

**Ключевые слова:** голос, диапазон, звуковое пространство, мелодия, тема, тембр, fuga, функция.

**Приходько І. М. Голос і тема в клавірній фузі високого бароко.** Аналіз протиріччя, яке виявляється при порівнянні двох фрагментів з «Рухомого контрапункту строгого письма» С. І. Танєєва, призводить до необхідності диференціювати дві функції голосу в поліфонічній фактурі – темброву і конструктивно-логічну.

**Ключові слова:** голос, діапазон, звуковий простір, мелодія, тема, тембр, fuga, функція.

**Prykhod'ko I. M. Voice and theme in clavier fugue of high baroque.** Analysis of the controversy detected by comparing the two fragments of S. I. Taneyev's "Invertible counterpoint in the strict style" leads to the necessity of differentiation between timbre and constructive functions of voices in polyphonic texture.

**Key words:** fugue, function, melody, range, sound space, theme, timbre, voice.

УДК 78.071.1:786.2 Равель

*Анна Леонова*

## **«БЛАГОРОДНЫЕ И СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ ВАЛЬСЫ»**

### **М. РАВЕЛЯ: ЛАДОГАРМОНИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ**

**Актуальность** темы обусловлена значительностью и популярностью «Благородных и сентиментальных вальсов» Мориса Равеля, занявших прочное место в репертуаре многих музыкантов XX в. Вместе с тем, и по сегодняшний день музыкально-теоретический анализ произведения носит обзорный характер. Этим и обуславливается выбор данного сочинения в качестве объекта исследования.

**Цель** – выявить ладогармонические и композиционные принципы в фортепианном произведении М. Равеля «Благородные и сентиментальные вальсы» в аспекте постижения композиторского мышления.

Искусство М. Равеля – ярчайший пример обновления классической музыкальной традиции новыми звуковыми средствами. Классические формы он сумел органично соединить со звуковой «техникой», свой-

ственной импрессионизму. Музыка М. Равеля стилистически близка музыке К. Дебюсси, и в этом она является естественным расширением импрессионистской концепции.

Особенно ярко эта тенденция обнаруживается в группе произведений М. Равеля, которые В. Базарнова относит ко второму направлению его творчества [1, с. 289-319]. На основе глубокого изучения формообразующих факторов музыки М. Равеля, она делает вывод о существовании трех направлений в его творчестве, выражающих образно-стилистическое многообразие его художественной системы:

а) импрессионистское, воплотившее богатство фортепианной звукописи («Игра воды», «Ночные призраки», «Шехеразада»);

б) направление, соединяющее черты импрессионизма с неоклассическими тенденциями («Гробница Куперена», «Павана», Сонатина и др.).

в) экспериментаторски-поисковое, тяготеющее к конструктивистским элементам, графической линейности письма (скрипичные сочинения последнего периода творчества).

В цикле «Благородные и сентиментальные вальсы» ярко выражено направление, в котором черты импрессионизма (красочность, живописность, тонкость «схватывания» настроения) сочетаются с неоклассическими тенденциями – четкость и стройность музыкального движения, целостность единство и законченность формальной структуры, ясность метроритмической основы, претворяющей в изысканной музыкальной образности танцевальную стихию вальсовости.

Фортепианный цикл «Благородные и сентиментальные вальсы» – это *восемь* вальсов, идущие один за другим без перерыва. Вместе с тем вальс № 7 нередко исполняется как самостоятельная пьеса. Основная тональность цикла G-dur. Каждый вальс имеет свою тональность и форму. И к каждому вальсу дана простейшая композиторская ремарка: «легко, непринужденно», «довольно душевно».

Необходимо отметить, что вальс № 8 имеет авторское название «Эпилог». Вальс №1 и Вальс № 8 написаны в одной тональности (G-dur), что создает тональную арку и служит объединению Вальсов в цикл.

Остановимся подробно на каждом вальсе.

**Вальс № 1 (G-dur)** написан в простой трехчастной форме:

*Схема 1*

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A1</i>
<i>гл. тема</i>	<i>средний эпизод</i>	<i>реприза</i>
G-dur	E-dur	гл. тема
D-dur	40 тактов	G-dur
20-такт		20-такт

Начинается вальс с уверенного, полнокровного ритма, насыщенного напряженными гармониями. Известно значение первого аккорда в сочинениях Равеля. Это импульс, начало движения, активного и интересного. Нередко в начальном аккорде-импульсе композитор сосредотачивает наиболее яркое, характерное гармоническое содержание. И действительно, начало вальса № 1 звучит весьма впечатляюще. Основная тема – это ритмичная, торжественная, которая с первых же аккордов подчеркивает танцевальность, праздничное настроение.

Первый аккорд представляет собой яркое и сложное созвучие: это ундецимаккорд первой ступени (*I11*). В функциональном отношении этот аккорд объединяет тонику (*T*) и доминанту (*D*). Это указывает на наличие полигармонии. На третьей доле I-го такта появляется не менее яркая доминанта – это доминантовый нонаккорд с повышенной септимой и квинтой (*D9 #5, #7*). Такая доминанта встречается в сочинениях С. Прокофьева (прокофьевская доминанта). Характерна она и для музыки М. Равеля, часто использовавшего нонаккорды в своих произведениях, как яркую гармоническую краску. Начальный двутакт приобретает значение исходного тематического импульса, толчка музыкального движения. Группировка тактов 2 + 2 придает музыкальному синтаксису регулярность. Жанровая сфера вальса тяготеет к периодичности, которая в цикле выявлена многосторонне. В III-IV тактах автентические обороты выражены сложной многотерцовой аккордикой. После начального четырехтакта наблюдается гармоническая разрядка. В фактуре появляется подголосок, музыкальная ткань полифонизируется. Характерна вопросно-ответная структура, красочность. Велика роль разного рода повторов: повторение тактов, гармонических функций, имитаций.

Сексты, которые широко использует Равель, являются лирическим интервалом. Они часто встречаются в русской музыке, а также характерны для стиля Ф. Шопена.

Уже в самом начале развития музыки нарушается классическая периодичность. Образуется периодичность тактов 2 + 6 (первое предложение начального периода). На первой доле в верхнем пласте фактуры и на второй в нижнем пласте наблюдается полиритмия, которая придает звучанию изысканность. Необычайный колорит музыке придает использование доминанты миксолидийского лада. Первый раздел вальса представляет период со вступлением и является модулирующим.

Средний эпизод трехчастной формы, развернутый, насыщенный активным развитием. В нем развивается основная тема вальса. Ярко выраженная тональная неустойчивость активизирует гармоническое движение. Органный пункт на звуке «ре» усиливает общую неустойчивость. Центральный эпизод на мгновение становится более нежным и разворачивается гибкой лентой восьмых в верхнем голосе. Начало среднего раздела (21 такт) основано на  $D^{\flat}$ , взятом в первом и третьем обращениях; в 22 т. появляется тональность  $f$ -moll; в 23-м – 24-м – секвенция, которая приводит к тональности  $as$ -moll. Малотерцовое сопоставление  $f$ -moll –  $as$ -moll характерно для мажор-минорной системы. Энгармонические сопоставления звуков и аккордов, отклонения также увеличивают красочность музыки.

Первый раздел средней части примыкает к экспозиции. Лирический эпизод, построенный на чистых квартках, погружен в диэзную сферу. Здесь очерчены контуры тоники  $E$ -dur ( $D^{\flat} \#7$ ). Важную роль в среднем разделе вальса выполняет динамический план, резкое сопоставление звучности  $f$  и  $p$ . Движение баса по тритонам на  $p$  придает звучанию необычную окраску. Преобладает красочное колористическое сопоставление гармоний: тритоновое сопоставление нонаккордов, септаккордов. Сведена к минимуму функциональная зависимость аккордов. Целеустремленное динамическое развитие приводит к доминанте основной тональности, с которой начинается реприза.

В репризе длительно выдержан тонический органный пункт, изложенный в виде квинты. Большое значение имеет миксолидийский лад с использованием аккорда III низкой ступени. Яркость музыке при-

дает полифункциональное расслоение музыкальной фактуры. Развивается сфера субдоминанты (**S**), используются II<sup>9</sup> и IV<sup>9</sup>. Отклонение в a-moll, наслоение на доминантовый бас субдоминантовой гармонии, приводит к тональности G-dur.

В мелодии преобладают простые попевки по звукам аккордов – квартовые, квинтовые. Главную роль в развитии играет гармония. После нескольких crescendo на хроматических восходящих последованиях аккордов вновь появляется начальный музыкальный материал, заканчивающийся той же каденцией, но на этот раз с авторской ремаркой «немного тяжеловесно».

**Вальс № 2** (g-moll) сопровождается ремаркой «довольно медленно, с напряженной экспрессией». Вообще, во всех пометках к этому вальсу композитор обращает внимание исполнителя к чувству, что не характерно для Равеля. В композиции вальса сочетаются черты рондообразности, куплетности, трехчастной репризности.

Схема 2

<i>Э к с п о з и ц и я</i>			<i>Средний эпизод</i>
<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A<sub>1</sub></i>	<i>C</i>
гл. тема-рефрен	поб. тема	гл. тема	B-dur
g-moll	d-moll	b-moll	D-dur
8-такт	8-такт	B-dur	8-такт
		8-такт	

<i>Р е п р и з а</i>			<i>Кода</i>
<i>A<sub>2</sub></i>	<i>B<sub>1</sub></i>	<i>A<sub>3</sub></i>	<i>C<sub>1</sub></i>
гл. тема	поб. тема	гл. тема	Es-dur
g-moll	G-dur	d-moll	G-dur
8-такт	миксолид	Es-dur	8-такт
	VIIн.	8-такт	
	8-такт		

В вальсе № 2 все состоит из нюансов, меланхолического и чарующего шарма.

Начинается вальс с основной темы (*A*), состоящей из секвенции по тонам вниз (*g-moll*→*f-moll*). Мотив секвенции представляет собой тонический септаккорд гармонического минора. На третьей доле такта звучит увеличенное трезвучие на том же басу. Оба созвучия отличаются яркой выразительностью. Мягкий колорит подчеркивается восходящим ходом на октаву в аккомпанирующем голосе. Последующий фрагмент выполняет функцию связки, которая подводит к побочной партии (раздел *B*). В конце 8-тактового предложения *D7* с секстой превращается путем альтерации (*fis* - *f*) в натуральную доминанту (*D*). Завершение восьмитактового построения обозначено разрядкой гармонической пульсации.

Главная тема-рефрен звучит в тональности *g - moll*, побочная тема – в *d-moll*. Такое тональное соотношение главной и побочной тем позволяет указать на наличие в этой миниатюре черт рондо-сонаты. Побочная партия проходит в натуральном *d-moll'*е и интересна использованием последовательности тоники и VII-ой натуральной. Мелодия звучит в среднем, самом «теплом» регистре фортепиано. Тема П. П. напоминает куплетную форму.

Второе проведение главной темы (*A1*) звучит в дорийском ладу в тональности *b-moll*. Происходит углубление бемольной сферы. Окончание этого раздела подводит к светлой тональности *B-dur*. Тема (*A1*) прерывается, раздается нежная «жалоба», словно подернутая дымкой *tubato*. Так начинается средний раздел (*C*).

Этот эпизод отличается яркой контрастностью и звучит в верхнем регистре. Мелодия попадает в «плен» едва заметного, вращательного движения.

Тональный план среднего раздела: *B-dur* – *D-dur* имеет ясную мажоро-минорную направленность, подводящую к доминанте основной тональности. Взаимопроникновение песенного и танцевального начал в этом разделе (*C*) призвано нарисовать в воображении тонкий образ природы, пасторальности. Общий строй этой миниатюры представляет собой французскую изысканность и изящество.

В репризе основная тема (*A2*) немного изменена. Она начинается достаточно жесткими аккордами. В первом аккорде репризы есть черты шопеновской доминанты (*D2* с *6*), а в следующей гармонии и рахманиновского аккорда (*VII34* с *4*). В использовании классико-романти-

ческих гармонических структур проявляются черты неоклассицизма, характерного для творчества Равеля. Тема П. П. в репризе перегармонизируется. Она значительно динамизирована (от *p* к *f*), захватывает все более высокий регистр, подводя к заключительному проведению темы-рефрена (*A3*).

Основная тема звучит в вальсе четыре раза. Сначала она проходит на *p*, затем дважды (*A1* и *A2*) на *mf* и в конце на *f*. Заключительное проведение темы выполняет функцию кульминации всего вальса.

Кода (*C1*) начинается в тональности *Es-dur* и строится на материале *среднего эпизода*. Заканчивается в *G-dur* – одноименной тональности.

Приемы гармонического варьирования способствуют красочности и многоплановости музыкального содержания этой миниатюры.

**Вальс № 3 (G-dur).** Форма – простая трехчастная.

*Схема 3*

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>A1</i>
<i>Гл. т.</i>	<i>Разраб. материал</i>	<i>Средний раздел</i>	<i>Реприза</i>
e-moll	D-dur	H-dur	гл. т.
G-dur	16-такт	20-такт	G-dur
16-такт			16-такт

Начальный период звучит в тональности e-moll, переходящая в тональность G-dur. Главная тема этого раздела (*A*) изложена в e-moll натуральном. Имеется отклонение в сторону субдоминанты (*S*). Во втором предложении начального периода применяется варьирование, уплотнение фактуры, мелодия переходит в более низкий регистр, происходит отклонение в тональность a-moll (*S*). В этом музыкальном фрагменте интересна светотень параллельных минора и мажора (e-moll и G-dur), а также движение параллельных секунд, придающих терпкость звучанию. Композитор обогащает терцовость высотной организации секундовостью.

Раздел *A* заканчивается сложной диссонирующей тоникой.

В развивающемся разделе *B* ритмическое разнообразие достигается путем сочетания двухдольности и трехдольности. Возникает интересный метроритмический эффект. В верхнем пласте

фактуры появляются очаровательные гармонии, поддерживающие дивную мелодию. Гармоническое единство достигается благодаря выдерживанию нижних звуков в басу, которые цементируют все лирическое развитие.

Середина вальса (разделы *B* и *C*) развивающего типа. Реприза (*A1*) звучит в своей основной тональности – G-dur. Выразительно звучит втора квинтами и секундами. Танец кончается и умирает, нашептывая ритм следующего вальса.

**Вальс № 4** (As-dur). Форма – простая трехчастная.

Схема 4

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A1</i>
<i>Гл. тема</i>	<i>Средний раздел</i>	<i>Реприза</i>
Fis-moll – 2т.	C-dur – 6т.	Осн. тема
Es-dur – 2т.	E-dur – 2т.	E-dur – 2т.
As-dur – 10т.	Dis-moll – 12т.	Fis-dur – 2т.
C-dur – 2т.	Fis-dur – 12т.	Es-dur – 2т.
16-такт	fis-moll – 12т.	As-dur – 4т.
	dis-moll – 12т.	10-такт
	E-dur – 2т.	
	22-такт	

Темп вальса довольно подвижный. Образная сфера этого вальса легкая, порхающая. Вальс № 4 словно продолжает линию предыдущего вальса. Заключительные квартовые попевки вальса № 3 реализуются в интонации начальной кварты-импульса вальса № 4. Основная тема вальса излагается в виде нисходящего мелкого движения аккордов, возвращающегося к исходной точке посредством быстрого изящного пассажа по триолям вверх. Небольшие crescendo (и diminuendo) внутри тактов придают теме некую трепетность. В экспозиции проявляется гармоническая неустойчивость. Большую роль играет альтерированная кварта, которая представляет собой важный интонационный материал. Она придает сквозной характер тематическому развитию, объединяет его. Благодаря секвенции по мажорным тональностям – Fis, Es, As, – усиливается яркость колорита основной темы.



В развивающем среднем эпизоде (22 такта) музыкальное движение успокаивается и появляется напевность. Его начало основано на тонике C - dur`а, а затем появляется IV<sup>7</sup>, который приравнивается к VII<sup>3/4</sup> с квартой в тональности cis-moll. Это яркое энгармоническое отклонение с введением однотерцовой тональности. Средний раздел содержит ряд красочных сопоставлений: C-dur – E-dur – dis/fis-moll. Здесь появляется равелевский нонаккорд, который в тональности C-dur является IV-м септаккордом с расщепленной терцией. Вся музыкальная ткань насыщена энгармонизмами. Используется линейно-мелодическая техника, хроматические «сползания» созвучий, движение параллельных комплексов, столь характерные для гармонического стиля импрессионистов. Контраст бемольной и диезной сферы наблюдается на протяжении всего вальса, что создает яркий фонический эффект.

Реприза (A1) звучит в As-dur`е. Она является звеном, скрепляющим вальс № 4 с вальсом № 5. Это осуществляется через мелодико-энгармоническую модуляцию (as = gis). Так происходит переход в диезную сферу. Такой эффект использовали и романтики (см. 15-ю прелюдию Ф. Шопена).

**Вальс № 5** (E-dur) – очень медленный и чувственный. М. Равель считал его наиболее «шубертовским». В нем настойчиво и нежно повторяется мотив, звучащий как просьба, основанный на очень изысканных гармониях. Здесь велика роль остинато в верхнем голосе.

Форма вальса – простая 3-х частная.

Схема 5

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A1</i>
<i>Гл. тема</i>	<i>Средний раздел</i>	<i>Реприза</i>
A-dur – 4-такт	gis-moll – 2-такт	Fis-dur – 3-такт
E-dur – 4-такт	Fis-dur – 2-такт	E-dur – 5-такт
h-moll – 3-такт	bes-moll – 2-такт	8-такт
откл. C-dur – 1-такт	As-dur – 2-такт	
d-moll – 3-такт	8-такт	
откл. E/e-dur/moll – 1-такт		
16-такт		

Первое предложение начального периода (4 такта) заканчивается на тонике. Звучит мелодический E-dur, вследствие чего возникает ладовая переменность A-dur – E-dur (в первом 4-такте). Второй четырёхтакт отмечен уплотнением фактуры, насыщением ее большим количеством звуков в нижнем пласте фактуры. Вторая половина первого периода – варьирование первого восьмитактового построения, но уже в тональности h-moll с отклонением в C-dur. Завершается раздел *A* в тональности d-moll.

Середина развивающего типа. В ней содержатся новые элементы развития, в частности, полиритмия. В плане мелодического движения, средний раздел привносит контраст по отношению к крайним разделам.

Реприза (*A1*) начинается в тональности Fis-dur. Мелодия устремляется все выше, в более высокие регистры и растворяется, находя завершение в спокойной ясности тонического аккорда в тональности E-dur.

**Вальс № 6 (C-dur)** Форма – простая 3-х частная.

*Схема 6*

<i>Экспозиция</i>	<i>Середина</i>	<i>Реприза (точная)</i>
<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A</i>
гл. тема	d-moll – 6т.	гл. тема
C-dur	a-moll – 6т.	C-dur
16-такт	H-dur – 16т.	16-такт
	28-тактовое построение	

Мелодия вальса игривая, порхающая, с изысканными хроматическими тонами. Вальс построен на восходящих хроматических последованиях, которые замирают на вершине своего разбега. В экспозиции (*A*) интересно сплетение 2-хдольности с 3-хдольностью в партии левой руки. Гармония развивается двутактами, образуя автентические обороты.

В среднем разделе (*B*) развиваются интонации основной темы. Перед репризой имеется яркая мелодико-гармоническая модуляция из тональности H-dur в G-dur.

**Вальс № 7 (A-dur)** написан в сложной трехчастной форме с чертами формы второго плана – сонатной.

Схема 7

<b><i>Вступление</i></b>
C-dur
16-такт

<i>Экспозиция</i>		<i>Средний эпизод</i>	<i>Реприза</i>	
<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>A</i>	<i>B</i>
Гл. тема	H-dur – 4т.	F-dur – 12т.		
A-dur – 12т.	G-dur – 4т.	D/dis-dur/moll – 12т.		
h-moll – 8т.	fis-moll – 8т.	A-dur – 2т.		
2-такт	откл. в D-dur → Cis-dur – 4т.	F-dur – 2т.		
	H-dur → E-dur – 4т.	A-dur – 2т.		
	F-dur → A-dur – 4т.	F-dur – 1т.		
	28-такт	A-dur – 1т.		
		F-dur – 3т.		
		Связка – 9т.		
		44-такт		

Вступление выстроено на органном пункте «до», продолжая линию развития предыдущего вальса, звучавшего в тональности C-dur. Оно состоит из трех, сходных по фактуре, но различных по замыслу эпизодов, между которыми имеются томительные паузы. Привлекает яркое звучание последовательностей увеличенных трезвучий, восходящих по полутонам. Оригинальное метроритмическое решение: сочетание 3-х и 2-х дольности. Залигованная третья доля с первой долей следующего такта создает интересную ритмическую «перебивку». Наконец, утверждается подлинный ритм венского вальса. К разделу A подводит D-квартсекстаккорд с повышенной квинтой в тональности A-dur.

I-й раздел экспозиции (*A*) написан в простой 2-х частной форме. Сфера *A-dur*'а здесь неустойчива благодаря использованию альтерированных нонаккордов. Большую роль играет *D*-нонаккорд с повышенной квинтой. Второй раздел экспозиции (*B*) изложен на органном пункте «ля», но с отклонением в тональность *e-moll*. Появление параллельного движения квартсекстаккордов в среднем голосе роднит этот фрагмент с музыкой К. Дебюсси. Параллельные септаккорды заполняют кульминацию. В таком голосоведении ярко выявились черты гармонии французского импрессионизма.

Середина (раздел *C*) звучит в тональности *F-dur*. Очаровательная мелодия образует легкое порхающее движение над дерзкой и диковатой битональностью, оправданной лишь многократным использованием более спокойных гармоний. Однотерцовые и хроматические сочетания составляют основную часть среднего раздела. На фоне тоники звучат разные колористические наслоения. Используется полиритмия. Колористические качества усиливаются благодаря однотерцовому наложению по вертикали *C-dur*'а и *cis-moll*'а. Интересна игра диэзными красками внутри бемольной тональности, выразительны полифункциональные наслоения и хроматические сочетания. К репризе подводит доминанта с повышенной квинтой. Энгармоническая модуляция совершается через увеличенное трезвучие.

**Вальс № 8 «Эпилог»** (*G-dur*) написан в рондообразной форме:

A B A<sub>1</sub> C A<sub>2</sub> B<sub>1</sub> D C<sub>1</sub> A<sub>3</sub>

Вальс подводит итог всему циклу, напоминая по структуре попури: в нем, как в мечтательном сне, проносятся темы всех предыдущих вальсов. Медленный темп все более замедляется к концу; он не меняется при появлении тем предыдущих вальсов, несмотря на все их разнообразие. Такое единство темпа и создает впечатление рождающихся в тумане неясных контуров прошлого.

Раздел *A* (8-такт) имеет сходство с вальсом № 2: их роднят параллельные трезвучия. Раздел *B* содержит параллельные секунды и имеет сходство с шестым вальсом. В разделе *C* имеются квартовые попевки, напоминающие о вальсе № 4. Раздел *D* изложен на *pp* и звучит как отдаленное эхо; здесь имеется реминисценция двутакта из вальса № 3. Вальсы № 5 и № 7 уже преданы забвению. Раздел *A<sub>3</sub>* – снова

возвращается потрясающая мелодия вальса № 2 на фоне басового звука «соль», уже некоторое время звучащего, как похоронный звон. Мелодия тихо откликается на этот призыв и тает в молчании.

Таким образом, последний вальс синтезирует предыдущее тематическое развитие, придает циклу завершенность и единство.

**ВЫВОДЫ.** В целом тональный план цикла содержит ту же идею взаимосвязи диезности и бемольности на уровне функций высшего порядка.

G-dur	g-moll	G-dur	As-dur
I вальс	II вальс	III вальс	IV вальс

E-dur	C-dur	A-dur	G-dur
V вальс	VI вальс	VII вальс	VIII вальс

В первой половине фортепианного цикла контраст основной тональности G-dur составляют бемольные тональности. Наибольшее углубление в бемольную сферу происходит в IV вальсе (As-dur, II низкая неаполитанская). Во II половине цикла доминирует диезная сфера (E-dur, A-dur). В логике тонального развития велика роль субдоминантовой сферы и мажоро-минорных связей тональностей. Эти черты, характерные для макроуровня гармонического развития, проявляются и в музыкальном языке каждого вальса, где также заметны мажоро-минорные красочные сопоставления, особый колорит субдоминанты. Однако очень велика и роль доминантовости, как в структуре аккордов, так и в функциональной системе.

Гармоническое мышление М. Равеля в данном фортепианном произведении крепко опирается на функциональность, внося в классическую функциональную систему немало новизны и яркости. Богат и оригинален мелодико-гармонический комплекс каждого вальса, его фактурное выражение. Гармония в цикле выступает как важнейший фактор, обуславливающий его единство. В образно-драматургическом отношении не менее значительна роль фонической функции, ярких колористических сопоставлений. В отличие от мотивной техники Дебюсси, Равель создает протяженные мелодии, сочетая их с разно-

образом гармонической и метроритмической организации, с оригинальным использованием многоплановости фортепианной фактуры. Несомненным в цикле является и обращение к романтическим традициям, в частности Шопена, также поднявшего танцевальность на высоты романтической поэмности.

Композиционные принципы миниатюр обнаруживают стремление к уравновешенности, единству формы каждого вальса. В то же время каждая пьеса отличена чертами творческого поиска.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Базарнова В. *О формообразующих факторах музыки Равеля [Текст] / В. Базарнова // Вопросы теории музыки. – Вып. 3. – М. : Музыка, 1975. – С. 289-319.*

**Леонова А. «Благородные и сентиментальные вальсы» М. Равеля: ладогармонические и композиционные принципы.** Рассматриваются вопросы ладогармонической и композиционной организации фортепианного цикла М. Равеля «Благородные и сентиментальные вальсы».

**Ключевые слова:** вальс, традиция, направление, композиция, гармония, импрессионизм, неоклассицизм, функциональная система, аккорд.

**Леонова Г. «Благородні та сентиментальні вальси» М. Равеля: ладогармонічні та композиційні принципи.** Розглядаються ладогармонічна та композиційна будови фортепіанного циклу М. Равеля «Благородні та сентиментальні вальси».

**Ключові слова:** вальс, традиція, напрямок, композиція, гармонія, імпресіонізм, неокласицизм, функціональна система, акорд.

**Leonova A. «Nobel and sentimental waltzes» by M. Ravel: of the harmonic and composition principle.** The article considers the harmonic and composition structure in the piano cycle «Nobel and sentimental waltzes» by M. Ravel.

**Key words:** waltz, tradition, trend, composition, harmony, impressionism, neoclassicism, functional system, chord.