

УДК 78.083/786.2

*Ян Веньян***КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЧЕРТЫ
ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА В ТВОРЧЕСТВЕ М. РАВЕЛЯ:
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ**

Данная статья основана на анализе фортепианных произведений М. Равеля с целью выявления их общих композиционных черт. Определяется значение цикличности как принципа организации музыкального текста в фортепианном цикле М. Равеля.

Ключевые слова: фортепианный цикл, фактура, тематизм, фактурно-гармонический прием, исполнительская семантика.

Контраст и уподобление становятся основными средствами композиционной организации фортепианных циклов М. Равеля — как на уровне опуса в целом, между входящими в него пьесами, так и внутри одной пьесы. Данным общим формообразующим средствам подчинены все иные, но ведущим выступает фактурно-тематический план музыкального изложения. Главной задачей данной статьи является определение тех семантических функций фактурно-тематических приемов изложения музыкального материала в фортепианных произведениях М. Равеля, которые обуславливают и объясняют способы исполнительской интерпретации фортепианных циклов этого композитора.

Трактовка фактуры является главным путем темообразования, подчиня гармонические соотношения, что объясняет усложненность, динамичность, процессуальность — линейную развернутость гармонических комплексов. Вместе с этим взаимообратимость вертикали — горизонтали приводит к тому, что временные последования звучания оборачиваются пространственными, своего рода «срывами движения», но и новой полнотой, динамизацией аккордовой вертикали. Этот прием В. Базарнова считает типичным для Равеля: «Кульминация Менуэта по своему облику характерна для произведений Равеля. Она представляет собой зону длительного изживания напряжения, срыв движения, застопорившегося после яркого, устремленного взлета. Кульминационная зона наполняет своим звучанием всего один аккорд, исчерпываемый напором коротких мелодических *ostinato*. Аналогичный срыв движения представляют кульминации большинства произведений композитора» [1, с. 292].

Обсуждая взаимодействие фактурных и гармонических приемов в произведениях М. Равеля, данный автор приходит к вводу, что четко разграничить их трудно, и выделяет в качестве синтетических («сложных») фактурно-гармонических различные *дублировки (регистровые показы в их соотношенности), мелодическую фигурацию, педаль, остинато, полифонизацию или гармоническое расслоение ткани*. «Чаще всего сложные фактурно-гармонические образования в музыке Равеля основаны на сочетании разных типов свободного движения с дублировками, с педальями. На смене различных дублировок построена вся пьеса «Виселица»... Музыкальная ткань в Менуэте и Сонатине создается также взаимным переплетением выполняющих различные функции голосов — к свободно-самостоятельному движению мелодии добавляются педальные звуки ля бемоль и ре бемоль, сочетающиеся с параллельным движением чистых квинт в этом же регистре» [1, с. 307].

Список фактурно-гармонических приемов в сочинениях М. Равеля, которые, на наш взгляд, правильнее называть фактурно-тематическими, подразумевая служебную роль гармонического языка по отношению к выбору типа фактуры, необходимо расширить. К ним также относятся гармоническая фигурация в единстве с общими формами движения, в частности, с движением «ломаными» интервалами, аккордами, интервальное и аккордовое уплотнение мелодической горизонтали (как консонантное, так и диссонантное), наращивание уровней фактуры или, напротив, их сокращение (разрежение), синхронность или асинхронность фактурных пластов, выделение одной мелодической линии, которое можно определить и как прием фактурного переключения; учитывая важные темпоральные композиционные функции ритма, к вышеперечисленным приемам следует добавить характерное для Равеля ритмическое дробление-измельчание, уменьшение, которое можно понять как тематизацию мелизмов, равно как и обратное — ритмическое расширение-укрупнение, увеличение, что уже само по себе дает эффект замедления отсчета временного хода, вплоть до его задержки — остановки.

В качестве важного характеристического средства, включенного в фактурно-тематический комплекс, следует, на наш взгляд, также указывать два полярных громкостно-динамических состояния: предельное пиано и предельное форте. Расположенные в данном порядке, фактурно-тематические приемы, учитывая предложенные Базарно-

вой, образуют 12 исходных стилистических позиций Равеля по отношению к материалу фортепианных пьес.

Музыкальная композиция (по концепции Е. Назайкинского [4]) — это реализованный в произведении временной план его развертывания, характеризующийся в рамках высшего масштабно-временного уровня восприятия особым ритмом в последовании частей, их функциональными соотношениями, и служащий наряду с другими сторонами целям воплощения художественного содержания и управления слушательским восприятием.

Условность музыкальных персонажей вовсе не уничтожает их предметности. В музыкальной пьесе роль носителя какой-либо сюжетной линии может выполнять едва ли не любой элемент музыкальной речи, ткани, синтаксиса, композиции, как справедливо утверждает Е. Назайкинский [4].

Фактурной фигуре, мелодическому обороту, теме гораздо легче «играть» роли отвлеченных действующих сил — идей, понятий, состояний, нежели актерам-людям, которые и при исключительно широком амплуа не так часто замещают абстрактные категории (лишь в подчеркнуто аллегорической пьесе).

Специфика музыкальных персонажей сказывается на особенностях развертывания сюжета, на построении композиции. Их зыбкость, их структурное и качественное разнообразие позволяют добиваться едва ли не любых исполнительских решений. Однако одно условие этих решений всегда остается обязательным: организация единства художественного пространства и времени. Под такой организацией следует понимать создание образно-смысловой конфигурации, эквивалентной сюжетности и объединяющей все тематические факторы в их комплексной, возможно внутренне противоречивой, телеологии.

В инструментальной пьесе сюжетные события в силу их обобщенности и музыкальной специфичности могут быть отождествлены с композиционными. И все же дифференциация сюжета и композиции позволяет более тонко оценивать музыку как развертывающееся во времени содержание. Так возникла традиция сопоставлять «композицию» и «драматургию», с которой принято связывать главным образом сюжетную сторону развития; для этой цели используют понятия «интонационной фабулы» и «тонфабулы». Мы вводим понятие о «фактурно-тематическом сюжете» или «фактурно-тематической идее», рассматривая его в связи с ведущей стороной тематизма в музыке Равеля.

В музыке сюжетная интрига практически невозможна и построение даже незамысловатой фабулы непросто, ибо нет фиксации имен, предметов, обстоятельств. Но зато усложняется и рафинируется композиция.

На этой же основе возникают и многочисленные явления композиционного ритма — регулярные смены типов фактуры, тональностей, образных и жанровых сфер. Связь композиционных ритмов с общими принципами содержания выявляется (по мнению Назайкинского) довольно легко, если удастся найти саму систему ограничений свободы изменений.

Е. Назайкинский различает два противоположных типа повторения — синтаксического и композиционно-репризного, подчеркивая при этом, что именно на композиционном уровне возникает новое специфическое ощущение репризности, не сводящееся к синтаксическим оттенкам мысли, реализуемым в кратких повторах. Новое значение оказывается композиционно-сюжетным, драматургическим. Связано оно с непосредственным впечатлением повтора ситуации, возврата времени, прежней обстановки, а не просто со служебным повторением тех или иных слов, выражений и мелодико-ритмических фигур, вызываемым необходимостью развивать мысль.

Возвращение определенных фактурно-тематических комплексов, их семантическая конкретизация создают в произведениях Равеля эффект *рассредоточенной репризности или цикличности как единого принципа композиционной организации, который необходимо учитывать исполнителю*. Возникают повторения на расстоянии и закономерности этих повторений фактурных приемов, приобретающих значение тематических, как внутри одного цикла, так и между циклами: фактурно-тематическая идея передается, транслируется как устойчивая модель интерпретации формы инструментальной пьесы, миниатюры, входящей в цикл — его отправной структурной единицы, даже если фортепианная пьеса увеличивает свой композиционный масштаб и приобретает черты поэмности (как в цикле «Ночной Гаспар», прежде всего).

Е. Назайкинский уделяет особое внимание эстетико-художественным требованиям жанра миниатюры, подчеркивая, что миниатюра — это не только малое, это большое в малом, это микрокосм: миниатюра представляет собой уменьшенную копию, обобщенную модель, подчеркивает символичность, метафоричность музыкально-речевых средств; отражая мир, она неизбежно должна претворить не-

что полное в фрагментарном. В миниатюре особенно явно сталкиваются законы большого и малого времени, которые нередко предстают как законы выражаемого — предмета художественного воссоздания и выраженного — материала, с помощью которого осуществляется художественный образ.

Двойная природа времени в форме миниатюры приводит к эффекту особой напряженности, насыщенности, концентрированности музыкального тематизма и происходящих на его основе процессов развития. Эти законы опираются на исторически сложившиеся закономерности синтаксических («масштабно-тематических») структур музыкальной речи, на явления метров высшего порядка, и одновременно вовлекают в действие функциональные свойства композиционных разделов и их жанровые проявления, а также закономерности сюжетного построения.

Все изложенное выше нуждается в приведении к единству с вопросом об исполнительской форме фортепианных циклов М. Равеля. Цикличность обнаруживается на ее уровне, в согласованности с сюжетным фактурно-тематическим построением музыкального текста. Это позволяет вводить в обсуждение понятие об исполнительском стиле фортепианных пьес Равеля. Оно связано, в свою очередь, с выявлением слагаемых исполнительской семантики. Несмотря на обобщенную и отвлеченную природу последней, есть возможность ее содержательной характеристики. Предпосылки к этому находим в работе М. Смирнова [7], которые, правда, остаются пока что уникальным образцом семантического изучения исполнительского стиля.

Хотя М. Смирнов обращается в основном к русскому национальному исполнительскому стилю фортепианной музыки [7], его определения могут быть применены к исполнительству в целом как к самостоятельной области музыкального творчества. Исходной характеристикой исполнительской формы по Смирнову является «стремление» — целенаправленное усилие, имеющее, прежде всего, личностно-психологическую обусловленность, но выражающее потребность в общении с внешним миром, преодолении дисгармоничных сторон такого общения. Автор предлагает три группы «исполнительских стремлений» как три направления отношений личности к жизненному сотворчеству, которые, хотя и взаимодействуют между собой, обладают достаточной самостоятельностью. Трансформировав предложенные им характеристики соответственно программному

содержанию циклов, их можно принять за основу исполнительской семантики анализируемых фортепианных сочинений Равеля.

К первой группе стремлений отнесем поиск равновесия (гармонии красоты), созерцательного покоя, углубленность наблюдения за происходящим во вне, аналитичность, потребность во все большей полноте впечатлений и душевном перерождении, *присутствие в настоящем*, равнозначность движения и покоя, но и известная неудовлетворенность наличным состоянием духа — знак скрытого конфликта.

Вторую группу стремлений образуют уход в одиночество, в воспоминания — *то есть в прошлое*, отрешенность, пассивность, остановка на пути поиска — предельное торможение движения как знак смерти, *логика событий*, свидетельствующих о конечности и ограниченности человеческих усилий, перевес сил личной судьбы смертного человека над силами общей жизни, уступка внешним обстоятельствам, сковывающим волю личности.

Третья группа стремлений представляет волевые преобразовательные усилия, целеустремленность, *направленность в будущее*, энергию движения как квинтэссенцию жизненного процесса, саму процессуальность — непрерывность становления, жажду свершений, неудовлетворенность настоящим, *логику поведения* (по Е. Назайкинскому) как побуждающую к преодолению инерции, беспокойству поиска и торжеству достижения, к доминированию в жизненной (художественно воспроизведенной) ситуации.

Следовательно, время в трех его измерениях — как настоящее, прошлое и будущее — становится художественным объектом в музыке Равеля, обуславливая и распоряжение композитором (а также и исполнителем) композиционным временем в его взаимодействии с пространственными фактурными координатами. Игровая логика в фортепианных композициях Равеля проявляется как игра со временем.

Вышеназванные группы стремлений, которые можно рассматривать как основные векторы исполнительской семантики, связаны каждая со «своими» конкретными способами темообразования, базирующимися на фактурно-гармонических приемах. Последние, следовательно, также разделяются на три группы, приобретая устойчивые образно-драматургические функции.

Так, в первую группу, объединяющую знаки состояния, входят мелодическая фигурация, полифонизация или гармоническое расслоение ткани, гармоническая фигурация, опирающаяся часто на общие

формы движения, в том числе на ломаное движение, асинхронное соотношение фактурных пластов, наращивание пластов фактуры (как следствие предшествующего приема и в связи с ним), колебания громкостной динамики, без достижения ее крайних полюсов.

Вторая группа — знаки событий — опирается на дублировки, педальные звучания, к которым тяготеют и разнообразные лиги, остинато, включая часто используемые репититивные повторы, уплотнение аккордовой вертикали с диссонантными эффектами. синхронизацию фактурных уровней, выделение одного солирующего голоса, ритмическое укрупнение — увеличение, достижение предельного пиано — уход в тишину, умолкание.

Третья группа — знаки поведения — связана с гармоническим фигуративным движением и особенной активизацией общих форм движения (моторики), параллелизмов и ломаного изложения в этом движении, интервально-аккордовым уплотнением вертикали в консонантном направлении, наращиванием в связи с этим уровней фактуры и одновременно ее целостности (синхронизации), ритмическим дроблением — уменьшением ритмического изложения, достижением предельного форте.

Некоторые приемы входят одновременно в две группы, возможность чего обусловлена их двойственностью (например, наращивание — сокращение уровней фактуры, ритмическое уменьшение — увеличение и т. п.). Однако наиболее важно то, что в пределах одного тематического построения могут использоваться приемы из разных групп, что обеспечивает особый авторизованный полистилистический эффект звучания и смысловую полифоничность одного образа, причем сочетаться данные приемы могут как по горизонтали, во временном развертывании композиции, так и по вертикали — в композиционном пространстве. Убедительным примером служат первые пьесы из циклов «Отражения» и «Ночной Гаспар», Менуэт из цикла «Памяти Куперена».

Пьеса «Ночные бабочки» включает пять тематических построений (три в экспозиционном разделе, два в срединном — эпизоде и разработке, реприза и кода их варьируют и продолжают их развитие). Вся экспозиция, за исключением мгновенных всплесков (*mf*, *f*), выдержана в тихой динамике (до 3 пиано), подтверждающей привлеченность второй группы стремлений, наряду с доминированием первой.

В среднем разделе от предыдущей группы стремлений остаются периодические включения мелизматических построений. В разрабо-

точном построении, основанном на материале второго и четвертого тематических комплексов, усиливается энергия горизонтальных мелодических сопряжений, помогающая преодолевать статику остинато, однако сохраняется предельная «тишина» звукоизвлечения.

Лишь при подготовке репризы происходит прорыв «силовой» динамики, который подтверждается затем и в самой репризе (ff) на тремоло фермато. Однако это остается единственным знаком присутствия третьей группы стремлений (торжества достижения); заключительное построение, хотя и презентует близкую к токкатной моторику, звучит на двух пиано и уводит в запредельно высокий регистр, «улетая» от неудовлетворяющей воображение действительности.

В целом пьеса основана на своеобразном единоборстве приемов первой и второй группы, оттесняющем возможность реализации третьей группы стремлений.

Несколько иной драматургический план, но на тех же принципах связи тематических групп находим в «Ундине». Здесь используются в первом тематическом построении сокращение уровней фактуры до двухголосия, близкого к гомофонному ноктюрновому изложению; усиление мелизматического характера мелодической фигурации, с одной стороны, лапидарность фактуры и обособленность мелодического голоса — с другой, которые свидетельствуют о равноправии стремлений двух первых групп и о сразу заявленной семантической сложности образа. В развитие начального комплекса включается лонгманная аккордика.

Усложнение фактуры в репризе приводит к ее трехъярусному построению, одновременно презентующему три плана исполнительской семантики, что сопровождается ростом громкостной динамики и достижением двух форте, означающем преобладание стремлений третьей группы, то есть перевес позитивного волевого начала (т-ты 57–69). Наиболее показательны для синтетического тематизма Равеля такты 57–61, в которых верхний тематический ярус образован приемами первой группы, средний — приемами третьей, приобретающими доминантное положение, нижний — отголосками второй.

Не менее показательна и кода пьесы, в которой сопоставлены одинокий мелодический голос (pp) и общие формы движения (ff); моторный натиск подчеркнут движением 64-ми, однако спад динамики (до ppp) в последних тактах возвращает к «поэтике ухода» из реального мира в воображаемый. Таким образом, волевые дерзновения окрашиваются в заключение образного развития в ностальгические тона.

С полиплановостью как со столкновением различных групп стремлений связана и трагическая кульминация Менуэта. В данной пьесе, однако, первая тематическая группа, характернейшими проявлениями которой являются фигуративное движение и усложнение фактурного рисунка, редуцирована до коротких мелизмов и некоторого расслоения фактуры. Таким образом, приемы (стремления) второй и третьей групп сталкиваются почти что напрямую, что должно усиливать музыкальную экспрессию.

Таким образом, смена фактурно-гармонических приемов образует автономный событийный ряд в пьесах Равеля, а сами приемы приобретают тематическую значимость. Их можно отнести к общим логическим средствам композиции, однако в различных контекстах они приобретают различные семантические функции, конкретизированные с помощью программности. Так возникает их новое особое качество, которое можно определять как «сюжетность». Важную роль при этом «играет» тембровое положение в соединении с громкостной экспрессией, причем именно «играет», поскольку высотное положение и сила звукоизвлечения способствуют образным метаморфозам — превращениям-перевоплощениям тематизма. Хотя и предписанные композитором, эти игровые превращения фактурно-гармонических приемов всецело зависят от их исполнительской реализации — как от умения оперировать силой звукоизвлечения, энергией звукового воплощения конкретного мотивно-аккордового построения, так и от способности распределять контрастные смены динамики во времени, создавать собственный логический исполнительский план. Таким образом, игровая логика композиции в сочинениях Равеля предстает исполнительской логикой, что заставляет ставить вопрос об особенностях последней, применительно к равелевским циклам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Базарнова В. О формообразующих факторах музыки Равеля / В. Базарнова // Вопросы теории музыки. — М., 1975. — Вып. 3. — С. 289–319.
2. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : Монография / Валерия Жаркова. — К. : Автограф, 2009. — 528 с.
3. Мартынов И. И. Морис Равель : [Монография] / И. Мартынов. — М. : Музыка, 1979. — 335 с.
4. Назайкинский Е. Логика строения музыкальной композиции : [Монография] / Е. В. Назайкинский. — М., 1982. — 319 с.

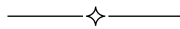
5. Смирнов В. Морис Равель и его творчество : [Монография] / В. Смирнов. — Л. : Музыка, 1981. — 224 с.
6. Смирнов В. Равель // Музыка XX века : [Очерки] / В. Смирнов ; ред. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1977. — Ч. 1, кн. 2. — С. 275–325.
7. Смирнов М. Русская фортепианная музыка. Черты своеобразия : [Монография]. — М. : Музыка, 1983. — 336 с.

Ян Веньян. Композиційні риси фортепіанного циклу у творчості М. Равеля: виконавський аспект. Стаття заснована на аналізі фортепіанних творів М. Равеля з метою виявлення їх спільних композиційних рис. Визначається роль циклічності як принципу організації музичного тексту у фортепіанному циклі М. Равеля.

Ключові слова: фортепіанний цикл, фактура, тематизм, фактурно-гармонічний прийом, виконавська семантика.

Yang Wenyan. Compositional features of the piano cycle in the works of Maurice Ravel: the performing aspect. This article is based on an analysis of the piano works of Ravel in order to identify their common compositional features. Value of cycling as a principle of organization of the musical text in a piano cycle by Maurice Ravel is determined.

Key words: piano cycle, texture, themes, textured and harmonic technique performing semantics



УДК 793

Т. Казначеева

ОРХЕЗОГРАФИЯ КАК СИСТЕМА ПИСЬМЕННОЙ ЗНАКОВОЙ ФИКСАЦИИ ТАНЦА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

В статье речь идет о первых манускриптах по орхезографии XV–XVI веков. Предлагаются их краткие аннотации, объясняющие историю и теорию различных танцев, в том числе бассдансов, паваны, куранты и бранля.

Ключевые слова: танец, нотация танца, орхезография, бассдансы, манускрипт бассдансов, павана, куранта, бранль.

Немногочисленные сохранившиеся исторические источники позволяют констатировать, что развитие танцевальной культуры в Европе в эпоху Возрождения достигает достаточно высокого уровня. Особо значительны достижения в этой области в таких странах, как Италия и Франция. Безусловно, это не могло быть случайным явлением.