot*, *Cinq mélodies populaires grecques*, *Histoires naturelles*, *Chants populaires*, *Deux mélodies hébraïques*, and *Don Quichotte à Dulcinée*; to characterise the role of the piano accompaniment with a view to developing a convincing interpretation of these cycles; to reveal the distinctive textural features of the piano part; to identify and systematise the most significant challenges arising in the artistic interpretation of the selected works; to compare representative performance interpretations of these works; and to substantiate practical recommendations for overcoming the artistic and technical difficulties encountered in the performance of the vocal cycles under consideration.

The scholarly novelty and originality of the thesis lie in the comprehensive approach to the research subject, combining performance practice with theoretical investigation. For the first time in Moldovan musicology, M. Ravel's vocal cycles are analysed within the cultural and historical context of the late nineteenth and early twentieth centuries and from the perspective of contemporary performance traditions.

The novelty and originality of the artistic conception of the thesis are demonstrated through concerts in which new performance approaches and interpretations of chamber vocal works by French composers were presented in artistic practice, including works rarely performed or presented for the first time in the Republic of Moldova.

The practical applicability of the thesis lies in the possibility of using the research findings in university courses such as *Accompaniment Studies*, *Solo Singing*, *Chamber Singing*, *History of Western Music*, *Pedagogical Practice*, and *Accompaniment Practice*. The findings may also be valuable to performers in preparing concert and competition programmes, as well as in individual study and professional teaching practice.

Implementation of the research results. The practical validation was carried out during three concerts held in the Great Hall of AMTAP. The research results are reflected in 8 publications in scientific journals and collections of scientific articles, and were also presented at 6 national and international scientific conferences in Moldova, Romania and Russia.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность и значение темы диссертации. Французская камерно-вокальная музыка рубежа XIX–XX веков – уникальное явление в мировом репертуаре. Миниатюры и вокальные циклы К. Дебюсси, М. Равеля, Г. Форе, А. Дюпарка и Э. Шоссона демонстрируют новое отношение композиторов к выбору поэтических текстов, взаимосвязи вокального и инструментального компонентов ансамбля, строению мелодической линии голоса и решению фортепианной фактуры. Являясь современными по средствам музыкальной выразительности, они опираются на прочные национальные традиции – ренессансную *chanson*, барочную *air de cour* и романтический *romance de salon*, что делает их глубоко почвенными и отвечающими назревшей в обществе потребности к утверждению французского миропонимания и мировосприятия¹. Эти вокальные сочинения, отмеченные стиливыми приметами позднего романтизма, импрессионизма и нарождающегося неоклассицизма, сочинялись преимущественно на тексты французских поэтов – С. Малларме, П. Верлена, Ш. Бодлера, других литераторов. Даже иноязычные тексты использовались в переводе на французский язык.

Важное место во французской вокальной музыке рассматриваемого периода занимают произведения М. Равеля. На протяжении жизни композитор создал целый ряд миниатюр, вошедших в золотой фонд мировой музыки. Примерами могут служить такие образцы, как *Баллада о королеве, умершей от любви*, *Глубокий мрачный сон*, *Плещ цветов*, *Рождество игрушек*, *Великие ветры с моря*, *Мечты*² и др.

Помимо отдельных сочинений для голоса с сопровождением фортепиано в творческом арсенале М. Равеля имеются и циклические композиции, отличающиеся ярко выраженной индивидуальностью и большой оригинальностью художественного замысла. Так, *Народные песни* и *Пять греческих народных песен* выдержаны в фольклорной манере; *Три поэмы Стефана Малларме* окрашены в импрессионистические тона; *Шехеразада* и *Мадагаскарские песни* имеют ориентальный колорит; *Естественные истории* воспринимаются как характеристические музыкальные зарисовки и т. д. При этом партия голоса в вокальных циклах М. Равеля сопровождалась не только фортепиано

¹ На этой волне родилось *Национальное французское общество*, ставившее своей задачей сохранение и развитие национальных традиций.

² В работе использованы принятые в русскоязычном музыковедении названия сочинений М. Равеля. Оригинальные наименования на французском языке приведены в Приложении 2 *Хронологический указатель музыкальных произведений М. Равеля*.

(хотя таких циклов большинство), иногда композитор поручал аккомпанемент другим инструментам, ансамблям или оркестру.

Концертное исполнение вокальных произведений М. Равеля широко представлено на ведущих зарубежных сценах. Среди них — такие известные площадки, как *Alte Oper Frankfurt* (Франкфурт-на-Майне, Германия), *Teatro Monumental Madrid* (Мадрид, Испания), *Théâtre Graslin* (Нант, Франция), *Зарядье* (Москва, Россия) и ряд других авторитетных европейских музыкальных организаций. Широкая распространенность равелевского камерно-вокального репертуара подтверждается значительным количеством аудиозаписей, осуществленных выдающимися представителями певческого искусства XX–XXI вв. — Дитрихом Фишером-Дискау, Жозе ван Дамом, Жераром Сузе, Габриэлем Бакье, Режином Креспен, Дмитрием Хворостовским, Сабин Девьель, Джеральдом Финли. Весомый вклад в интерпретационную традицию французской камерно-вокальной музыки внесли также известные пианисты-концертмейстеры: Далтон Болдуин, Жаклин Бонно, Альдо Чикколини, Жанин Рейсс, Александр Таро, Джулиус Дрейк, Михаил Аркадьев. Существует много видеозаписей, выпущенных радио *Générations France Musique* (Париж, Франция), деятельность которого направлена, в том числе, на сохранение и распространение национального композиторского наследия.

В Республике Молдова вокальное творчество М. Равеля редко интегрируется в концертные программы исполнителей. Примеры подобных выступлений ограничиваются отдельными концертами, проходившими в Органном зале Кишинева. Можно упомянуть выступление певицы Дианы Аксентий и пианистки Ольги Юхно 9 марта 2020 года, посвященное французской вокальной лирике. Схожую программу представили сопрано Татьяна Лисник и пианист Давид Зобель 3 декабря 2022 года. Позднее, 12 апреля 2024 года, Диана Аксентий совместно с пианисткой Алисой Зубрицки исполнили арии и камерно-вокальные произведения Ш. Гуно, Ж. Массне, Ф. Пуленка и М. Равеля, включая первую часть его цикла *Шехеразада*. Кроме того, отдельные сочинения французской вокальной лирики, в частности фрагменты из *Эпиграмм Клемана Маро* и *Дон-Кихот Дульсинее*, иногда звучат в рамках переводных и выпускных экзаменов по концертмейстерскому мастерству в АМТИИ.

Необходимость устранения репертуарного пробела и потребность научно-практического осмысления французской вокальной классики предопределили направленность настоящего исследования. Дополнительным стимулом послужила задача формирования методической базы для исполнителей, обращающихся к такому

репертуару. В связи с этим представленные в диссертации аналитические очерки базируются на обобщении собственного исполнительского опыта автора и сравнительном анализе аудиозаписей выдающихся интерпретаторов XX–XXI веков.

Поскольку автор исследования является профессиональной пианисткой-концертмейстером, в данной работе в практическом (концертное исполнение) и теоретическом (аналитическое изучение) аспектах рассмотрены вокальные циклы М. Равеля, в оригинале написанные для голоса и фортепиано³. Это *Эпиграммы Клемана Маро*; *Пять греческих народных песен*; *Естественные истории*; *Народные песни*; *Две еврейские песни* и *Дон-Кихот Дульсинее*.

Выбор именно циклических композиций для голоса с фортепиано обусловлен дополнительным соображением. Вокальные циклы, в отличие от отдельных песен, представляют собой не простую совокупность самостоятельных номеров, а являются целостной художественной системой, в которой каждое произведение в рамках общего замысла выполняет определенную композиционно-драматургическую функцию. Номера цикла образуют сквозную эмоционально-смысловую линию, которая прослеживается в развитии художественных образов, воплощенных в поэтической и интонационно-тематической сторонах произведения. Подобный синтез поэзии и музыки значительно усложняет исполнительскую задачу: интерпретация требует не только точного прочтения каждого отдельного номера, но и понимания его места в концепции цикла. Внимание исполнителей должно быть постоянно сосредоточено на тончайших нюансах поэтического текста, особенностях его подстрочного смысла, взаимодействии слова и вокальной линии, на роли фортепианной партии как равноправного участника ансамбля, а также на понимании общего замысла циклического целого и выстраивании непрерывной связи номеров в движении от начала к концу произведения.

Исходя из всего сказанного, представляется необходимым комплексный анализ данных сочинений, включающий рассмотрение словесного текста с учетом его лексической специфики, синтаксиса и семантики, исследование соотношения речевой и музыкальной интонации, анализ ансамблевого взаимодействия голоса и фортепиано, а также сравнение различных интерпретационных подходов к воплощению композиторского замысла. Сопоставление нескольких аудиовариантов вокальных циклов

³ Не будут подвергнуты анализу вокальные циклы, предназначенные для голоса с оркестром и для голоса с инструментальным ансамблем: *Шехеразада*, *Три поэмы Стефана Малларме* и *Мадагаскарские песни*.

М. Равеля позволяет выявить художественный потенциал этих сочинений и сформировать целостное представление об их эстетической природе, служит прочной основой для выработки обоснованной собственной исполнительской позиции и дает возможность предложить методические рекомендации, аргументированные художественной практикой, по работе вокалистов и пианистов над вышеназванными произведениями. Избранные из огромного числа имеющихся саундтреков, эти аудиозаписи принадлежат музыкантам, известным как выдающиеся интерпретаторы камерно-вокальной классики XIX–XX веков. Это дуэты Ж. Сузе и Д. Болдуин, Ж. Сузе и Ж. Бонно, Дж. Финли и Дж. Дрейк, Д. Фишер-Дискау и К. Энгель, Ж.-К. Бенуа и А. Чикколини, Ж. Ван Дам и Д. Болдуин, Ч. Бартоли и М.-Х. Чон, С. Девьель и А. Таро, Б. Лапланте и Ж.-Ю. Валланкур, Т. Берганца и Д. Болдуин, Н. Дорлиак и С. Рихтер.

Используя многоаспектный подход к рассмотрению вокальных циклов М. Равеля и стремясь отобразить во всей полноте их особенности, в настоящей работе основное внимание все же уделено рассмотрению фортепианной партии.

Цель и задачи работы. Цель исследования – изучить выразительный потенциал фортепианной партии и ее роль в воплощении художественного замысла вокальных циклов М. Равеля на основе анализа нотного текста и исполнительских интерпретаций.

Задачи работы:

- рассмотреть основные черты содержания, формы и музыкального языка камерно-вокальных циклов М. Равеля *Эпиграммы Клемана Маро; Пять греческих народных песен; Естественные истории; Народные песни; Две еврейские песни и Дон-Кихот Дульсинее;*
- охарактеризовать роль фортепианного аккомпанемента в ансамбле голоса с инструментом для создания адекватной исполнительской версии названных циклов;
- раскрыть фактурные особенности инструментального сопровождения;
- выявить и систематизировать проблемы, возникающие в процессе художественной интерпретации выбранных сочинений;
- сравнить наиболее показательные интерпретационные версии указанных сочинений для выявления специфики трактовки авторского текста в различных исполнительских традициях;
- обосновать практические рекомендации по преодолению художественно-технических трудностей, возникающих в процессе исполнительского освоения данных вокальных циклов.

Объектом исследования являются нотные тексты и аудиозаписи камерно-вокальных циклов М. Равеля, предназначенных для голоса в сопровождении фортепиано, а именно: *Эпиграммы Клемана Маро*; *Пять греческих народных песен*; *Естественные истории*; *Народные песни*; *Две еврейские песни* и *Дон-Кихот Дульсинее*.

Научно-практическая новизна и оригинальность проекта определены синтезом практического (художественного) воплощения камерно-вокальных произведений М. Равеля и их теоретического изучения. Впервые в национальном музыковедении вокальные циклы М. Равеля изучаются в культурно-историческом контексте рубежа XIX–XX вв. и в традициях исполнительского искусства современности. Практический аспект диссертации реализован в рамках концертных выступлений, в программу которых вошли камерно-вокальные произведения М. Равеля и других французских композиторов, редко представляемые или вовсе не исполнявшиеся в Республике Молдова.

Методологический фундамент составляет совокупность подходов, позволяющих исследовать вокальные циклы М. Равеля в единстве их импрессионистической природы и неоклассических тенденций. Применение исторического подхода обеспечило анализ произведений как органичной части французской культуры рубежа веков, а также позволило верифицировать их художественную ценность с точки зрения современных исполнительских стратегий. Теоретический подход реализован в системно-структурном рассмотрении названных произведений, подразумевающим исследование фортепианной партии в вокальных циклах как неотъемлемой части единого художественного целого – камерно-вокального ансамбля. В основу исследовательского аппарата положен синтез общенаучных и специальных методов. Эмпирический материал обрабатывался с помощью анализа, индукции и дедукции. Компаративный метод послужил инструментом выявления стиливых параллелей, в то время как методы целостного и исполнительского анализа обеспечили многоуровневое прочтение художественного текста сочинений М. Равеля.

В ходе эмпирической работы над материалом были задействованы сведения, полученные в результате личных бесед с пианистами С. Константиновым, С. Коваленко, Т. Савельевой, А. Лапикусом и О. Юхно; вокалистами – А. Лавровым, С. Пилипецким, В. Драгошем, Д. Аксентий, Л. Шоломей, Г. Севериным, а также с преподавателем французской вокальной фонетики Ю. Синица. Кроме этого, автор опирается на собственный опыт концертмейстерской деятельности в АМТИИ и в Национальном театре оперы и балета им. М. Биешу.

Теоретической базой диссертации стали труды разной тематики. Прежде всего следует отметить обширный корпус музыковедческих исследований, посвященных биографии и творческому наследию М. Равеля, в том числе его камерно-вокальным сочинениям. Эти труды, опубликованные на французском, английском, румынском и русском языках, формируют значительный по своему масштабу и содержанию пласт научной литературы, к нему относятся изданные во второй половине XX в. монографии И. Мартынова [50], В. Смирнова [72], Л. Сабанеева [68], В. Янкелевича [117], С. Занка [128], Р. Александреску [92], а также публикация М. Жерара и Р. Шалю *Равель в зеркале своих писем* [24].

К данной группе источников относятся также труды современных исследователей творчества М. Равеля, а именно В. Жарковой и Е. Корниенко. В монографии В. Жарковой *Прогулка в музыкальном мире Мориса Равеля* [22] воссоздан культурно-исторический контекст рубежа XIX–XX вв., представленный в панорамном ракурсе. Используя архивные и библиографические материалы, ранее не существовавшие в русскоязычном научном обороте, исследователь предлагает собственную концепцию художественного мира французского мастера. Кроме того, в ходе работы были изучены статьи В. Жарковой *Рождение музыки из духа поэзии Стефана Малларме (Три поэмы Малларме Клода Дебюсси и Мориса Равеля)* [23] и *Об особенностях интерпретации поэзии Стефана Малларме в раннем вокальном творчестве Мориса Равеля* [24].

Среди трудов музыковеда Е. Корниенко выделим автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения *Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX веков* [37], а также статьи *Об особенностях претворения французской речи в вокальных миниатюрах композиторов Франции рубежа XIX–XX веков* [34], *Художественный мир камерно-вокальных произведений М. Равеля* [36] и *Трактовка инструментальной партии в камерно-вокальных сочинениях М. Равеля* [38].

Методологический фундамент исследования формируют также источники, посвященные проблеме ансамблевого взаимодействия и диалектике соисполнительства. Ключевое место в этой группе занимают труды выдающихся аккомпаниаторов XX века Дж. Мура и Е. Шендеровича. Будучи пианистом, сотрудничавшим со многими известными вокалистами и инструменталистами, Дж. Мур сумел обобщить огромный концертный опыт ансамблевой работы и изложить его в яркой и увлекательной литературной форме. В числе наиболее известных его трудов можно назвать *The*

Unashamed Accompanist (Нестыдливый аккомпаниатор) [124], *Певец и аккомпаниатор* [57], которые и сегодня остаются своеобразным путеводителем по миру вокально-фортепианного дуэта. Е. Шендерович, один из блистательных российских аккомпаниаторов XX в., является автором ряда теоретических работ, посвященных искусству аккомпанемента: *В концертмейстерском классе. Размышления педагога* [86], *О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора* [87], *С певцом на концертной эстраде* [88].

Значимым источником для настоящего исследования стала книга французского баритона П. Бернака *The Interpretation of French Song (Исполнительская интерпретация французской песни)* [119]. Певец и вокальный педагог, П. Бернак специализировался на французской камерной лирике рубежа XIX–XX веков и тесно сотрудничал с композитором Ф. Пуленком, исполняя его вокальные циклы. Среди его учеников – известные вокалисты Э. Амелинг, Д. Норман, М. Пикемаль, в том числе и Ж. Сузе, аудиозаписи которого в аналитическом плане представлены в данной диссертации.

Следующую часть музыковедческой базы исследования составили учебники и учебные пособия, посвященные анализу музыкальных форм, средств музыкального языка, а также проблемам жанров и стилей. К их числу относятся труды О. Коловского [5], Ю. Тюлина [79], В. Цуккермана [84], Л. Мазеля [52; 53]. Для подробного анализа нотного текста вокальных циклов М. Равеля особое значение имеют исследования В. Васиной-Гроссман о взаимодействии музыки и слова, соотношении вокальной мелодии и фортепианного сопровождения, а также о специфике камерно-вокальных жанров [9; 10; 11, 12].

Теоретическая значимость диссертации обусловлена комплексным характером исследования, в котором впервые вокальные циклы М. Равеля становятся объектом многоуровневого анализа. Авторская концепция базируется на сопряжении теоретических достижений музыковедения с актуальными проблемами камерно-вокального исполнительства. Настоящая работа расширяет и уточняет представление о специфике исполнения этих сочинений, прежде всего, в аспектах ансамблевого взаимодействия и трактовки фортепианной партии. Полученные теоретические выводы могут послужить базой для дальнейших научных исследований в сфере исполнительского искусства. Дополнительным вкладом в изучение истории исполнительской практики являются видеозаписи интерпретаций вокальных циклов М. Равеля, представленные автором диссертации.

Практическая значимость диссертации обусловлена тем, что ее материалы могут быть использованы в учебных дисциплинах *Концертмейстерское мастерство, Пение, Камерное пение, История зарубежной музыки, Педагогическая практика, Концертмейстерская практика*. Результаты исследования применимы как при подготовке к концертным выступлениям и конкурсам, так и в самостоятельной работе студентов, а также в повседневной педагогической деятельности.

Внедрение научных результатов. Практическая апробация осуществлена в рамках трех концертных выступлений в Большом зале Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Результаты исследования представлены на 6 республиканских и международных научных конференциях, а также отражены в 8 научных публикациях.

Объем и структура диссертации. Диссертация включает 101 страницу основного текста, в который входят Введение, четыре главы, общие выводы и рекомендации; библиографический список из 155 наименований, а также 3 приложения. Во Введении обосновывается выбор предмета исследования, раскрывается ее актуальность и научная новизна, а также характеризуются методологические основы и источниковая база. Первая глава посвящена общей характеристике вокальных циклов М. Равеля. Во второй главе рассматриваются особенности фортепианного сопровождения в вокальных циклах композитора на базе фольклора разных народов. Третья глава посвящена рассмотрению специфики партии сопровождения в вокальных циклах М. Равеля на основе авторских поэтических произведений. В четвертой главе анализируются выразительные возможности аккомпанемента в вокальном цикле М. Равеля *Естественные истории* на прозаический текст Ж. Ренара. Диссертация завершается общими выводами и рекомендациями.

1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ М. РАВЕЛЯ

Рубеж XIX–XX веков, когда формировалось и развивалось камерно-вокальное творчество М. Равеля, играет особую роль в истории музыкального искусства Франции. Это было время, когда, по словам музыковеда Е. Корниенко, в обществе вызревала своего рода реакция на «сложный период национального надлома и самоопределения, вызванный накаленной реакцией на поражение во франко-прусской войне и оккупацию Парижа, которую французы сочли национальной катастрофой, вызывающей к сплочению» [37, с. 3]. Французское общество на рубеже XIX–XX веков представляло собой динамичный и противоречивый человеческий конгломерат, раздираемый социальными противоречиями и политическими страстями, но, в то же время, переживавший культурный подъем и стремившийся к лидерству в Европе. Стремление к реваншу подогревало национальные настроения; интенсивно развивалось искусство, Париж стал мировым центром культуры, где процветали новые течения и эпатажный образ жизни богемы. Всемирные выставки и научные достижения создавали ощущение уверенности в будущем, но эта уверенность сочеталась с предчувствием грядущих потрясений.

1.1. Французская камерно-вокальная музыка рубежа XIX–XX веков и историческое место в ней произведений М. Равеля

В музыкальном искусстве Франции рубежа XIX–XX вв. нарастал протест против влияния Р. Вагнера, зарождался импрессионизм, а в бытовой среде увеличивалась популярность шансона и кабаре. Характеризуя этот период, российский исследователь И. Нестьев цитировал французского музыковеда Н. Дюфурка: «Современное французское музыковедение справедливо рассматривает крупнейших национальных мастеров начала века, как сильную и монолитную группу, олицетворявшую своеобразное „единство противоположностей“ на переломном этапе истории. В исследовании Н. Дюфурка названа творческая „плеяда“ новой французской музыки, состоящая из семи композиторских имен: Форе, д'Энди, Дебюсси, Дюка, Руссель, Флоран Шмитт, Равель. Благодаря им „Франция вновь – после Берлиоза и Франка – заняла то место в музыкальном мире, которое она занимала в Средние века“» [60, с. 35].

Доминировали опера и балет, важные открытия возникали в области симфонической и камерно-инструментальной музыки, создавались кантаты и оратории. Примечательными явлениями отмечена камерно-вокальная сфера. Она отличалась

изысканностью, обостренным вниманием к поэтическому слову и стремлением к идеальному единению пения и инструментального сопровождения. Если в первой половине XIX века французская камерно-вокальная музыка развивалась в русле романтизма (параллельно с оперой, но с акцентом на интимность и поэтичность), то на рубеже XIX–XX вв. ее стилистическая панорама определялась переплетением нескольких художественных направлений – позднего романтизма, символизма, импрессионизма и экспрессионизма, а в жанровом отношении в ней господствовала особая, специфически французская разновидность музыки – *mélodie*, в которой опора приходилась на воссоздание тончайших движений души, одухотворенную трепетность восприятия мира, передачу эстетического наслаждения. В. Жаркова неопровержимо доказывает, что, зародившаяся в 1830–1840-е гг. и получившая развитие в творчестве Ш. Гуно, Г. Форе, А. Дюпарка и Э. Шоссона, *mélodie* стала магистральным видом французской камерно-вокальной лирики рубежа XIX–XX вв. [22, с. 204].

Принципиальным свойством *mélodie* является особое значение словесного текста, который играет определяющую роль в выборе средств музыкальной выразительности как для вокальной партии, так и для фортепианного сопровождения. Внимание к поэтическому тексту сближает *mélodie* с немецкой *Lied*, где музыка тоже тесно соединена с поэзией, передавая нюансы настроений. Но если в *Lied* вокальная мелодия опирается на выразительность песенности, кантиленности, то в *mélodie* осуществляется опора на выразительность разговорной, речевой интонации.

Естественно, что в большинстве своем *mélodies* создавались на тексты национальных авторов, отражая особенности именно французских речевых интонаций утверждения, вопроса и восклицания. В самых общих чертах интонационное решение названных речевых интонаций во французском языке достаточно традиционно и совпадает со многими другими языками романской группы. Как указывает Е. Корниенко, утвердительному предложению свойственно сильное падение голоса на последнем слоге; при этом наиболее высоким по тону является предшествующий слог. Восклицательные построения, выражающие экспрессивные эмоции, по тону превышают повествовательные, а вопросительные связаны с повышением звуковысотного уровня мелодической линии [35, с. 738].

Ключевой особенностью фонетики французского языка является также качественная однородность всех гласных; причина этому – отсутствие редукций и дифтонгизации. В вокальной строке камерных сочинений французских композиторов эта

черта выражается в преобладании силлабической структуры: распевы слогов встречаются достаточно редко, чаще на каждый слог словесного текста приходится отдельный звук мелодии. Другая особенность – произнесение согласных: во французской речи отсутствует палатализация (согласные не смягчаются перед гласными); кроме того, конечным согласным при произнесении свойственно энергичное размыкание (разъединение органов речи, участвующих в артикуляции), благодаря этому они звучат достаточно четко, и потому тексты в вокальных сочинениях ясно прослушиваются [35, с. 739].

Композиторы рубежа XIX–XX столетий тщательным образом стремились подчеркнуть изысканное очарование фонетики родной речи и передать естественность ее звучания в своих опусах. Ясность и точность вокальной декламации в жанре *mélodie* определялась тем, как музыка следует интонационным нюансам разговорного языка, его фонетическим и синтаксическим особенностям. Композиторы тщательно учитывали естественную просодию и ударения, темп и систему акцентов разговорного языка. Более того, они осознавали, что попытка исполнять *mélodie* в переводе на любой другой язык лишает текст его звуковой магии, из-за чего произведение теряет свою оригинальность.

Поскольку отличительной чертой французской *mélodie* является акцент на поэтическом тексте, выбор композиторами исходного словесного материала считался не менее важным, чем само сочинение музыкального произведения. Композиторы обращались чаще всего к стихам известных французских поэтов – П. Верлена, В. Гюго, Ш. Бодлера, Ж.-П. Готье, воплощавших содержание, для которого характерны отсутствие сюжета, недосказанность, состояния меланхолии, ностальгии, неясной тоски, томления и сложный ассоциативный ряд. Вместо ясной сюжетной линии французская *mélodie* стремится к утонченным намекам и созданию настроения.

Это приводило к тому, что для музыкального языка вокальных сочинений композиторов Франции рубежа XIX–XX вв. было характерно отсутствие широких мелодических линий, дробность синтаксиса, тяготение к индивидуализированным свободным формам, преобладание колорита над функциональностью в гармонии и тональном плане. Важной особенностью является также тесная связь партий голоса и фортепиано: именно фортепианное сопровождение несет в себе основной тематический материал и создает характерный для данного образного строя вид фактуры; в инструментальной партии разворачивается тонально-гармонический план и порой имитируется оркестровое звучание. Поэтому можно с уверенностью утверждать, что

партия голоса и фортепианное сопровождение не могут существовать друг без друга, образуя функционально комплементарный ансамбль, характеризующийся системной целостностью.

Интересные сравнения французской *mélodie* и немецкой *Lied* делает В. Жаркова. Она приводит цитату из труда музыковеда Ж. Некту, который писал: «В то время как *Lied* Шуберта, Шумана или Брамса связывает слушателя с неким немецким культурным миром, пронизанным пейзажами, сверхъестественным и народными легендами, французская *mélodie* – это “ученое” творение (*une création “savante”*)» [цит. по: 22, с. 205]. По мнению Ж. Некту, именно *mélodie*, созданная для тонких ценителей изысканной поэзии, открытая для любых экспериментов, была способна воплотить самые неожиданные художественные решения, продиктованные поэтическим текстом, даже такие, которые шли вразрез со всей предшествующей традицией и сложившейся музыкальной практикой [22, с. 205].

Продолжая характеристику *mélodie*, В. Жаркова приходит к справедливому выводу: «Развитие жанра *mélodie* определялось принципиально новыми отношениями поэзии и музыки. В иерархии уровней их взаимодействия (стихотворение и музыка, стихотворение с музыкой, стихотворение в музыке и др.) *mélodie* открывала неизведанную область творческой реализации композитора в процессе воссоздания музыки стихотворения. Для этого необходимо было не только выразительно проинтонировать выбранный поэтический текст, передать его настроение и характер, но выявить его неповторимую поэтическую структуру, а затем зафиксировать ее музыкальными средствами. Новая поэзия, зачастую „непереводимая на французский язык”, инициировала поиск необычной логики организации музыкальной композиции, которая казалась такой же „непереводимой” в традиционные измерения слушателю, воспитанному на классико-романтической лексике. Закономерно, что самые крупные композиторы эпохи экспериментировали именно в жанре *mélodie*, а затем переносили свои открытия в другие жанровые сферы» [22, с. 206].

Сам термин *mélodie* принадлежит Г. Берлиозу, который впервые использовал его в названии миниатюры *Irish Mélodie* (на стихи Т. Мора) и всего цикла *Neuf Mélodies imitées de l'anglais* (1829–1830). Следующий вокальный цикл Г. Берлиоза *Летние ночи* (*Les Nuits d'été*) часто характеризуется уже с позиции его близости к *mélodie* в плане глубины содержания, эмоционального наполнения и музыкальной утонченности. Каждый из номеров, обладая собственным характером, раскрывает определенную веху в истории

любви, утраты и тоски: от игривой *Вилланеллы* до мрачной и тревожной *mélodie На лагунах* (*Sur les lagunes*). Первоначально (1840–1841) цикл был написан для голоса и фортепиано на тексты шести стихотворений Т. Готье, позднее Г. Берлиоз все шесть песен оркестровал. Оркестровая версия считается классикой вокального репертуара, но фортепианный вариант не утратил своего значения как первоисточник.

Жанр *mélodie* использовался в творчестве Ш. Гуно, Ж. Бизе, Ж. Массне, К. Сен-Санса, Э. Шоссона, А. Дюпарка, С. Франка, К. Дебюсси и М. Равеля. Так, Ш. Гуно, более известный как оперный композитор, создал более 140 *mélodies*. Ж. Массне, тоже знаменитый, в основном, операми, стал автором вокальных циклов, таких как *Апрельская поэма* (*Poème d'avril*), *Поэма воспоминаний* (*Poème du souvenir*), *Октябрьская поэма* (*Poème d'octobre*), *Пасторальная поэма* (*Poème pastoral*), *Любовная поэма* (*Poème d'amour*) и *Зимняя поэма* (*Poème d'hiver*). К. Сен-Санс, обращавшийся к созданию *mélodie* на протяжении всей жизни, написал более 150 сочинений, среди которых два вокальных цикла: *Персидские песни* (*Les Nuits persanes*) на слова А. Рено и *Красный пепел* (*La cendre rouge*) на слова Ж. Доккуа.

Примерно в то же время начинает создавать *mélodies* Г. Форе, занимающий центральное место в истории жанра и считается одним из ведущих его мастеров. На протяжении творческого пути Г. Форе написал более ста *mélodies*. Одной из самых известных является проникновенная лирическая миниатюра *После пробуждения* (*Après un rêve*), раскрывающая чувство тоски по миру грез. Плавная вокальная линия и гармонически изысканный фортепианный аккомпанемент делают ее образцовым воплощением эстетики *mélodie*.

Следующий представитель камерно-вокальной французской школы, А. Дюпарк, создал всего 17 *mélodies*, однако каждый из образцов отличается исключительным художественным уровнем и может быть назван жемчужиной. Его *Приглашение к путешествию* (*L'invitation au voyage*) на стихи Ш. Бодлера часто приводится как пример гармонического богатства и совершенного единства музыки и поэзии. Множество утонченных *mélodies* написал Э. Шоссон, изяществом и тонкостью звукописи они рельефно выделяются на фоне его вокально-симфонических сочинений, таких как *Поэма любви и моря* (*Poème de l'amour et de la mer*) и *Вечная песнь* (*Chanson perpétuelle*).

На рубеже XIX–XX вв., вершинными образцами *mélodies* справедливо считаются произведения К. Дебюсси, часто написанные на стихи П. Верлена и С. Малларме. Вокальные циклы *Пять поэм Шарля Бодлера* (*Cinq poèmes de Charles Baudelaire*) и

Забываемые ариетты (*Ariettes oubliées*) характеризуются утонченной образной атмосферой, колористическими гармоническими красками и особым отношением к слову, когда музыка и текст связаны неразрывно. Такие *mélodies*, как *Это томная нега* (*C'est l'extase langoureuse*) и *В моем сердце плач* (*Il pleure dans mon cœur*), передают мир полутонов, намеков и эмоциональной многозначности, столь характерный для поэзии П. Верлена. Цикл *Песни Билитис* (*Chansons de Bilitis*) написан на стихотворения в прозе П. Луиса и создает звуковой мир изысканной чувственности. Эти песни воспринимаются словно вне времени: ощущение античной Греции здесь преломляется сквозь призму утонченной эстетики французского *fin de siècle*. К. Дебюсси создал примечательные для своего времени вокальные циклы, такие как *Три баллады Франсуа Вийона* (*Trois ballades de François Villon*) и *Три поэмы Стефана Малларме* (*Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*), демонстрирующие широкий стилистовый диапазон.

М. Равель также внес огромный вклад в развитие жанра *mélodie*. Он создал большое число отдельных камерно-вокальных сочинений и несколько вокальных циклов. Все они стали важными вехами в формировании его творческого кредо, отразив художественные пристрастия и продемонстрировав индивидуальное понимание проблем синтеза музыки и поэзии, роли вокальной и фортепианной партий, выбора средств музыкальной выразительности. Будучи блестящим знатоком оркестра, композитор привнес в жанр *mélodie* элементы оркестрового мышления – даже его произведения для голоса с фортепиано нередко имеют, по сути, оркестровую концепцию.

1.2. Вокальные циклы М. Равеля в жанровой системе его творчества

Основные достижения М. Равеля связаны с симфонической и фортепианной музыкой, получившей в концертной практике значительно большую популярность, нежели сценические жанры, отдельные вокальные миниатюры или объединенные в циклы *mélodies*. Тем не менее, исследование камерно-вокальной лирики композитора позволяет утверждать, что при относительно небольшом количестве этих сочинений и их миниатюрных масштабах, они не менее ярко воплощают особенности художественного мышления М. Равеля. К вокальным жанрам композитор обращался на протяжении всего творческого пути, создав в общей сложности 22 *mélodies* для голоса с фортепиано и 9 циклов (см. Приложение 2).

Последовательность вокальных циклов М. Равеля в хронологическом порядке такова: *Эпиграммы Клемана Маро*, 1899; *Шехеразада*, 1903; *Пять греческих народных*

песен, 1904–1906; *Естественные истории*, 1906; *Народные песни*, 1910; *Три поэмы Стефана Малларме*, 1913; *Две еврейские песни*, 1914; *Мадагаскарские песни*, 1926 и *Дон-Кихот Дульсинее*, 1932–1933. Из этого перечисления видно, что бо́льшая часть из них была создана в довоенный период творчества, когда в индивидуальном стиле М. Равеля доминировали импрессионистические тенденции. И лишь два последних циклических опуса отделены от остальных значительным временным интервалом, будучи сочиненными уже после Первой мировой войны и несущими на себе черты неоклассицизма.

Возникновению первого вокального цикла – *Эпиграммы Клемана Маро* – предшествовало написание нескольких фортепианных пьес (*Гротескная серенада*, *Старинный менуэт* и *Среди колоколов*), повлиявших на будущие значительные фортепианные опусы автора. В это же время появились одночастная *Соната для скрипки и фортепиано* и увертюра для оркестра *Шехеразада*. Был сочинен также ряд отдельных *mélodies*. Самой первой из них стала *Баллада о королеве, умершей от любви*, появившаяся в 1893 г. на слова из поэтического сборника *Горестные ариетты* (*Ariettes douloureuses*) малоизвестного французского поэта-современника Р. де Маре. Сюжет старинной баллады о любви между Королевой и Трувером, воплощенный в поэтическом тексте, осмыслен М. Равелем с точки зрения эстетики конца XIX в., поэтому в музыкальной ткани миниатюры, изысканной по средствам выразительности, проявляются черты психологической утонченности и символистской метафоричности. В. Жаркова усматривает в этой музыке плывущий звон «огромных колоколов Богемии» [22, с. 211]. Выдержанная в дорийском ладу, баллада предвещает широко известную фортепианную пьесу М. Равеля *Павана усопшей инфанте*.

Через три года, в 1895 г., появилась вторая вокальная миниатюра – *Глубокий мрачный сон*⁴ для низкого голоса и фортепиано на текст П. Верлена из книги *Мудрость* (*Sagesse*). Стихотворение пронизано чувствами одиночества, отрешенности и отчаяния, переданными в музыке М. Равеля ритмической монотонностью фортепианной партии. Несмотря на наличие яркой кульминации и последующего угасания, равномерная метрическая пульсация четвертными длительностями осуществляется от начала до конца сочинения.

В 1896 г. композитор обратился к стихотворению С. Малларме *Святая* (*Sainte*) и создал песню мистического содержания для голоса с фортепиано. Два контрастных

⁴ Позднее к этому стихотворению обращался И. Стравинский.

раздела формы, следующие друг за другом безостановочно, воплощают разные образные сферы: в первом находят выражение осязаемые черты реального мира, во второй – воображаемые и изменчивые. Как и в *mélodie* *Глубокий мрачный сон*, развертывание аккордовой фактуры в фортепианной партии осуществляется четвертными длительностями с авторским предписанием *Liturgiquement* (*Литургично*). Благодаря хоральному складу фортепианной партии создается настроение сосредоточенности и серьезности, на этом фоне выстраивается эмоционально отрешенная линия голоса. Во втором разделе, при сохранении общей пульсации, фактура усложняется дополнительными голосами.

В 1898 г. появились еще две *mélodies*: *Песнь прялки* для голоса и фортепиано на стихи Леконта де Лиля из собрания *Шотландские песни* (*Chansons Ecossaises*) и *Уныние!* – для голоса и фортепиано на стихи бельгийского поэта-символиста Э. Верхарна из сборника *Крушения* (*Les Debacles*). Интересной находкой в *Песне прялки* является сочетание диатонической мелодии голоса с тремолирующими альтерированными септаккордами в партии рояля, передающими безостановочное движение колеса. Во второй миниатюре *Уныние!* сильное впечатление производит создаваемая музыкой атмосфера одиночества и предельного эмоционального напряжения. М. Равель здесь, по словам В. Жарковой, «вплотную подходит к границам допустимого в рамках камерного жанра. И в этом можно видеть знак усиливающегося интереса композитора к масштабным вокально-инструментальным, вокально-симфоническим и собственно оперным формам, использованным Равелем уже в XX столетии» [22, с. 214].

Таким образом, к моменту написания *Эпиграмм Клемана Маро* М. Равель уже обладал опытом как в создании вокальных мелодий, так и в реализации богатых возможностей фортепиано, опробованных в разных жанровых вариантах. Примечательно, что в самих эпиграммах обнаруживаются некоторые интонационные обороты и гармонические детали, которые напоминают, по мнению И. Мартынова, более поздние произведения М. Равеля, например, *Сонатину* для фортепиано.

Небольшой интервал между первым и вторым вокальными циклами М. Равеля был занят преимущественным вниманием композитора к фортепианной, ансамблевой и хоровой музыке. Произведениями, принесшими М. Равелю широкое признание и популярность в этот период, стали пьесы для фортепиано *Павана усопшей инфанте*, написанная в 1899 г. и *Игра воды* – в 1901 г. Если первая, сочиненная под влиянием музыки Э. Шабрие и воплощающая образ ностальгии по ушедшей эпохе, характеризуется

пластичной мелодией, колоритными гармониями и медленным темпом, то в *Игре воды* М. Равель продолжил традицию виртуозности Ф. Листа, обогатив фактуру новыми приемами фортепианной техники в рамках импрессионистического стиля. Значительным явлением в области камерной музыки явился *Струнный квартет F-dur*. Нельзя не упомянуть и хоровые сочинения М. Равеля, написанные для конкурса на Римскую премию: миниатюры *Баядерки*, *Всё – свет*, *Ночь* и кантаты *Мирра*, *Альсиона*, *Алиса*.

Этот период ознаменован рождением лишь одной *mélodie* – *Плащ цветов* для голоса с фортепиано на слова П. Граволля. В стихотворении воспевается женщина, чья красота и чистота сливаются с миром природы: розовые цветы в саду словно создают для героини символический плащ, подчеркивающий ее изящество и нежность. В музыке М. Равеля эта атмосфера волшебства передается фортепианным *tremolo* на *pianissimo*, которое ассоциируется с легкой импрессионистской дымкой, сквозь которую «просвечивает» вокальная мелодия.

Второй вокальный цикл М. Равеля *Шехеразада* примечателен тем, что имеет два исполнительских варианта: один написан для голоса и симфонического оркестра, другой – для голоса и фортепиано. Хотя внимания заслуживают обе версии сопровождения, однако исполняется цикл преимущественно в редакции для оркестра. Оркестровка цикла по своей красочности предвосхищает манеру письма в балете М. Равеля *Дафнис и Хлоя*. В *Автобиографии* композитор упоминает следующее: «*Шехеразада* близка по духу музыке Дебюсси <...>. В ней я подчинился обаянию Востока, которое еще в детстве глубоко захватило меня» [25, с. 187].

Это три поэмы для сопрано (или тенора) на стихи Т. Клингзора, товарища композитора по группе молодых художников, называющих себя *Les Apaches* (хулиганы). Первая и самая большая поэма *Азия* построена как экзотическая восточная панорама далекого и загадочного континента, воплощенная в образах мысленного путешествия. Вокальная партия силлабического строения точно передает ритмику стиха, лишь иногда обогащаясь мелодическими распевами. Фортепианная фактура богата тембровыми аллюзиями, требующими от пианиста понимания выразительности оркестровых инструментов. Один из разделов по строению музыкальной ткани напоминает пьесу *Лодка в океане* из фортепианного цикла *Зеркала*. Сходство улавливается в колышущемся движении басового голоса, в ритмическом противопоставлении дуолей и триолей, в гармоническом и мотивном наполнении. В поэме можно встретить и такие фактурные приемы, которые М. Равель активно использует в ряде фортепианных сочинений: это,

например, октавные перебросы звуков, чередующиеся с секундовыми мотивами, как в пьесе *Скарбо* из *Ночного Гаспара* или арпеджированные фигуры, распределенные между партиями двух рук, как в первой части *Сонатины*.

Вторая поэма *Очарованная флейта* рисует колоритную сценку, где молодая рабыня ухаживает за спящим хозяином и одновременно внимает звукам флейты играющего на улице любовника. Внимание слушателя привлечено к завораживающему флейтовому напеву, украшенному в восточной манере фиоритурами. Третья поэма *Равнодушный* покачивающимися мотивами у струнных в оркестровом сопровождении напоминает *Ноктюрны* К. Дебюсси. И. Мартынов характеризует ее как типичную для молодого М. Равеля страницу светлой импрессионистической лирики.

Рядом с *Шехераздой* возникает еще один цикл для голоса с фортепиано – *Пять греческих народных песен*, свидетельствующий о появлении у М. Равеля интереса к обработкам фольклорных мелодий. Примечательно, что данный цикл написан примерно в тот же период времени, когда были созданы сборники с обработками венгерских народных песен Б. Бартока и З. Кодая.

Трехлетний интервал между *Пятью греческими народными песнями* и следующим вокальным циклом – *Естественные истории* – знаменателен появлением таких известных фортепианных произведений М. Равеля, как сюита *Зеркала* и *Сонатина*. Тогда же композитор создал две *mélodie* с выразительным и виртуозным по фактуре фортепианным сопровождением: *Рождество игрушек* и *Великие ветры с моря*.

Развернутое по форме произведение *Рождество игрушек* написано на собственные слова М. Равеля, а затем оркестровано. В тексте сквозь призму детского восприятия раскрывается поэтичная картинка рождественского вертепа, наполненная символистскими аллегориями. Священный сюжет Рождества соединяется со сказочностью игрушечного мира. Финал *mélodie* торжественно утверждает праздничное настроение, благодаря шумному *tremolo* у рояля и восклицаниям *Noël! Noël! Noël!*

Mélodie Великие ветры с моря на слова французского поэта и писателя Анри де Реньера рисует аллегорический образ зимних ветров, вторгающихся в город как мрачные и злые силы. С первых тактов партия фортепиано создает образ стихийно колышущихся ветров, а линия голоса строится как выразительная вокальная декламация, которая органично встраивается в фактуру аккомпанемента.

Опыт, приобретенный М. Равелем в процессе работы над названными фортепианными и вокальными произведениями, трансформировался во впечатляющий

синтез композиторского мастерства и творческой свободы, продемонстрированный в одном из самых крупных и оригинальных вокальных циклов композитора для среднего голоса и фортепиано – *Естественные истории* на прозаический текст Ж. Ренара (1906). Это сочинение (вместе с написанными ранее фортепианными опусами *Зеркала* и *Сонатина*), открывает собой тот этап творчества М. Равеля (1905–1908), который музыковед И. Мартынов характеризует как пору зрелости и высокого профессионализма.

Именно в это время рождаются такие значительные произведения М. Равеля, как опера *Испанский час*, оркестровая *Испанская рапсодия*, фортепианный цикл *Ночной Гаспар* и сюита для фортепиано в четыре руки *Матушка Гусыня*. К числу примыкающих к ним фортепианных сочинений относится сюита *Благородные и сентиментальные вальсы*, впоследствии оркестрованная и послужившая основой для балета *Аделаида, или Язык цветов*. В тот же период была завершена работа над балетом *Дафнис и Хлоя*, а к фортепианному наследию этих лет примыкают пьесы *В манере Бородина* и *В манере Шабрие*.

В области камерно-вокальной музыки 1910-х гг. примечательны два сочинения: *Вокализ-этюд в форме хабанеры*, продолжающий испанскую линию в творчестве М. Равеля, и *mélodie На траве* на слова П. Верлена, решенная как галантная театрализованная сценка, стилизованная под поэзию XVIII в. Работает композитор также над фольклорными обработками: появляется *Шотландская песня* и цикл *Народные песни* для голоса с фортепиано (1910), инициированный приглашением участвовать в российском конкурсе обработок народных мелодий.

В 1913 г. под впечатлением вокального цикла И. Стравинского *Из японской лирики* М. Равель создает одно из самых изысканных и утонченных творений – *Три поэмы Стефана Малларме*, вновь обращаясь к поэзии французского поэта-символиста⁵. Цикл предназначен для голоса и флейты-пикколо, двух флейт, кларнетов, бас-кларнета, двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано. Наряду с этим существует авторская версия произведения для голоса и фортепиано.

В разговорах с Р. Крафтом И. Стравинский вспоминает: «В тот же период я написал *Три японские песни*, а Равель *Три поэмы из Малларме*, которые я по-прежнему предпочитаю всей остальной его музыке» [76, с. 179]⁶. Об этом цикле М. Равель пишет

⁵ Годом ранее появилось сочинение А. Шёнберга *Лунный Пьеро (Pierrot lunaire)* на текст бельгийского поэта символиста А. Жиро, что, как считают исследователи, также могло повлиять на М. Равеля в связи с написанием *Три поэмы Стефана Малларме*.

⁶ Интересно, что К. Дебюсси также сочинил музыку на *Три стихотворения С. Малларме*.

следующее: «Я хотел передать в этой музыке особенности поэзии Малларме и прежде всего свойственную ему изысканность и глубину. <...> В нем я применил почти такую же инструментовку, как Шенберг в *Лунном Пьеро*» [25, с. 188]. Французский равелевед М. Марна называет *Три поэмы Стефана Малларме* «самым сокровенным и самым значительным произведением у Равеля», видя в нем образец напряженных исканий композитора в области гармонического языка и фактуры [111, с. 375]. Три схожие по исполнительскому составу сочинения А. Шёнберга, И. Стравинского и М. Равеля прозвучали в одном концерте *Независимого музыкального общества* 14 января 1914 г. с участием сопрано Дж. Батори.

В музыковедческой литературе о М. Равеле принято считать 1914-й год началом послевоенного периода его творчества. Существует даже концепция «о двух Равелях», одном – до 1914 г., другом – в 20-е и 30-е годы XX в. [50, с. 170]. При всей условности такого разделения, нельзя не согласиться, что именно тогда в творчестве М. Равеля усиливаются неоклассические черты, а в образном строе музыки появляются драматические нотки. В начале 1914 г. композитор начинает работу над такими значительными произведениями, как *Фортепианное трио a-moll*, *Три песни для хора a cappella* на собственные слова, а также сюита *Гробница Куперена*, являющаяся, наравне с *Ночным Гаспаром*, вершинным достижением в области фортепианной музыки. Замысел фортепианного концерта на фольклорном материале преобразовался в обработку двух народных еврейских песен для голоса и фортепиано, ставших последним обращением композитора к фольклору в вокальной сфере.

В целом творчество М. Равеля в 1920–1930-е гг. характеризуется классической ясностью форм, органичным использованием элементов джаза и непревзойденным совершенством оркестрового стиля. Главными послевоенными инструментальными шедеврами стали: оркестровая пьеса *Болеро*, *Концерт* для фортепиано с оркестром *G-dur* и *Концерт* для фортепиано с оркестром для левой руки *D-dur*, сочетающие виртуозность, испанские мотивы и джазовые гармонии. Помимо них в числе значительных достижений следует назвать «хореографическую поэму» *Вальс*, оперу-балет *Дитя и волшебство*, решенную в неоклассицистской манере *Сонату № 1* для скрипки и виолончели⁷, близкую по духу листовским венгерским рапсодиям *Цыганку* для скрипки с фортепиано (или с оркестром), оригинальную по тембровому решению *Сонату № 2* для скрипки и фортепиано и пьесу *Колыбельную на имя Gabriel Fauré* для скрипки и фортепиано.

⁷ Сам М. Равель считал, что эта *Соната* открывает новый период в его творчестве.

Камерно-вокальная сфера в это время тоже отмечена важными завоеваниями. М. Равель сочинил две *mélodies* для голоса с фортепиано: *Ронсар – своей душе* и *Мечты*. В первой, возникшей по случаю четырехсотлетия со дня рождения П. де Ронсара, лирический герой со светлой печалью и спокойствием обращается к собственной душе перед лицом смерти. Во второй, на слова Леона Поля Фарга, передается атмосфера сновидения, внутреннего созерцания и утонченной лирической рефлексии. Фортепианный аккомпанемент в обеих миниатюрах прост и лаконичен.

Тогда же возникает один из шедевров вокальной музыки М. Равеля – цикл песен для сопрано, флейты, виолончели и фортепиано на слова французского поэта второй половины XVIII в. Э. Парни *Мадагаскарские песни*. Композитор в *Автобиографии* отмечал: «*Мадагаскарские песни* вносят, мне кажется, новый драматический, вернее, эротический элемент, подсказанный самим содержанием песен Э. Парни. Это своего рода квартет, в котором голос играет роль главного инструмента» [50, с. 208]. Композитор трансформирует привычное соотношение главного (вокал) и подчиненного (инструментальное сопровождение) компонентов, утверждая роль голоса как особого ансамблевого тембра. Вокальный цикл, состоящий из трех номеров: *Нахандова*, *Ауа!* и *Хорошо улечься в зной*, – лишь условно может быть отнесен к ориентальным сочинениям композитора. И. Мартынов отмечает, что «...не следует искать в музыке М. Равеля, как и в стихах Э. Парни, нечто напоминающее подлинно мадагаскарский колорит. М. Равель не стремился приблизиться к фольклорной основе, и название цикла не должно вводить в заблуждение, подавать повод для аналогии с обработками народных песен: *Мадагаскарские песни* – это композиторская музыка, без особых примет „местного колорита“, проявляющегося здесь лишь в некоторых чертах широко трактованного ориентализма» [50, с. 208]. Восточные элементы проявляются в ритмической организации музыкальной ткани, иногда напоминающей игру на национальных ударных инструментах.

Последним сочинением композитора, завершающим не только его искания в камерно-вокальной сфере, но и подводящим итог всего творческого пути, является вокальный цикл *Дон-Кихот Дульсинее* для баритона и оркестра на слова П. Морана.

1.3. Выводы по главе 1

Подводя итог сказанному, отметим, что рубеж XIX–XX вв. в музыкальной культуре Франции стал временем великих перемен, когда, наряду с развитием романтизма, возникли импрессионизм и неоклассицизм, радикально изменившие язык европейского искусства, а ключевыми композиторскими фигурами стали Г. Форэ,

В. д'Энди, К. Дебюсси, П. Дюка, А. Руссель и М. Равель. «Золотой век» переживала французская камерно-вокальная музыка, сосредоточившаяся вокруг уникального жанра *mélodie* – одного из высших достижений западноевропейской музыкальной культуры. Зародившись в творчестве Г. Берлиоза, *mélodie* достигла кульминации в сочинениях К. Дебюсси и М. Равеля и продолжила развитие у Ф. Пуленка, Д. Мийо и Ж. Ибера. Композиторы обращались к тонкой лирике П. Верлена, С. Малларме, Ш. Бодлера, других поэтов-символистов. В отличие от немецкой *Lied*, французской *mélodie* чужды бурные страсти, основное место в ней занимают созерцательность, сдержанность и изысканная звукопись.

Эволюция жанра *mélodie* проявилась не только в трансформации средств музыкальной выразительности, но и в движении от отдельных песен к более или менее масштабным циклам, объединенным общим настроением или сюжетом. В отличие от отдельных песен (*mélodies*), французский вокальный цикл рубежа XIX–XX веков представляет собой более глубокое художественное единство. Ему свойственны утонченный стиль, ассоциативные образы и внимание к интонациям родной речи. Поэзия и музыка выступают здесь как равноправные компоненты, создающие целостность жанра.

Обращение М. Равеля к отдельным *mélodies* и к вокально-циклическим композициям раскрывает вектор его творческих устремлений и демонстрирует глубокий интерес к проблемам развития национального искусства. Вокальные циклы композитор создавал на протяжении всей жизни, поэтому каждый из них связан с определенным этапом его художественной эволюции и соотносится с инструментальными и сценическими произведениями соответствующего периода. Ранние циклизированные *mélodies* композитора отражают становление индивидуального стиля М. Равеля, отмеченного изысканной гармонией, символистской образностью и тесным взаимодействием вокальной и фортепианной партий; *Естественные истории* открывают период творческой зрелости композитора, характеризующийся высоким мастерством; поздний *Дон-Кихот Дульсинее* является своеобразной музыкальной «точкой» в его наследии.

Во всех *mélodies* и в вокальных циклах М. Равеля фортепианное сопровождение несет на себе огромную интонационно-тематическую нагрузку, в нем реализуются качества звукописи и пейзажности, показа психологических деталей. В ряде песен М. Равель создает фортепианный аккомпанемент, который по звучанию напоминает тембры народных или оркестровых инструментов, благодаря чему усиливается

характеристичность музыки и национальный колорит произведений. Некоторые его сочинения выходят за рамки традиционного представления о камерности: цикл *Шехеразада* имеет черты оркестральности; *Естественные истории*, *Пять греческих народных песен*, *Дон-Кихот Дульсинее* существуют в двух авторских редакциях – для голоса с фортепиано и для голоса с оркестром; расширенный исполнительский состав характерен для циклов *Три поэмы Стефана Малларме* и *Мадагаскарские песни*. Посредством обогащения исполнительского состава камерной миниатюры происходит расширение жанровых рамок, что свидетельствует о стремлении композитора к поиску новых форм вокальной музыки.

Для певцов и пианистов *mélodies* и вокальные циклы М. Равеля открывают широкие интерпретационные возможности, связанные с воплощением утонченной поэзии, выразительной мелодики, изысканной гармонии и особого качества равноправного музыкального диалога двух исполнителей. Для слушателей *mélodie* становится проводником в мир французской культуры – музыки, поэзии и эстетики.

2. ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ НА ОСНОВЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ОБРАЗЦОВ

В опоре на фольклор М. Равель создал *Пять греческих народных песен*, *Народные песни* и *Две еврейские песни*. Они объединены общим стремлением композитора показать красоту и богатство мелодий разных народов. В них проявился безупречный художественный вкус композитора и его удивительно тонкое ощущение национальных стилей. Трудно не согласиться с музыковедом И. Мартыновым в том, что «...равелевские обработки остались свидетельством способности композитора проникать в стиль и характер песен различных национальностей: для каждой избраны верные и точные гармонические и фактурные приемы. Равель мастерски пользуется ими, достигая высокой степени художественной убедительности, что и определило место этих небольших пьес в ряду лучших подобных произведений, созданных европейскими композиторами в первой половине XX века» [50, с. 143].

2.1. *Пять греческих народных песен*

Создание *Пяти греческих народных песен* связано с периодом 1904–1906 годов, когда М. Равель написал такие значительные сочинения как *Сонатина*, *Зеркала*, *Естественные истории* и *Рождество игрушек*. На этом впечатляющем фоне названный вокальный цикл выделяется как оригинальный опус, открывающий собой группу камерно-вокальных сочинений на основе образцов народной музыки⁸. По мнению И. Мартынова, в этих песнях «...М. Равель создал для себя некий эталон, которому следовал и в других своих обработках народных песен. Талант и интуиция помогли ему найти нужные приемы и достичь высокой степени художественной убедительности» [50, с. 57].

Написанный по просьбе французского критика Жоржа Жана-Обри, вокальный цикл *Пять греческих народных песен* представляет собой гармонизацию народных мелодий для иллюстрации публичной лекции этого музыкально-общественного деятеля. Представленные слушателю в 1906 г. Маргаритой Бабаян, эти песни быстро завоевали общественное признание. Хотя мелодии и словесные тексты песен имеют греческое происхождение, отметим, что в художественной практике они исполняются чаще всего

⁸ Эту мысль подчеркивает Е. Корниенко в статье *Художественный мир камерно-вокальных произведений М. Равеля* [36, с. 214].

по-французски в переводе франко-британского музыковеда (родом из Греции) М.Д. Кальвокоресси, о чем свидетельствует певец и вокальный педагог Р. Лисициан [48]. Мелодии четырех из пяти песен (исключая третью), М. Равель позаимствовал из опубликованного в 1903 г. сборника *Популярные греческие мелодии острова Хиос, собранные с помощью фонографа (Mélodies populaires grecques de l'Ile de Chio recueillies au phonographe)*. Они были записаны лингвистом П. Ле Флемом и расшифрованы композитором Ю. Перно.

Первая, *Песня новобрачной*, найденная в небольшом городке Авгонима, была размещена в сборнике под номером 74. В ней содержание раскрывается от лица влюбленного юноши, который обращается к девушке, поэтично называя ее милой куропаткой, дарит золотую ленту для волос и делает ей предложение, попутно говоря, что их семьи – союзники. Мелодия нотирована в размере 2/4, в тональности *g-moll* со II пониженной ступенью во втором предложении периода, с предписанием среднего темпа (М.М. четверть = 92). Небольшой диапазон (g^1-f^2) и волнообразное строение мелодии, использование куплетной формы с преимущественным движением восьмыми длительностями в сочетании с пунктирными фигурами, создают впечатление спокойного повествования (пример 2.1).

Сохранив мелодию практически в неизменном виде и собственноручно указав (как и во всех других песнях), в каком темпе следует ее исполнять (*Modéré*), М. Равель сопровождал ее ритмически ровным аккомпанементом, основанным на чередовании триолей шестнадцатыми. Такое сочетание вокальной мелодии и фортепианного аккомпанемента рождает чувство взволнованности и нетерпения. Если в первом предложении формы фортепианная фактура была одноголосной, то во втором она обогащена аккордами на сильных и относительно сильных долях тактов. Во втором куплете песни идея усложнения созвучий сохраняется и способствует достижению общей кульминации, которая выделена приемом замедления (*Rallentando poco a poco*) и акцентирования последних слов – *В наших двух семьях все связаны (Dans nos deux familles, tous sont alliés!)* (пример 2.2).

В оригинальной тональности песня обычно исполняется высокими голосами (сопрано и тенор), баритоны же транспонируют на тон или два ниже оригинала. В настоящей работе проанализированы три исполнительские версии цикла. Первая принадлежит французскому баритону Жерару Сузе и известному американскому концертмейстеру Далтону Болдуину; она размещена на видеохостинге *YouTube* и является

студийной записью 1968 года [130]. С двумя другими интерпретациями можно познакомиться на сайте архива классической музыки *classic-online.ru*. Это концертная запись канадского оперного баритона Джеральда Финли с британским пианистом Джулиусом Дрейком, сделанная 11-13 июня 2008 года в лондонской церкви Всех Святых, а также зафиксированная на аудио домашняя репетиция российской певицы Нины Дорлиак в ансамбле с пианистом Святославом Рихтером [131, 132]. Указанные исполнительские прочтения в равной мере обоснованы, хотя авторский текст трактуется в них по-разному.

Ж. Сузе исполняет вокальную мелодию первой песни в *f-moll* достаточно ритмично и собранно, приближаясь к типу народного пения, что особенно заметно в моменты возгласов⁹. Исходя из этого, Д. Болдуин мыслит фортепианный аккомпанемент как колористический гармонический фон, подчеркивающий и окрашивающий изгибы мелодии голоса. В этом случае важным является не каждый отдельный тон сопровождения, а их аккордовая совокупность, при этом октавно-квинтовые скачки по звукам $g^2-d^2-g^1$ четко прослушиваются.

От версии Ж. Сузе отличается более мужественное, полным голосом исполнение Дж. Финли, также в тональности *f-moll*. В конце романса Дж. Финли делает большое замедление, соответствующее авторскому указанию. Соответственно, Дж. Дрейк в крайних разделах песни аккомпанирует более сухо и ударно – *staccato*. Далее при усложнении гармоний он щедро пользуется педалью, создавая гармоническую дымку, словно обволакивающую голос.

Темп исполнительской версии Н. Дорлиак и С. Рихтера более медленный, передающий атмосферу задумчивой созерцательности, что совпадает с указанием М. Равеля *trés doux* (*очень нежно*). Рояльное сопровождение мягко окутывает звучание голоса. Повторяющиеся триоли шестнадцатых напоминают мерцание звездочек. Такая трактовка фортепианного туше хорошо сочетается с тембром высокого женского голоса.

Вторая песня – *Там, у церкви* – основана на фольклорной мелодии, записанной в местечке Мармаро, известном сохранившейся там древней крепостью, свидетельнице давних исторических событий. Озаглавленная *Спящая 16-летней девушкой* (*Chanté par une femme de 16 ans*), она представляет собой эпитафию памяти людей, погребенных близ

⁹ О целесообразности приближения техники пения к народной пишет Р. Лисициан, который убежден, что «без изменения тембровой окраски голоса в сторону манеры народного пения оперный певец никогда не сможет достичь стопроцентного результата» [47].

двух греческих церквей. Трудно с уверенностью утверждать, идет ли речь о павших воинах или о святых, но обращение к Пресвятой Деве сообщает словам элементы молитвы. В песне два куплета, отличающихся только поэтическим текстом. Мелодия записана в тональности *gis-moll*, в диапазоне сексты, в переменном размере (2/2 и 3/2), темп предложен медленный (М.М. половинная = 66) (пример 2.3).

М. Равель сохранил вокальную мелодическую линию и переменный размер (2/4 и 3/4) без изменений, однако долю метра уменьшил вдвое (вместо половинной длительности – четвертная). В тт. 5 и 6 на сильных долях композитором добавлены акценты вместо *tenuto* (пример 2.4). Песня обрамлена фортепианным трехтактовым вступлением и кодой с авторским указанием *Andante*. Ритмическое *ostinato* создает впечатление своеобразного похоронного шествия. Аккорды сопровождения арпеджированы в партии правой руки и напоминают звон колоколов, а постепенный спуск звуковысотного уровня из верхнего регистра в басовый усиливает состояние сосредоточенности и сдержанности.

Ж. Сузе и Д. Болдуин исполняют песню в *fis-moll* с большим драматическим чувством, полностью погружаясь в атмосферу скорби. Пение Ж. Сузе напоминает траурную молитву мирянина, адресованную святым. Фортепианные аккорды, широко разложенные во времени, создают впечатление арпеджированности не только верхней части аккорда (в партии правой руки), но и всего созвучия, охватывающего широкий диапазон. Они ассоциируются со звучанием погребального набата.

У Дж. Финли и Дж. Дрейка (тональность *f-moll*) более строгое отношение к авторскому тексту. Дж. Финли поет отстраненно и менее драматично, в духе бесстрастной молитвы священника. Пианист применяет прием *arpeggiato* только к партии правой руки. Благодаря медленной смене педали между гармониями аккорды плавно перетекают друг в друга, не имитируя звон колокола.

Исполнение Н. Дорлиак и С. Рихтера в тональности оригинала (*gis-moll*) по темпу гораздо медленнее двух предыдущих. Тембрально голос сопрано ассоциируется с пением ангела, скорбящего о душах умерших. Исходя из этого, трактовка фортепианного аккомпанемента звучит воздушно, как небесная арфа или лира.

Мелодию третьей песни *Какой кавалер сравнится со мной* М. Равель позаимствовал из сборника П. Маца *80 греческих мелодий* (*Album recueil de 80 Mélodies grecques*), изданного в Константинополе в 1883 г. и хранящегося в Национальной библиотеке Франции. Не имея доступа к оригиналу, но сравнивая песню с другими

равелевскими фольклорными обработками, можно предположить, что и в данном случае композитор сохранил мелодию первоисточника в неприкосновенности (пример 2.5).

По содержанию эта песня представляет собой жанровую сценку: солдат обращается к даме Василике, похваляется собой и признается в любви. Узкообъемная мелодия речитативного характера с опорой на устойчивые ступени тональности *G-dur* имеет плясовой характер, что создается быстрым темпом, четным метром и господством коротких длительностей. В песне два куплета, обрамленных громким звучанием ч. 5 с полутоновым форшлагом. Оба раза созвучие выдерживается на фермате. Первый куплет проходит без сопровождения в манере, близкой народной. Далее следует фортепианная интерлюдия, напоминающая пасторальный наигрыш, который повторяется в конце песни на *pianissimo*. Он сопровождается синкопированными квинтовыми «возгласами» (пример 2.6). Второй куплет контрастирует первому наличием аккомпанемента, отличающегося фактурным разнообразием: первые две строки сопровождаются одноголосным противосложением на *staccato*, затем появляются арпеджированные аккорды. Последняя строка – уверение в любви – отделена от предыдущего паузой, проходит в медленном темпе (*Ralenti*) с авторским пожеланием *trés tendre* (очень нежно). Фортепианные аккорды *tenuto*, сопровождающие мелодию, проходят на фоне выдержанного доминантового звука, который разрешается в тонику в начале коды-отыгрыша.

Яркое исполнение песни в народном духе Ж. Сузе и Д. Болдуином, по нашему мнению, близко замыслу композитора. Благодаря использованию низких обертонов, окраска голоса баритона отличается мужественностью. Первая речитативная фраза характером напоминает народное пение, этому способствует «прямой» звук без вибрато. Д. Болдуин играет энергично, с напором, решительно артикулируя перебросы квинты *G–d* из нижнего регистра в средний, что ассоциируется со звучанием волынки. Во втором куплете авторское указание *staccato* трактуется пианистом как массивное плотное *marcato*. На последнем созвучии пианист использует задержанную педаль, наслаивая звуки на начало фортепианной постлюдии, которая воспринимается жизнеутверждающе (на *forte*).

Дж. Финли и Дж. Дрейк исполняют песню на полтона ниже в *Ges-dur*. Баритон применяет академическую подачу голоса, не отступающую от канонов оперного пения. Интересен аккомпанемент в фортепианных интерлюдиях: Дж. Дрейк сухо педализирует квинты, вследствие чего не создается эффект, напоминающий звучание волынки. Метрически свободно проводится мелодия в партии правой руки, в начале наигрыша с

небольшим «разгоном» вперед. Во втором куплете *staccato* по штриху легкое, пианист ждет певца, следуя за голосом. Фортепианная кода исполнена на *pianissimo*, как и указано в нотном тексте. В целом эта интерпретация более цельна по фразировке, в сравнении с предыдущей.

Н. Дорлиак и С. Рихтер трактуют песню целиком в одном темпе *allegro*, за исключением замедления в конце, выписанного автором¹⁰.

Четвертый номер цикла представляет собой обработку *Песни сборищ плодов мастичного дерева*, записанной в Пирги, одной из крупнейших деревень острова Хиос, известной своими плантациями. Текст строится как обращение девушки к предмету своего восхищения и любви: она сравнивает возлюбленного со светловолосым нежным ангелом. В заключение героиня сожалеет о том, что их бедные сердца страдают. В песне два куплета, поэтический текст каждого состоит из шести неравных между собой строк, но мелодией они объединены в четыре фразы. Фольклорный образец нотирован в тональности *Es-dur*, в переменном размере (3/4, 2/4, 9/8, 6/8) с указанием среднего темпа (четверть = М.М. 69). Мелодическое зерно, которое развивается вариантно в каждой фразе, строится как волнообразное опевание тонической терции, захватывающей лидийскую или натуральную IV ступень. Интонационное разнообразие достигается ритмическим рисунком, в котором опорные тоны выделены более крупными длительностями, а проходящие звуки изложены разными вариантами коротких. Динамические нарастания и спады совпадают с мелодическими волнами (пример 2.7).

М. Равель перенес мелодию в более светлую тональность *A-dur*, заменил некоторые метрические значения (3/4 вместо 9/8 и 2/4 вместо 6/8), предписал темп *Lento* (пример 2.8). Разницу между куплетами композитор подчеркнул фактурным контрастом сопровождения. В первом куплете мелодия оттеняется октавными перемещениями ч. 5 *a-e*¹, во втором на тех же звуках применены восходящие и нисходящие фигурации триолями. Кульминационная фраза в тт. 40–41 рельефно выделяется после небольшого построения, идущего без сопровождения. В целом музыка напоминает античную оду, в которой мелодия голоса всегда находится на первом плане.

Каждая из трех интерпретаций словно рисует какой-то пейзаж. Ж. Сузе и Д. Болдуин избирают тональность на тон ниже оригинала (*G-dur*). Благодаря

¹⁰ В соответствии с содержанием поэтического текста, эта песня должна быть поручена мужскому тембру; примеры, когда женский голос представляет персонажа-мужчину, встречаются не часто. В данном случае можно предположить, что девушка вспоминает, как с ней говорил солдат.

поступательному безакцентному движению музыка льется свободно, создавая эффект импровизационности. Темп исполнения достаточно медленный и спокойный. Шкала динамической нюансировки певца богата – от *piano* до *forte*, особое внимание уделено мелизмам: они четко озвучены, но при этом не тяжелы. Пианист использует глубокую педаль и густые басы, поддерживающие голос баритона. Так же, как и певец, он применяет значительные динамические градации: если низкий регистр наделен плотностью, то в верхнем звучность угасает на *piano*. В последней же фразе громкостная динамика всей фактурной вертикали подчеркивает общую кульминацию песни. В целом исполнение Ж. Сузе и Д. Болдуина словно воспроизводит атмосферу мягкого предзаката в теплых тонах.

Дж. Финли и Дж. Дрейк исполняют песню более динамично, с поступательным движением, на два тона ниже оригинала (*F-dur*). Их трактовка напоминает картину жаркого дня, наполненного светом. Дж. Финли поет в облегченной манере, особенно украшения-мелизмы. Исходя из этого пианист применяет тонкое рафинированное туше, использует меньше педали, в результате чего фактура партии рояля приобретает более четкие контуры. Подход к кульминации оказывается ярче, чем сама кульминация на слове *Hélas!*

Н. Дорлиак и С. Рихтер представляют песню в оригинальном *A-dur* в статичном медленном темпе, лишенном движения. Линия голоса трактована очень свободно: в ней много агогических отклонений, остановок на мелких длительностях. Н. Дорлиак предвосхищает сонорные согласные, такие как *m* и *n*, поэтому в пении присутствуют частые оттяжки, и пианист в этих случаях следует за певицей. Ровный и чистый тембр сопрано, лишенный вибрато, предполагает и подходящую трактовку аккомпанемента: голос деликатно оттеняется хрустально утонченным звучанием фортепиано. В триолях, где иные пианисты ярче выделяют начальную долю, С. Рихтер, напротив, ее затуманивает, растворяет. В данном исполнении кульминация отсутствует, создается застывшая призрачная атмосфера с холодноватыми красками, как будто девушки работают ранним утром.

Тема последней пятой песни, под названием *Э-гей, веселей!*, как и предыдущей, записана в Пирги. Это задорная мелодия в тональности *E-dur*, построенная как цепь нескольких волн небольшого амбитуса с быстрым подъемом к вершине и медленным спадом к первоначальному уровню. Четкая акцентная метрика в быстром темпе (четверть = 112 М.М.) с преобладанием коротких длительностей примечательна неожиданными

сменами размера (2/3 и 3/4) и образованием репризной трехчастности в последовании фраз (пример 2.9). В вокальной строке мало текста, присутствуют междометия, употребляемые при танце и пении: *Ha, tra-la-la, la-ra-la*.

М. Равель повысил тональность на б. 3, опустил одну из повторяемых фраз, темповое обозначение определил как *Allegro*, сопроводил мелодию ритмичным аккомпанементом, ассоциирующимся с игрой народного музыканта (пример 2.10). На основе фактурной ячейки фортепианного сопровождения построены вступление и кода. В репризном разделе возникают залихватские трехзвучные форшлагы в партии правой руки, которые усиливают танцевальный характер мелодии. Приближение к концу формы подчеркнуто небольшим замедлением, после которого с особой яркостью звучит кода.

Ж. Сузе с Д. Болдуином записали песню в тональности *G-dur*. Вокалист поет в свободной неакадемической манере с возгласами, придыханиями звука *t*, что вызывает ассоциации с англо-саксонским произношением. Пианист ясно артикулирует оба голоса фактуры, скупое использует педаль и подчеркивает акцентность ритма. Музыка воссоздает атмосферу праздника и ярко завершает цикл. Динамика стихает лишь в самом конце.

Интерпретация Дж. Финли и Дж. Дрейка (тоже в *G-dur*) академична, она меньше ассоциируется с народным исполнительством. В версии этих музыкантов песня звучит более ударно и сухо, манерой напоминая токкату из фортепианного цикла М. Равеля *Гробница Куперена*. Баритон в некоторых восклицаниях укорачивает длительности, что придает музыке патетически окрыленный характер; в окончании песни он использует прием *portamento*. Дж. Дрейк продлевает кульминацию на *forte* до конца миниатюры с большим *rallentando*, завершая финал цикла своеобразным эмоциональным апофеозом.

Н. Дорлиак с С. Рихтером исполняют песню в *As-dur*. Сопрано трактует мелодию мягче и лиричнее, чем вокалисты в представленных ранее вариантах; на первый план в ее интерпретации выходит не ударно-ритмическое, а линейно-мелодическое начало: музыканты мыслят более крупными блоками, когда единицами метра являются не такты, а вокальные фразы. С. Рихтер рельефно показывает смену размеров, партия левой руки воспринимается, прежде всего, как гармоническая основа. В конце песни, как и в других исполнительских версиях, также присутствует большое *rallentando*. В целом, на наш взгляд, такая интерпретация особенно близка к сущности импрессионизма М. Равеля. Прибегнув к сравнению с языком современной М. Равелю живописи, можно сказать, что исполнения Ж. Сузе с Д. Болдуином и Дж. Финли с Дж. Дрейком сопоставимы с манерой художника-графика, иллюстратора и литографа Мориса Дени, чей стиль отличался

простотой форм, мягкостью линий и бледностью красок; интерпретация же Н. Дорлиак с С. Рихтером напоминает почерк Клода Моне, с характерным для него отсутствием четких контуров и контрастов и формированием общей картины из отдельных пятен.

Вокальный цикл *Пять греческих народных песен* воспринимается очень цельно, образуя структуру сюитного типа. Логическим основанием единства служит использование греческих народных мелодий как интонационной базы всех номеров. Другим средством создания единства целого выступает темповая организация формы. Первая *Песня новобрачной* с предписанием М. Равеля *Modéré* благодаря непрерывному чередованию триольных шестнадцатых в фортепианной партии воспринимается как подвижная, не лишенная динамики; вторая *Там, у церкви* строится в духе медленного скорбного *Andante*; третья *Какой кавалер сравнится со мной* снова вносит энергичный посыл в темпе *Allegro*; четвертая *Песня сборщиц плодов масличного дерева*, с указанием *Lent*, медитативным характером контрастирует окружающим ее номерам; и наконец, пятая *Э-гей, веселей!* завершает цикл на жизнеутверждающей ноте в темпе *Allegro*. Таким образом, складывается следующая схема темпов: *Modéré – Andante – Allegro – Lent – Allegro*.

На первый взгляд, тональный план цикла не обосновывается логикой функциональной близости и не способствует единству целого, поскольку выражается в такой последовательности: *g-moll – gis-moll – G-dur – A-dur – As-dur*. Однако можно предположить, что в выборе тональностей М. Равель руководствовался прежде всего принципом тесситурного удобства для исполнителя-певца. Все номера, кроме третьего, выдержаны в едином диапазоне, не превышающем септиму, что достаточно комфортно для вокалиста. Только в песне *Какой кавалер сравнится со мной* амбитус вокальной мелодии на короткое время достигает децимы, тогда как основная часть миниатюры не выходит за рамки сексты. Связь между частями цикла обнаруживается и в использовании семиступенных ладов народной музыки: фригийского в первых двух песнях и далее – миксолидийского, лидийского и эолийского¹¹.

Помимо этого, схожими особенностями наделена роль аккомпанемента в каждой песне, поскольку фортепианное сопровождение существенно обогащает музыкальный образ, усиливая глубину поэтического текста. В первой песне фортепианная партия становится эмоциональным катализатором, подчеркивая выразительность вокальной

¹¹ Об использовании М. Равелем ладов народной музыки в песнях фольклорного происхождения пишет также Е. Корниенко в статье *Художественный мир камерно-вокальных произведений М. Равеля* [36, с. 214].

линии; во второй акцентирует скорбную сосредоточенность и трагичность музыки благодаря меланхоличным гармоническим последовательностям в верхнем регистре; в третьей фортепианные реплики комментируют беседу солдата и дамы Василики; в четвертой скупые вкрапления фортепианного звучания подчеркивают медитативность и созерцательность момента; в пятой танцевальная ритмическая формула басового голоса создает основу для атмосферы праздника, словно приглашая слушателя к совместному веселью. В этой связи нельзя не согласиться с И. Мартыновым, который отмечал, что М. Равель «ограничивается минимумом дополнений к песенной мелодии, он находит основной прием гармонизации либо построения фактуры сопровождения и выдерживает его на протяжении всей обработки» [50, с. 58]. Действительно, во всех номерах вокального цикла проявилась свойственная М. Равелю склонность к лаконичности высказывания и точности деталей.

2.2. Народные песни

Через четыре года, в течение которых были созданы опера *Испанский час*, симфоническая *Испанская рапсодия*, *Ночной Гаспар* для фортепиано и многие другие известные сочинения, композитор вновь проявил интерес к музыкальным культурам разных народов, в результате чего в 1910 г. появился вокальный цикл *Народные песни* для голоса с фортепиано, продолжающий линию обработок народной музыки.

Народные песни – сборник из четырех песен разных народов, обработанных М. Равелем для голоса и фортепиано в 1910 году и премированных на Пятом конкурсе *Дома песни*¹² в Москве: *Испанская песня*, *Французская песня*, *Итальянская песня* и *Еврейская песня*¹³. Композитор был приятно удивлен, получив известие о том, что эти четыре гармонизации были признаны достойными награды¹⁴.

¹² Дом песни (*La Maison du Lied*) в Москве был организован с целью повышения популярности вокальной музыки Марией Алексеевной Олениной-д'Альгейм, основоположницей русской школы камерного исполнительства, совместно с ее мужем Петром Ивановичем д'Альгеймом.

¹³ Кроме названных четырех народных песен М. Равель гармонизировал и три другие – *Русскую песню* (*Chanson russe*), *Фламандскую песню* (*Chanson flamande*) и *Шотландскую песню* (*Chanson écossaise*), не получившие награды на конкурсе и оставшиеся неизданными. В 1975 г. издательство *Salabert* опубликовало реконструкцию *Шотландской песни*, выполненную американским равелеведом А. Оренштейном на основе эскиза М. Равеля.

¹⁴ По результатам конкурса, помимо обработок М. Равеля, были награждены еще три народные песни других авторов: *Фламандская песня* (*Chanson flamande*) и *Шотландская песня* (*Chanson écossaise*) Александра Жоржа, а также *Русская песня* (*Chanson russe*) Александра Оленина.

Впервые *Народные песни* М. Равеля были исполнены 19 декабря 1910 г. в парижском *Salle des Agriculteurs* (Зале земледельцев) Марией Олениной-д'Альгейм¹⁵ и пианистом Александром Олениным, братом певицы. Позже, в 1911 г. они были изданы в Москве и Лейпциге издательством Юргенсона в сборнике *Семь народных песен* (*Sept Chants populaires*). Каждая вокальная миниатюра в цикле снабжена двумя текстовыми вариантами: в подлиннике и во французском переводе.

Оригинальный словесный текст *Испанской песни* представлен на галисийском диалекте¹⁶, на котором до сих говорят в северо-западной части Пиренейского полуострова. По содержанию это песня женщины из Кастилии, вынужденной разлучиться с мужем, призванным на войну: в первом куплете героиня прощается с любимым, во втором сравнивает уходящих мужчин с нежными розами, а возвращающихся с войны – с жестким чертополохом. Помимо двух текстовых куплетов в песне имеется еще два аналогичных по музыке построения без слов, исполняемых на слог *la la la*.

Характеризуя особенности *Испанской песни*, Е. Корниенко указывает, что в ней «...Равель обращается к жанру фанданго, характерной особенностью которого являются медленный темп, размер 6/8, минорный лад и мелодия мягкого, с оттенком печали, образного 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» [36, с. 214].

Вокальная мелодия, развертывающаяся в диапазоне м. 6, интонационно и ритмически проста, в ней примечательны активные ямбические квартовые скачки и выделение опорных тонов *g, b* и *d*. Особую выразительность придает переменность звуков *fis* и *f* с появлением ув. 2 и усилением испанского национального колорита (пример 2.11).

Выразительное и формообразующее значение инструментального аккомпанемента, сочиненного М. Равелем, подчеркивается большой ролью дополнительных фортепианных разделов: вступления, коды, интерлюдий. Первому куплету предпослано развернутое вступление, в котором уже заданы темп (*Andantino*), размер 6/8, тональные ориентиры

¹⁵ И. Мартынов отмечает, что М. Равель «...уже был знаком с М. д'Альгейм, высоко ценил ее талант и охотно принял предложение [для участия в конкурсе], тем более что был подготовлен к нему работой над греческими песнями» [50, с. 100].

¹⁶ Галисия – историко-культурный регион и автономное сообщество в Испании с административным центром в Сантьяго-де-Компостела.

(переменность *d-moll* и *g-moll*), фактурное решение, имитирующее звучание гитары, и танцевальный характер музыки (пример 2.12). Отметим, что появление голоса здесь и в дальнейшем предваряется формулой гемииолы, привлекающей внимание слушателя. В основных разделах формы фактура аккомпанемента не меняется, за исключением каденционных зон каждого куплета. На первый план выходит импровизационное начало солирующей партии, в которой имеется знак ферматы и указание *rallentando*, а пианист следует за певцом. В целом музыкальная ткань аккомпанемента перекликается с фактурой пьесы *Утренняя альборада шута* из цикла *Зеркала*.

Для выявления интерпретационных возможностей *Испанской песни* проанализированы три варианта исполнения. Первой избрана трактовка итальянской меццо-сопрано Чечилии Бартоли с аккомпанементом южнокорейского пианиста и дирижера Мён-Хун Чона (запись 1996 г.) [133]. Вторая принадлежит испанской оперной певице Терезе Берганце и американскому концертмейстеру Далтону Болдуину (запись 1983г.) [134]; третья – канадским баритону Бруно Лапланте и пианисту Жану-Юдесу Валланкуру (запись 1976) [135].

Ч. Бартоли исполняет песню на языке и в тональности оригинала, очень разнообразно варьируя динамические и штриховые средства выразительности, что особенно заметно в каденционных построениях. Второй куплет она поет более драматично и темпераментно, усиливая звучность и утрируя произношение согласных. У М.Х. Чона ритмически упругий аккомпанемент трактуется сухо, по-гитарному. Пианист сокращает длительности триолей, вследствие чего возникают агогические отклонения, где первая доля удлиняется за счет более короткой второй. Такая ритмическая идея используется на протяжении всей миниатюры. Примечательно, что, когда голос Ч. Бартоли звучит мягче, аккомпанемент, соответственно, делается более плавным.

Лиричное и прочувствованное исполнение Т. Берганца, которая также поет на языке и в тональности оригинала, отличается гораздо более медленным темпом. Певица трактует текст ритмически свободнее, с большим количеством замедлений, к примеру, в т. 11 использует на каждом звуке *tenuto* и *allargando*. Часто применяется штрих *portamento*. Где-то она поет полным голосом, а местами как будто напевает, без использования всех обертонов. Второй куплет, так же, как и у Ч. Бартоли, звучит более драматично. Д. Болдуин аккомпанирует очень ровно, академично, без ритмических отклонений, игнорируя во вступлении лиги между аккордом и звуком *es* в партии правой

руки, используя вместо этого отрывистое *staccato*. В целом возникает образ уравновешенного и задумчивого повествования.

Б. Лапланте и Ж.-Ю. Валланкур исполняют песню на французском языке, тоже в тональности оригинала. Трактовка Б. Лапланте исполнена активности и мужественности. Второй куплет, как и в предыдущих вариантах, отличается более яркими и темпераментными красками. Вокальная фразировка не содержит ритмических отклонений, кроме *ritenuto*, предписанного автором. Пианист щедро пользуется педалью, связывая триольные фигуры и вуалируя границы тактов. Беспедально извлекаются только тоны восьмыми длительностями. В заключительном построении аккомпаниатор играет повторяющиеся квинты октавой выше, нежели в авторском тексте. В отличие от предыдущих исполнений, Ж.-Ю. Валланкур не стремится имитировать звук гитары; его партия мыслится сугубо фортепианно.

Мелодия и слова **Французской песни** были собраны Леоном Браншем и Жуаном Плантади и опубликованы в Парижской *Schola Cantorum* в 1904 г. Текст написан на лимузенском диалекте, который происходит непосредственно от окситанского языка¹⁷. По содержанию это пасторально-любовная сценка: юная прелестница Жанетта и ее ухажер пастушок подыскивают удобное местечко для привала, и молодой человек расстилает пальто, чтобы девушке было удобно расположиться. Ей так весело, что она забывает о действительности.

Мелодия песни нотирована в *C-dur* в трехдольном размере. В ней четыре куплета, основанных на точном и варьированном повторе исходной фразы, мелодические контуры которой имеют волнообразное строение с преобладанием поступенных секундных ходов. В ритмическом рисунке использовано ровное движение четвертями, завершающееся остановкой на более крупной длительности.

М. Равель так построил прозрачную фактуру аккомпанемента, что подчеркнул чистую диатонику лада: в партии правой руки мелодическая линия опирается на трихордовые попевки в верхнем регистре, дублированные секстаккордами и квартсекстаккордами, а в партии левой – лаконичные одноголосные басовые реплики (записанные тоже в скрипичном ключе) (пример 2.13). Можно согласиться с Е. Корниенко

¹⁷ Этот романский язык, близкий к каталонскому и провансальскому диалектам, распространен в южной части Франции (Окситании), а также в некоторых районах Испании и Италии. В Средневековье был одним из престижных языков Европы, особенно в поэзии трубадуров, в наши дни находится под угрозой исчезновения. О сложности воспроизведения вокальной транскрипции данного диалекта упоминает меццо-сопрано А. Тонна в публикации *Chanson française/ Chanson limousin: From Maurice Ravel's Chants populaires* [127].

в том, что «... остигатная спокойная ритмика рождает ассоциации с равномерным ходом механической игрушки над детской кроваткой» [36, с. 214–215], не случайно для М. Равеля были важны образы часов, игрушек, детства, наиболее наглядно сказавшиеся в опере *Дитя и волшебство*.

Особенности исполнительской интерпретации *Французской песни* также выявлены с учетом трех различных версий. Первая принадлежит Ч. Бартоли и М.-Х. Чона (запись 1996 г.) [136]; вторая – канадскому оперному баритону Джеральду Финли совместно с британским пианистом Джулиусом Дрейком (запись 2008 г.) [137]; третья – французской колоратурной сопрано Сабин Девьель и французскому пианисту Александру Таро (запись 2019 г.) [138].

Ч. Бартоли использует в пении лимузенский диалект и оригинальную тональность. Ее интерпретация отличается детализированным подходом, превосходя две последующие по живописности и выразительности исполнения. Первый куплет Ч. Бартоли поет светло, почти сопрановым тембром, второй – более игриво и ритмично, третий – решительно, а четвертый – мягко и нежно. Во втором куплете певица выразительно применяет прием террасообразной динамики, напоминающий барочные контрасты: первая фраза исполняется *forte*, вторая – *piano*. Исполнение фортепианной партии отличается утонченностью, прикосновение к клавишам наделяется особой изысканностью. Во вступлении пианист использует единую педаль, что способствует созданию атмосферы мечтательности, а в постлюдии красочно подчеркивает впервые появившийся звук *F* в басу, предвещающий завершение сочинения.

Дж. Финли поет *Французскую песню* в тональности *A-dur*, на малую терцию ниже оригинала. Его интерпретация менее разнообразна по звуковым краскам: певец сохраняет единый тембр голоса на протяжении всего повествования. В точке золотого сечения каждого куплета, когда появляется распев *Lan la*, Дж. Финли использует характерное *staccato*, придающее музыке элементы танцевальности. Кроме того, звуки *h* и *d¹* певец соединяет приемом *portamento*, что усиливает выразительность перехода. Единственное изменение в динамике заметно в третьем куплете, который исполняется мягче, чем остальные. Туше пианиста отличается более «материальным», осязаемым характером в соответствии с полнозвучным голосом баритона. Дж. Дрейк использует педализацию по тактам, четко разделяя гармонии и делая их смены более рельефными для слушателя. Перед последним куплетом пианист вносит легкое замедление к аккорду в верхнем отрезке диапазона, что придает музыке пластичность.

Версия С. Девьель (в оригинальной тональности) отличается более оживленным темпом и динамичным, подвижным характером. В первых двух куплетах голос характеризуется использованием высоких обертонов, придающих тембру кристальную чистоту и искристость. В распевах *Lan la* певица трактует звук *n* не как отдельный фонетический элемент, а как носовой призыв *a*, что отличает ее исполнение от предыдущих. В первой фразе последнего куплета С. Девьель применяет *portamento* между звуками c^2 и d^2 , придавая фразировке плавность и выразительность. Пианист А. Таро, как и М.-Х. Чон, использует сплошную педаль. Помимо этого, он вводит несколько индивидуальных приемов: перед каждым куплетом замедляет квинтовый ход в басу, создавая ощущение плавного завершения предыдущей фразы. В третьем куплете, который сопрано трактует в танцевальном ключе, ритмический рисунок партии аккомпанемента акцентирует этот характер. В интерлюдии после этого особое внимание привлекается к партии левой руки, где появляются ходы по тонам *g* в разных октавах. Фортепианная кода звучит мечтательно, без общего замедления, лишь финальные звуки слегка расставлены во времени.

Итальянская песня представляет собой меланхоличную музыку в *c-moll* на 2/4, на итальянском языке. В ней запечатлен образ человека, который из окна жилища наблюдает морские волны, ощущая собственную отверженность. Несмотря на скромные масштабы (пара периодичностей: $a - a$, $b - b$), песня напоминает трагическую итальянскую оперную арию. Мелодия лирико-драматического характера открывается восходящим ямбическим квартовым ходом, продолженным поступенным движением в пунктирном ритме. Экспрессия достигается выявлением интервала восходящей сексты, подчеркнутой форшлагом.

М. Равель определяет характер музыки указанием *Largamente (quasi a piacere, portando le note)*, предоставляя исполнителю свободу в выборе агогических оттенков. В фортепианной партии обращает на себя внимание экспрессивный интонационный оборот, начинающийся акцентом на ритмически раздробленной сильной доле и напоминающий патетический возглас. Он неоднократно возникает в разных октавах и на неодинаковых уровнях громкостной динамики, кульминационное же его звучание усилено терцово-октавными дублировками. Этот характерный ход предвосхищает соответствующий мотив вокальной мелодии, а его неоднократные повторения как бы цементируют форму (пример 2.14).

Исполнительский анализ *Итальянской песни* осуществлен на основе трех дуэтов: уже названных ранее записей Ч. Бартоли и М.Х. Чона, Дж. Финли и Дж. Дрейка; а также бельгийского бас-баритона Жозе Ван Дама и пианиста Далтона Болдуина [139, 140, 141]. Все записи выполнены в тональности оригинала на итальянском языке, а инструментальные сопровождения адаптированы к особенностям вокального тембра, обеспечивая гармоничное взаимодействие голоса и фортепианной партии.

Ч. Бартоли поет *Итальянскую песню* с глубокой эмоциональностью и драматизмом. Все форшлаги в вокальной строчке появляются за счет предыдущей доли такта. Партия фортепиано остается в основном на втором плане, внимание акцентируется лишь на ключевых моментах вокальной линии, выделяется и кульминационное арпеджио. Исполнение отличается статичностью благодаря ровному ритмическому пульсу и единой тонической гармонии. Выразительные средства фортепианной партии, использованные экономно и точно, придают музыке сдержанный, холодноватый оттенок.

Интерпретация Ж.В. Дама и Д. Болдуина отличается мрачным и мужественным настроением, создаваемым насыщенной динамикой и выраженными контрастами. Форшлаги исполняются за счет основной доли. Д. Болдуин использует достаточно плотное фортепианное туше, органично взаимодействующее с тембром голоса. Манера вокалиста приближается к оперной и напоминает тот тип пения, который по наполненности звука типичен для веристской драмы. Благодаря этому фразы, спетые по контрасту на *piano*, вносят максимальную динамическую выразительность. В заключительной фразе в слове *arrisponde* (*отвечает*) Ж.В. Дам подчеркивает сдвоенное *г*, придающее звучанию дополнительную напряженность.

У Дж. Финли звучание тембра и подача текста наделены особой мягкостью. Мелкие длительности тщательно распеваются, даже форшлаги звучат замедленно, по указанию М. Равеля использовано много *portamento*. Вокальная фразировка отличается связностью благодаря применению *legato*. В этой трактовке, раскрывающей содержание как будто от первого лица, ощущается глубокая скорбь и самосострадание. Вступительные аккорды в партии рояля широко разложены во времени, далее Дж. Дрейк использует много педали и подчеркнуто арпеджирует аккорды.

Еврейская песня представляет собой диалог отца с сыном на религиозную тему. Текст представлен на идише в транслитерации с элементами арамейского и иврита, он отражает глубоко укорененные в еврейской культуре иудаистские ценности,

передаваемые из поколения в поколение. В песне пять куплетов, в каждом из которых отец (*Tatunju*) задает сыну (*Mejerke*) по одному вопросу, а тот на него отвечает.

В первой строфе отец спрашивает, перед кем стоит его сын. Ответ сына указывает на веру в Бога как Верховного Владыку – *Перед Царем, Царем царей* (*Lifnei Melech Malchei hamlochim*). Во второй отец интересуется, о чем сын просит у Бога. Ответ – *дети, жизнь, пропитание* (*Bonej, chajei, M'sunei*) – представляет собой традиционную триаду благословений, встречающуюся в еврейских молитвах и текстах Талмуда. В третьей строфе отец уточняет, зачем сыну нужны дети. Ответ подчеркивает центральное место религиозного образования в еврейской традиции – *чтобы они изучали Тору* (*Bonim eiskim batoiroh*). В четвертой сын объясняет, зачем ему долгая жизнь: *Все живое славит Тебя* (*Kol chai joiducho*). Этот ответ основан на библейской концепции, что жизнь имеет смысл только в служении Всевышнему. В последней строфе отец интересуется у сына, зачем ему пропитание. Ответ *И будешь есть, и насытишься, и благословишь* (*W'ochalto w'sowoto uweirachto*) – цитата из книги Второзакония 8:10, где говорится о важности благодарности Богу после еды.

Музыкальный материал куплетов идентичен. Вопросы отца организованы ритмически четко, мелодия имеет декламационный характер с элементами монотонии. Краткие реплики построены по звукам тоники *e-moll* и при нисходящем ходе каждой из них, в целом движение характеризуется стремлением к восхождению. В итоге вокальный диапазон оказывается равным ч. 8 (пример 2.15). Ответы сына свободно излагают библейский текст в виде речитатива. Они разнообразнее по ритмическим формулам и контрастны по общему нисходящему направлению движения (пример 2.16).

М. Равель нотировал мелодию в размере 4/4 и предпосылает указание *Allegro moderato*. Вступление к каждому куплету экспонирует фактуру, которая станет сопровождением к репликам отца. На фоне остиной фигуры в левой руке фортепианной партии, наподобие ударов бубна, возникают краткие однозвучные мотивы с форшлагами в правой. Оба компонента музыкальной ткани расположены в низком регистре. Ответы сына контрастируют темпом *Più lento*, типом исполнения *quasi recitativo* и характером изложения – арпеджированными аккордами в среднем регистре¹⁸.

¹⁸ *Еврейская песня* была оркестрована М. Равелем по просьбе его подруги и исполнительницы Мадлен Грей. Она об этом говорит так: «Равель оркестровал *Mejerke* специально для меня. [...] Молитва в этом произведении настолько прекрасна, особенно когда звучат слова: "Я хочу детей, я хочу быть счастливым, я хочу хлеба"... [...] Долгое время я была единственной, кто исполнял оркестрованную версию *Mejerke*» [108, с. 103–104].

Для анализа *Еврейской песни* использованы три записи (все на идише): Ч. Бартоли с М.Х. Чоном, Ж.В. Дама с Д. Болдуином и Дж. Финли с Дж. Дрейком [142, 143, 144].

Интерпретация Ч. Бартоли в оригинальной тональности исключительна тем, что певица четко разграничивает персонажей диалога: роль мужчины она исполняет «поставленным» оперным звуком, а ребенка – детским, искусственно измененным тембром, который напоминает народное пение без вибрато. В третьем и четвертом куплетах Ч. Бартоли трансформирует вокальную трактовку персонажей: если реплики сына звучат во «взрослом» тембре, то речь отца, наоборот, воспроизводится слабеющим голосом. Можно предположить, что таким образом певица воплощает идею не одномоментного диалога между отцом и сыном, а их взаимодействие на протяжении всей жизни, когда отец стареет, а ребенок взрослеет. Аккомпанемент плавно сопровождает голос, с умеренным использованием педали. Все форшлагги пианист исполняет за счет основной доли такта. Перед каждым вступлением реплик сына он делает паузу, создавая значимый смысловой акцент.

Ж.В. Дам также исполняет *Еврейскую песню* в оригинальной тональности. Темп исполнения медленнее, в ритмическом решении появляется некоторая танцевальность. Певец не использует различные тембры для разграничения персонажей беседы, представляя их равными участниками, что создает эффект обычного разговора двух взрослых мужчин. В данной трактовке смысловые акценты достигаются главным образом через выделение отдельных слов, а не через изменение тембра голоса. Фортепианный аккомпанемент в целом характеризуется тяжелым и размеренным звучанием. В партии левой руки последняя нота *h* каждого мотива соединяется с началом следующего при помощи лиги, а шестнадцатые звучат резко, ассоциируясь со звуком бубна или тамбурина. Во вступлении форшлаговая квинта *g-d¹* выделяется громче основной доли, в соответствии с указанием М. Равеля.

Для трактовки Дж. Финли характерен достаточно быстрый темп и использование тональности на тон ниже оригинала (*d-moll*). Певец не использует эффект смены голосов, но различные характеры отца и сына создает другим способом. Реплики отца звучат в более быстром темпе с оттенком суетливости, как будто отец проявляет любопытство. Баритон поет «говорком» с применением *marcato* и акцентов на словах *Mejerke*. Реплики сына, напротив, звучат более широко, распевно, с ощущением спокойствия и мечтательности, как у глубоко верующего человека. Таким образом, части произведения противопоставлены: речитативные места *Più lento* плавные, а песенные фрагменты в

Allegro moderato, наоборот, звучат как речитатив. В конце исполнения резко приглушенное *piano* придает мысли оттенок задумчивости. Пианист играет партию левой руки сухим, коротким туше, как у ударного инструмента, а аккорды – широко и полнозвучно. Квинтовые форшлаги исполняются из затакта. Каждый раз перед эпизодом *Più lento* применяется *ritenuto* для подчеркивания смены темпа.

В представленных *Народных песнях* М. Равеля исполнителей привлекает яркость музыкального материала и сравнительно редкое сценическое воплощение, что позволяет каждому певцу быть своего рода первооткрывателем этой музыки. Помимо этого, вокалистов прельщает и возможность как циклической реализации сочинения, так и каждой песни в отдельности.

2.3. *Две еврейские песни*

В 1914 году М. Равель вновь обращается к обработке народного мелоса, что приводит к созданию мини-цикла *Две еврейские песни* для голоса и фортепиано. Произведение было написано по заказу Альвины Альви¹⁹, ей же посвящено и в том же году впервые исполнено в Париже певицей с аккомпанементом композитора²⁰.

Французский поэт и музыкальный критик Р. Шалю отмечает, что первоначально М. Равель хотел сочинить фортепианный концерт на основе фольклора, но затем отказался от этой идеи, «...убедившись в чрезвычайной трудности разработки самобытных мелодий, утрачивавших при этом существенные черты своего характера, – проблема, неоднократно встававшая перед композиторами разных эпох и стран, решавшаяся весьма индивидуально. Равель избрал метод так называемого „воображаемого фольклора“, то есть воспроизведения национального колорита путем использования отдельных интонационных, ритмических и ладовых элементов (подобно тому, как это сделано в *Испанской рапсодии*)» [50, с. 142].

Вокальный цикл содержит две песни: *Каддиш* и *Вечная загадка*. Текст первой, *Каддиш*, написан на арамейском языке, поскольку данный язык являлся разговорным в Палестине и Вавилонии в эпоху Талмуда. Каддиш (с араб. *святой*) – одна из важнейших древнееврейских молитв, прославляющая величие и святость имени Бога во веки веков. Со временем в синагогальной литургии утвердились четыре формы каддиша, каждый из

¹⁹ Альвина Альви – сопрано, солистка Санкт-Петербургской оперы, которой были посвящены *Две еврейские песни*.

²⁰ Позднее (1919–1920) М. Равель оркестровал *Две еврейские песни*, которые были впервые исполнены 17 апреля 1920 г. Мадлен Грей и оркестром *Concerts Pasdeloup* в *Cirque d'hiver*. Опус был опубликован в 1915 г. известным музыкальным издательством *Durand*.

которых выполняет определенную функцию. Можно предположить, что в процессе создания *Двух еврейских песен* композитор слушал песнопения в синагоге.

Текст песни М. Равеля содержит две неравные части, каждая из которых завершается словом *Amen* – общепринятым выражением веры и согласия в религиозной традиции. В первой части восхваляется Царь царей, «который должен обновить мир и воскресить мертвых», во второй – возвеличивается Его имя и взывается о милосердии, спокойствии и счастье. Композитор трансформирует структуру в простую трехчастную развивающую форму ($a - b^a - c^a$) с кодой. Вокальная мелодия во всех частях строится импровизационно²¹, с обильным использованием внутрислоговых распевов, к чему предрасполагает медленный темп *Lento* (пример 2.17). Ее диапазон, поначалу развертывающийся в пределах б. 6, постепенно расширяется и достигает предела дуодецимы в ликующей коде. Линия голоса строится волнообразно, в ней преобладают секундовые и терцовые ходы, на фоне которых рельефно выделяются квартовые и квинтовые скачки. Кода произведения насыщена эмоциональными пассажами-юбилеями, которые словно воспроизводят восклицания молящихся. В. Янкелевич характеризует эту мелодию как «„пламенный *Kaddisch*», молитву за усопших, <...> патетическую кантилену» [117, с. 44].

Ладовое строение вокальной партии многозначно, на роль местных устоев претендуют звуки *g*, *c*, *es*, *b*. Основное значение в выявлении главной тональности *c-moll* принадлежит фортепианному аккомпанементу, но и в нем устойчивая ладовая функция определяется только в коде, построенной на органном пункте тоники. В основных же частях формы господствует гармония доминанты, придающая музыке динамическую устремленность и напряжение. При этом в первой части сопровождение основано на выдержанных октавах в верхнем регистре (g^2 - g^3)²². Они всегда звучат в синкопированном ритме и содержат между своими звуками скрытую мелодию нисходящей гаммы, спускающуюся с верхнего регистра к нижнему. В средней части гармония изложена в виде арпеджио, напоминая звучание струнного инструмента типа арфы или гитары; в ней акцентируются увеличенные секунды между VI и VII ступенями, усиливающие

²¹ По нашему мнению, импровизационность вокальной мелодии напрямую связана с тем, что каддиш не имел фиксированной формы, так как раввин произносил его спонтанно в конце проповеди.

²² Октава из звуков *g* в партии фортепиано присутствует в каждом созвучии: с нее начинается песня, она же оstinatно выдерживается во всех разделах.

архаичный ориентальный характер. К концу формы инструментальная музыкальная ткань полностью перемещается в басовый регистр²³.

Вокальный цикл проанализирован с учетом трех уже упоминавшихся ранее исполнительских дуэтов: меццо-сопрано Ч. Бартоли с аккомпанементом М.-Х. Чона (запись 1996 г.); бас-баритона Ж. ван Дама и пианиста Далтона Болдуина (запись 1983 г.); баритона Джеральда Финли совместно с Джулиусом Дрейком (запись 2008 г.) [145, 146, 147]. Каждое из них воспроизводит собственный вариант образного строя.

Ч. Бартоли и М.-Х. Чон преподносят слушателю образец тонкой интерпретации, отмеченной вниманием к нюансам и звуковой пластике. Меццо-сопрано поет сосредоточенно и мягко на *legato*, избегая *portamento* и сохраняя ровное умеренное вибрато в голосе. Мелодическая линия, насыщенная филировками звука, разворачивается в импровизационном ключе, что подразумевает и в партии рояля прихотливую временную организацию. В пассажах певица пользуется гортанью, как это иногда делают в старинной музыке: в пении она задействует те же мышцы, которые активны при формировании заднеязычных согласных, к примеру, таких как *Г, К, Х* в русском языке, что способствует более артикулированному произнесению – противоположность *legato*. Начиная со второй части и в кульминационной коде она применяет более интенсивный по динамике и обертонам звук. В целом романтизированно-рафинированное исполнение носит созерцательный и сентиментальный характер. Звук рояля под руками пианиста отличается прозрачностью: верхний регистр звучит холодновато-хрустально, а нижний – металлически.

Аудио Ж. Ван Дам и Д. Болдуина записано на тон ниже оригинальной тональности. С самой первой фразы привлекает внимание гимнически-прославляющий характер, в наибольшей степени соответствующий содержательному послылу поэтического текста – словно перед слушателем предстает патриарх или ветхозаветный герой, с мужественным достоинством возвещающий духовную истину. Ж. ван Дам поет в декламационной манере, и в отличие от предыдущей версии, везде артикулирует звуки штрихом *marcato*. Ритмический рисунок песни воссоздается в одном темпе, с архитектурной точностью. Первое слово *Amen* отделено с помощью отчетливого

²³ Существует аранжировка *Кадиши* М. Равеля для различных исполнительских составов: для скрипки, альты, виолончели, саксофона, голоса с инструментальным ансамблем, а также для соло фортепиано. Так, широко известна выполненная пианистом А. Зилоти фортепианная транскрипция *Кадиши*.

приступа²⁴, в то время как Ч. Бартоли воспроизводит его слитно с предыдущим словом. Кода произведения приобретает героико-торжественное звучание, венчаемое широким *portamento* на заключительном *Amen*. Д. Болдуин играет плотным туше и относительно ударно в среднем регистре фортепиано. В партии левой руки после арпеджио пианист каждый раз заметно для слушателя повторяет аккорд. Если М.-Х. Чон задерживает по времени первый тон арпеджио, то в данном случае пассаж начинается без остановки. Тембр рояля наполнен звеняще-медным насыщенным оттенком, ассоциирующимся со звучанием псалтири Давида, древнего инструмента с 10–12 струнами, которым сопровождалось пение псалмов. Последние аккорды в коде звучат величественно, имитируя органную фактуру, что подчеркивает сакральный характер интерпретации.

Дж. Финли с Дж. Дрейком также исполняют песню на тон ниже оригинала. Благодаря пластичности фразировки и объединению тактов в более крупные построения эта интерпретация является самой компактной по времени. Дж. Финли ведет вокальную мелодию теплым выразительным голосом в импровизационной манере на *legato*, создавая образ молящегося молодого иудея. Аккомпанемент Дж. Дрейка можно назвать «живым», в отличие от ударного сопровождения в предыдущих вариантах. Он не ограничивается функцией гармонической и ритмической поддержки вокала, а ведет самостоятельную линию, тонко реагируя на интонационные акценты вокалиста: использует *crescendo* на аккордах, где-то откликаясь на *sforzando* певца. В пассажах второй части песни пианист немного замедляет начало и ускоряет арпеджио к концу, придавая движению естественную гибкость. В коде Дж. Дрейк использует прием расслоения фактуры – три пласта в партии рояля звучат на разных динамических уровнях.

Вторая песня ***Вечная загадка*** построена в стихотворной форме на идише как философское размышление. Начальное выражение *мир, ты нас вопрошаешь* можно трактовать как констатацию того, что перед каждым человеком вселенная ставит свои вопросы. Синтагма *мы отвечаем, если можем* означает, что проблемы жизни решаются в каждом случае индивидуально. Поэтический текст состоит из восьми строк: нечетные раскрывают содержание, а четные заполнены междометиями *tra-la-la*, которые воспринимаются как неожиданное отстранение от глубоких по смыслу идей.

²⁴ Приступом в вокале называют паузу перед гласной, чтобы не было соединения слов при пении. Лингвист и литературовед А. Гируцкий поясняет: «Каждый произносимый звук имеет три артикуляционные фазы: приступ (экскурсию), выдержку и отступ (рекурсию). Все фазы связаны между собой как компоненты произнесения звука. Приступ артикуляции заключается в переходе органов речи из спокойного состояния или артикулирования предшествующего звука в положение, требуемое произносимым звуком» [16, с. 53].

Композитор решает музыкальную форму как простую трехчастную ($a - b - a$) с контрастной серединой и точной репризой. Вокальная мелодия в дважды гармоническом *e-moll* выдержана в силлабической манере, когда каждому слогу текста соответствует отдельный звук. Она четко делится на фразы и имеет волнообразное строение, в котором преобладает поступенное движение с выделением ярких ув. 2 между III и IV повышенной ступенями. В. Янкелевич описывает ее как «ненормальную, тревожную и немного циничную», которая хромает со всеми своими диссонансами [117, с. 45]. Середина формы несет на себе кульминацию, что отражается в более динамичном гармоническом решении и в расширении вокального диапазона: в крайних частях он равен тритону ($e^1 - ais^1$), в разделе $b - \text{ч. 8}$ ($fis^1 - fis^2$).

Фортепианная партия имеет важное выразительное и формообразующее значение. Уже вступление экспонирует двухдольный метр, спокойный темп *Tranquillo* и оstinатную ритмическую фигуру, которая сопровождает линию голоса на протяжении всей песни, создавая впечатление заунывности (пример 2.18). В этой формуле внимание привлекается к резкому звучанию квартовых дублировок и увеличенных секунд. Как отмечает Мари-Клер Бельтрандо-Патье, М. Равелю удастся «...всего в нескольких тактах создать атмосферу, которая прекрасно передает характер определенного места или настроения» [101, с. 531].

Ч. Бартоли и М.-Х. Чон исполняют песню в тональности оригинала. Интерпретация меццо-сопрано окрашена оттенком загадочности. В пунктирном ритме на распевах *Tra la la* шестнадцатые длительности, укорачиваясь, ритмически превращаются в тридцать вторые. Перед возвращением к репризе a в двух идентичных тактах певица прибегает к террасообразной динамике, чередуя *forte* и *piano*. После развития в средней части, реприза поется «белым» прямым звуком без дополнительных обертонов. М.-Х. Чон аккуратно соблюдает авторские лиги, подчеркивая акцентом первую долю каждого такта и мягко ослабляя звучание второй, применяя *diminuendo*. Пианист часто педалью наслаивает различные созвучия, что особенно заметно в т. 24.

Ж. Ван Дам и Д. Болдуин исполняют миниатюру на тон ниже оригинала. Бас-баритон использует больше *legato* на гласных звуках, сокращая, как и Ч. Бартоли, пунктиры. Завершение вокальной линии исполнено с использованием *diminuendo*, что придает последним звукам дополнительную выразительность. В целом данной версии не свойственна загадочность; напротив, здесь возникает ощущение мистической угрозы в духе новелл Эдгара По, что обеспечивается непрерывным поступательным движением

повторяющегося двузвучного мотива в партии фортепиано, обе доли которого равнозначно тяжелые. Аккомпанемент напоминает звучание маятника или часового механизма, отстукивающего время – эффект, часто встречающийся в сочинениях М. Равеля. В т. 24 педаль чистая, без наслоений, разделяющая гармонии для слушателя. Как и в предыдущей записи Ж. Ван Дам и Д. Болдуин в идентичных тактах чередуют *forte* и *piano*, при этом еще и замедляя.

Аудиозапись Дж. Финли и Дж. Дрейка тоже сделана на тон ниже оригинала. С первых тактов возникает атмосфера таинственности благодаря вкрадчивой окраске голоса баритона и тонкому дифференцированному туше у пианиста. Дж. Финли демонстрирует широкий спектр вокальных красок, варьируя подачу от отстраненно-интимной до рельефно-акцентированной и добиваясь большой выразительности каждой фразы. Он точно соблюдает пунктирный ритм, не сокращая длительности. В тт. 29–30 первый тон звучит на *forte*, остальные проводятся *diminuendo* с *portamento*, а в следующей за этим репризе движение замедляется. У Дж. Дрейка педаль сменяется на каждой четверти, дифференцируя разные гармонические созвучия, но при этом педализация не «сухая». В заключительных тактах с указанием *perdendo* (наибольшая степень *decrescendo*) пианист акцентирует внимание на рассредоточенном мотиве ум. 7, который является своего рода лейтмотивом песни.

2.4. Выводы по главе 2

Подводя итог сказанному, отметим, что циклы, построенные на обработках народных песен – французских, испанских, итальянских, еврейских, – занимают особое место в творчестве М. Равеля. Считая вокальную мелодию важнейшим средством выразительности и оставляя аутентичный народный образец без изменения, М. Равель пользуется методом цитирования исходного материала (термин В. Аксенова [2, с. 142]), что создает соответствующую атмосферу и культурный контекст. Цитирование фольклорных источников обеспечивает таким мелодиям этнографическую идентичность, проявляющуюся в использовании ладовых и метроритмических особенностей народной музыки.

На основе цитированных народных мелодий композитор сочиняет произведения, сочетающие национальную достоверность и авторскую индивидуальность. Для этого он использует релевантные средства выразительности в инструментальном сопровождении, скупыми штрихами подчеркивая выразительный смысл поэтического текста. М. Равель тонко чувствует его стиль, форму и мастерски переводит их в область музыкального

выражения. Исходя из этого, в аккомпанементе чаще всего используется простая аккордовая фактура, которая позволяет подчеркнуть ладотональное строение музыки и ритмическую ее организацию. В ряде песен фортепианная партия имитирует звучание народных инструментов (гитары, арфы, бубна), что усиливает национальный колорит музыки.

Каждая песня в итоге становится неповторимой миниатюрой, отличающейся от других по характеру, композиции, драматургии и художественному языку. Композитор интегрирует песни в сюитные формы благодаря таким факторам единства как национальное тождество материала, общий амбитус мелодии и сходная ладовая структура номеров, одинаковая роль фортепианного аккомпанеента, лаконичность и точность деталей фактуры.

Сравнительный анализ трех исполнительских версий вокальных циклов на основе народных мелодий демонстрирует богатство интерпретационных возможностей этих сочинений. Каждый вариант является уникальным художественным высказыванием, отражающим индивидуальное понимание артистами музыки М. Равеля. Певцы выбирают наиболее удобную для них тональность, темп, агогику и другие средства выразительности, а пианисты, в зависимости от типа голоса вокалиста, находят необходимое инструментальное туше. Разные певческие тембры создают соответствующие эмоциональные оттенки, а неодинаковые темпы и динамические нюансы порождают несхожие настроения. Пианисты акцентируют многообразие фортепианной партии: одни подчеркивают ритмическую основу, другие – гармоническое богатство.

Высокие художественные достоинства проанализированных вокальных циклов обеспечили им счастливую сценическую судьбу. К их интерпретации обращаются не только признанные мэтры камерно-вокального искусства, но и начинающие певцы и пианисты. Знание исполнителями фольклорных первоисточников позволяет им воплотить композиторский замысел более адекватно и убедительно.

3. СПЕЦИФИКА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ НА СЛОВА АВТОРСКИХ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Французская поэзия имела огромное значение для формирования камерно-вокального мышления М. Равеля. Имея блестящие познания в области отечественной литературы разных исторических этапов, композитор обращался не только к авторам, находившимся у всех «на слуху», но и к тем, чьи имена в сферу вокальной музыки практически не попадали. В основном это были современные творцы (единственным исключением явился поэт и гуманист эпохи Возрождения Клеман Маро). Так возникло большое число равелевских камерно-вокальных сочинений на поэтической основе: *Баллада о Королеве, умершей от любви* на стихи Р. де Маре, *На траве* и *Глубокий мрачный сон* на текст П. Верлена, *Святая* на слова С. Малларме, *Песня прялки* на поэзию Ш. Леконта де Лиля, *Уныние!* на стихи Э. Верхарна, *Плащ цветов* по П. Граволле, *Рождество игрушек* на собственный текст, *Великие ветры с моря* на стихи А де Ренье, *Ронсар – своей душе* по П. де Ронсару, *Мечты* по поэзии Л.-П. Фарга.

Помимо отдельных миниатюр, на основе авторских стихов композитор создал два вокальных цикла: *Эпиграммы Клемана Маро* и *Дон-Кихот Дульсинея*. Первый из них стал дебютным образцом вокального цикла в творчестве М. Равеля, он же явился первым публично исполненным и изданным вокальным сочинением композитора. *Дон-Кихот Дульсинея* на стихи П. Морана завершил творческий путь М. Равеля. Примечательно, что оба цикла связаны с образами эпохи Возрождения: *Эпиграммы Клемана Маро* воспроизводят галантные сценки из жизни молодых влюбленных, типичные для ренессансного искусства, а *Дон-Кихот Дульсинея* обращен к характеристике самоотверженного мечтателя, искренне верящего в рыцарские идеалы и воспетого М. Сервантесом.

3.1. Эпиграммы Клемана Маро

Как явствует из названия вокального цикла, его поэтический текст принадлежит французскому придворному поэту XVI в., известному своими эпиграммами, песнями, а также стихотворным переводом Псалмов. Исследователи творчества К. Маро указывают, что данные эпиграммы были написаны как форма признания в любви к маркизе Анне д'Алансон. Литературоведы свидетельствуют также, что поэт уделял большое внимание музыкальности звучания своего текста. Естественным, что и М. Равель бережно подошел к трактовке стихов, сохранив орфографию первоисточника и обогатив ее современными

приемами. Сочинение посвящено певцу Люсьену Арди-Те, совместно с композитором осуществившему премьерный показ опуса.

Характеризуя этот цикл, И. Мартынов писал, что «...две эпиграммы на слова Клемана Маро – произведения оригинальные, отмеченные чистотой стиля, изяществом письма как в вокальной, так и в фортепианной партиях <...>. По точности декламации, мелодическому изяществу и детальности разработки фактуры они могут служить примером мастерства, к тому же – индивидуального» [50, с.16–17]. Качества изысканности музыки этих вокальных миниатюр подчеркивала и В. Жаркова: «Изоощренный литературный язык, утонченные сравнения и витиеватые построения фраз поэта XVI века нашли тонкое воплощение в особенностях музыкальной композиции Равеля, более всего напоминающей тщательно сделанную шкатулку с изысканной инкрустацией, которая поражает богатством украшений» [22, с. 235].

Первой, в 1896 г., возникла эпиграмма *Об Анне, играющей на клавесине*. Через три года идея сочинения эпиграмм на тексты К. Маро нашла продолжение в создании *mélodie Об Анне, бросившей в меня снежком*. Впоследствии М. Равель представил иной порядок следования эпиграмм, объединив их в двухчастный цикл и подчинив его логике сюжетного и музыкального развития – после медленной музыки первой песни, в которой зарождается любовное чувство, естественно воспринимается оживленный характер второй, раскрывающей его расцвет. Помимо этого, тональные связи эпиграмм вскрывают гармонические отношения натуральной доминанты (*gis-moll*) и тоники (*cis-moll*). Таким образом, финал циклической формы оказывается функционально устойчивым.

Две сценки, представленные в эпиграммах, разыгрываются одними и теми же персонажами. Помимо лирического героя (влюбленного молодого человека), в них участвует кокетливая юная брюнетка Анна, снисходительно принимающая ухаживания кавалера. Исходя из содержания поэтического текста, *Эпиграммы Клемана Маро* чаще всего исполняются мужскими голосами – в оригинальной тональности или в транспозиции на тон ниже. Иногда их интерпретируют женские голоса. В числе известных исполнителей-женщин назовем Элли Амелинг (в ансамбле с пианистом Рудольфом Янсенем), Фелисити Лотт (с Далтоном Болдуином), Анне Софи фон Оттер (с Бенгстом Форсбергом), Роберту Питерс (с Жоржем Тровийо). Среди баритонов выделим ансамбли Филиппа Кантора и Софи Рив, Сэнфорда Сильвана и Дэвида Брейтмана, Жерара Сузе и Далтона Болдуина, Жан-Кристофа Бенуа и Альдо Чикколини, Джеральда Финли и Джулиуса Дрейка.

В первой эпиграмме, *Об Анне, бросившей в меня снежком*, разворачивается сценка, разыгрываемая между лирическим героем и его пассией на фоне зимнего пейзажа. Во время прогулки Анна в шутку бросается снежком в своего спутника. Однако вместо охлаждающего действия молодой человек, напротив, испытывает ощущение пламенного огня в душе, так как понимает игривый подтекст ее поступка. Он рассуждает, что если даже снег для него ассоциируется с огнем, то нет такого места на земле, где его душа не горела бы. Поэтому он признается Анне, что только ее грация способна потушить это пламя, ведь ни вода, ни снег, ни лед не в состоянии сделать это.

Поэтический текст эпиграммы написан в форме десятистрочной строфы со свободным размером и чередованием рифм (*vers libre*). Композитор стремится следовать логике поэтической структуры и привносит в нее закономерности простой трехчастной формы с контрастной серединой и сокращенной репризой, которая одновременно выполняет и функцию коды. Как отмечает В. Васина-Гроссман, «...процесс музыкального претворения поэтического ритма <...> обусловлен и ритмическими особенностями поэтического произведения, и особым в каждую историческую эпоху способом восприятия и интонирования стиха, стремлением подчеркнуть в самом произнесении то те, то другие его элементы» [10, с. 145-146].

Инструментальное вступление впоследствии будет использовано в качестве небольшой связки между двумя предложениями начального периода, а также в репризкоде. Его фактура включает нисходящую мелодию, дублированную в три октавы с кварто-квинтовым гармоническим наполнением, образованным ходами по звукам V и I ступеней лада. Они оформлены более крупными длительностями и помещены на начало каждой доли такта. Последний из таких звуков, *Gis*, остается звучать на протяжении всей первой вокальной фразы в качестве органного пункта. Особую выразительность вступлению придают форшлагги, украшающие слабые доли тактов (пример 3.1).

Диапазон вокальной партии охватывает интервал ундецимы от *cis*¹ до *fis*², мелодия голоса выдержана в силлабической манере, когда каждому слогу соответствует один звук (без мелодических распевов), что придает ей речитативно-декламационный характер. Этому же способствует использование коротких длительностей, переменный размер (7/4, 5/4, 6/4, 4/4, 3/4) и волнообразное, преимущественно поступенное движение.

В строении вокальной мелодии композитор деликатно отразил особенности французской поэтической речи, что характерно для жанра *mélodie*. Е. Корниенко по этому поводу пишет: «Во французском языке своеобразно решается вопрос интонации внутри

предложения: для его мелодики характерен постепенный подъем от начального до конечного слога внутри ритмической группы» [35, с. 738]. Действительно, в первой вокальной фразе осуществляется переход от *fis*¹ к *cis*², в третьей – от *cis* к *fis*¹; в остальных случаях при относительно небольшом амбитусе звуковой центр остается на месте или понижается. Другой особенностью французской речи, которая отчетливо заметна в анализируемой *mélodie*, становится ритмическое выделение последних слогов в стихах и, особенно, в строфах. Наконец, имеющийся в тексте вопрос (*Pour n'ardre point? – Чтобы совсем не пылать?*), интонационно решен активным повышением звуковысотного уровня в конце.

Фортепианное сопровождение равноценно вокальной партии по своему значению. Именно здесь представлена наиболее выразительная кантиленная мелодия, которая соперничает по яркости с вокальной линией. Звуковысотное пространство фортепианной фактуры максимально широко, господствуют октавные дублировки, изредка обогащенные аккордовыми звуками и форшлагами. Часто присутствуют выдержанные басы, которые предполагают использование третьей педали либо искусное оперирование правой педалью. В середине формы фортепианная фактура более скромна: она содержит три компонента (мелодия, бас, средние голоса) и отличается в основном тесным расположением в среднем регистре.

Ж. Сузе и Д. Болдуин исполняют эту эпиграмму на тон ниже оригинала, в тональности *fis-moll* [148]. Ж. Сузе, создающий образ мужчины, влюбленного в Анну, поет размеренно, серьезно, с глубоким чувством. Несмотря на большое количество мелких длительностей, вокальная партия звучит кантиленно. Фортепианное сопровождение вносит холодные краски, словно отображающие зимний пейзаж. У Д. Болдуина очень плавное туше и выверенная педаль. Отметим общую меланхоличную атмосферу, в исполнении нет ощущения движения.

Ж.-К. Бенуа и А. Чикколини обращаются к оригинальной тональности [149]. В их варианте темп подвижнее, чем у Ж. Сузе и Д. Болдуина. Благодаря этому первый нисходящий пассаж фортепианного вступления, словно изображающий снегопад, звучит очень цельно. В сравнении с певучим аккомпанементом Д. Болдуина, туше А. Чикколини более сухое, острое и блестящее. Пианист ведет за собой певца, ясно разграничивая ритмику дуолей и триолей. Общее настроение музыки печально-лирическое, без ощущения серьезности и драматизма.

Трактовка Дж. Финли и Дж. Дрейка (на тон ниже оригинала) – самое свободное по ритму и агогике [150]. Во вступлении пианист сначала ускоряет движение, затем замедляет к концу фразы. Средняя мажорная часть звучит контрастно благодаря смене краски в партии рояля. В конце эпиграммы Дж. Дрейк выигрышно используется штрих *staccato*. В целом данное исполнение очень поэтично, оно привлекает разнообразием штрихов, фортепианный звук мягкий, соответствующий представлению об импрессионистическом туше.

Поэтический смысл второй эпиграммы *Об Анне, играющей на клавесине* сводится к восторженному описанию играющей на инструменте Анны. Всем своим видом – голосом и игрой, она доставляет ушам и глазам лирического героя удовольствие, сравнимое с блаженством святых в их бессмертной славе, с кратким счастьем быть любимым этой очаровательной красавицей. Текст эпиграммы К. Маро представляет собой одно предложение, которое М. Равель подразделяет на две строфы с перекрестными рифмами и трактует как простую трехчастную форму, в первую часть которой включена начальная строфа, а разделенная пополам вторая становится основой для контрастной середины и динамической репризы.

Эпиграмма обрамлена развернутым фортепианным вступлением и кодой, которые идентичны по музыкальному материалу. На нем же строится и проигрыш между начальными двумя частями. Значение этих разделов велико, поскольку они содержат яркий тематизм, который в основных разделах поручен голосу. Использование сложного размера 5/4 способствует текучести, плавности развертывания, а дорийский лад придает музыке черты архаичности (пример 3.2).

Партия солиста написана в сравнительно небольшом диапазоне $h - gis^2$, мелодия речитативного характера строится волнообразно, как и в первой эпиграмме, в силлабической манере. Границы между строками текста совпадают с цезурами между музыкальными фразами и подчеркиваются крупными длительностями. Только в динамической репризе цезуры практически отсутствуют и достигается мелодическая вершина. Фактура инструментального сопровождения отличается сухостью и ясностью. Более того, М. Равель предполагал исполнение этого романса с двумя альтернативными вариантами аккомпанемента – с клавесином либо с фортепиано на левой педали (указание автора).

Отталкиваясь от содержания поэтического текста, исполнители иногда выбирают клавесин, как, например, в дуэте баритона Ж.-К. Бенуа и пианиста А. Чикколини. Однако

в такой интерпретации теряются те детали, которые важны для воссоздания адекватного музыкального образа. На клавесине оказывается затруднительным добиваться большого звукового разнообразия, возможного при использовании фортепианной педали. Так, фактура сопровождения во втором куплете не свойственна клавесинным сочинениям; она многослойна, изложена на трех нотных строчках и содержит выдержанные ноты (недоступные для игры на клавесине), равномерное ритмическое движение и синкопированные фигуры. В клавесинном исполнении нельзя наслаивать звуки для передачи импрессионистических красок, кроме того, клавесинные аккорды подразумевают арпеджирование, неуместное в данном случае. В музыкальном же тексте анализируемой эпиграммы очень много созвучий, даже на *legato* (пример 3.3). Только те фрагменты, в которых на первый план выходит ритмическое *ostinato* шестнадцатых, звучат более убедительно в клавесинном варианте²⁵. Исполнение партии сопровождения на рояле лучше воспроизводит идею композитора, что можно подтвердить анализом двух других интерпретационных версий: Ж. Сузе – Д. Болдуин и Дж. Финли – Дж. Дрейк. Они исполняют эпиграмму на тон ниже оригинала в *h-moll*.

Ж. Сузе трактует вокальную линию в свободном романтическом ключе, гибко передавая контуры речевой интонации, в то время как партия рояля в исполнении Д. Болдуина искусно балансирует между двумя стилями: барокко и импрессионизмом. При этом стилиевые ориентиры ансамблистов синтезированы очень органично. Партия рояля тщательно проработана, все указания автора строго соблюдены, филигранная детализация штриховой палитры, а также использование педали придают музыке изысканную прелесть. Выдержанная в едином темпе, миниатюра по своему ритмическому движению близка старинному французскому танцу паспье, что проявляется в преобладании мелких длительностей и деликатном акцентировании каждой доли²⁶.

В интерпретационной версии Дж. Дрейка и Дж. Финли эпиграмма прекрасно выстроена по форме благодаря идеально подобранному темпу: он не быстрый и не медленный, что позволяет хорошо прослушивать фразы без спешки. Пианист использует только один вид туше, больше подходящий для интерпретации старинной музыки: точно

²⁵ В интерпретации Ж. К. Бенуа и А. Чикколини темп, по нашему мнению, слишком подвижный, создающий впечатление торопливости.

²⁶ Обращение к выразительности старинных танцев становится закономерным явлением во французской музыке рубежа XIX–XX в. Об этом свидетельствуют *Три сарабанды*, *Готические танцы*, *Стрельчатые своды*, *Первый менуэт* Э. Сати, *Прелюдия*, *Менуэт* и *Паспье* из *Бергамасской сюиты* К. Дебюсси. И в целом при прослушивании эпиграммы *Об Анне, играющей на клавесине* вспоминается фортепианная сюита М. Равеля *Гробница Куперена*.

соблюдённые штрихи, аккуратная минимальная педаль, даже некоторые залигованные звуки он играет отдельно. Это выразительное цельное исполнение без значительных агогических отклонений.

3.2. *Дон-Кихот Дульсинее*

История создания вокального цикла *Дон-Кихот Дульсинее* (1932) М. Равеля связана с заказом написания музыки к фильму *Дон-Кихот*²⁷ режиссера В. Пабста²⁸. Это должны были быть четыре песни Дон-Кихота и фоновые номера для нескольких эпизодов. Помимо М. Равеля, авторы фильма пригласили к сотрудничеству еще четверых композиторов – Жака Ибера²⁹, Марселя Деланнуа³⁰, Мануэля де Фалью и Дариуса Мийо, причем каждый из них не знал о существовании конкурентов. На приглашение откликнулись двое – М. Равель и Ж. Ибер, но по причине болезни М. Равель не смог завершить работу в срок, и заказ был передан Ж. Иберу. Тем не менее, несмотря на несостоявшийся кинопроект, М. Равель постепенно закончил написание песен Дон-Кихота, что объясняется его творческим кредо доводить каждое начатое дело до конца.

Еще одной причиной обращения М. Равеля к образу испанского идадьго можно считать его большую любовь к культуре и фольклорным традициям Испании [92, с. 103]. Этот интерес привила композитору его мать Мария Делуарте, гордившаяся своим баскским происхождением [99, с. 389]. Как отмечает видный историк музыки XX в. Г. Шнеерсон, М. Равель часто говорил: «Испания – моя вторая музыкальная родина» [89, с. 60]³¹.

²⁷ Снятый В. Пабстом по сценарию французского писателя Поля Морана фильм *Дон-Кихот* (1933) – экранизация классического романа Мигеля де Сервантеса, первая звуковая киноверсия шедевра испанского классика. Известно, что В. Пабст создал три языковые версии фильма – французскую, английскую и немецкую. В каждой из них в главной роли был занят известный оперный бас Ф. Шаляпин, создавший в свое время (1910) гениальный сценический образ Дон-Кихота в опере Ж. Массне. Хотя заглавная роль поручена знаменитому певцу, но это не фильм-опера. Тем не менее, по ходу действия Ф. Шаляпин исполняет четыре песни.

²⁸ Георг Вильгельм Пабст (1885–1967) – австрийский кинорежиссер, внесший большой вклад в киноискусство Германии.

²⁹ Французский композитор Жак Ибер (1890–1962) учился в Парижской консерватории у Г. Форе, А. Жедальжа и Э. Пессара. В 1919 г. был награжден Римской премией за кантату *Поэт и фея* (*Le Poète et la fée*). В консерваторские годы Ж. Ибер был близким другом Д. Мийо, но не испытал влияния его творчества. Если искать параллели, то Ж. Ибера можно сравнить скорее с другим французским композитором – А. Русселем.

³⁰ Композитор и музыкальный критик Марсель Деланнуа (1898–1962) известен как автор опер, балетов, оркестровых произведений, камерных (вокальных и инструментальных) опусов, музыки к фильмам.

³¹ Помимо вокального цикла *Дон-Кихот Дульсинее*, испанские ритмы и интонации присутствуют во многих других произведениях М. Равеля: *Утренняя серенада шута* из фортепианного цикла *Зеркала*, *Вокализ-этюд в форме хабанеры*, *Испанская рапсодия*, опера *Испанский час*, *Болеро*, а также вышеназванный предмет исследования – вокальный цикл *Дон-Кихот Дульсинее*.

Вскоре после завершения, *Дон-Кихот Дульсинее* прозвучал в присутствии М. Равеля в исполнении певицы М. Грей³² с сопровождением Ф. Пуленка, по другой версии партию фортепиано исполнял ученик М. Равеля М. Розенталь³³. В процессе создания музыки М. Равель ориентировался на голосовые возможности знаменитого русского баса Федора Шаляпина, который исполнил заглавную роль в фильме В. Пабста. Тем не менее, впоследствии каждую из песен композитор посвятил французским баритонам – Р. Кузину, М. Сингеру и Р. Бурдину³⁴.

Цикл *Дон-Кихот Дульсинее* написан на стихи французского писателя и дипломата Поля Морана³⁵, бывшего в 1930-е гг. одним из самых модных беллетристов и эссеистов Франции. Название каждой песни отражает ее основное содержание: первая – *Романтическая песня*, вторая – *Эпическая песня*, третья – *Застольная песня*.

Первая – *Романтическая песня* – это своего рода гимн преданности Дон-Кихота Дульсинее. Герой в возвышенно-поэтической форме обращается к возлюбленной и говорит, что исполнит любые ее желания: если ее оскорбляет кружение Земли, он прикажет оруженосцу Панса остановить планету; если ей наскучили звезды, – разрушит одним ударом ночь и усыплет звездами ветер. Рыцарь уверяет даму сердца, что вся его кровь принадлежит ей и клянется в готовности умереть, ее благословляя. Это содержание выражено в форме четырех катренов, которые в музыкальной структуре явились основой куплетно-вариантной формы из четырех куплетов.

Тематический материал изложен в рамках начального раздела, где поэтический текст (*a, b, c, d*) оформлен в структуру периода, состоящего из четырех фраз. Их границы подчеркнуты цезурами, что рельефно выявляет деление поэтической формы на стихи. Появление первой вокальной фразы (*a*) предвосхищается четырехтактовым фортепианным вступлением, которое примечательно во многих отношениях. Ритмическое и фактурное оформление напоминает звучание гитары, а переменный размер (6/8 и 3/4) с характерной формулой гемиолы станет «визитной карточкой» всей песни, определяя ее жанровую принадлежность к области старинного испанского танца *гуахира* (*guajira* по-

³² В соответствии с содержанием, цикл считается «мужским» и традиционно исполняется баритоном или бас-баритоном. Возможно, исполнение, о котором идет речь, имело целью первое знакомство со «звучащей материей».

³³ Большой поклонник творчества М. Равеля, композитор и дирижер Мануэль Розенталь (1904–2003) являлся одним из преданнейших его учеников.

³⁴ Р. Кузин (1888–1958), М. Сингер (1904–1990) и Р. Бурдин (1900–1973) – знаменитые баритоны Франции, имевшие блестящую оперную карьеру.

³⁵ Поль Моран (1888–1976) – французский писатель и дипломат, автор ярких по стилю, полных иронии новелл, романов, путевых записок, мемуаров и портретов писателей, газетной и журнальной хроники.

испански – крестьянка)³⁶ (пример 3.4). Единицей ритмической пульсации в движении *Moderato* является восьмая, равная 208 М.М. Четыре такта вступления по структуре представляют собой повторенный двутакт. Его контрастная метроритмическая формула впоследствии будет подчеркнута композитором средствами оркестровки: аккорды первого такта поручены ансамблю струнных, во втором звучат засурдиненные духовые, создавая эффект эха. Далее при появлении вокальной партии этот материал будет постоянно повторяться (пример 3.5). Так фортепианная партия предвещает певца о ритмической организации и гармонической основе всей композиции, поэтому здесь и далее пианисту следует точно соблюдать пульсацию, ориентируясь вместе с тем и на мелодию солиста.

Музыковед В. Смирнов определяет жанр *Романтической песни* как серенаду и подчеркивает, что ее мелодия одновременно сочетает в себе элементы напевности и декламационности [72, с. 188]. Вокальная партия, как и в ранее представленных эпиграммах, отражает строй французской поэтической речи. Диапазон мелодии охватывает интервал дуодецимы ($B-f^1$), при этом каждая фраза имеет структуру волны: кульминационная вершина достигается в середине такта (на относительно сильной доле), а ее завершение подчеркнуто спадом. На протяжении всей формы композитор использует вариантно-попевочный тип развития мелодии, когда при сохранении общего интонационно-ритмического контура меняются некоторые детали. Например, используется ракоходное движение с широкими интервальными скачками, аугментация ритмического рисунка и т.д.

В фактуре фортепианного вступления можно выделить три самостоятельных голоса. Наиболее важные из них – это бас в партии левой руки и скрытая мелодия ($c^1 - b - as$) среднего голоса аккордов в правой. Такую фактуру М. Равель сохраняет на протяжении всей песни. С точки зрения гармонии в первых десяти тактах выдерживается принцип сопоставления аккордов тоники и доминанты. В первой фортепианной интерлюдии (тт. 15–18) ритмическая формула гемиолы дополняется характерными синкопами на третьей восьмой каждого начального мотива. Вместо тонического аккорда терцовой структуры появляется секундовый кластер, на фоне которого доминантовое трезвучие в тт. 16 и 18 звучит особенно ясно. Во второй строфе ладотональность меняется с *b-moll* на параллельный *Des-dur*. Вторая фортепианная интерлюдия (тт. 27–34) реализует

³⁶ Некоторые специалисты считают, что танец (и песня) гуахира родился на Кубе. Возможно, этим объясняется особая темпераментность музыки гуахира. Веселая и легкая хореография этого женского танца, демонстрирующая пластичность и грацию жестов, совершенную технику владения веером и напоминающая порхание бабочки, нашла опосредованное отражение в строении мелодической линии анализируемой песни.

модуляцию в *B-dur*. В тт. 45–46 единственный раз вокальная мелодия переходит в партию рояля, что дает пианисту возможность вступить в диалог с певцом. С т. 49 обе партии становятся почти равноценными. Последние звуки фортепианной партии растворяются в педальной дымке тонического трезвучия с квинтой и секстой.

Сравнение исполнительских версий *Романтической песни* Дж. Финли и Дж. Дрейка, Ж. Сузе и Д. Болдуина и Д. Фишер-Дискау и К. Энгеля позволяет сделать вывод, что все они выполнены в оригинальной тональности, удобной для баритона или бас-баритона [151, 152, 153].

Исполнение Дж. Финли и Дж. Дрейка отличается сдержанностью как по внутреннему энергетическому посылу, так и по выбранному темпу, который в точности соответствует предписанию композитора *Moderato* ($\text{♩} = 208$ по М.М.). Основу этой интерпретации составляет выразительное ритмическое противопоставление чередований $6/8$ и $3/4$: несмотря на одинаковое количество восьмых, они акцентируются по-разному – при сложном размере $6/8$ такт делится на два полутакта, а в простом метре $3/4$ – на 3. Каждая такая смена подчеркивается использованием небольших акцентов на начальных звуках. Все произведение выдержано в едином темпе, за исключением отдельных моментов. Так, в мажорной части на словах *Mais si vous disiez que mon sang Est plus à moi qu'a vous, ma Dame* (Но если бы вы сказали, что моя кровь принадлежит мне больше, чем вам, моя Дама) реализовано более явное замедление. Финальную фразу-обращение *O Dulcinée* Дж. Финли поет *pianissimo* камерным теплым тембром голоса. У Дж. Дрейка соответственно рояль звучит мягко, с достаточно сухой педализацией, поддерживающей баланс между ритмическим и гармоническим началом. В целом данная версия представляет собой академичное, нарочито ровное исполнение.

Интерпретация Ж. Сузе и Д. Болдуина живее по темпу и гораздо свободнее агогически, без строгого следования метроритмическому пульсу. Музыканты мыслят каждый двутакт как цельную выразительную единицу: пианист играет группы восьмых длительностей с поступательным движением, тогда как последование четвертей – наоборот, с небольшим замедлением к третьей доле такта. Такой подход обеспечивает более динамичную трактовку. Певец аналогично выстраивает вокальные фразы. Партия голоса у Ж. Сузе впечатляет богатством тембровой палитры: в начале это звучание полнокровного маскулинного баритона; в мажорном разделе, когда исполнитель прибегает к активным отклонениям *rubato* и ускорению восьмых длительностей, голос становится более гибким и податливым, в разделе *B-dur* – приобретает мягкость и

камерную окраску. Особое внимание вокалист уделяет фразе *Vous la verriez fixe et se taire* (Вы бы увидели ее неподвижной и молчащей), подчеркивая ее выразительную насыщенность и гармоническое напряжение, обусловленное фригийским оборотом в басу у рояля. Последнее обращение к Дульсине спето нежным голосом практически свободно на *meno mosso*.

Д. Болдуин пользуется педалью по полтакта, при этом снимая ее очень отрывисто на третью восьмую, что придает звучанию характер, приближенный к гитарному. В коротких фортепианных связках пианист темпераментно акцентирует «перченые» диссонансы в партии правой руки, придавая исполнению эмоциональную остроту. Заключительные басовые тоны не прерывают звучание последнего аккорда, основанного на постепенном наложении звуков.

Интерпретация немецкого баритона Д. Фишера-Дискау и швейцарского пианиста К. Энгеля представляет собой наиболее подвижную по темпу версию, первая часть которой строго выдержана в едином движении, без агогических отклонений. Вокальная линия исполнена с высокой степенью выразительности и эмоциональной насыщенности: певец использует филировку звука, а также замедления на завершениях фраз (например, на словах *cadastres*, *blâme* и др.). Д. Фишер-Дискау несколько раз прибегает к технике *portamento*, в частности, в разделе *Des-dur* с f^1 на b , а также перед фортепианной интерлюдией у пианиста. Как и у Ж. Сузе, заключительная часть трактуется с особой мягкостью и тембровой прозрачностью. Особого внимания заслуживает вокальное оформление фразы *Est plus à moi qu'a vous* (Больше моя, чем ваша), где певец сознательно смещает акцент с сильной доли (слово *qu'a*) на лексически более значимые слова вокруг, в результате чего музыкальный метр оказывается подчинен логике словесного текста. Таким образом, исполнитель демонстрирует приоритет смысловой выразительности литературной основы над строгостью ее метроритмического построения, что свидетельствует о глубине интерпретационного мышления.

Пианист в тактах с восьмыми длительностями намеренно сокращает третьи доли, играя их *staccato*. Окончание каждого двутакта слегка замедляется к концу. Такое дополнительное *ritenuto* привлекает внимание слушателя к фригийскому обороту в басу, усиливая его выразительность. В эпизоде с повторяющейся фортепианной формулой (тт. 27–30) К. Энгель творчески подходит к варьированию: если первый двутакт исполняется строго по авторскому указанию М. Равеля, то во втором он применяет *staccato* на второй и

третьей восьмых. Финальный аккорд на фоне отрывистых четвертей в басу завершает песню без *ritenuto*.

Вторая – *Эпическая песня* – смиренная мольба рыцаря Богу о благословении и защите. Текст содержит три неравных по величине строфы: в первой, семистрочной, герой обращается к Св. Михаилу, который, по мнению рыцаря, соблаговолил ему видеть и защищать свою прекрасную Даму. Во второй строфе (пятистрочной) он просит благословить его клинок для свершения подвигов, а в третьей (тоже из пяти строк) взывает к Св. Михаилу и Св. Георгию спуститься с небес на алтарь Мадонны в голубой мантии. М. Равель трактует структуру *Эпической песни* как простую трехчастность, каждая из частей – соответствующая строфа текста. Композитор оригинально трансформирует поэтическую форму: в первой части (строфе) он объединяет строки следующим образом: 2 + 2 + 2 + 1; во второй и третьей предлагает более слитную структуру: 4 + 1. Последние строки являются ключевыми словами-символами: *Ma Dame, Amen*. Размер 5/8 и характерная ритмическая организация (3/4 + 2/4) *Эпической песни* позволяют увидеть в ней черты старинного испанского (баскского) танца сортсико³⁷.

В партии голоса три начальные фразы-обращения к Св. Михаилу строятся вокруг своих центральных звуков, своего рода осей, на которые «нанизывается» монотонно-медитативная мелодическая линия, напоминающая григорианский хорал (пример 3.6). Так, в первом обращении такой реперкуссой становится тон *d*, во второй фразе – *g*, в третьей – *c*. С каждым проведением вокальная тесситура повышается, достигая звука *e*¹. Вокальная линия второй части строится на новом материале, основанном на пентатонике: на смену плавному поступенному движению приходит скачкообразное, диапазон стремительно расширяется, достигая крайнего верхнего *f*¹, после чего мажорная пентатоника сменяется минорной. На словах *Ma Dame* возвращается секундовая нисходящая интонация, которая использовалась в окончаниях фраз *Романтической песни*. Мелодия третьей части начинается с тетра хорда, перекидывающего арку к началу песни. Однако он очень быстро меняет направление на нисходящее и по звукам мелодического *F-dur* спускается до V ступени лада.

Трехголосное фортепианное вступление аккордового склада вводит в сумрачную атмосферу хорала, его современное звучание обеспечивается приемом политональности,

³⁷ Наиболее типичные черты *сортсико* – пунктирный ритм и малохарактерный для других европейских танцев пятидольный размер. Сортсико встречается в испанских музыкальных комедиях XVIII в. (*тонадиллях*). Позже этот жанр использовали в инструментальных пьесах П. Сарасате и И. Альбенис.

когда объединены центры *a-moll*, *F-dur* и *d-moll*³⁸. Параллельное голосоведение квартсекстаккордами напоминает технику средневекового органума. Поначалу (тт. 1–4) М. Равель не использует тонально-функциональной системы, но далее очерчиваются контуры тональности *d-moll*. Трехголосный склад выдерживается на протяжении первых восьми тактов, далее фактура уплотняется до четырех голосов, один из которых дублирует линию голоса.

В трехголосной фортепианной связке ко второй части (тт. 12–14) ритмическая организация аналогична вступлению. С т. 16 резко возрастает число голосов, постепенно возникают D₉, D₁₁, D₁₃, D₁₅, что приводит к главной кульминации *Эпической песни*, а также к тональности параллельного мажора, сохраняемой до конца песни. Набрав мощь, звуковая волна мгновенно «гаснет» на длинном звуке *g*. Фортепианное сопровождение заключительного раздела звучит строго и аскетично: голосу контрапунктирует гаммообразная басовая мелодия, сменяющаяся хоральным четырехголосием и финальным трезвучием *F-dur*.

Вдумчивая и проникновенная интерпретация этой песни Дж. Финли и Дж. Дрейком создает атмосферу религиозного настроения. Связная и пластичная вокальная линия вызывает ассоциации с виолончельной мелодией: певец соблюдает все равелевские предписания лиг и выстраивает дыхание исходя из их логики. Несмотря на то, что у композитора ударение в слове *L'ange* (*ангел*) приходится на слабую долю, Дж. Финли снимает это несовпадение, акцентируя главный слог поэтической синтагмы. Игра Дж. Дрейка напоминает звучание струнного ансамбля. Этот эффект достигается за счет глубокого тягучего *legato*, исключая отрыв пальцев от клавиатуры, и выделению преимущественно верхних звуков фактуры. Яркая кульминация реализуется посредством постепенного *crescendo*, приводящего к насыщенному, но лишенному резкости *forte*.

Эпичное исполнение Ж. Сузе и Д. Болдуина разворачивается в более медленном темпе, что придает ему свойство тяжеловесно-мрачного, как бы средневекового звучания. Баритон поет тягуче, используя темную краску голоса и сохраняя связность вокальной линии без малейших разрывов в *legato*. В итоге согласные звуки слышны не везде. В кульминационной точке между звуками *f*¹ и *c*¹ используется выразительное *portamento*, усиливающее драматизм момента. Финальное *Amen* поется светлым тембром голоса, формируя эмоциональный контраст по отношению к общей мрачной атмосфере

³⁸ Ритмическая структура первых полутора тактов фортепианной партии песни повторяет начальные такты *Трио a-moll* для фортепиано, скрипки и виолончели М. Равеля.

исполнения. Фортепианная партия в трактовке Д. Болдуина по характеру тембра напоминает звучание камерного медно-духового ансамбля: это достигается посредством соответствующего туше и тщательной педализации. К кульминации наблюдается заметное ускорение темпа, придающее музыке ощущение подъема, после чего на *piano* темп возвращается к начальному значению. Особое внимание привлекает интерпретация слова *bleu* (синий): здесь Ж. Сузе и Д. Болдуин добавляют краткую, но выразительную фермату, привлекая внимание к красочности гармонии.

Аудиозапись Д. Фишер-Дискау и К. Энгеля отличается созерцательностью и возвышенной поэтичностью, вызывающей ассоциации с образами мадонн на полотнах Рафаэля Санти. Течение музыки не является статичным или строго метризованным, напротив, движение ощущается органичным. Оно достигается благодаря специальной фразировке, при которой артисты направляют развитие от одной гармонической опоры к другой, от одного смыслового акцента к следующему. Опорные точки, как правило, совпадают с протяженными нотами, тогда как звуки между ними проскальзывают «мимоходом». На верхней ноте между *f* и *c'* Д. Фишер-Дискау также применяет прием *portamento*, подчеркивающий эмоциональное напряжение фразы. Ближе к завершению песни особо привлекает внимание небольшое *tenuto* на слове *bleu*.

К. Энгель в фортепианном вступлении играет два первых повторяющихся аккорда отдельно, а далее переходит на *legato*. Все звуки аккордовой вертикали озвучены на одинаковом динамическом уровне. В т. 14 низкие *c* напоминают звучание литавр. После кульминации пианист применяет *diminuendo* с последующим небольшим замедлением к концу, что придает музыке черты умиротворенности.

Третья песня ***Застольная песня*** – взволнованная и яркая – самая виртуозная, разработанная по фортепианной фактуре и чаще исполняемая. Четыре строфы поэтического текста различаются содержанием и формой: развитые нечетные строфы несут на себе смысловой акцент, а прерывистые четные строятся как своеобразные тосты. М. Равель подчеркнул эту особенность поэзии, прибегнув в *Застольной песне* к форме двух куплетов: каждый из них состоит из запева и припева. Стихотворную основу композитор усилил ритмически, поскольку акцентные слоги текста приходятся на сильные доли тактов. Изменения же, внесенные М. Равелем в словесный текст, заключаются в добавлении восклицательных распевов на междометиях *Ah!* и *La...* в окончании каждой части формы.

Фортепианное вступление представляет собой каскад нисходящих аккордов, причем изначально тональной основой служит бас *g* (пример 3.7). Такой прием гармонически напоминает танец фламенко с его фригийским ладом и ощущением доминанты как главной опоры (слышится *G-dur* с вводными к нему аккордами). Далее в тт. 3–6 в аккордах появляется диссонирующий звук *a*, который вносит остроту в звуковое пространство, балансируя между мажором и минором. Этот материал становится аккомпанементом и поддерживает мелодию певца (тт. 7–18). Вокальная партия имеет патетический характер и подчинена идее мелодического движения фламенко. Уже во втором такте достигается самый высокий звук *f*¹, неоднократно используются выписанные украшения, что свойственно баскскому фольклору (пример 3.8). На распевах «*Ah!*» звуковысотная линия имеет характер нескольких постепенно нарастающих волн.

В припеве *Je bois a la joie* впервые появляется *C-dur*, который оказывается тоникой *Застольной песни*. Характер музыки становится безудержно веселым, появляются черты другого танца – хоты³⁹ (пример 3.9). В партии фортепиано М. Равель применяет движение параллельными трезвучиями. Четкость нисходящих интонаций (с т. 34) напоминает щелканье кастаньет, типичных для хоты. Данная фигура ассоциируется с фрагментом из четвертой части *Испанской рапсодии* М. Равеля, где воспроизводится яркая картина народного праздника. Здесь тоже звучат подобные нисходящие секундовые интонации, гармонизованные параллельными трезвучиями в *C-dur*. В тт. 39–40 выразительно заявляет о себе ритмическая фигура гемиолы.

Вокальная линия припева начинается с глиссандирующего хода от *a* до *d*¹, словно воспроизводя речь веселого подвыпившего человека. Фрагмент с повтором восклицаний *Ah!* строится как восходящая секвенция, где композитор выписывает форшлаг с *portamento (glissando)*, напоминающее *port de voix*. В таком строении вокальной мелодии можно услышать отголоски французских застольных песен; они же ощущаются в застольных песнях из оперы *Гамлет* А. Тома, а также *Беатриче и Бенедикт* Г. Берлиоза.

Неожиданно М. Равель использует гармонию VI мажорной ступени (т. 47), которая разрешается в тонику. Фортепианная интерлюдия и следующий за ней такт пауз разделяют *Застольную песню* на две части, вторая из них с новым поэтическим текстом в точности повторяет начальную. Заканчивается романс шумными нисходящими аккордами

³⁹ *Хота* – оживленный, подвижный, энергичный парный испанский танец с кастаньетами, в трехдольном размере. Появилась в конце XVIII в. в Арагоне, а в начале XIX в. распространилась по всей Испании. *Хоту* часто использовали композиторы неиспанского происхождения. К примеру, черты этого танца имеет вступление к четвертому действию *Кармен* Ж. Бизе, тематический материал *Арагонских хот* М. Глинки и К. Сен-Санса, *Испанской рапсодии* Ф. Листа.

фортепианной постлюдии, что придает форме элементы рондальности. Стремительная нисходящая хроматическая гамма в партии рояля напоминает последний штрих кисти французского мастера на испанском полотне.

Интерпретация Дж. Финли и Дж. Дрейка полностью подчинена художественной задаче создания настроения опьяненного мужчины. Для этого избран небыстрый темп, который определяется в самом начале фортепианного вступления. По сравнению с двумя предыдущими песнями, Дж. Финли и Дж. Дрейк демонстрируют большую свободу в применении агогики. Каждый припев начинается на *meno mosso*: такое замедление темпа иницируется уже звуками *g* в партии рояля. Певец поет ритмически довольно точно, используя, по предписанию М. Равеля, *portamento*. В определенных фрагментах интонация голоса намеренно лишена идеальной чистоты, что служит средством имитации состояния опьянения. Слоги *Ah! Ah! Ah!* и *La...la...la...* интерпретируются как передача веселого смеха.

Фортепианное сопровождение Дж. Дрейка характеризуется некоторой тяжеловесностью. Пианист иногда как бы не фокусируется на четкости аккордов, вызывая ощущение потенциального «промаха». За счет не всегда одновременного взятия звуков в альтерированных гармониях достигается эффект остроты. Перед вторым куплетом музыкальный материал фортепианной партии «скатывается» в нижний регистр, что может быть воспринято слушателем как метафора спотыкания или потери равновесия, свойственного нетрезвому.

Интерпретация Ж. Сузе и Д. Болдуина демонстрирует более академический подход к тексту, что проявляется в выборе относительно подвижного темпа. Начиная с т. 8 применяется такая организация метроритма, при котором каждый четный такт оказывается сильным, а предыдущий трактуется как затакт к нему (ямб высшего порядка). Данный прием зачастую согласуется с логикой словесного текста, способствуя избеганию акцентирования безударных слогов. Вокальная подача Ж. Сузе не направлена на создание образа опьяненного персонажа; вместо этого он избирает мужественную манеру исполнения, напоминающую партию Тореадора. Начало припева исполняется в замедленном темпе, на словах *Je bois* (*Я пью*) и *la joie!* (*радость!*) баритон применяет *portamento*, одновременно укорачивая и «срывая» верхний звук. В конце каждого куплета добавляется фермата на длинном тоне *e¹*. Пианист играет вступление беспедально, в отрывистой манере; с появлением вокальной партии аккорды на первых двух долях объединяются лигой. Четвертные длительности без акцентов исполняются на *staccato*.

Заключительный пассаж в басу не трактуется как бравурный или эффектный элемент, он отличается метроритмической точностью.

В виртуозном исполнении Д. Фишера-Дискау и К. Энгеля использован самый стремительный темп, который не меняется на протяжении всей песни, за исключением минимальных темповых отступлений (в частности, на словах *Je bois*). Несмотря на это, певец применяет небольшие агогические отклонения. Во второй фразе Д. Фишер-Дискау акцентирует глагол *perdre* (*терять*), что, по-видимому, обусловлено желанием выделить семантически более значимое слово перед менее важным, приходящимся на последующую сильную долю. Перед каждым распевом, начинающимся с ноты *as*, баритон намеренно берет новое дыхание: такой прием обеспечивает четкость и виртуозность в быстрых пассажах, тогда как при использовании общего дыхания мелкие длительности могли бы прозвучать более размыто. Во втором куплете на словах *qui pleure et fait serment* (*кто плачет и ругается*) Д. Фишер-Дискау использует в голосе оттенки плаксивости и жалостливости, создавая пародийный образ соответствующих персонажей. У К. Энгеля во вступлении пассаж врывается шумной стремительной лавиной. Он использует сравнительно глубокую педаль, в отличие от предыдущих пианистов. Заклучительный бравурный пассаж в басу исполнен с замедлением, что позволяет добиться особо четкой артикуляции каждой из девяти нот⁴⁰.

3.3. Выводы по главе 3

Суммируя сказанное, определим основные особенности вокальных циклов М. Равеля *Эпиграммы Клемана Маро* и *Дон-Кихот Дульсинее*, созданных на основе авторских стихотворных текстов.

Исходной проблемой, которую решал в них композитор, являлось сочинение мелодии, соответствующей содержательной и структурной сторонам поэтического текста. Оба цикла (в каждом присутствуют два персонажа: прекрасная дама и ее кавалер) предназначены для баритона. Это обосновано тем, что в них содержание раскрывается от лица мужчины; в *Эпиграммах* – куртуазного воздыхателя, а в *Дон-Кихот Дульсинее* – отважного рыцаря. Для показа их образов композитор выбирает соответствующие

⁴⁰ Замечательный мастер оркестрового письма, М. Равель создал также оркестровую версию *Песен* для солиста с оркестром. Благодаря помощи Л. Гарбана и М. Розенталя нотный текст для оркестра был зафиксирован. Создание оркестровых редакций камерных сочинений было свойственно для М. Равеля. Примерами могут служить: *Павана усопшей инфанте* (1899, оркестровая версия 1911), *Старинный менуэт* (1895, оркестровая версия 1929), цикл *Гробница Куперена* (1917, оркестровая версия 1919). К пяти пьесам фортепианной сюиты *Матушка гусыня*, ставшим картинами балета, М. Равель дописал еще два номера (*Прелюдия*, *Танец прялок и сцена*).

средства вокальной мелодии. При общей речитативной манере в первом цикле она носит более интимный характер, во втором – эмоционально приподнятый. Помимо этого, в цикле *Дон-Кихот Дульсинее* ощущается испанский колорит, создаваемый интонационно-ритмической организацией. Границы между стихами в обоих циклах композитор подчеркивает цезурами между вокальными фразами, а строфы становятся базой для построения частей музыкальной формы.

История возникновения рассмотренных вокальных циклов свидетельствует о том, что в каждом случае для их создания существовали собственные мотивы. При компоновке *Эпиграмм Клемана Маро* М. Равель отталкивался от внутренних, музыкальных, закономерностей: темповое соотношение частей соответствует принципу медленно – быстро, а тонико-доминантовая тональная связь укрепляет единство целого. Цикл *Дон-Кихот Дульсинее* появился в связи с сочинением музыки к фильму для конкретного певца.

В трактовке музыкальной формы *Эпиграмм* М. Равель опирается на строение поэтической основы, обогащая ее принципами простой трехчастной структуры. Соотношение вокальной и фортепианной партий, индивидуализированных по интонационно-тематическому материалу, выявляет их комплементарность. Вокальные мелодии силлабического строения имеют речитативный характер. Инструментальное сопровождение играет выразительную и формообразующую роль: его интонационный материал формируется во вступлении и возвращается в коде, обрамляя основные разделы и способствуя единству целого. Во второй *Эпиграмме* фортепианная фактура имитирует звучания клавесина, что объясняет выбор некоторыми исполнителями этого инструмента в качестве аккомпанирующего.

Индивидуальность стиля М. Равеля в цикле *Дон-Кихот Дульсинее* предстает как синтез французской вокальной традиции и испанских интонационных аллюзий. В фортепианной партии используется имитация гитарных приемов и звучания кастаньет, стилизация жанров гуахира, сортсико и хоты. Каждая песня воплощает определенную грань облика Дон Кихота: в *Романтической песне* он предстает как возвышенно-галантный, в *Эпической* – молитвенно-героический, в *Застольной* – жизнерадостный и земной. Сравнение интерпретаций обоих вокальных циклов показывает широкий спектр возможных подходов: от более камерных и субъективных до строго академических. При этом именно богатство исполнительских решений подтверждает универсальность сочинений и их способность сочетать в себе различные художественные перспективы.

4. РОЛЬ АККОМПАНИМЕНТА В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ *ЕСТЕСТВЕННЫЕ ИСТОРИИ* НА ПРОЗАИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

Оригинальность вокального цикла М. Равеля *Естественные истории* для среднего голоса и фортепиано (1906) заключается в том, что он сочинен на прозаический текст миниатюр из сборника *Естественные истории* Ж. Ренара, описывающих в сухой, иногда иронично-сатирической манере повадки или реакции животных⁴¹. Эти краткие притчи Ж. Ренара выполнены в жанре, сочетающем в себе элементы поэзии и прозы и получившем название стихотворения в прозе. От прозы здесь объективный тон повествования, отсутствие стихотворного размера и рифмы, от лирики – краткость формы, деление текста на абзацы, аналогичные строфам и строкам. Из большого числа новелл М. Равель выбрал пять – портреты четырех птиц и одного насекомого: *Павлин*, *Сверчок*, *Лебедь*, *Зимородок*, *Цесарка*.

Как известно, образы птиц можно встретить и в иных сочинениях М. Равеля, таких как пьеса *Печальные птицы* из фортепианного цикла *Зеркала*, хор *a cappella Три чудоптицы райских куц*. Соловей, как один из персонажей, присутствует в опере-балете *Дитя и волшебство*. «Портреты» птиц создавали и другие французские композиторы. Укажем в этой связи на миниатюры клавесинистов, к примеру, *Кукушка* (*Le coucou*) Л.К. Дакена, *Переключка птиц* (*Le rappel des oiseaux*) Ж.Ф. Рамо или на сочинения О. Мессиана – *Каталог птиц* (*Catalogue d'oiseaux*), *Черный дрозд* (*Le merle noir*), *Пробуждение птиц* (*Réveil des oiseaux*), *Экзотические птицы* (*Oiseaux exotiques*). Возможно, этот интерес объясняется предрасположенностью французской музыки к красочности и изобразительности.

М. Равель отмечал, что стремился как можно точнее воплотить в музыке чувства, переданные в тексте Ж. Ренара, который, в свою очередь, всю жизнь стремился к меткому выражению мысли. Писатель преследовал цель найти то единственно верное слово, которое соответствует каждому образу. Он говорил, что синонимов не существует, что каждое слово уникально. Поэтому, имея сходную творческую позицию, М. Равель стремился точностью музыкальной интонации передать эту неповторимость. Такое отношение к выразительности слова и адекватности его музыкального воплощения считается проявлением своеобразного речевого этикета и общей особенностью французской культуры. Как указывает Е. Корниенко, в *Естественных историях*

⁴¹ Примечательно, что сам литератор вначале не поддерживал идею написания музыки на текст саркастического содержания; более того, он поначалу отказывался слушать исполнение.

М. Равеля, «...нет ни одного лишнего звука, каждая деталь на своем месте, с абсолютной точностью выполняет поставленную перед ней задачу – точную, характеристичную фиксацию воплощаемого» [35, с. 740].

Премьера цикла состоялась 12 июня 1907 г. в исполнении блестящей французской певицы Жанны Батори и композитора за фортепиано в *Salle Érard* в Париже. Критика неоднозначно отнеслась к сочинению, многие были шокированы прозаическим текстом и непривычным содержанием, противоречащим общепринятым нормам в салонах столицы.

Многие исследователи творчества М. Равеля отмечают связь *Естественных историй* с музыкой М. Мусоргского, а именно с его вокальным циклом *Детская* и оперой *Женитьба*, которые также написаны на прозаический текст. Действительно, можно найти точки соприкосновения между этими сочинениями: в тщательности построения вокальной линии, соответствующей речевым интонациям, в силлабической манере вокальной партии, в изобразительности аккомпанемента. В настоящем исследовании не ставится цель проследить связь между опусами русского и французского мастеров, основное внимание привлечено к выявлению неповторимой индивидуальности вокального цикла *Естественные истории* М. Равеля. Для раскрытия его исполнительского потенциала, в частности, для характеристики выразительности фортепианной партии, здесь сравниваются три варианта интерпретации: француз Жерара Сузе и Жаклин Бонно (аудиозапись 1951 г.) [154], французского баритона Жана-Кристофа Бенуа и итало-французского пианиста Альдо Чикколини (аудиозапись 1966–1968 гг.⁴²) [155], канадского певца Дж. Финли в ансамбле с британским пианистом Дж. Дрейком (аудиозапись 2008 г.) [156].

4.1. Павлин

Начальный номер *Павлин* посвящен первой исполнительнице цикла Жанне Батори, сопрано, пианистке и режиссеру, яркой представительнице французской вокальной школы, горячему пропагандисту камерно-вокальной музыки XX в. Здесь М. Равель рисует ироничный образ самовлюбленного напыщенного павлина, который каждый день торжественно и помпезно выходит на птичий двор в ожидании невесты.

Вербальный текст Ж. Ренара содержит четырнадцать разных по величине абзацев-строф – чаще всего однострочных, двустрочных и трехстрочных. Дважды, в моменты наивысшей концентрации происходящих событий, строфы-абзацы разрастаются в

⁴² Романсы были записаны по отдельности в разные годы.

размерах: ожидание невесты павлина после страстного призыва решено в форме восьмистрочного абзаца (октавы), а бесславный уход героя с птичьего двора представлен в форме абзаца-секстины. Во всей новелле использованы только простые грамматические конструкции – с подлежащим, сказуемым и двумя-тремя второстепенными членами предложения. Структура речевых оборотов определена прямым порядком слов. Такое оформление материала придает ему дробность и фрагментарность.

М. Равель не вносит никаких изменений в текст Ж. Ренара: не сокращает его, не увеличивает, не вносит повторов слов или фраз. Границы между условными строфами-абзацами композитор подчеркивает глубокими цезурами в партии голоса. Исключение составляет центральный кульминационный раздел песни, в котором объединены в общую конфигурацию двестише и два стиха: павлин поднимается на крышу и издает пронзительный крик, призывая свою невесту.

Строки словесного текста композитор оформляет в виде вокальных фраз, в которых последний слог, как правило, оказывается на сильной или относительно сильной доле и выражается более крупной длительностью. Такое ритмическое строение фраз обусловлено спецификой ударений во французском разговорном языке: «... в изолированном слове оно всегда падает на последний произносимый слог, <...> когда же ударный слог завершает фразу, последняя длительность выделяется существенно» [35, с. 737].

Вокальные фразы в *Павлине*, как и далее во всем цикле М. Равеля, имеют речитативно-декламационный, силлабический характер, в их мелодической линии восходяще-нисходящее секундово-терцовое движение сочетается с редкими квартовыми скачками. Это качество партии голоса тоже обусловлено претворением в ней закономерностей повествовательной французской речевой интонации. Е. Корниенко, ссылаясь на исследования лингвистов, свидетельствует: «Во французском языке своеобразно решается вопрос интонации внутри предложения: для его мелодики характерен постепенный подъем от начального до конечного слога внутри ритмической группы. Отсутствие широких скачков в этих точках свидетельствует о связи мелодической линии с интонациями плавного речевого потока» [35, с. 738]. В этой связи примечательно высказывание французской певицы Мадлен Грей: «При исполнении своих песен Равель придавал капитальное значение уважению к просодии. Никто не знал лучше его, как найти ритмы и мелодическую линию, которые подчеркивали бы с наибольшей правдой выразительность каждого намерения текста и, с другой стороны, более совершенно соответствовали бы гению нашего языка» [50, с. 55].

По мере приближения в *Павлине* к кульминационному моменту – призыву возлюбленной – звуковысотный амбитус достигает наивысшего уровня в восклицательной реплике *Leon! Leon!* Здесь выражено аффектированное состояние, характеризующееся эмфатическим ударением и требующее от исполнителя повышенного внимания.

Таким образом, словесный компонент произведения раскрывает сюжетную интригу и определяет французскую специфику произведения, «омузыкаливание» речевой интонации усиливает эмоциональное наполнение⁴³ и углубляет национальное своеобразие мелодии, а вокальная партия в целом определяет тот уровень музыкальной формы, который зависит от вербального ряда произведения.

Роль фортепианной партии двойственна: она важна как с точки зрения выразительности, так и с позиции формообразования. Эффектными изобразительными приемами она способствует усилению экспрессивности вокального компонента. Так, уже во вступлении композитор словно пародирует переваливающуюся походку высокомерной птицы. Здесь в неспешном темпе (*Sans hâte et noblement / Без спешки и благородно*) в тональности *F-dur*⁴⁴ сочетаются в одновременности две линии: настойчивому поступенному восхождению басового голоса контрастирует оттолкнувшаяся от октавного скачка волнообразная мелодия в среднем регистре, развертывающаяся аккордами. Обе линии насыщены острыми пунктирными ритмическими фигурами, которые не совпадают опорными тонами и акцентируют остановки на протяженных звуках (они могут ассоциироваться с шагами птичьих лап) (пример 4.1).

Кульминационный момент на словах *Il jette son cri diabolique* (*Он издает свой дьявольский крик*) подчеркнут выписанным тремоло в высоком регистре на растущей динамике от *p* до *ff*. Момент раскрытия шикарного павлиньего хвоста (т. 51) ярко иллюстрируется изобразительным приемом сходящегося *glissando* (пример 4.2).

Помимо этого, фортепианная партия способствует созданию второго, более высокого, уровня музыкальной формы, поскольку именно инструментальное сопровождение несет в себе основной тематический материал. На этом уровне вырисовываются контуры четырехчастной вариантно-строфической формы: *a* (тт. 1–7), *a*¹ (тт. 8–15), *a*² (тт. 16–27), *a*³ (тт. 28–43), *a*⁴ (тт. 44–58), где *a* – фортепианное вступление, *a*¹ – экспонирование вокальной мелодии на фоне видоизмененной инструментальной партии,

⁴³ Вокальная партия развертывается в диапазоне ундецимы *c–f*¹.

⁴⁴ В связи с тональным решением этой миниатюры, воплощающей образ напыщенной птицы, российский музыковед В. Смирнов ссылается на ранее созданный романс Э. Шабрие *Баллада толстых индюков* (*Ballade des gros dindons*), написанный также в тональности *F-dur*.

a^2 – развитие основных интонационных элементов в обеих партиях, a^3 – кульминация, a^4 – завершение и кода. Принципиальное конструктивное значение фортепианной партии выражается в том, что интонационно-тематический материал произведения формируется в начальных семи вступительных тактах. Здесь, помимо уже названного контрастно-полифонического соединения двух мелодических линий, изображающих походку павлина (назовем его элементом a) появляется второй, формульный, интонационно-тематический «персонаж», особенностью которого становится движение параллельными квинтами с октавными дублировками и ритмическими перебивками (элемент b).

В дальнейшем развитии фортепианной фактуры композитор комбинирует названные элементы: предлагает разные виды пунктирных ритмических рисунков, интервальных и аккордовых дублировок, уровней звуковысотного положения. Элемент a , помимо вступления, проводится еще трижды: в начале разделов a^1 (в тональности *F-dur*), a^3 (в *B-dur*), a^4 (в *G-dur*); на развитии этого элемента строится инструментальное сопровождение в разделе a^2 . Элемент b имеет рубежное местоположение, он проводится на границе вступления и раздела a^1 , завершает разделы a^3 и a^4 , он же звучит в последних тактах миниатюры. Таким образом, сквозное развитие сюжета корректируется закономерностями музыкального формообразования: интонационно-тематический элемент a подобен рондальному рефрену, а элемент b обнаруживает черты ритурнеля-отыгрыша.

Избранные для сравнительного анализа интерпретационные версии сходны высоким уровнем художественной убедительности. Вместе с тем они различаются между собой. У Ж. Бонно фортепианное вступление выдержано в умеренном темпе и трактовано сдержанно с точки зрения динамики, поскольку большой разницы между средним уровнем громкости в начале и в кульминации т. 3 не имеется. Пианистка плавно фразирует октавную мелодию в басу, используя выверенную педаль и точное туше. Пунктирный ритм она не всегда выдерживает строго по времени. Для слушателя создается образ павлина, знающего себе цену. Вступление голоса Ж. Сузе ознаменовано гнусавым тембром, передающим интонацию персоны, уверенной в собственной важности. Баритон с порывистостью и праздничностью в голосе произносит фразу *il etait pret* (он был готов), быстро меняя характер на сожаление на словах *elle n'est pas venue* (она не пришла). Далее в тт. 16–20 Ж. Сузе поет мягко и пластично, хорошо отделяя небольшой цезурой слово *Glorieux* (Торжественно) от последующих слов. В разделе тт. 21–27 певец активно использует выразительные агогические приемы: на вершинах фраз филирует звук и

растягивает их по длительности, что добавляет исполнению особую пикантность. Слова *La fiancée n'arrive pas* (*Невеста все не приходит*) сопровождаются отрывисто сухим *staccato* у рояля на октавных арпеджио *A–a*, как бы подчеркивающим неопределенность момента. Далее, с изменением фактуры аккомпанемента в разделе *a*³ (тт. 28–34) ощущается заметное движение вперед к яркой кульминации на *ff* в т. 32, которая, несмотря на эмоциональный всплеск, не содержит жесткого форсирования голоса вокалиста. Баритон восклицает *Leon! Leon!* в академической манере, не переходя на крик. Нет перехода на грубый звук и в партии рояля, выписанное *tremolo* звучанием напоминает россыпь камней.

Последние два такта раздела *a*³ трактованы исполнителями свободно, как *tempo rubato*: Ж. Бонно и Ж. Сузе вуалируют сильные доли, акцентируя выразительность синкоп; баритон использует *portamento* и «подъезды» к нужной высоте, гибко пользуется динамикой, следуя указаниям М. Равеля. Далее в разделе *a*⁴ (тт. 44–49) первые два такта певец наполняет романтической порывистостью, после чего сдерживает темп, уплотняя звук. Данная идея соответствует смыслу текста: павлин утяжеляет шаги, будто бы торжественно двигаясь по ступеням крыльца. Этот момент подчеркнут в партии рояля жесткими октавными ходами в басу. Ж. Бонно нарочито пафосно исполняет сольные такты, снабженные композиторской пометкой *Avec majesté*, а также заостряет внимание слушателя на модуляции из *Des-dur* в *F-dur*. В последних тактах при трехоктавных репетициях звука с пианистка подчеркивает звучание среднего тона.

Во второй исполнительской версии А. Чикколини создает в фортепианном вступлении мечтательно-романтическое настроение. Это реализуется с помощью мягкого туше и обильного педалирования; все октавные ходы плавные, включая первый восходящий скачок в партии правой руки. Динамическая градация широка: ярко выстроена кульминация до *ff* с последующим затиханием.

Ж. -К. Бенуа подает первую вокальную фразу (тт. 8–9) спокойно, как будто поет не от первого лица, а повествует про павлина отстраненно, с мудрой снисходительностью. В последующих тт. 9–13 певец продолжает рассказ о птице, будто зная наперед финал и отечески приготавливая его к празднику-свадьбе. Он смягчает восходящие интонации, а во фразе *elle n'est pas venue* (*она не пришла*) поет *marcato* все звуки. Далее, в тт. 16–19 Ж. -К. Бенуа акцентирует каждое слово, свободно трактуя ритмический рисунок; а фразу *L'amour avive...* (*Любовь придет...*) исполняет с лирической деликатностью, вплетая свою линию повествования в звуки сопровождения. В т. 26 А. Чикколини на отрывистых

октавах в басу использует педаль, выдерживая ее до следующей паузы, что напоминает *staccato* под лигой. По сравнению с первой исполнительской версией, здесь меньше заметен контраст между разделами a^2 и a^3 . Примечательна трактовка главной кульминации (тт. 28–34): первые ее три такта сыграны без темповых изменений, продолжая изображать пафосную размеренную походку павлина. Ускорение происходит только на *tremolo* в фортепианной партии. Возгласы *Leon! Leon!* Ж. Бенуа поет, используя крикливую интонацию голоса и добавляя резкости тембру. В отличие от Ж. Бонно, пианист оставляет арпеджированные аккорды *pp* на педали.

Далее, в тт. 35–43 А. Чикколини играет подчеркнуто сухо. При синкопах в партии правой руки он снимает педаль на следующей далее доле такта, когда берется глубокий бас, вследствие чего авторские лиги не выдерживаются и образуется фактурная пустота. Баритон во время нисходящих аккордов у рояля связывает такты с помощью длительного верхнего f^1 и далее (*trés expressif*) «скатывается» по арпеджио вниз, используя *portamento*. В последнем разделе формы (начиная с тт. 44–49) единое по темпу и равномерному ритму исполнение создает мягкую лирическую атмосферу. Пианист еще более плавно и мечтательно играет октавные ходы, восходящие с самых низов клавиатуры. Далее до конца миниатюры обращает на себя внимание обильная педализация, когда почти на весь такт используется общая педаль. После виртуозного *glissando* по черным клавишам в партиях обеих рук модуляция в *As-dur* играется динамически ярко. В *rallentando* бас удерживается на педали, а последний такт завершается большим замедлением.

Третья исполнительская версия Дж. Финли и Дж. Дрейка представляет собой поэтическое благородное исполнение: перед глазами предстает павлин-аристократ. Во вступлении пианист сбалансированно использует педаль, утонченно прослушивает контрастные сопоставления одинаковых мотивов. Первую вокальную фразу баритон исполняет таинственно, с чувством предвосхищения важного события, будто сообщает секрет. Следующие тт. 9–20 звучат размеренно и спокойно: исполнители полностью придерживаются авторских указаний. В отличие от первых двух интерпретаций певец заостряет внимание не столько на артикуляции текста, сколько на вокализации и качестве звука: он допевает и прослушивает даже самые короткие длительности. Дж. Финли мастерски использует *portamento* в тт. 21–27. Вокальная фраза *La fiancée n'arrive pas* (*Невеста все не приходит*) окрашена интонацией удивления и сожаления о сложившейся ситуации. Пианист использует сухое туше, более отчетливо подавая пунктиры и

репетиции на одном звуке; на фоне стаккатных октав в басу он продолжает прослушивать протяженный аккорд.

Для достижения более яркой кульминации Дж. Финли и Дж. Дрейк при восхождении павлина на крыльцо (тт. 28–34) заметно усиливают динамику и увеличивают темп, несмотря на то что авторское указание *accelerando* отсутствует. После выразительного *crescendo* в криках *Leon! Leon!* на вторых слогах певец выдерживает звук на *tenuto*. У пианиста четыре звука в аккордах не арпеджированы, а сыграны собранно как один тон, со внимательным прослушиванием пауз между их повторениями. После аккордов в середине следующего такта пианист неожиданно вводит паузы, а баритон пользуется *portamento* при восходящих секундовых ходах. Далее, в тт. 35–43, движение становится размеренным, с замедлением.

В начале раздела *a*⁴ (тт. 44–49) заметен сильный контраст между нежно-возвышенным началом фразы в *G-dur* и ее пышной и тяжелой кульминацией. Певец удлиняет звуки *c* и *h* на *tenuto*, а также дальше расставляет их по темпоритму. *Glissando* в партиях обеих рук Дж. Дрейк тоже исполняет шире по времени. Ритмическое совпадение голоса певца с фортепианным сопровождением поражает безупречной точностью, что особенно заметно на слове *ceremonie* (церемония), где у М. Равеля безударный слог приходится на сильную долю такта. К концу миниатюры музыка с постепенным замедлением растворяется в тишине.

4.2. Сверчок

Камерный и изящный по своей атмосфере второй номер, с авторским указанием *Placido* (тихо, спокойно), посвящен французской меццо-сопрано Мадлен Пикард. В нем повествуется о том, как вечером маленький черный сверчок после дневных забот возвращается в свою норку и готовится к отдыху⁴⁵. Он чистит свое жилище, заводит часики, закрывается на ключ и прислушивается: в ночной тишине тополя ветвями тянутся к луне. Текст Ж. Ренара оформлен в виде 15 абзацев-строф, среди которых преобладают стихи и двустишия. Только в трех случаях писатель использует терцеты – они окаймляют форму (один в самом начале миниатюры, два – в конце). Каждая строфа – это одно или два простых предложения, в основном – повествовательных.

М. Равель сохраняет эту структуру, подчеркивая границы между абзацами текста заметными паузами в вокальной партии. Развитие интонационно-тематического материала

⁴⁵ В связи с этим укажем, что в творчестве Э. Шабрие также имеется похожий образ в *mélodie Цикады* (*Les Cigales*).

в фортепианной партии в эти моменты не прекращается, в инструментальном сопровождении создается свой, более крупный структурный план. Музыкальная форма может быть определена как сквозная четырехчастная строфическая с элементами репризы: *a* (тт. 1–18), *b* (тт. 19–38), *c* (тт. 39–53), *b*¹ (тт. 54–68). Линия голоса в *Сверчке* мелодична и напевна, хотя и имеет речитативную природу. Она отражает повествовательные интонации разговорного французского языка и разворачивается в диапазоне децимы $d-f^{\sharp}$. Преобладает волнообразное секундово-терцовое движение, оформленное короткими длительностями: восьмыми и шестнадцатыми. Прозрачная динамическая шкала обеих партий включает обозначения от *p* до *pppp*. Ощущение звенящей тишины особенно рельефно выражено в последних тактах песни (пример 4.3).

Фортепианная фактура выдержана в среднем и высоком регистрах. Только в заключительном построении композитор вводит глубокие басы на *pp*, придающие звучанию ощущение таинственного широкого простора. Для слушателя здесь создается впечатление, что все стихает, и пространство художественного мира «перетекает» в реальную действительность (пример 4.4).

Начинается вступление с шелестящих терций e^2-c^2 , на которые накладываются как бы повисающие в воздухе синкопированные фигуры *h-gis* в первой и второй октавах. Особое значение во всем номере приобретает звук *gis-as*, пронизывающий музыкальную ткань от начала до конца произведения и способствующий интонационному единству целого. На фоне этого звука появляются изобразительные форшлагги, имитирующие стрекотание насекомого. Изысканное звучание инструмента у Ж. Бонно в первых тактах произведения (тт. 1–18) достигается благодаря тонкому владению левой педалью и ее мастерскому сочетанию с правой педалью; а также точному прикосновению к клавиатуре, позволяющему ясно артикулировать все элементы фактуры на *p*. Переход с шестнадцатых на триоли, а затем на дуоль восьмыми в конце раздела *a* (тт. 14–15) создает впечатление замедления. Баритон в этом отрезке формы использует мягкие тембральные краски голоса, деликатно вплетая свою линию в фактуру аккомпанемента.

С самого начала раздела *b* (т. 19) в партии рояля заметно оживление, возможно, чтобы подчеркнуть суету и активную деятельность насекомого. Даже звуки самых мелких длительностей Ж. Бонно играет на *ppp* с глубоким погружением в клавиатуру. Раздел *c* примечателен тем, как Ж. Сузе меняет окраску голоса в зависимости от содержания: с трогательным выражением он передает интонации вопросов *Atil fini? est-elle cassée?* (*Он закончил? сломались ли часы?*), а также момент остановки, отдыха сверчка. Фразы *Et il*

écoute: Point d'alarme dehors. Mais il ne se trouve pas en sûreté (И он прислушивается: никакой тревоги снаружи. Но он все же не чувствует себя в безопасности) певец окрашивает оттенком добродушного юмора по отношению к испуганному сомневающемуся сверчку, которому на самом деле ничего не угрожает.

Далее, в последнем разделе формы (с т. 55), на словах *Et comme par une chaînette dont la poulie grince, il descend jusqu'au fond de la terre (И, словно по цепочке, чье колесо жалобно скрипит, спускается на самое дно земли)* Ж. Сузе применяет выразительное *portamento* при приближении к звуку *f* и затем при выстраивании завершения фразы. Пианистка во всем этом разделе формы четко «вызвучивает» форшлаг в партии правой руки даже на *pppp*. Последняя фраза номера исполнена по-философски серьезно, как эпилог. Поэтому в целом данная интерпретация не сводится только к волшебной звукописи, в ней присутствует элемент морального вывода, свойственного жанру басни⁴⁶: повседневная жизнь преходяща и суетна, она состоит из тщетных дел, лишенных духовного смысла.

Исполнение Ж. К.Бенуа и А. Чикколини характеризуется более спокойным темпом. Певец с помощью *staccato* подчеркивает слово *ou (когда)* на звуке *gis*. Он с ювелирной точностью воспроизводит ритмические смены дуолей и триолей, и пианисту приходится иногда его ждать для сохранения ансамбля. В отличие от Ж. Бонно, А. Чикколини более резко и демонстративно осуществляет переход на триольный ритм. Начиная с т. 19 новый музыкальный материал при смене ключевых знаков Ж. К.Бенуа и А. Чикколини исполняют без изменения основного темпа: создается характер спокойного домовитого сверчка, аккуратно ухаживающего за своим жилищем. Фортепианные форшлаг *ppp* в партии правой руки звучат не сухо и отрывисто, а связно на педали, придавая образу элемент сказочности. Благодаря выбранному сдержанному темпу ясно прослушиваются хроматические интонации во фрагменте тт. 28–30. Терция *f-as* под фермой с авторским указанием *long* передает ощущение усталости насекомого.

В разделе с рафинированное туше и обильное использование педали помогают создать чарующую атмосферу. Повисший в воздухе арпеджированный аккорд *d-fis-a-c* в т. 39 сопровождает оба вопроса певца и в следующем такте возвращается, трактованный как *DD₇* с разрешением в *t₆* тональности *c-moll*. Перед установлением начального темпа пианист выполняет предписанное автором *rallentando*, передающее атмосферу

⁴⁶ Известно, что в баснях животными, растениями или предметами изображаются люди и их поведение, чтобы в иносказательной форме показать глубокий поучительный смысл, а мораль, как главная мысль произведения, обычно формулируется в виде краткого нравоучительного заключения.

тревожности и беспокойства. Во фразе *Et comme par une chaînette dont la poulie grince, il descend jusqu'au fond de la terre* (И, словно по цепочке, чье колесо жалобно скрипит, спускается на самое дно земли) Ж. К. Бенуа не использует вокальный прием *portamento* при подходе к звуку *f*, но применяет носовой звук. Пианист оставляет форшлаг на педали, заполняя звучанием такты с выписанными паузами. В заключительном послесловии *Lent* темп не меняется, словно продолжая предыдущее движение времени.

В третьей исполнительской версии у Дж. Финли и Дж. Дрейка создается призрачно-таинственная атмосфера, с выверенным динамическим балансом между партиями голоса и рояля. Баритон поет более полнозвучно, по сравнению с проанализированными ранее вариантами исполнения. На звуке *e¹* в т. 11 Дж. Финли использует только верхние обертоны голоса, что по тембру напоминает фальцет. В фортепианной фактуре этого раздела пианист уделяет особое внимание верхним звукам мотивов в партии правой руки. При приближении к т. 16–17 Дж. Дрейк сильно замедляет движение, практически доводя его до полной остановки, что подчеркивает границу между двумя начальными разделами формы.

После смены ключевых знаков фраза *D'abord il ratisse ses étroites allées de sable* (Сначала он прочесывает свои узкие песчаные дорожки) спета очень спокойно, как бы с трогательным удивлением: действия сверчка вызывают чувство, аналогичное тому, что испытывает мать, видя первые шаги ребенка. Д. Дрейк играет октавы и отдельные звуки *as* сухим отрывистым *staccato*; у него чередуются противопоставленные по звуковой окраске «запедаленные» и «сухие» такты. Баритон поет этот эпизод плавно на *legato*.

В данном исполнении не создается атмосфера притчи, однако присутствует элемент миниатюрности «игрушечного» антуража. Во фразах *Et il écoute: Point d'alarme dehors. Mais il ne se trouve pas en sûreté* (И он прислушивается: никакой тревоги снаружи. Но он все же не чувствует себя в безопасности) в интонации голоса Дж. Финли появляется ощущение беспокойства, которое пианист усиливает приемом замедления темпа. Привлекает внимание окончание *Сверчка*: последнюю фразу певец исполняет с осторожностью, без кульминации, что достигается еле слышным *ppp*, не нарушающим атмосферы доверительной камерности. По своей функции этот раздел не является заключением-итогом; это, скорее, полное растворение в тишине.

4.3. Лебедь

Третий номер цикла рисует образ лебедя, который нередко воспевается в музыке, в поэзии и в танце. При прослушивании первых тактов миниатюры *Лебедь* создается

впечатление чистоты и благородства прекрасной птицы, которая, словно белоснежные сани, скользит по воде и наблюдает, как рождаются, двигаются и теряются в воде облака. Однако постепенно в тексте Ж. Ренара появляются нотки иронии в восприятии птицы: она лишается романтической возвышенности и наделяется чертами материальной приземленности. В конце номера лебедь полностью утрачивает свой идиллический облик и сравнивается с жирным гусем, который «выискивает червей в питательном иле». Сочинение завершается ироничным резюме – под романтической маской скрывается серая будничность.

Текст Ж. Ренара выполнен в виде десяти абзацев-предложений. Преобладающими являются катрены (их три), на фоне которых выделяются более мелкие формы. За основу музыкальной композиции М. Равель берет катрены, а дробные структуры объединяет. В итоге складывается сквозная четырехчастная форма с элементами репризы, замыкаемая кодой: *a* (тт. 1–7), *b* (тт. 8–18), *c* (тт. 19–25), *a*¹ (тт. 26–34), кода (тт. 35–39).

В целом вокальная партия имеет силлабический характер, но она различается в разных разделах формы: в начале номера волнообразная кантиленная мелодия широкого дыхания отличается гибкостью и плавностью. Появлению партии голоса композитор предпосылает ремарку *doux et calme* (нежно и спокойно). Здесь создается возвышенный образ плывущей птицы, безмятежность картины усиливается журчащими, как переливы воды, фигурациями в инструментальном сопровождении. Отметим специально, что партия фортепиано в *Лебеде*, с первых тактов поражает живописностью. Фактурой она напоминает сольные фортепианные пьесы М. Равеля, такие как *Игра воды*, *Лодка в океане*, *Ундина*. Здесь сосредотачивается тематический материал пьесы, равноценный тому, который развертывается в партии голоса (пример 4.5).

В срединных разделах формы вокальная линия обогащается речитативными элементами, начинают преобладать мелкие длительности, и само повествование приобретает характер мелодекламации. При этом изобразительная роль фортепианного сопровождения сохраняется. В репризе возвращается первоначальный характер обеих партий, что способствует единству формы. После этого кода звучит как отстраненный от конкретной ситуации вывод. Здесь в вокальной партии, сопровождаемой сухими отрывистыми аккордами на *pp*, появляются скачки на ч. 4, ч. 5 и тритоны, что приводит к полной утрате кантиленности. Таким образом композитор следует за смысловой идеей Ж. Ренара, развенчивающей поэтический ореол лебедя.

В фортепианной партии первой исполнительской версии (Ж. Сузе и Ж. Бонно) создается прозрачная воздушная звуковая ткань, напоминающая импрессионистские образы облаков и туманов. Подобный звуковой эффект достигается благодаря тонкому применению правой и левой педали: обе используются с большой осторожностью, чтобы не нарушать четкость артикуляции коротких длительностей. Первый аккорд *arpeggiato* в партии левой руки Ж. Бонно широко раскладывает; последующие же созвучия сливаются в звучании с фигурациями в партии правой руки, становясь естественным их продолжением. В т. 5 заметно ускорение с последующим «округлением» *Retenu*. Затем, начиная с т. 8 пианистка использует гибкую агогику, близкую к импровизационной манере игры. Здесь ведущая роль принадлежит певцу, который задает эмоциональный тон и темп интерпретации, тогда как пианистка чутко следует за ним. Ж. Бонно, в свою очередь, трактует фактуру целостно, избегая излишнего разграничения голосов. В тт. 15–17, где лебедь как бы теряет плавающие облака, используется подчеркнутое *staccato*, придающее звучанию легкий оттенок иронии.

В эпизоде *Plus lent qu'au début*, ради сохранения звучания глубоких басов, пианистка пользуется одной педалью на целый такт. При этом шесть нисходящих гармоний, построенных на единой басовой опоре, она артикулирует особенно четко, избегая наложения звуков и «замутнения» фактуры. Основной материал данного раздела, иллюстрирующий движение облаков в воде, сосредоточен в партии рояля; интонационное содержание вокального компонента построено на общих формах движения: лебедь (вокальная линия) словно наблюдает за происходящим (инструментальная партия).

С появлением репризы вокальная мелодия, насыщенная выразительными интонациями со штрихом *portamento*, погружается в тонкую, прозрачную фортепианную фактуру, напоминающую строение музыкальной ткани в сочинениях, которые воспроизводят образы воды у М. Равеля. Каждый тон здесь отчетливо выявлен, что создает ощущение хрустальной чистоты. После авторского указания *Modéré* характер исполнения резко меняется: аккомпанемент становится более сухим и ритмически точным. На первый план выходит отчетливо артикулированный вокальный текст, который Ж. Сузе насыщает оттенками иронии, сарказма и легкой насмешливости. На высоких тонах певец применяет типичную для него филировку звука на *piano*, что придает фразам особую выразительность.

Во второй интерпретации, представленной Ж.-К. Бенуа и А. Чикколини, исполнители избегают романтической экспрессии, сосредоточивая внимание на точности

и строгости следования авторскому тексту. Вокальная партия отличается сдержанностью: певец не прибегает к филировке звука на долгих нотах, сохраняя их ровное, стабильное звучание без *diminuendo*. Как и в первой исполнительской версии, линия голоса воспринимается как подчиненная; Ж.К. Бенуа в целом красочно использует головной резонатор, что баритоны применяют не часто, а окончание романса поет с интонацией задумчивости. Фразу *Il regarde* (*Он посмотрел*) певец исполняет по-птичьи резко с интонацией изумления, как будто лебедь удивился, куда исчезло облако.

Фортепианная фактура в интерпретации А. Чикколини характеризуется полнотой и самодостаточностью, метроритмической точностью и внутренней собранностью. Пианист ритмически ровно играет септоли шестнадцатых в партии правой руки, как бы совершенно не зависящие от арпеджированных аккордов восьмыми в левой. Аналогичная выверенность прослеживается и в применении *rallentando* в т. 4. В разделе *b*, когда музыка приобретает более спокойный характер, а темп становится сдержаннее, пианист отчетливо выделяет верхний голос *expressivo*, а с т. 11 все пассажи играет на *legato*. А. Чикколини берет более глубокую педаль с тяжелыми басами, в отличие от Ж. Бонно.

В разделе *Plus lent qu'au début* пианист прибегает к использованию третьей педали, что обеспечивает хорошую слышимость басовой линии при сохранении прозрачности гармонической вертикали. Применяя одну педаль на весь такт, А. Чикколини не разделяет музыкальную ткань на планы; напротив, он стремится к созданию цельного, красочного импрессионистского «пятна». Особенно выразительно это проявляется в т. 23, где вся фактура сливается в единый звуковой поток. В т. 34 пианист обращает внимание слушателя на фонизм D_9 тональности *cis-moll*, бережно взятого на *ppp*. В репризе А. Чикколини вступает с достаточно насыщенной динамикой, не придерживаясь авторского указания.

Звуковедение Дж. Финли (третья исполнительская версия) отличается гибкостью и плавностью, балансируя между традиционным оперным *legato* и разговорной речитацией. Баритон иногда прибегает к почти прямому, невибрирующему звучанию и филирует отдельные тоны, добиваясь изысканнейших нюансировок тембра. Пианист вызвучивает фактуру в партии левой руки отчетливее, чем пассажи септолями в правой, которые, словно струи воды, обволакивают аккордовую линию. Музыканты трактуют авторские указания свободно, без педантичности, что делает интерпретацию естественной и непринужденной.

Начиная с т. 8 Дж. Дрейк динамически разграничивает в фортепианной фактуре четыре пласта: басовые звуки, аккорды, фигурации и мелодическую линию. Септоли шестнадцатыми исполняются не так равномерно, как у А. Чикколини, пианист намеренно выделяет акцентированные звуки легким удерживанием, после чего несколько сжимает последующие, применяя тонкое *rubato*. Авторское указание М. Равеля *En se perdant* (*теряясь*), связанное с передачей образа рассеивающихся облаков, воплощено с исключительной выразительностью: звуковая ткань постепенно растворяется, создавая впечатление исчезновения. У пианиста характер *staccato* лишен прежней ироничности, но наполнен большей энергией. В *Modéré* певец допускает ритмическую свободу, обусловленную естественной речевой интонацией.

Несмотря на то, что вокальная партия в разделе *c* (*Plus lent qu'au début*) прерывиста и как бы второстепенна, Дж. Дрейк и Дж. Финли трактуют свои роли как равнозначные. Восходящие терции *gis-h*, прозвучавшие в малой, первой и второй октавах (тт. 23–24) и создающие впечатление легкой ряби на поверхности воды, исполняются Дж. Дрейком с исключительной аккуратностью – в точно рассчитанном темпе и с тщательно выдержанными паузами между звуками. В т. 25 пианист явственно выделяет подголосок-тетрахорд в партии левой руки, противопоставляя его мягкому движению секунд в правой, благодаря чему фактура приобретает прозрачность и структурную ясность.

В репризе пианист исполняет пассажи с легкими агогическими колебаниями и внутренней гибкостью, что делает фразировку более выразительной. Аналогичная свобода наблюдается и в вокальной линии Дж. Финли, где используется тонкое *rubato*. Дж. Дрейк трактует протяженный D₉ (т. 34) как завершающий предыдущую фразу, в отличие от других интерпретаций, где этот аккорд воспринимается как открывающий новый раздел. В коде аккорды *staccato* звучат предельно четко и сухо – пианист мгновенно снимает пальцы с клавиш. Первый аккорд *pp* задает импульс вокальной реплике *Mais qu'est-ce que je dis? (Но что это я говорю?)*, придавая моменту оттенок внезапного удивления и живой реакции персонажа.

4.4. Зимородок

М. Равель посвятил четвертый номер цикла французскому оперному тенору Эмилю Энгелю, которому Э. Сати в свое время адресовал одну из *Трех мелодий* – *Daphénéo*. Содержание в *Зимородке* раскрывается от лица рыбака, тщетно ожидающего клева и замечающего, что на его удочку внезапно сел прекрасный зимородок, напоминающий большой синий цветок. Гордый от сознания, что зимородок принял его за дерево,

мужчина убежден, что птица улетела не от страха, а из простого желания перелететь с одной ветки на другую.

Лаконичный текст Ж. Ренара содержит шесть предложений, группированных в четыре абзаца-строфы. М. Равель свободно трактует вербальную форму и придает ей черты сквозной композиции из шести разделов с элементами рондальности: *a* (тт. 1–5), *b* (тт. 6–8), *a*¹ (тт. 9–11), *c* (тт. 12–14), *a*² (тт. 15–17), *b*¹ (тт. 18–23). Контраст между ними незначителен. Он касается прежде всего фортепианной партии, которая в целом характеризуется гармонической фактурой, но в разделах *a*, *a*¹ и *a*² в верхнем голосе выделяется нисходящая по полутонам мелодия, дублированная диссонирующими созвучиями, а в других разделах таковой не имеется. Примечательна динамическая шкала фортепианного аккомпанемента, ограниченная оттенками *p*, *pp* и *ppp*. Только однажды, в конце раздела *c*, появляется небольшое *crescendo* и *mf*. Этот момент передает восхищение лирического героя красотой живой природы. Вокальная партия напоминает речитатив-рассказ, в котором цезуры между фразами ассоциируются с моментами взятия дыхания, а плавная мелодическая линия сочетает в себе подъемы и спады (пример 4.6). Данная вокальная миниатюра, наполненная атмосферой восхищения и завороченности, является лирической остановкой перед последним номером цикла.

Интерпретация Ж. Сузе и Ж. Бонно отличается лиризмом и проникновенностью: туше пианистки точное, педаль тщательно выверена, темпы отражают спокойное, уравновешенное движение. Баритон интонирует короткие длительности в речитативной манере, тогда как протяженные звуки исполняет полным, насыщенным голосом с применением *portamento*. Ж. Сузе в исполнении гармонических последовательностей слегка удерживает педаль, создавая впечатление мягко-размытой импрессионистской дымки. В тактах, заполненных паузами, педаль также сохраняется, что в данном контексте воспринимается органично и не нарушает нормы стиля.

Вторая трактовка (Ж.-К. Бенуа и А. Чикколини) характеризуется большей живостью и внутренней динамикой, что достигается благодаря развитой агогике в вокальной партии. В голосе Ж.-К. Бенуа присутствует богатая палитра эмоциональных оттенков. Певец выстраивает фразы с движением к смысловым центрам – ключевым словам, которое интонационно и эмоционально выделяется, после чего наполненность линии естественно спадает. Несмотря на гибкость вокальной партии, темп на протяжении миниатюры остается стабильным, это оказывается возможным вследствие метрической устойчивости фортепианного аккомпанемента. Вступительные такты у пианиста звучат

холодно и хрупко, напоминая прозрачный, как стекло, лед. Далее А. Чикколини активно использует педаль, при этом у него теряется ясность туше, из-за чего фактура воспринимается несколько размытой.

Исполнение Дж. Финли и Дж. Дрейка самое медленное по темпу, разнообразное по динамике и детализированное по раскрытию образа. Во вступлении пианист сразу выстраивает необходимый баланс звучания, оттолкнувшись от опорной роли баса, на который наслаиваются как бы независимые от него остальные голоса. Благодаря господству мягко диссонирующих созвучий, мерно спускающихся по полутонам, затем застывающих в аккорде и перебиваемых октавными отзвуками в верхнем регистре, возникает ощущение, что от музыки веет холодом. Связи аккордов осуществляются не при помощи педали, а идеально точным пальцевым *legato*. Баритон полным голосом пропевает длинные звуки, иногда использует прямой голос без вибрато, эмоционально окрашивая слова в зависимости от смысла текста. На границе тт. 8–9 тщательно выдержаны паузы, которые словно воспроизводят любование зимородком и боязнь потревожить птицу. Далее в т. 15 динамически тонко реализовано указание автора *ppp*, прослушаны также все паузы в басу. Они создают эффект задерживаемого дыхания перед словами *Je ne respirais plus* (*Я не дышал более*). В коде (тт. 18–23) Дж. Дрейк динамически расслаивает фактуру, что приводит к ее стереофоничности: на протяженную мелодическую линию в низком регистре накладываются вкрапления звука *e*, дублированного в три октавы. Завершающие октавы *gis* пианист исполняет с предельной ясностью при динамике *ppp*, сохраняя ощущение прозрачности и тишины.

4.5. Цесарка

Пятый номер посвящен французскому композитору-импрессионисту, пианисту и педагогу Жану Роже-Дюкасу. Ж. Ренар представляет вниманию зрителя юмористически-гротескную зарисовку злобной и сварливой цесарки, которая весь день преследует и обижает других обитателей птичьего двора. Куры и индейки чувствуют себя в безопасности лишь тогда, когда эта горбунья ненадолго исчезает. Но ее агрессия разгорается с новой силой, когда она, снеся яйцо в деревне, возвращается и валяется в пыли.

Текст, оформленный в виде восьми абзацев-строф разной величины, М. Равель трактует свободно. Первая строфа, представляющая главную героиню, в музыкальной конструкции выполняет роль вступления (тт. 1–6). Далее композитор объединяет две строфы в экспозиционный раздел *a* (тт. 7–20), в котором разворачивается колоритная

сценка нападения на индейку. За этим следует развивающее построение a^1 (тт. 21–37) из двух стрóf, объясняющее мотив такого поведения цесарки. Контрастный раздел b (тт. 38–45), состоящий из одной стрóфы, является срединным: в отсутствие горбуни все птицы пребывают в спокойствии. Реприза a^2 (тт. 46–51) и кода (тт. 52–54) содержат по одной стрóфе и являются авторским комментарием происходящего. Таким образом складывается шестичастная концентрическая форма.

Во вступлении (*Assez vite*) возникает яркий музыкальный портрет цесарки, создаваемый острыми репетициями звука e^2 , к которым вскоре присоединяются форшлагги; в это время в партии левой руки воспроизводится тремоло на секстаккорде *E-dur*. Так композитор воспроизводит неистовые крики этой птицы. Для пояснения характера М. Равель предпосылает здесь указание *rageusement* (*яростно*) (пример 4.7).

В разделе a появляется основной тематический материал, помещенный в партию фортепиано, которая характеризуется интонационной яркостью и относительной независимостью от партии голоса. Часто она настолько самодостаточна, что вокал остается на втором плане. Фактура полна изобразительных деталей, напоминающих звуки птичьего клевания – это резкие диссонансы, репетиции, тремоло и *glissando*, которые часто встречаются в фортепианных сочинениях М. Равеля. Практически во всей миниатюре использовано острое сухое *staccato*. Моментами аккомпанемент ритмическим движением, использованием форшлаггов вызывает ассоциации с пьесами М. Мусоргского (*Балет невылупившихся птенцов* из сюиты *Картинки с выставки*) и Ж.-Ф. Рамо (*Курица – La Poule*) (пример 4.8). В разделах a^1 и a^2 этот материал получает иное звуковысотное положение, сохраняя интонационно-ритмическую основу.

В среднем разделе формы (*Très lent*) происходит кардинальная смена настроения. В прозрачной фактуре заметны черты контрастной полифонии, поскольку в ней выделяются четыре компонента. В образном плане эта музыка напоминает пьесу М. Равеля *Грустные птицы*. Далее этот материал обогащается появлением в верхнем регистре чередой drobных репетиций, украшенных форшлагами.

Вокальная партия, развертывающаяся в диапазоне *des-f¹*, во всей миниатюре имеет речитативный характер, карикатурный образ цесарки передается краткими репликами крикливого характера и «квохчущими» скачками в мелодической линии.

В фортепианном вступлении у Ж. Бонно сразу выстраивается характерный образ беспокойной цесарки: этому способствует острое и акцентированное туше, словно передающее повадки птицы. В интерпретации Ж. Сузе вокальная линия окрашена в

колкую, несколько саркастически-едкую интонацию. С т. 14 фортепианная партия приобретает черты виртуозности: пассажи исполняются предельно четко и прозрачно, создавая эффект «бисерного» звучания и местами напоминая по характеру скользящее движение, сходное с *glissando*. Ансамбль исполнителей отличается исключительной согласованностью – артисты синхронно выстраивают даже мельчайшие ритмические структуры на уровне шестнадцатых долей. Импульсивный характер атаки цесарки убедительно передается через стремительное восходящее движение на *staccato*, моделирующее резкое движение, и затем – *glissando* с точкой наверху, ассоциируемое с ударом клюва. В вокальной партии баритон сосредоточивает внимание на выразительной декламации текста, подчеркивая театрально-драматическую составляющую эпизода.

Далее Ж. Сузе постепенно переходит от изобразительной манеры к интонациям, напоминающим размышление о цесарке от лица повествователя. Это проявляется в более длительных задержках на верхних звуках, усиленном использовании агогики и небольших *portamento*. В тт. 30–32 в интонациях вокальной линии возникает оттенок сочувствия; можно предположить, что интерпретатор стремится выявить внутренние причины поведения птицы, будто бы обусловленного ощущением насмешки над ней.

Партия фортепиано при этом развивает собственную полноценную линию. Ж. Бонно четко выделяет акцентированные четвертые доли, точно реализуя авторские указания и тем самым создавая миниатюрную модель агрессивного выпада, изображенного ранее. Последовательные *crescendo* вновь и вновь имитируют «удары клювом», что отражает постоянное возбуждение цесарки. В хроматических пассажах на *f* применяется насыщенная педализация, которая придает звучанию оттенок сочувственного смягчения. Репетиции и форшлаги в партии правой руки воссоздают характерный пронзительный крик птицы.

В среднем разделе *Très lent* происходит радикальная трансформация эмоционального состояния. Интерпретация приобретает оттенок проникновенной лирики. Ж. Бонно использует исключительно точную педализацию, репетиции впечатляют виртуозной ровностью, а пассажи переливаются как всплески фейерверков. В динамической организации певцу и пианистке удастся убедительно передать момент звуковой пустоты, символизирующий исчезновение цесарки с птичьего двора.

В репризе (тт. 46–55) баритон поет артистично, с мягким юмором и легкой иронией. На фразе о том, что цесарка снесла яйцо, в вокальной линии проступает едва уловимая «улыбка» в интонации голоса. Фортепианная партия гибко поддерживает

вокальную линию, реагируя на темпо-ритмические нюансы и отчетливо обозначая отклонения и модуляционные повороты.

Исполнение Ж.-К. Бенуа и А. Чикколини гораздо гибче по метроритму и спокойнее по темпу, что обуславливает использование пианистом более тяжелого и плотного штриха. В разделе *a* баритон ведет партию с подчеркнутой серьезностью, создавая впечатление внутреннего возмущения и порицания поведения строптивой птицы. Далее в тт. 14–20 в вокальной партии появляется оттенок мягкой иронии, создающий впечатление, что Ж.-К. Бенуа забавляется. В быстро восходящей скороговорке певец отчетливо артикулирует текст, хотя местами слегка запаздывает по отношению к шестнадцатым у пианиста; этот нюанс, однако, органично усиливает общее ощущение суматохи и беспорядка. В пассажах А. Чикколини следует авторскому указанию *diminuendo*, одновременно еще и смягчая момент «удара клювом», как будто птица сама испугалась.

В разделе *a*¹ пианист сохраняет единообразие острого штриха, вследствие чего акцентирование четвертых долей не получает дополнительного выделения. Перед т. 30 он добавляет цезуру, тем самым точно передавая замысел композитора относительно внезапного перехода к более медленному темпу (*Subitement moins vite*). Последовательность аккордов, движущихся по нисходящей хроматической гамме, сыграны без педали на *staccato*; в исполнении слышен издевательский и ироничный посыл. Репетиции у рояля реалистично воспроизводят яростный и агрессивный крик цесарки, а форшлаги звучат как одновременное исполнение звуков секунд.

В разделе *Très lent* Ж.-К. Бенуа и А. Чикколини убедительно передают контрастность эпизодов вокальной миниатюры. В т. 40 певец точно воспроизводит авторское указание *ses*, создавая эффект неожиданности – подобно иллюзионисту, у которого по хлопку исчезает предмет (в данном случае – птица). Репетиции на *pppp* воспроизведены как единое цельное движение, благодаря безукоризненно выверенной метрике, напоминающей партию малого барабана из *Болеро* М. Равеля. Постепенное наращивание динамики до *ff* формирует впечатление стремительного возвращения цесарки. В этот момент баритон для усиления драматического эффекта намеренно добавляет резкий носовой призыв в интонации голоса.

В репризе Ж.-К. Бенуа произносит текст о яйце с подчеркнутой ироничностью, что усиливается благодаря комически заостренному штриху пианиста. Предваренная заметным и логически выстроенным замедлением, кода приобретает героико-торжественный характер. В заключительных тактах А. Чикколини энергично

«обрушивается» на клавиатуру, что образно соотносится с тем, как цесарка яростно бьет клювом по песку.

Фортепианное вступление у Дж. Дрейка отличается массивным звучанием и сдержанным темпом, что достигается за счет тяжелого туше. Баритон исполняет начальную фразу с подчеркнутой серьезностью и мужественностью. В разделе *a*, с появлением форшлаггов, музыка становится грациозной как танец при неизменном темповом пульсе. Перед ферматой в т. 12 выполняется выраженное *ritenuto*, указанное автором. В данной интерпретации отметим активное использование агогики: момент нападения цесарки сопровождается дополнительным ускорением, у пианиста на шестнадцатых туше легкое и воздушное; даже удар клювом озвучен мягко, а пассажи разложены изысканно и утонченно.

В эпизоде *a*¹ темп является самым медленным среди рассматриваемых трех интерпретаций, что позволяет слушателю более полно воспринять и осмыслить музыкальные детали. В начале пианист использует свободное *rubato*, оставаясь при этом в рамках общего темпа. Переходы от *crescendo* к *diminuendo* он трактует как своеобразные ритмические изменения. В нисходящих хроматизмах Дж. Дрейк мягко «сползает» на *diminuendo* к *p*. Далее, в среднем разделе вокальный миниатюры, темп становится еще более медленным. Певец использует мягкий, лирически окрашенный тембр, как если бы цесарка влюбилась. Эпизод «исчезновения» исполнен с идеальной ансамблевой точностью – совпадают мельчайшие длительности. Музыканты намеренно откладывают момент возвращения цесарки, избегая преждевременного выхода на *f*. Как и Ж. Бонно, Дж. Дрейк в такте перед репетициями сменяет педаль на последних двух шестнадцатых. Он создает особую атмосферу таинственности, напоминающую волшебную сказку. В отличие от предыдущих записей, пассажи в тт. 44–45 сыграны не как единый порыв на общей педали, а структурированно по четыре звука со сменой педали.

Реприза у Дж. Финли и Дж. Дрейка, почти полностью лишенная юмора, предстает как последовательное изложение событий; фраза о снесенном яйце окрашена легкой грустью. Кода *Цесарки* торжественно расставлена по времени. В последнем слове *bossue* (*горбунья*) ударная гласная у М. Равеля приходится на слабую долю, однако певец, исходя из текста, сохраняет правильное словесное ударение.

4.6. Выводы по главе 4

Цикл *Естественные истории* является значительным явлением во французской камерно-вокальной лирике начала XX в. Его главная особенность – использование прозы

современного автора. Текст Ж. Ренара отличается сложной жанровой структурой, сочетающей элементы белого стиха, басни и сатирического очерка. Трудно предположить, почему М. Равель из огромного числа новелл этого автора избрал именно данные образцы: возможно, композитору был важен контраст образов, а также возможность крайними номерами создать обрамление для единства целого. Поэтому некоторые исследователи творчества М. Равеля видят в этом своеобразную арку, обеспечивающую целостность и стройность формы цикла.

Сквозную линию драматургического развития можно увидеть в последовании номеров, аналогичном сюитному циклу: после торжественного шествия *Павлина* (№ 1), стрекотание *Сверчка* (№ 2) поражает хрупкой изысканностью, идиллический *Лебедь* (№ 3) воспринимается как лирический центр, а живописный *Зимородок* (№ 4) выполняет функцию остановки перед эффектной финальной *Цесаркой* (№ 5).

В средствах музыкального языка миниатюр *Естественных историй* обнаружить единство сложно: между номерами нет интонационных связей, отсутствует тонально-гармоническое родство. Однако монолитность циклической структуры присутствует на более высоком – стилевом – уровне и обнаруживается в трактовке словесного текста, в построении вокальной мелодии, в приемах фортепианной игры. Голос рассматривается композитором как участник паритетного ансамбля и передает все тонкости литературного текста. При сохранении непрерывности речевого потока композитор внимателен к выразительности каждого слога. Вокальная партия декламационна и полностью передает изгибы повествовательной речи. Кроме этого, партия голоса напоминает мелодекламацию на фоне фортепианного сопровождения. Поэтому звуковысотная линия строится как мелодизированный речитатив, которому не свойственна периодичность структур. Такие особенности вокального письма М. Равеля в *Естественных историях* найдут позднее развитие в его опере *Испанский час*.

Фактура фортепианной партии данного цикла насыщена и иногда напоминает самостоятельное инструментальное произведение, наподобие отдельных фрагментов из сольных фортепианных сочинений М. Равеля. Именно сопровождение играет основную выразительную и формообразующую роль во всех номерах цикла, создавая с помощью изобразительных приемов выпуклые образы представителей живой природы, а также «собирая» разделы структуры воедино благодаря смене гармонии, динамики, типов фактуры.

ОБЩИЕ ВЫВОоды И РЕКОМЕНДАЦИИ

Исследование направлено на теоретическое осмысление практического научно-творческого опыта в сфере камерно-вокального исполнительства, обогащение его сведениями о французской вокальной музыке рубежа XIX–XX веков, а также корректировку наблюдениями за интерпретационными достижениями признанных камерно-вокальных ансамблей. Практическая часть диссертации представлена тремя концертами, в рамках которых автором была исполнена партия фортепиано в вокальных циклах М. Равеля и отдельных его *mélodies*. Помимо этого, программа включала камерно-вокальные миниатюры Ф. Пуленка, Г. Форэ, Э. Шоссона и К. Дебюсси. Прозвучали в концертах и другие сочинения М. Равеля: для двух фортепиано и для фортепиано в четыре руки.

В теоретической части работы определено историческое место камерно-вокальных произведений М. Равеля во французской музыке рубежа XIX–XX веков и дана общая характеристика его циклических композиций для голоса и фортепиано. Осуществлен детальный анализ шести вокальных циклов, созданных для такого исполнительского состава: *Эпиграммы Клемана Маро*, *Две еврейские песни*, *Народные песни*, *Пять греческих народных песен*, *Дон-Кихот Дульсинее* и *Естественные истории*. Таким образом, в диссертации реализована поставленная цель – на основе анализа нотного текста и исполнительских интерпретаций изучены выразительные возможности фортепианной партии в вокальных циклах М. Равеля с точки зрения ее роли в воплощении художественной идеи произведений. Достижение этой цели позволило сделать следующие выводы:

1. В рамках настоящей диссертации впервые в Республике Молдова детально представлена та часть камерно-вокального наследия М. Равеля, которая связана с жанровой формой вокального цикла. Хотя в наши дни существует внушительный объем исследований о творчестве французского мастера, основной корпус теоретических работ, посвященных вокальной лирике М. Равеля, принадлежит зарубежным авторам – музыковедам Франции, Англии, России, Румынии. Раскрытые в данной работе на примере вокальных циклов М. Равеля вопросы синтеза слова и музыки (в интонационном строе, композиционно-драматургической логике и жанровых характеристиках произведений) также не ставились ранее в отечественном музыкознании по отношению к произведениям композиторов Франции. Кроме того, принципиальные для концертных исполнителей задачи ансамблевой координации партий голоса и фортепиано, нашедшие отражение в

работе, позволили дополнить имеющиеся в отечественной и зарубежной литературе наблюдения известных музыкантов по этому поводу. Для дальнейшего осмысления обозначенных исследовательских аспектов указанный теоретико-методологический фундамент является базой, которая позволит дополнять, расширять и обновлять существующие положения новыми сведениями, полученными в процессе практического освоения французской камерно-вокальной музыки – как в концертной деятельности, так и в рамках теоретических изысканий [40–44; 46; 95].

2. Понимание специфики художественного мира циклических опусов М. Равеля для голоса и фортепиано стало возможным благодаря релевантному представлению основной жанровой разновидности французской камерно-вокальной музыки рубежа XIX–XX вв. – *mélodie*. Зародившаяся в творчестве Г. Берлиоза и приобретшая четкие художественные очертания у Ш. Гуно, Г. Форе, А. Дюпарка и Э. Шоссона, в музыке К. Дебюсси и М. Равеля она достигла кульминационного уровня. Отличительной чертой *mélodie* является приоритет поэтического текста, содержание и форма которого влияют на выбор средств музыкальной выразительности в обеих партиях – вокальной и фортепианной. Музыка не просто озвучивает текст, но передает неповторимый шарм его лингвистического строя и раскрывает глубоко скрытый подтекст.

Существенную роль в *mélodie* играет особый тип взаимодействия голоса и фортепиано: вокальная линия речитативного склада имитирует разговорную речь – повествовательную, вопросительную или восклицательную; инструментальная же партия нередко содержит ведущий интонационно-тематический материал, формирует характерный для данного образного строя вид фактуры, выстраивает тонально-гармоническую драматургию и иногда создает эффект оркестрового звучания. В партии фортепиано раскрываются качества звукописи, формируются пейзажные образы и тонко передаются психологические нюансы, углубляющие художественное содержание произведений. В результате голос и фортепиано образуют неразрывное единство: отделенные друг от друга, они теряют содержательное наполнение и полностью утрачивают свойства живого художественного феномена – принцип, получивший яркое воплощение в вокальных циклах М. Равеля [40].

3. Исследование вокальных циклов М. Равеля для голоса и фортепиано позволяет констатировать глубинную связь между тембровой природой аккомпанемента и жанровым новаторством композитора. Стремление имплементировать в фортепианную фактуру акустические свойства оркестровых и народных инструментов служит не просто

средством звукоизобразительности или воссоздания национального колорита, но выступает как смыслообразующий фактор. Подобный ракурс инструментального письма раздвигает традиционные рамки камерности, свидетельствуя об интенции автора к коренному обновлению и усложнению архитектоники вокальных жанров через обретение новых экспрессивных возможностей [40–44; 46; 95].

4. Отталкиваясь от тезиса о важности словесного компонента в вокальной музыке М. Равеля, в диссертации предложен оригинальный принцип группировки его циклических композиций, обусловленный именно спецификой текстовой основы: все циклы разделены на три группы. К первой отнесены сочинения, базирующиеся на обработке фольклора различных народов; ко второй – созданные на авторские поэтические тексты; третью группу составляет цикл *Естественные истории* на прозаические тексты Ж. Ренара, рассматриваемый как самостоятельное и концептуально обособленное явление в камерно-вокальном наследии композитора [40].

5. Анализ фольклорных вокальных циклов М. Равеля (*Пять греческих народных песен*, *Народные песни*, *Две еврейские песни*) позволяет утверждать, что композитор сознательно сохраняет аутентичный абрис народной мелодии, прибегая к строгому цитированию. Это решение гарантирует этнографическую подлинность интонационной сферы и создает уникальный национальный колорит. Однако М. Равель выходит за рамки простой фиксации фольклора: на основе цитаты он моделирует завершенную художественную форму, в которой первоизданная простота народной песни вступает в органичный диалог с утонченной гармонической и фактурной системой авторского аккомпанемента.

Исключительное внимание композитора к интонационно-речевой природе поэтического текста и пластике словесного компонента указанных сочинений проявляется в том, что фортепианная партия, сдержанная по выразительным средствам, направлена на акцентирование смысловых и интонационных нюансов поэзии. Преобладание простой аккордовой фактуры способствует выявлению ладотональной организации и ритмической структуры музыкальной ткани. Структурообразующими факторами интеграции народных песен в сюитные циклы становятся: мононациональная природа первоисточников, единый звуковысотный контур вокальных мелодий и стилистическое единообразие авторского фортепианного письма.

Сравнительный анализ трех исполнений *Пяти греческих народных песен*, *Народных песен* и *Двух еврейских песен* выявляет значительный спектр их

интерпретационных возможностей. Каждая трактовка отражает индивидуальное понимание певцом и пианистом стиля композитора. При этом реализация композиторского замысла напрямую зависит от вокальных данных конкретного исполнителя. Исходя из его технических и диапазонных возможностей выбираются тональный профиль сочинения, темповые и агогические параметры. Это влечет за собой особенности решения фортепианной партии: пианист, сообразуясь со спецификой голоса солиста, гибко корректирует характер звукоизвлечения, подбирая адекватное инструментальное туше для достижения тембрового баланса [40, 42–44; 46].

6. Импульсы к созданию вокальных циклов М. Равеля на авторские поэтические тексты демонстрируют множественность творческих мотивов автора. *Эпиграммы Клемана Маро* сформировались на основе двух разновременно написанных пьес; их содержательно-стилистическое единство позволило воссоздать утонченную атмосферу куртуазной лирики Возрождения. Совершенно иной генезис обнаруживает цикл *Дон Кихот к Дульсине* на стихи П. Морана, создававшийся в рамках кинематографического заказа под конкретные вокальные данные. Здесь происходит диалектическое обогащение французской *mélodie* средствами испанского фольклора: фортепианный аккомпанемент не только имитирует звучание национального инструментария (гитара, кастаньеты), но и глубоко ассимилирует ритмоформулы хоты, сортсико и гуахиры.

Оба циклических произведения на основе авторских поэтических текстов предназначены для баритона, что обусловлено повествованием от лица мужчины. В них присутствует типичная для поэтической традиции пара персонажей – кавалер и его прекрасная дама. Если в вокальных циклах на базе фольклорных обработок композитор отталкивался от «готовой» мелодии, то одна из задач в данных вокальных циклах заключалась в создании вокальной линии, органично соотносящейся как с содержанием, так и со структурой поэтического текста. Инструментальное сопровождение призвано дополнить художественный образ.

Сопоставление различных исполнительских интерпретаций вокальных циклов *Эпиграммы Клемана Маро* и *Дон-Кихот Дульсине*, как и в циклах фольклорной тематики, демонстрирует широкий диапазон возможных трактовок – от более камерных до ярко концертных. Разнообразие исполнительских решений подтверждает художественную многомерность этих сочинений и их способность служить материалом для самых необычных интерпретационных реализаций [41; 95].

7. Специфика цикла *Естественные истории* позволяет верифицировать его как феноменальное явление во французском камерно-вокальном искусстве начала XX столетия. Обращение к прозаическому первоисточнику Ж. Ренара обуславливает сложносоставную природу вербального компонента, сочетающего свойства прозы, верлибра, басенного жанра и сатирического очерка. При отсутствии прямых интонационно-тематических связей между номерами, архитектурная целостность опуса достигается на общестилевом уровне. Интеграционными факторами выступают единый метод интерпретации литературного текста, подобие вокального рельефа и константные фактурные приемы. Фортепианная партия здесь наделяется автономией, сопоставимой с сольной формой, а ее структурообразующая роль реализуется посредством мастерского использования ладогармонических и фактурных средств [40].

8. В процессе изучения феномена французской *mélodie* в целом и вокальных циклов М. Равеля в частности, можно прийти к выводу, что для полноценного погружения в их художественную атмосферу и формирования собственной исполнительской интерпретации особое значение имеет углубленное изучение французского языка исполнителями – как вокалистами, так и пианистами. Певцам владение языком необходимо не только для корректного фонетического воплощения поэтического текста, но и для более глубокого осмысления авторского замысла, поскольку музыкальная ткань в *mélodie* тесно связана с развитием поэтической мысли и нередко выступает ее непосредственным выразителем. Пианистам, в свою очередь, важно точное понимание значения каждого слова. В отличие от восприятия лишь общего смыслового содержания фразы, такой подход позволяет адекватно реализовать композиторскую концепцию, поскольку в вокальных циклах М. Равеля звуковые, фактурные и динамические особенности аккомпанемента часто акцентируют ключевые по смыслу слова и образы. Наряду с этим, значительную пользу исполнителям может принести знакомство с различными интерпретационными записями, позволяющее услышать разнообразие исполнительских подходов к прочтению авторского текста и на этой основе выработать собственный художественно обоснованный взгляд [40–44; 46; 95].

РЕКОМЕНДАЦИИ

- дальнейшее расширение аналитического инструментария для исследования смежных пластов зарубежного и отечественного камерно-вокального репертуара;

- углубление методологической базы через развитие творческого диалога между музыковедческой теорией и исполнительской практикой;
- трансформация полученных выводов в соответствующие учебные пособия для вокалистов и пианистов-концертмейстеров, направленные на освоение стилистики французской *mélodie*;
- продолжение компаративного изучения циклов М. Равеля в ракурсе эволюции музыкального языка, структурных особенностей фактуры и специфики работы с поэтическим текстом;
- популяризация камерного наследия М. Равеля посредством интеграции его сочинений в актуальное концертное пространство;
- апробация и внедрение результатов исследования в программы профильных дисциплин (*Камерное пение, Концертмейстерское мастерство, Пение, История исполнительского искусства, Концертмейстерская практика*);
- организация серии мастер-классов и коучингов на базе АМТИИ с привлечением ведущих экспертов по французскому репертуару для укрепления исполнительских традиций;
- инициирование международных партнерских проектов для обмена опытом в сфере интерпретации вокальной музыки М. Равеля и его современников.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке

1. АДЛЕР С., КОЛЕР К., ЭЙЗЕНШТЕЙН Дж., КОЭН Ф. *Каддиш*. Disponibil online: <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/9110-kaddish> [accesat: 03.23.26].
2. АКСЕНОВ, В. Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 136–158.
3. АЛЕКСЕЕВ, А. *История фортепианного искусства*, ч. 2. Москва: Музыка, 1962. 286 с.
4. АЛЬШВАНГ, А. *Произведения К. Дебюсси и М. Равеля*. Москва: Музгиз, 1963. 176 с.
5. *Анализ вокальных произведений*. Сост. Коловский, О. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.
6. БАСС, В. Претворение фольклорных и танцевальных прообразов в испанской рапсодии Мориса Равеля. В: *Вестник музыкальной науки* №4, том 10, 2022, с. 91–107.
7. БАСС, В. Танцевальность как один из стилеобразующих факторов в творчестве Мориса Равеля. В: *Вестник Красноярского государственного университета*. Красноярск: Красноярская государственная академия музыки и театра, 2006, № 3/2, с. 239–243.
8. БОЯРЧУК, А. Особенности исполнительской интерпретации концертмейстером вокальных миниатюр на стихи-идеограммы Аполлинера из цикла Ф. Пуленка «Калиграммы». В: *Музыкальное образование и наука*, 2021, № 2 (15), с. 9–12.
9. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Вокальные формы*. Москва: Музгиз, 1960. 40 с.
10. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Музыка и поэтическое слово*, ч. I. Москва: Музыка, 1972. 150 с.
11. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Музыка и поэтическое слово*, ч. 2–3. Москва: Музыка, 1976. 366 с.
12. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Романтическая песня XIX века*. Москва: Музыка, 1966. 407 с.
13. ВИНОГРАДОВА, О. Французская музыка. В: *Музыкальная энциклопедия*, т. 5. Москва: Сов. энциклопедия, 1981, стлб. 928–956.

14. ГАККЕЛЬ, Л. *Фортепианная музыка XX века*. Ленинград: Сов. композитор, 1990. 287с.
15. ГАЛАЦКАЯ, В. *Музыкальная литература зарубежных стран*, вып. 3. Москва: Музыка. 2004. 590 с.
16. ГИРУЦКИЙ, А. *Введение в языкознание*. Минск: ТетраСистемс, 2003, 288 с.
17. ГРИНЕС, О. К вопросу об интерпретации «вечного образа»: «Три песни Дон-Кихота Дульсинее» М. Равеля. В: Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2018, № 4 (50), с. 63–70.
18. ГРИЩЕНКО, С. Дюпарк. В: *Музыкальная энциклопедия*, т. 2. Москва: Сов. энциклопедия, 1974, стлб. 351.
19. *Дебюсси и музыка XX века*. Сб. статей. Ленинград: Музыка, 1983. 248 с.
20. ДЬЯЧКОВА, Л. *Гармония в музыке XX века*. Учебное пособие. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004. 296 с.
21. ДЬЯЧКОВА, Л. *Гармония в западноевропейской музыке (IX – начала XX века)*. Учебное пособие. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2009. 232 с.
22. ЖАРКОВА, В. *Прогулка в музыкальном мире Мориса Равеля*. Киев: Автограф, 2009. 527 с.
23. ЖАРКОВА В. Рождение музыки из духа поэзии Стефана Малларме ("Три поэмы Малларме" Клода Дебюсси и Мориса Равеля). В: *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 116, 2015, с. 3–13.
24. ЖАРКОВА В. Об особенностях интерпретации поэзии Стефана Малларме в раннем вокальном творчестве Мориса Равеля. В: *Музичне мистецтво*, вип. 6. Донецьк: Юго-Восток, Лтд, 2006, с. 32–42.
25. ЖЕРАР, М. ШАЛЮ, Р. *Равель в зеркале своих писем*. Ленинград: Музыка, 1988. 248 с.
26. ЖИВУЛИНА, Е. Взаимоотношения музыки и прозаического текста в вокальном цикле К. Дебюсси *Лирические прозы*. В: *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. Санкт-Петербург: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования *Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена*, 2011, с. 219–223.
27. ЖУРДАН-МОРАНЖ, Э. *Равель о Равеле*. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 3. Москва: Музыка, 1967. 228 с.

28. ЗЕНКИН, К. *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*, Москва: Московская консерватория, 1997. 413 с.
29. ЗОЛОТОРЕВА, Л. Художественные взаимосвязи в контексте изучения истории искусства: взаимосвязь искусств в поэтике импрессионизма. В: *Мир науки, культуры и образования*. 2012, №3 (34), с. 228-231.
30. КАТАЛА, Ж. Размышление о Равеле. *Советская музыка* 1955, №7, с. 51–59.
31. КРЕЙН, Ю. *Симфонические произведения Мориса Равеля*. Москва: Москва, 1962. 225 с.
32. КРЕЙН, Ю. *Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля*. Москва: Музыка, 1966. 112 с.
33. КРЕМЛЕВ, Ю. *Дебюсси – Статьи. Рецензии. Беседы*. Москва, Ленинград: Музыка, 1964. 277 с.
34. КОКОРЕВА Л. *Клод Дебюсси*. Москва: Музыка, 2010. 496 с.
35. КОРНИЕНКО, Е. Об особенностях претворения французской речи в вокальных миниатюрах композиторов Франции рубежа XIX–XX веков. В: *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. №2(3), том 13, 2011, с. 737-740.
36. КОРНИЕНКО, Е. Художественный мир камерно-вокальных произведений М. Равеля. В: *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*, №1, 2007, с. 213–225.
37. КОРНИЕНКО, Е. *Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX веков*. Автореф. дис. канд. иск. Саратов, 2011. 22 с.
38. КОРНИЕНКО, Е. Трактовка инструментальной партии в камерно-вокальных сочинениях М. Равеля. В: *Проблемы ансамблевого исполнительства*. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского. 2007, с. 92–106.
39. КОРТО, А. *О фортепианном искусстве*. Москва: Музыка, 1965, 364 с.
40. КРАСНОВА-СЕВЕРИН, Е. Вокальные циклы М. Равеля в творческом наследии композитора. В: *CULTURA ȘI ARTA: cercetare, valoficare, promovare*. Chișinău, AMTAR, 2024, с. 36–43.

41. **КРАСНОВА-СЕВЕРИН, Е.** Общая характеристика вокального цикла М. Равеля *Две эпиграммы Клемана Маро*. В: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale, conferința științifică internațională*. Chișinău, AMTAP, 2024, с. 76–84.
42. **КРАСНОВА-СЕВЕРИН, Е.** *Пять греческих народных мелодий* М. Равеля: единство вокального цикла. В: *CULTURA ȘI ARTA: cercetare, valoficare, promovare*. Chișinău, AMTAP, 2025, с. 22–30.
43. **КРАСНОВА-СЕВЕРИН, Е.** Вокальный цикл М. Равеля *Пять греческих народных мелодий*: исполнительский потенциал трактовки авторского текста. В: *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: ISTORIE, TEORIE, PRACTICĂ*. Chișinău, Notograf Prim, № 2 (47), 2024, с. 56-62.
44. **КРАСНОВА-СЕВЕРИН, Е.** *Chants populaires* М. Равеля: образец композиторской работы с народными мелодиями и исполнительские возможности их интерпретации. В: *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: ISTORIE, TEORIE, PRACTICĂ*. Chișinău, Notograf Prim, № 1 (50), 2026, с. 103–110.
45. **КРАСНОВА-СЕВЕРИН, Е.** Содержательный аспект анализа романса А. Дюпарка *Приглашение к путешествию*: варианты исполнительского прочтения. В: *ДИАЛОГИ О КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ*. Материалы XIII Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием). Пермь, 2023, с. 468–474.
46. **КРАСНОВА-СЕВЕРИН, Е.** *Еврейские песни* М. Равеля для голоса и фортепиано в современной концертно-исполнительской практике. В: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale, conferința științifică internațională*. Chișinău, AMTAP, 2026, с. 301–311.
47. **КРИВОПАЛОВА, В., НИКИТИНА, К.** ВОКАЛЬНЫЕ ПОЭМЫ КЛОДА ДЕБЮССИ И МОРИСА РАВЕЛЯ «SOUPH» ПО МАЛЛАРМЕ В: *Музыкальный альманах Томского государственного университета*. № 1, 2016, с. 25–32.
48. **ЛИСИЦИАН Р.** Морис Равель. Интерпретация цикла Пять греческих народных мелодий и песни TRIPATOS В: *Энциклопедия фонда Хайазг*. Disponibil online: <http://ru.hayazg.info> [accesat: 29.02.24].
49. **ЛОНГ, М.** *За роялем с Дебюсси*. Москва: Сов. композитор, 1985. 157 с.
50. **МАРТЫНОВ, И** *Морис Равель*. Москва: Музыка, 1979. 336 с.
51. **МЕДВЕДЕВА, И.** *Франсис Пуленк*. Москва: Сов. композитор, 1969. 240 с.
52. **МАЗЕЛЬ, Л.** *О мелодии*. Москва: Музгиз, 1952. 300 с.

53. МАЗЕЛЬ, Л. *Строение музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
54. МАРТИНСЕН, К. *Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано*. Москва: Музыка, 1977. 128 с.
55. МИЛЬШТЕЙН, Я. *Исполнительское искусство зарубежных стран, вып.9 (М. Лонг, А. Рубинштейн, Д. Фишер-Дискау)*. Москва: Музыка, 1981. 247 с.
56. *Музыкальная форма*. Под ред. Тюлина, Ю. Москва: Музыка, 1965. 394 с.
57. МУР, Дж. *Певец и аккомпаниатор*, Москва: Радуга, 1987. 432 с.
58. МОСИН, И. *Творческая работа в концертмейстерском классе*. Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: Лань, Планета музыки, 2018, 112 с.
59. НЕЙГАУЗ, Г. *Об искусстве фортепианной игры*. Москва: Музгиз, 1961. 320 с.
60. НЕСТЬЕВ, И. Музыкальная культура на рубеже веков. В: *Музыка XX века*. Ч.1 (1890–1917), кн. 1, с. 11–94.
61. ОБЛОМИЕВСКИЙ, Д. *Французский символизм*. Москва: Наука, 1973. 303 с.
62. ПРОТОПОПОВ, В. *История полифонии в ее важнейших явлениях: Западноевропейская музыка XIX – начала XX века*. Москва: Музыка, 1986. 319 с.
63. ПРОТОПОПОВ, В. Ричеркар и канцона в XVI– XVII веках и их эволюция. В: *Вопросы музыкальной формы*. вып. 3. Москва: Музыка, 1972, с. 5–54.
64. ПУЛЕНК, Ф. *Я и мои друзья*. Вступ. ст., примеч. и общ. ред. Г. Филенко. Ленинград: Музыка, 1977. 160 с.
65. РЕНАР, Ж. *Естественные истории*. Перевод с французского А. Коган. Москва: Юность, 2003. 160 с.
66. РОЗАНОВ, А. *Дебюсси – Избранные письма*. Ленинград: Музыка, 1986. 285 с.
67. РОМАНЕЦ, М. Опусы-варианты в творчестве М. Равеля. В: *Южно-Российский музыкальный альманах*, Ростов-на-Дону, №4 (29), 2017, с. 27–32.
68. САБАНИЕЕВ, Л. *Морис Равель*. Москва: Художественная печать, 1924. 28 с.
69. СИГИТОВ, С. *Габриэль Форе. Сокровенное искусство*. Санкт-Петербург: Гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; Издание 2-е, исп. и доп., 2006. 350 с.
70. СИГИТОВ, С. Сокровенное искусство Г. Форе и творческие искания XX века. В: *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. Санкт-Петербург: РГПУ им. А.И. Герцена, 2007, №8(34), с. 109–122.
71. СИМАКОВА, Н. *Вокальные жанры эпохи Возрождения*. Москва: Музыка, 1985. 360 с.
72. СМЕРНОВ, В. *Морис Равель и его творчество*. Ленинград: Музыка, 1981. 221 с.

73. СМЕРНОВА, М. *Сопоставляя интерпретации. Размышления педагога-пианиста над страницами классической музыки*. Санкт-Петербург: Сударыня, 2003. 228 с.
74. СОЗИНОВА, И. Вокальный театр Ф. Пуленка и его истоки. В: *MUSICUS*, Санкт-Петербург, №4, 2019, с. 48–51.
75. СТРАВИНСКИЙ, И. *Хроника моей жизни*. Москва: Композитор, 2005. 464 с.
76. СТРАВИНСКИЙ, И. Диалоги с Робертом Крафтом. Москва: Libra press, 2012. 257 с.
77. ТИМАКИН, Е. *Воспитание пианиста*. Москва: Сов. композитор, 1989. 144 с.
78. ТУРЯ, Е. Камерные концерты педагогов и студентов МГК и их роль в музыкальной жизни Кишинева середины XX века (по материалам интервью с проф. Людмилой Ваверко). В: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate*. Conferința științifică internațională, ed. II-a. Tezele comunicărilor. Chișinău: AMTAP, 2016, с. 72–73.
79. ТЮЛИН, Ю. *Строение музыкальной речи*. Ленинград: Музгиз, 1962. 208 с.
80. ФЕЙНБЕРГ, С. *Пианизм как искусство*. Москва: Музыка, 1965. 516 с.
81. ФИЛЕНКО, Г. *Французская музыка первой половины XX века*. Ленинград: Музыка, 1983. 231 с.
82. *Французская поэзия XIX–XX веков*. Сост. Великовский, С. Москва: Прогресс, 1982. 672 с.
83. ЦЫПИН, Г. *Морис Равель*. Москва: Музгиз, 1959. 135 с.
84. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы*. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
85. ЧАЧАВА, В. Аккомпаниатор-художник. В: МУР ДЖ. *Певец и аккомпаниатор*. Москва: Радуга, 1987, с. 3–10.
86. ШЕНДЕРОВИЧ, Е. *В концертмейстерском классе. Размышления педагога*. Москва: Музыка, 1996. 203 с.
87. ШЕНДЕРОВИЧ, Е. *О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора*. Москва: Музыка, 1987. 58 с.
88. ШЕНДЕРОВИЧ, Е. *С певцом на концертной эстраде*. Ierusalem: Publications Center, 1999. 248 с.
89. ШНЕЕРСОН Г. *Французская музыка XX века*. Москва: Музыка, 1970, 576 с.
90. ШТЕЙНПРЕСС, Б. *Музыка XIX века*, ч.1. Москва: Сов. композитор, 1968. 487 с.

91. ЯРОЦИНЬСКИЙ, С. *Дебюсси, импрессионизм и символизм*. Москва: Прогресс, 1976, 232 с.

На румынском языке

92. Alexandrescu, R. Maurice Ravel. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1964. 159 p.
93. BALAN, Th. *Principii de pianistică*. București: Editura muzicală a uniunii compozitorilor din R.P.R., 1966. 288 p.
94. BRUMARU, A. *Romantismul în muzică*. București: Editura muzicală a uniunii compozitorilor din R.P.R., 1962. 231 p.
95. CRASNOVA-SEVERIN, E. *Don Quichotte à Dulcinée* de M. Ravel: potențialul interpretativ al tratării textului autorului. În: *AKADEMOS*. Revistă de știință, inovare, cultură și artă. 2026, Nr. 1 (80), pp.181–188.
96. GHEORGHIU, C. *Despre pianistică*. București: Editura Grafoart (Editura UNMB). 2014, 191 p.
97. HERMAN, V. *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*. București: Editura muzicală. 1982. 148 p.
98. RĂDUCANU, M. *Metodica studiului și predării pianului*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983. 111 p
99. ȘERBAN-PĂRĂU, O. Larousse – Dicționar de mari muzicieni (traducere). București: Univers enciclopedic, 2000. 539 p.
100. ȘTEFĂNESCU, I. *O istorie a muzicii unuversale, vol. III*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1998. 609 p.

На французском языке

101. BELTRANDO-PATIER, M.-C. *Guide de la mélodie et du lied*. Paris: Fayard, 1994. 916 p.
102. CORNEJO, M. (red.) *Maurice Ravel. L'intégrale: Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo*. Paris: Le Passeur Éditeur, 2018. 1840 p.
103. CORTOT, A. *La Musique française de piano*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981. 768 p.
104. DEBUSSY, C. *La musique et les arts*. Paris: Musée d'Orsay, 2012. 201 p.

- 105.DELAHAYE, M. *Ravel et Mallarme. Rencontre privilegee d'un musicien et d'un poete.* These de Doctorat de Musicologie. Paris: Universite Paris IV (Paris-Sorbonne), 1992, 3 vol. 807 p.
- 106.FAURE, M. *Musique et société, du second empire aux années vingt.* France: Flammarion, 1985. 424 p.
- 107.GALANIS, D., MOREAU LUC-ALBERT, WILD, R. *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers.* Paris: Ed. Du Tambourinaire, 1939. 186 p.
- 108.GREY, M. *Souvenir d'une interprete.* Revue musicale, numero special, decembre, 1938. 178 p.
- 109.*Litterature franqaise du XIX-e siecle.* Paris: Presses Universitaires de France, 1993. 501p.
- 110.Mélodies populaires greques de l'Ile de Chio recueillies au phonographe. Paris: Imprimerie Nationale, Ernest Leroux, Editeur, Rue Bonaparte, 28; 1903. 241 p.
- 111.MARNAT, M. *Maurice Ravel.* Paris: Fayard, 1995. 828 p.
- 112.MAYNIAL, E. *Anthologie des Poetes du XIXe Siecle.* Classiques Hachette, 1966. 522 p.
- 113.RAVEL, M. *De la musique avant toute chose...*Paris: Ed. Du Tambourinaire, 1929. 34 p.
- 114.RAVEL, M. *Lettres, Ecrits, Entretiens* (reunis, presentes et annotes par Arbie Orenstein). Paris: Flammarion, 1989. 626 p.
- 115.RENARD, J. *Histoires naturelles.* GB: Alma Classics, 2017. 300 p.
- 116.*Poètes français XIX–XX siècles. Anthologie.* Сост. Великовский, С. Москва: Прорпсс, 1982. 672 p.
- 117.JANKÉLÉVITCH, V. *Ravel.* Paris: Seuil, 1995. 220 p.
- 118.ZWANG, G. *Mémoires d'une chanteuse française. La vie et les amours de Madeleine Grey (1896-1979).* Paris: L'Harmattan, 2008. 300 p.

На английском языке

- 119.BERNAC, P. *Francis Poulenc: The Man and his Songs.* UK: Kahn & Averill; 2nd edition, 2002. 240 p.
- 120.BERNAC, P. *The Interpretation of French Song.* New-York: W. W. Norton & Company, 1978. 352 p.
- 121.JOHNSON, G., STOKES, R. *A French Song Companion.* Oxford: Oxford University Press, 2002. 568 p.

- 122.KILPATRICK, E. *French Art Song: History of a New Music, 1870-1914*. Rochester: University of Rochester Press, 2022. 468 p.
- 123.KIMBALL, C. *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. USA (Wisconsin): Hal Leonard Corporation, 2006. 585 p.
- 124.MOORE, G. *The Unashamed accompanist*. UK: Franklin Watts; Revised edition, 1985. 125 p.
- 125.ROSENBERG, S., SWITTEN M., GERARD LE VOT. *Songs of the Troubadours and Trouveres: An Anthology of Poems and Melodies*. UK: Routledge, 1997, 390 p.
- 126.SANSON, D. *Maurice Ravel*. Arles: Classica, Groupe Express Editions, 2005, 160 p.
- 127.TONNA, A. *Chanson française/ Chanson limousin: From Maurice Ravel's Chants populaires*. Disponibil online: <https://spanishsongslinger.wordpress.com/2013/06/14/chanson-francaise-chanson-limousin-from-maurice-ravels-chants-populaires/> [accesat: 05.03.25].
- 128.ZANK, S. *Maurice Ravel: a guide to research*. New York and London: Routledge, 2005. 413 p.
- 129.ZANK, S. *Irony and Sound: the Music of Maurice Ravel*. Rochester: University of Rochester Press, 2009. 434 p.

Аудиозаписи

- 130.M. Ravel *Cinq mélodies populaires grecques*. Ж Сузе и Д. Болдуин. Disponibil online: https://www.youtube.com/watch?v=QW6PFmksX3M&list=RDQW6PFmksX3M&start_radio=1 [accesat: 28.03.26].
- 131.M. Ravel *Cinq mélodies populaires grecques*. Дж. Финли и Дж. Дрейк. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1679> [accesat: 28.03.26].
- 132.M. Ravel *Cinq mélodies populaires grecques*. Н. Дорлиак и С. Рихтер. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1679> [accesat: 28.03.26].
- 133.M. Ravel *Chants populaires Chanson espagnol*. Ч. Бартоли и М-Х. Чон. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1690> [accesat: 28.03.26].
- 134.M. Ravel *Chants populaires Chanson espagnol*. Т. Берганца и Д. Болдуин. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1690> [accesat: 28.03.26].
- 135.M. Ravel *Chants populaires Chanson espagnol*. Б. Лапланте и Ж-Ю. Валланкур. Disponibil online: https://www.youtube.com/watch?v=8ffKXWxxhNg&list=RD8ffKXWxxhNg&start_radio=1 [accesat: 28.03.26].

136. М. Равель *Chants populaires Chanson française*. Ч. Бартоли и М.-Х. Чон. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1690> [accesat: 28.03.26].
137. М. Равель *Chants populaires Chanson française*. Дж. Финли и Дж. Дрейк. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1690> [accesat: 28.03.26].
138. М. Равель *Chants populaires Chanson française*. С. Девьель и А. Таро. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1690> [accesat: 28.03.26].
139. М. Равель *Chants populaires Chanson italienne*. Ч. Бартоли и М.-Х. Чон. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1690> [accesat: 28.03.26].
140. М. Равель *Chants populaires Chanson italienne*. Дж. Финли и Дж. Дрейк. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1690> [accesat: 28.03.26].
141. М. Равель *Chants populaires Chanson italienne*. Ж. Ван Дам и Д. Болдуин. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1690> [accesat: 28.03.26].
142. М. Равель *Chants populaires Chanson hébraïque*. Ч. Бартоли и М.-Х. Чон. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1690> [accesat: 28.03.26].
143. М. Равель *Chants populaires Chanson hébraïque*. Ж. Ван Дам и Д. Болдуин. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1690> [accesat: 28.03.26].
144. М. Равель *Chants populaires Chanson hébraïque*. Дж. Финли и Дж. Дрейк. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1690> [accesat: 28.03.26].
145. М. Равель *Deux mélodies hébraïques*. Ч. Бартоли и М.-Х. Чон. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1690> [accesat: 28.03.26].
146. М. Равель *Deux mélodies hébraïques*. Ж. Ван Дам и Д. Болдуин. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1690> [accesat: 28.03.26].
147. М. Равель *Deux mélodies hébraïques*. Дж. Финли и Дж. Дрейк. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1690> [accesat: 28.03.26].
148. М. Равель *Deux épigrammes de Clément Marot*. Ж. Сузе и Д. Болдуин. Disponibil online: https://www.youtube.com/watch?v=120W8mtaj5E&list=RD120W8mtaj5E&start_radio=1 [accesat: 28.03.26].
149. М. Равель *Deux épigrammes de Clément Marot*. Ж.-К. Бенуа и А. Чикколини. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/69274> [accesat: 28.03.26].
150. М. Равель *Deux épigrammes de Clément Marot*. Дж. Финли и Дж. Дрейк. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/69274> [accesat: 28.03.26].

- 151.М. Ravel *Don Quichotte A Dulcinee*. Дж. Финли и Дж. Дрейк. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1685> [accesat: 28.03.26].
- 152.М. Ravel *Don Quichotte A Dulcinee*. Ж. Сузе и Д. Болдуин. Disponibil online: https://www.youtube.com/watch?v=ANGvegBH9xs&list=RDANGvegBH9xs&start_radio=1 [accesat: 28.03.26].
- 153.М. Ravel *Don Quichotte A Dulcinee*. Д. Фишер-Дискау и К. Энгель. Disponibil online: https://www.youtube.com/watch?v=XYJFAMb_YFI&list=RDXYJFAMb_YFI&start_radio=1 [accesat: 28.03.26].
- 154.М. Ravel *Histoires naturelles*. Ж. Сузе и Ж. Бонно. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1675> [accesat: 28.03.26].
- 155.М. Ravel *Histoires naturelles*. Ж.-К. Бенуа и А. Чикколини. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1675> [accesat: 28.03.26].
- 156.М. Ravel *Histoires naturelles*. Дж. Финли и Дж. Дрейк. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/1675> [accesat: 28.03.26].

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АМТИИ – Академия музыки, театра и изобразительных искусств

автореф. – автореферат

арам. – арамейский

дис. канд. иск. – диссертации кандидата искусствоведения

в., вв. – век, века

вступ.ст. – вступительная статья

г., гг. – год, годы

гос. – государственный

вып. – выпуск

др. – другие

изд. – издание

им. – имени

и т.д. – и так далее

исп. и доп. – исправленное и дополненное

кн. – книга

науч.-практ. – научно-практическая

отв. ред. – ответственный редактор

общ. ред. – общая редакция

прим. – примечание

проф. – профессор

ред. – редакция

с., сс. – страница, страницы

сб. – сборник

Св. – святой

сов. – советский

см. – смотреть

сост. – составитель

стлб. – столбец

т., тт. – такт, такты

т. – том

т. е. – то есть

т. о. – таким образом

цит. – цитировано

ч. – часть

АМТАР – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (рум.)

ed – ediția (рум.)

p – pagina (рум.)

p – page (англ.)

R.P.R. – Republica Populară Română (рум.)

red. – redacție (рум.)

vol. – volum (рум.)

Названия звуков, интервалов, аккордов, динамических оттенков и других элементов музыкального языка обозначаются в соответствии с правилами теории музыки.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 2.1. Популярные греческие мелодии острова Хиос, собранные с помощью фонографа. №74

Chant $\text{♩} = 92$ *p*

Ξυπ νη σε, πε, ξυ πη σε, πε - τρο- περδι χα,

Пример 2.2.

М. Равель. *Песня новобрачной*

Modéré

Chant

Ré - veil - le - toi, ré - veil - le -

très doux

Piano

p

3

3

3

3

3

Chant

toi, perd - rix mi - gnon - ne, Ah!

Piano

3

3

3

3

3

Пример 2.3. Популярные греческие мелодии острова Хиос, собранные с помощью фонографа. №25

Chant $\text{♩} = 66$

Κα-τω στον 'Α- χα τω στον 'Α-γιο Σι-δε ρο,

Пример 2.4.

М. Равель. *Там, у церкви*

Andante *pp*

Chant

Là - bas, vers l'é - gli - se, Vers l'église Ay-io Si - dé -

Piano

pp

5

Chant

ro, l'é - glise, ô Vier-ge sain - te,

Piano

Пример 2.5.

М. Равель. *Какой кавалер сравнится со мной*

Allegro *f*

Chant

Quel ga - lant, ga - lant m'est com - pa - ra - ble,

Piano

f

6

Chant

d'en-tre ceux qu'on voit pas - ser? Dis, da-me Vas - si - li - ki?

Piano

Пример 2.6. М. Равель. *Какой кавалер сравнится со мной* (фортепианная интерлюдия)

Allegro

Piano

f

Piano

Пример 2.7. Популярные греческие мелодии острова Хиос, собранные с помощью фонографа. №104

$\text{♩} = 69$

Chant

ὦ ναντ ζε - λος εἰ,

Пример 2.8.

М. Равель. *Песня сборищу плодов мастичного дерева*

Lent

Chant

p

O ——— joie de mon â — — — me,

Piano

pp

Red. tous le temps

Пример 2.9. *Популярные греческие мелодии острова Хиос, собранные с помощью фонографа. №41*

Chant

♩ = 112

ΓΙΑ - ρΟΥ - πι, για - ρΟΥ - πι, για ρΟΥ - πι, ρΟΥ - πι.

Пример 2.10.

М. Равель. Э-гей, веселей!

Allegro
mf

Chant

Tout gai! gai, Ha, tout

p

Piano

The image shows a musical score for a piece titled 'Allegro'. The tempo is marked 'Allegro' and the initial dynamic for the Chant is 'mf' (mezzo-forte). The Chant part is written in treble clef, 2/4 time, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are 'Tout gai! gai, Ha, tout'. The Piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clefs), 2/4 time, with a key signature of three flats. The piano part begins with a piano (p) dynamic marking. The Chant part has four measures, and the Piano part has four measures corresponding to the Chant. The Chant part has a melodic line with some rests, and the Piano part has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

5

Chant

gai, tout gai, Ha, tout gai!

Piano

Пример 2.11.

М. Равель. *Испанская песня* (вступление)

Andantino

Chant

Andantino

pp 3

Piano

4

6

Chant

Piano

A

Пример 2.12.

М. Равель. *Испанская песня*

Chant

Piano

3

Chant

Piano

A - dieu, va, mon homme, a -

ten.

dieu, Puisqu' il t'ont pris pour la guer - re,

a Tempo

Chant

jean - ne - ton où i - rons - nous gar - der,

a Tempo

Piano

5

Chant

jean - ne - ton où i - rons - nous gar - der

Piano

Largamente (quasi a piacere, portando le note)

Chant

Pen - chée à ma fe - nê - tre, j'è-cou-te l'on - de,

Largamente (quasi a piacere, portando le note)

Piano

pp *mf* *p*

Пример 2.15.

М. Равель. *Еврейская песня* (отец)

Allegro moderato

Chant

p

Ma-yer - ke, mon fils,

Allegro moderato

Piano

pp

Ma-yer - ke, mon fils, ó Ma-yer - ke, mon fils,

Piano

p

Пример 2.16.

М. Равель. *Еврейская песня* (сын)

Più lento

mf quasi recitativo

Chant

De-vant lui, Roi des Rois, et seul Roi, pè - re mien, De-vant

Più lento

Piano

mf

3

Chant

lui, Roi des Rois, et seul Roi, père mein,

Piano

Пример 2.17.

М. Равель. *Каддиш*

Lent

Chant

p Que la gloi - - - re, ô Roi des

Lent

Piano

p

4

Chant

rois, soit e - - xal - tée,

Piano

Tranquillo ♩ = 92

Chant

pp Mon - de tu nous

Piano

Tranquillo ♩ = 92

7

in - ter - ro - ges: Tra la tra la la la la

Très lent

Chant.

Très lent

pp *p*

Piano.

Пример №3.3.

М. Равель. *Об Анне, играющей на клавесине* (средний раздел)

Chant.

*f*ay du plai-sir, et d'o reil-les et d'y-eulx

Piano.

m.d.

m.g.

Пример 3.4.

М. Равель. *Романтическая песня* (вступление)

Moderato ♩ = 208

Chant

Moderato ♩ = 208

Piano

p

[Moderato ♩ = 208]

p

Chant

Si vous me di-siez que la ter-re A tant tour-ner vous of-fen-sa,

Piano

Molto moderato ♩ = 66

Chant

Bon Saint Mi -

Piano

p

Molto moderato ♩ = 66

3

Chant

chel qui me don-nez loi-sir De voir ma Da - me et de l'en - ten - dre,

Piano

Пример 3.7.

М. Равель. *Застольная песня* (вступление)

Allegro ♩ = 184

Chant

Piano

Allegro ♩ = 184

f

3

Пример 3.8.

М. Равель. *Застольная песня*

[Allegro ♩ = 184]

f

Chant

Foin du bâ - tard, il - lust - re Da - me,

[Allegro ♩ = 184]

mf

Piano

[Allegro ♩ = 184]

mf *gliss.* *mf* *f*

Chant

Je bois A la joie! La joie

[Allegro ♩ = 184]

mf

Piano

5

Chant

est le seul but Où je vais droit...

Piano

Sans hâte et noblement

Piano *p*

4

Piano *ff* *mf*

The image shows a musical score for piano, measures 1 through 4. The tempo and mood are indicated as 'Sans hâte et noblement'. The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-3) is marked 'Piano' with a dynamic of *p*. The second system (measure 4) is marked 'Piano' with dynamics *ff* and *mf*, and a crescendo hairpin. The notation includes complex chordal textures and arpeggiated figures in both hands.

Chant

p 3

Il re-lè-ve sa robe à queue toute lour-de des

Piano

p

pp 19

mf

glissando

glissando

12

Chant

3

yeux qui n'ont pu se dé - ta - cher d'elle.

Piano

p

Пример 4.3.

М. Равель. *Сверчок*

Chant

pp

C'est l'heure où, las d'er-rer, l'in-sec-te nè-gre re-vient de pro-me

Piano

pp

5

Chant

nade et ré-pare a-vec soin le dé-sordre de son do-main.

Piano

p

Пример 4.4.

М. Равель. *Сверчок* (кода)

Chant

Lent
pp

Dans la cam-pa-gne mu-ette, les peu-pli-ers se dres-sent com-me des doigts en l'air

Piano

Lent
pp très soutenu

4

Chant

et dé - si-gnent la lu - ne.

Piano

pp

ppp

Пример 4.5.

М. Равель. *Лебедь*

Lent

pp doux et calme

Chant

Il

Lent

pp très doux et enveloppé de pédales

Piano

2

Chant

glis - - se sur le bas - sin,

Piano

3

Chant

comme un trai - neu blanc,

Piano

Пример 4.6.

М. Равель. *Зимородок*

On ne peut plus lent

Chant

Ça n'a pas mor -

On ne peut plus lent

Piano

pp

3

Chant

du, ce soir, mais je rap - porte une rare é - mo - tion.

Piano

ppp

Пример 4.7.

М. Равель. *Цесарка*

Assez vite

Chant

Assez vite

Rall.

Piano

ff rageusement

Modéré

mf

3

C'est la bos - sue de ma cour.

Piano

Modéré

f

5

Chant

Elle ne rêve que plaies à cause de sa bosse.

Piano

Пример 4.8.

М. Равель. Цесарка

au Mouvement

Chant

au Mouvement

Piano

p très sec

2

Chant

p

Les poules ne lui disent rien.

Piano

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. РАВЕЛЯ

(жирным шрифтом выделены произведения, относящиеся к жанру *mélodie*, жирным шрифтом с подчеркиванием – к жанру вокального цикла)

Год	Оригинальное название	Русское наименование ⁴⁷	Дополнительная информация
1888	<i>Variations sur un thème de Grieg</i>	<i>Вариации на тему Грига</i>	для фортепиано
	<i>Variations sur un thème de Schumann</i>	<i>Вариации на тему Шумана</i>	для фортепиано
1893	<i>Ballade de la reine morte d'aimer</i>	<i>Баллада о королеве, умершей от любви</i>	для голоса и фортепиано на слова Р. де Маре
1892-1893	<i>Sérénade grotesque</i>	<i>Гротескная серенада</i>	для фортепиано
1895	<i>Un grand sommeil noir</i>	<i>Глубокий мрачный сон</i>	для низкого голоса и фортепиано на слова П. Верлена
	<i>Menuet antique</i>	<i>Старинный менуэт</i>	для фортепиано, для оркестра – 1929 г.
	<i>Habanera</i>	<i>Хабанера</i>	для двух фортепиано
1896	<i>Sainte</i>	<i>Святая</i>	для голоса и фортепиано на слова С. Малларме
	<i>D'Anne jouant l'epinette</i>	<i>Об Анне, играющей на клавесине</i>	для голоса и клавесина или фортепиано на слова К. Маро
	<i>La parade</i>	<i>Парад</i>	для фортепиано
1897	<i>Sonate</i>	<i>Соната</i>	для скрипки и фортепиано (одночастная; издана посмертно)
	<i>Sites auriculaires</i> 1. <i>Habanera</i> (1895) 2. <i>Entre cloches</i>	<i>Пейзажи для слуха</i> 1. <i>Хабанера</i> (1895) 2. <i>Среди колоколов</i>	сюита для двух фортепиано
1898	<i>Vals</i>	<i>Вальс</i>	для фортепиано, <i>D-dur</i>
	<i>Chanson de rouet</i>	<i>Песнь прялки</i>	для голоса и фортепиано на стихи Л. де Лиля
	<i>Si morne!</i>	<i>Уныние!</i>	для голоса и фортепиано на стихи Э. Верхарна
	<i>Shéhérazade</i>	<i>Шехеразада</i>	увертюра для оркестра
1899	<i>Pavane pour une infante défunte</i>	<i>Павана усопшей инфанте</i>	для фортепиано, для оркестра – 1910 г.
	<i>D'Anne qui me jecta de la neige</i> <u><i>Deux épigrammes de Clément Marot</i></u>	<i>Об Анне, бросившей в меня снежком</i> <u><i>Эпиграммы Клемана Маро</i></u>	для голоса и фортепиано на слова К. Маро
1900	<i>Fugue</i>	<i>Фуга</i>	для фортепиано, <i>D-dur</i>
	<i>Fugue</i>	<i>Фуга</i>	для фортепиано, четырехголосная, <i>F-dur</i>
	<i>Les Bayadères</i>	<i>Баядерки</i>	для сопрано, смешанного хора и

⁴⁷ Русские наименования приведены в соответствии с монографией В. Смирнова *Морис Равель и его творчество* [71].

			оркестра
	<i>Prélude et Fugue</i>	<i>Прелюдия и fuga</i>	для фортепиано
	<i>Fugue</i>	<i>Фуга</i>	для фортепиано, <i>F-dur</i>
	<i>Tout est lumière</i>	<i>Всё – свет</i>	для сопрано, смешанного хора и оркестра
1901	<i>Myrrha</i>	<i>Мирра</i>	кантата для сопрано, тенора, баритона и оркестра
	<i>Jeux d'eau</i>	<i>Игра воды</i>	для фортепиано
1902	<i>Fugue</i>	<i>Фуга</i>	для фортепиано, <i>Es-dur</i>
	<i>La nuit</i>	<i>Ночь</i>	для сопрано, смешанного хора и оркестра
	<i>Alcyone</i>	<i>Альсиона</i>	кантата для сопрано, контральто, тенора и оркестра
1902-1903	<i>Quatuor à cordes</i> 1. <i>Allegro moderato</i> 2. <i>Assez vif, très rythmé</i> 3. <i>Très lent</i> 4. <i>Vif et agité;</i>	<i>Струнный квартет</i>	<i>F-dur</i>
1903	<i>Fugue</i>	<i>Фуга</i>	для фортепиано, <i>e-moll</i>
	<i>Matinée en Provence</i>	<i>Утро в Провансе</i>	для сопрано, смешанного хора и оркестра
	<i>Alyssa</i>	<i>Алиса</i>	кантата для сопрано, тенора, баритона и оркестра
	<i>Manteau des fleurs</i>	<i>Плащ цветов</i>	для голоса и фортепиано на слова П. Граволля
	<i>Shéhérazade</i> 1. <i>Asie</i> 2. <i>La flûte enchantée</i> 3. <i>L'indifférent</i>	<i>Шехеразада</i> 1. <i>Азия</i> 2. <i>Очарованная флейта</i> 3. <i>Равнодушный</i>	цикл песен для сопрано/тенора и оркестра на слова Т. Клингзора
1903-1905	<i>Sonatine</i> 1. <i>Modéré</i> 2. <i>Mouvement de menuet</i> 3. <i>Animé</i>	<i>Сонатина</i>	для фортепиано
1904	<i>Menuet</i>	<i>Менуэт</i>	для фортепиано, <i>cis-moll</i>
1904-1905	<i>Miroirs</i> 1. <i>Noctuelles</i> 2. <i>Oiseaux tristes</i> 3. <i>Une barque sur l'océan</i> 4. <i>Alborada del gracioso</i> 5. <i>La vallée des cloches</i>	<i>Зеркала</i> 1. <i>Ночные бабочки</i> 2. <i>Грустные птицы</i> 3. <i>Лодка в океане</i> 4. <i>Утренняя серенада шута</i> 5. <i>Долина колокольных звонов</i>	цикл для фортепиано
1905	<i>Fugue</i>	<i>Фуга</i>	для фортепиано, <i>C-dur</i>
	<i>L'Aurore</i>	<i>Заря</i>	для тенора, смешанного хора и оркестра
	<i>Introduction et Allegro</i>	<i>Интродукция и Allegro</i>	для арфы, флейты, кларнета, двух скрипок, альты и виолончели
	<i>Noël des jouets</i>	<i>Рождество игрушек</i>	для голоса и фортепиано на слова М. Равеля, для голоса с оркестром – 1906г.
1906	<i>Les grand vents</i>	<i>Великие ветры с моря</i>	для голоса и фортепиано на слова

	<i>d'outre-mer</i>		А. де Реньера
	<u>Histoires naturelles</u> 1. <i>Le paon</i> 2. <i>Le grillon</i> 3. <i>Le cygne</i> 4. <i>Le martin-pêcheur</i> 5. <i>La pintade</i>	<u>Естественные истории</u> 1. <i>Павлин</i> 2. <i>Сверчок</i> 3. <i>Лебедь</i> 4. <i>Зимородок</i> 5. <i>Цесарка</i>	цикл песен для среднего голоса и фортепиано на слова Ж. Ренара
<u>1904–1906</u>	<u>Cinq mélodies populaires grecques</u> 1. <i>Chanson de la mariée</i> 2. <i>Là-bas, vers l'église</i> 3. <i>Quel galant m'est comparable</i> 4. <i>Chanson des cueilleuses de lentisques</i> 5. <i>Tout gai!</i>	<u>Пять греческих народных песен</u> 1. <i>Песня новобрачной</i> 2. <i>Там, у церкви</i> 3. <i>Какой кавалер сравнится со мной</i> 4. <i>Песня сборщиц плодов масличного дерева</i> 5. <i>Э-гей, веселей!</i>	цикл песен для голоса и фортепиано
1907	<u>Vocalise-étude en forme de habanera</u>	<u>Вокализ-этюд в форме хабанеры</u>	для низкого голоса и фортепиано
	<i>L'heure espagnole</i>	<i>Испанский час</i>	опера
	<u>Sur l'herbe</u>	<u>На траве</u>	для голоса и фортепиано на слова П. Верлена
	<i>Rapsodie espagnole</i> 1. <i>Prélude à la nuit</i> 2. <i>Malagueña</i> 3. <i>Habanera</i> 4. <i>Feria</i>	<i>Испанская рапсодия</i> 1. <i>Прелюдия ночи</i> 2. <i>Малагенья</i> 3. <i>Хабанера</i> 4. <i>Ферия</i>	для оркестра; оркестровка <i>Habanera</i> для двух фортепиано (1895)
1908	<i>Gaspard de la nuit</i> 1. <i>Ondine</i> 2. <i>Le gibet</i> 3. <i>Scarbo</i>	<i>Ночной Гаспар</i> 1. <i>Ундина</i> 2. <i>Виселица</i> 3. <i>Скарбо</i>	цикл для фортепиано по стихотворениям в прозе А. Бертрана
	<i>Pavane de la Belle au bois dormant</i>	<i>Павана красавице, спящей в лесу</i>	для фортепиано в 4 руки по Ш. Перро
1908–1910	<i>Ma mère l'Oye</i> 1. <i>Pavane de la belle au bois dormant</i> 2. <i>Petit poucet</i> 3. <i>Laideronnette, impératrice des pagodes</i> 4. <i>Les entretiens de la belle et de la bête</i> 5. <i>Le jardin féerique</i>	<i>Матушка Гусыня</i> 1. <i>Павана красавице, спящей в лесу</i> 2. <i>Мальчик-с-пальчик</i> 3. <i>Дурнушка — императрица Пагод</i> 4. <i>Беседы красавицы и чудовища</i> 5. <i>Волшебный сад</i>	сюита для фортепиано в 4 руки, по сказкам Ш. Перро и мадам д'Онуа
1909	<i>Menuet sur le nom d'Haydn</i>	<i>Менуэт на имя Haydn</i>	для фортепиано
	<u>Chanson écossaise</u>	<u>Шотландская песня</u>	для голоса и фортепиано
1909–1912	<i>Daphnis et Chloé</i>	<i>Дафнис и Хлоя</i>	балет
<u>1910</u>	<u>Chants populaires</u> 1. <i>Chanson espagnole</i> 2. <i>Chanson française</i> 3. <i>Chanson italienne</i>	<u>Народные песни</u> 1. <i>Испанская песня</i> 2. <i>Французская песня</i> 3. <i>Итальянская песня</i>	цикл для голоса и фортепиано на иностранные тексты во французских переводах

	4. <i>Chanson hébraïque</i>	4. <i>Еврейская песня</i>	
1911	<i>Daphnis et Chloé</i> 1. <i>Nocturne</i> 2. <i>Interlude</i> 3. <i>Danse guerrière</i>	<i>Дафнис и Хлоя</i> 1. <i>Ноктюрн</i> 2. <i>Интерлюдия</i> 3. <i>Воинственный танец</i>	сюита № 1 для оркестра
	<i>Valses nobles et sentimentales</i>	<i>Благородные и сентиментальные вальсы</i>	сюита для фортепиано, оркестровка в 1912
	<i>Ma mère l'Oye</i>	<i>Матушка Гусыня</i>	балет. Оркестровка пьес сюиты с добавлением двух пьес
1912	<i>Daphnis et Chloé</i> 1. <i>Lever du jour</i> 2. <i>Pantomime</i> 3. <i>Danse générale</i>	<i>Дафнис и Хлоя</i> 1. <i>Рассвет</i> 2. <i>Пантомима</i> 3. <i>Общий танец</i>	сюита № 2 для оркестра
1912-1913	<i>À la manière Borodine,</i> <i>À la manière Chabrier</i>	<i>В манере Бородина,</i> <i>В манере Шабрие</i>	для фортепиано
1913	<i>Danse gracieuse de Daphnis</i> 1. <i>Nocturne</i> 2. <i>Interlude et Danse guerrière</i> 3. <i>Scène de Daphnis et Chloé</i>	<i>Грациозный танец Дафниса</i> 1. <i>Ноктюрн</i> 2. <i>Интерлюдия и воинственный танец</i> 3. <i>Сцена Дафниса и Хлои</i>	сюита для фортепиано
	<u><i>Trois poèmes de Stéphane Mallarmé</i></u> 1. <i>Soupir</i> 2. <i>Placet futile</i> 3. <i>Surgi de la croupe et du bond</i>	<u><i>Три поэмы Стефана Малларме</i></u> 1. <i>Вздых</i> 2. <i>Тщетная мольба</i> 3. <i>На крупе скакуна лихого</i>	цикл для голоса и флейты-пикколо, двух флейт, кларнетов, бас-кларнета, двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано, переложение для голоса и фортепиано (1913)
	<i>Prélude</i>	<i>Прелюдия</i>	для фортепиано
1914	<i>Trio en la mineur</i> 1. <i>Modéré</i> 2. <i>Pantoum. Assez vite</i> 3. <i>Passacaille. Très large</i> 4. <i>Final. Animé</i>	<i>Фортепианное трио a-moll</i>	—
	<u><i>Deux mélodies hébraïques</i></u> 1. <i>Kaddich</i> 2. <i>L'énigme éternelle</i>	<u><i>Две еврейские песни</i></u> 1. <i>Каддиш</i> 2. <i>Вечная загадка</i>	цикл песен для голоса и фортепиано
1914-1915	<i>Trois Chansons pour chœur a cappella</i> 1. <i>Nicolette</i> 2. <i>Trois beaux oiseaux du paradis</i> 3. <i>Ronde</i>	<i>Три песни для хора a cappella</i> 1. <i>Николета</i> 2. <i>Три чудо-птицы райских куц</i> 3. <i>Рондо</i>	на слова М. Равеля, переложение для среднего голоса и фортепиано (1915)
1914-1917	<i>Le tombeau de Couperin</i> 1. <i>Prélude</i> 2. <i>Fugue</i> 3. <i>Forlane</i> 4. <i>Rigaudon</i> 5. <i>Menuet</i>	<i>Гробница Куперена</i> 1. <i>Прелюдия</i> 2. <i>Фуга</i> 3. <i>Форлана</i> 4. <i>Ригодон</i> 5. <i>Менуэт</i>	сюита для фортепиано

	6. <i>Toccata</i>	6. <i>Токката</i>	
1918	<i>Frontispiece</i>	<i>Фронτισпис</i>	для двух фортепиано в 5 рук
1919	<i>Le tombeau de Couperin</i>	<i>Гробница Куперена</i>	оркестровка 4 пьес из сюиты
1919-1920	<i>La Valse</i>	<i>Вальс</i>	для оркестра с авторским подзаголовком «хореографическая поэма»
1920-1922	<i>Sonate pour violon et violoncelle</i> 1. <i>Allegro</i> 2. <i>Très vif</i> 3. <i>Lent</i> 4. <i>Vif, avec entrain</i>	<i>Соната для скрипки и виолончели</i>	—
1922	<i>Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré</i>	<i>Колыбельная на имя Gabriel Fauré</i>	для скрипки и фортепиано
1923-1924	<i>Ronsard à son âme</i>	<i>Ронсар — своей душе</i>	песня для голоса и фортепиано на слова П. де Ронсара, оркестрована в 1935
1923-1927	<i>Sonate № 2 pour violon et piano</i> 1. <i>Allegretto</i> 2. <i>Blues. Moderato</i> 3. <i>Perpetuum mobile. Allegro</i>	<i>Соната № 2 для скрипки и фортепиано</i>	—
1924	<i>Tzigane</i>	<i>Цыганка</i>	рапсодия для скрипки и фортепиано (или с оркестром)
1925	<i>L'enfant et les sortilèges</i>	<i>Дитя и волшебство</i>	опера-балет с авторским подзаголовком: «лирическая фантазия»
<u>1925-1926</u>	<u><i>Chansons madécasses</i></u> 1. <i>Nahandove</i> 2. <i>Aya!</i> 3. <i>Il est doux</i>	<u><i>Мадагаскарские песни</i></u> 1. <i>Нахандова</i> 2. <i>Ауа!</i> 3. <i>Хорошо улежся в зной</i>	цикл песен для сопрано, флейты, виолончели и фортепиано по Э. Парни
1927	<i>Rêves</i>	<i>Мечты</i>	песня для голоса и фортепиано на слова Л.-П. Фарга
	<i>Fanfare</i>	<i>Фанфары</i>	часть коллективного балета <i>L'Éventail de Jeanne (Веер Жанны)</i>
1929	<i>Boléro</i>	<i>Болеро</i>	для оркестра; переложение для фортепиано в 4 руки
1929-1930	<i>Concerto pour la main gauche et orchestre</i>	<i>Концерт для левой руки для фортепиано с оркестром</i>	<i>D-dur</i>
1929-1931	<i>Concerto pour piano et orchestre</i>	<i>Концерт для фортепиано с оркестром</i>	<i>G-dur</i>
<u>1932–1933</u>	<u><i>Don Quichotte à Dulcinée</i></u> 1. <i>Chanson romanesque</i> 2. <i>Chanson épique</i> 3. <i>Chanson à boire</i>	<u><i>Дон-Кихот Дульсинее</i></u> 1. <i>Романтическая песня</i> 2. <i>Этическая песня</i> 3. <i>Застольная песня</i>	цикл песен для баритона и оркестра на слова П. Морана
?	<i>Tripatos</i>	<i>Трипатос</i>	греческая народная песня

ПРИЛОЖЕНИЕ 3
ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ ДИССЕРТАЦИИ
(программы сольных концертов автора)

Концертная программа № 1
докторантки **ЕКАТЕРИНЫ КРАСНОВОЙ-СЕВЕРИН**

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,

Большой зал, корпус 2

02 декабря 2024

1. Г. Форе, *Cygne sur l'eau* из *Mirages*, op. 113 № 1
2. Г. Форе, *Les Berceaux* op. 23 № 1
3. Г. Форе, *Mandoline* из *Cinq Mélodies de Venise*, op. 58 № 1
4. Г. Форе, *Clair de lune*, op. 46 № 2
5. Г. Форе, *Elegie* для виолончели и фортепиано, op. 24 (c-moll)
6. М. Равель, *Deux épigrammes de Clément Marot*:
 - *D'Anne qui me jecta de la neige*, М. 21
 - *D'Anne jouant l'espinette*, М. 10
7. М. Равель, *Ballade de la reine morte d'aimer*, М. 4
8. М. Равель, *Manteau des fleurs*, М. 39
9. М. Равель, *Rêves*, М. 79
10. Ф. Пуленк, *Chansons gaillardes*, FP 42
 - *La Maîtresse volage*
 - *Chanson à boire*
 - *Madrigal*
 - *Invocations aux Parques*
 - *Couplets bachiques*
 - *L'Offrande*
 - *Sérénade*
 - *La Belle jeunesse*

В концерте принимают участие:

Наталия Московчук (сопрано),

Георгий Северин (бас-баритон),

Дмитрий Попушой (виолончель).

Концертная программа № 2
докторантки **ЕКАТЕРИНЫ КРАСНОВОЙ-СЕВЕРИН**

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,

Большой зал, корпус 2

30 июня 2025

1. М. Равель, *Cinq mélodies populaires grecques*:
 - *Chanson de la mariée*, A. 9
 - *Là-bas, vers l'église*, A. 10
 - *Quel galant m'est comparable*, A. 4
 - *Chanson des cueilleuses de lentisques*, A. 5
 - *Tout gai!*, A. 11
2. М. Равель, *Chants populaires*, A. 17:
 - *Chanson espagnole*
 - *Chanson française*
 - *Chanson italienne*
 - *Chanson hébraïque*
3. М. Равель, *Deux mélodies hébraïques*, A. 22:
 - *Kaddich*
 - *L'énigme éternelle*
4. М. Равель, *Vocalise-étude en forme de habanera*, M. 48
5. М. Равель, *Les grand vents d'outre-mer*, M. 48
6. К. Дебюсси, *La mer est plus belle que les cathédrales*, L. 81
7. К. Дебюсси, *Romance*, L. 79.
8. Э. Шоссон, *Le temps des lilas*, op. 19.
9. Ф. Пуленк, *Vers le sud* из *Calligrammes*, FP. 140
10. Ф. Пуленк, *C'est le joli printemps* из *Chansons villageoises*, FP. 65
11. Ф. Пуленк, *Les Chemins de l'amour*, FP.106

В концерте принимают участие:

Наталия Московчук (сопрано),

Георгий Северин (бас-баритон),

Анастасия Слободянюк (сопрано).

Концертная программа № 3
докторантки **ЕКАТЕРИНЫ КРАСНОВОЙ-СЕВЕРИН**

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,

Большой зал, корпус 2

01 декабря 2025

1. М. Равель, *Histoires naturelles*, М.50:
 - *Le paon*
 - *Le grillon*
 - *Le cygne*
 - *Le martin-pêcheur*
 - *La pintade*
2. М. Равель, *Ma mère l'Oye*, М. 60
3. М. Равель, *Vals*, М. 72

В концерте принимают участие:

Георгий Северин (бас-баритон),

Сергей Константинов (фортепиано).

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшаяся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия, имя

Подпись

Дата

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele

Semnătura

Data