

**ЕВРЕЙСКИЕ ПЕСНИ М. РАВЕЛЯ
ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО
В СОВРЕМЕННОЙ КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ**

CÂNTECELE EVREIEȘTI DE M. RAVEL PENTRU VOCE ȘI PIAN
ÎN PRACTICA CONCERTISTICĂ CONTEMPORANĂ

MAURICE RAVEL'S *JEWISH SONGS*
FOR VOICE AND PIANO
IN CONTEMPORARY PERFORMANCE PRACTICE

CZU 784.3:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.88>

В статье исследуются три еврейских песни М. Равеля для голоса и фортепиано. Первая — Chanson hébraïque — является частью вокального цикла Chants populaires, обработанному М. Равелем для голоса и фортепиано в 1910 г. и удостоенному премии на V конкурсе Дома песни в Москве. Две другие песни образуют мини-цикл Deux mélodies hébraïques, написанный по просьбе сопрано А. Альви. Автор анализирует поэтический текст, структуру вокальной мелодии, ее связь с фортепианным аккомпанементом. Особое внимание уделяется проблемам фактуры фортепианной партии, способствующей более глубокому раскрытию художественного содержания. Предлагается сравнительный анализ трех интерпретаций названных песен. Первый ансамбль включает итальянскую меццо-сопрано Ч. Бартоли и южнокорейского пианиста и дирижера М. Х. Чона; второй — бельгийского бас-баритона Ж. ван Дама и американского пианиста Д. Болдуина; третий — канадского оперного баритона Дж. Финли с британским пианистом Дж. Дрейком. Сравнение их интерпретаций выявляет богатство творческих возможностей вокальной музыки М. Равеля и дает обоснованное представление о художественных намерениях композитора.

Ключевые слова: камерно-вокальный ансамбль, вокальный цикл, Морис Равель, фортепианная партия, художественная интерпретация

Articolul de față conține o schiță analitică a trei cântece evreiești ale lui M. Ravel pentru voce și pian. Prima lucrare, „Chanson hébraïque”, aparține ciclului vocal „Cântece populare”, aranjat de M. Ravel pentru voce și pian în 1910, care a fost distins cu un premiu la a V-a ediție a Concursului Casei Cântecului de la Moscova. Celelalte două cântece formează mini-ciclul „Deux mélodies hébraïques”, compus la cererea sopranei A. Alvi. Autorul analizează textul poetic, structura melodiei vocale, legătura sa cu acompaniamentul pianului. O atenție deosebită este acordată problemelor texturii pianului, care contribuie la o dezvoltare mai profundă a conținutului artistic. Se propune o analiză comparativă a trei interpretări ale ciclului vocal numit. În primul ansamblu au evoluat mezzosoprana italiană C. Bartoli alături de pianistul și dirijorul sud-coreean Myung Whun Chung; în al doilea – bas-baritonul belgian José van Dam susținut de pianistul american D. Baldwin; în al treilea – baritonul de operă canadian G. Finley, acompaniat de pianistul britanic J. Drake. Analiza comparativă a acestor trei interpretări scot în evidențiază bogăția posibilităților artistice ale muzicii vocale ale lui M. Ravel, oferind o viziune clară asupra concepțiilor artistice ale compozitorului.

Cuvinte-cheie: ansamblu vocal de cameră, ciclul vocal, Maurice Ravel, partida pianului, interpretare artistică

This article analyzes three Jewish songs by M. Ravel for voice and piano. The first piece, “Chanson hébraïque”, belongs to the vocal cycle Folk Songs, arranged by M. Ravel for voice and piano in 1910 and awarded at the Fifth Song House Competition in Moscow. The remaining two songs constitute the mini-cycle ‘Deux mélodies hébraïques’, composed at the request of soprano A. Alvi.

The author examines the poetic text, the structure of the vocal melody, and its connection with the piano accompaniment. Special attention is given to the issues of piano texture, which contribute to a deeper revelation of the artistic content. A comparative analysis of several

¹⁰⁹E-mail: krasnovaseverin@bk.ru

interpretations of the vocal cycle is proposed. These collaborations include the Italian mezzo-soprano C. Bartoli performing with South Korean pianist and conductor M. W. Chung; the Belgian bass-baritone José van Dam in partnership with the American pianist D. Baldwin; and the Canadian operatic baritone G. Finley accompanied by the British pianist J. Drake. A comparative examination of the mentioned above interpretations of the vocal cycles based on folk melodies, reveals the richness of their interpretative possibilities and provides deeper insight into the composer's artistic intentions.

Keywords: vocal chamber ensemble, vocal cycle, Maurice Ravel, piano accompaniment, artistic interpretation

Введение

На протяжении творческого пути М. Равель неоднократно обращался к фольклору разных народов. К такого рода сочинениям относятся три еврейские песни, аранжированные композитором для голоса и фортепиано. Первая, *Chanson hébraïque* (Еврейская песня), является отдельным номером цикла *Chants populaires* (Народные песни). Это сборник из четырех песен, обработанных М. Равелем для голоса и фортепиано в 1910 году и премированных на Пятом конкурсе Дома песни в Москве: *Chanson espagnole* (Испанская песня), *Chanson française* (Французская песня), *Chanson italienne* (Итальянская песня) и *Chanson hébraïque* (Еврейская песня)¹¹⁰.

Две другие образуют мини-цикл *Deux mélodies hébraïques* (Две еврейские песни) для голоса и фортепиано. Данное произведение было написано по заказу Альвины Альви¹¹¹ в 1914 г. а также впервые исполнено в Париже самой певицей в сопровождении композитора за фортепиано¹¹². Вокальный цикл содержит две песни: *Kaddisch* (Кадиш) и *L'Enigme Eternelle* (Вечная загадка). В настоящей статье предпринимается попытка сравнения трех интерпретационных версий каждой песни для определения их возможного исполнительского потенциала.

Chanson hébraïque

Chanson hébraïque представляет собой диалог отца с сыном на религиозную тему. Текст представлен на идише в транслитерации с элементами арамейского и иврита, он

¹¹⁰ Впервые *Chants populaires* М. Равеля были исполнены 19 декабря 1910 г. в парижском *Salle des Agriculteurs* (Зале земледельцев) Марией Олениной-д'Альхейм и пианистом Александром Олениным, братом певицы. Позже, в 1911 г. они были изданы в Москве и Лейпциге издательством Юргенсона в сборнике *Sept Chants populaires* (Семь народных песен). Каждая вокальная миниатюра в цикле снабжена двумя текстовыми вариантами: в подлиннике и во французском переводе, выполненном *La Maison du Lied* (Дом песни).

¹¹¹ Альвина Альви – сопрано, солистка Санкт-Петербургской оперы, которой были посвящены *Deux mélodies hébraïques*.

¹¹² Позднее (1919–1920) М. Равель оркестровал *Deux mélodies hébraïques*, 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*.

отражает глубоко укорененные в еврейской культуре иудаистические 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 *W'ochalto w'sowoto uweirachto* (*И будешь есть, и насытишься, и благословишь*) – цитата из книги Второзакония 8:10, где говорится о важности благодарности Богу после еды.

Музыкальный материал куплетов идентичен. Все вопросы отца организованы ритмически четко, мелодия имеет декламационный характер с элементами монотонии, вокальный диапазон оказывается равным ч. 8. Ответы сына представляют собой свободное изложение библейского текста в виде речитатива. Они разнообразнее по ритмическим формулам и контрастны по общему нисходящему направлению движения.

М. Равель нотирует мелодию в размере 4/4 и предпосылает указание *Allegro moderato*. Вступление к каждому куплету строится на материале, который 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 арпеджированным изложением аккордов в среднем регистре. *Chanson hébraïque* была оркестрована М. Равелем по просьбе его подруги и исполнительницы Мадлен Грей. Она об этом говорит: «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*» [1 с. 103–104].

Для анализа *Chanson hébraïque* использованы три записи на идише: Ч. Бартоли с М.Х. Чоном, Ж. ван Дама с Д. Болдуином и Дж. Финли с Дж. Дрейком.

Интерпретация Ч. Бартоли в оригинальной тональности исключительна тем, что певица четко разграничивает персонажей диалога: роль взрослого мужчины она исполняет «поставленным» оперным звуком, а ребенка – детским, искусственно измененным тембром, который напоминает народное пение без вибрато. К третьему-четвертому куплетам Ч. Бартоли преобразует трактовку голосов: реплики сына поет «взрослым» тембром, а речь отца, наоборот, ослабевающим 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 форшлаги пианист исполняет за счет основной доли такта. Перед каждой репликой сына возникает пауза, создающая значимый смысловой акцент.

Жозе ван Дам также исполняет *Chanson hébraïque* 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 применяет эффект смены голоса, 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 использованием *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, создавая

иллюзию звучания ударного инструмента, а аккорды – широко и полнозвучно. Квинтовые форшлаги исполняются из затакта. Каждый раз перед эпизодом *Più lento* применяется *ritenuto* для подчеркивания смены темпа.

Kaddisch

Текст *Kaddisch* (*Kadiuu*) написан на арамейском языке, поскольку данный язык являлся разговорным в Палестине и Вавилонии в эпоху Талмуда. Кадиш (с арам. *святой*) – одна из важнейших древнееврейских молитв, прославляющая величие и святость имени Бога во веки веков. Со временем в синагогальной литургии утвердились четыре формы кадиша, каждая из них выполняет определенную функцию. Можно предположить, что в процессе создания *Deux mélodies hébraïques* 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 импровизационно¹¹³, с обильным использованием внутрислоговых распевов, к чему предрасполагает медленный темп *Lent*. 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» [2 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

¹¹³ По нашему мнению, импровизационность вокальной мелодии напрямую связана с тем, что кадиш не имел фиксированной формы, так как раввин произносил его спонтанно в конце проповеди.

выдержанных октавах в верхнем регистре (g^2-g^3)¹¹⁴. 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 архаичный ориентальный характер. К концу формы инструментальная музыкальная ткань полностью перемещается в басовый регистр¹¹⁵.

Обе песни вокального цикла проанализированы с учетом трех уже упоминаемых 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.)¹¹⁶. 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 используются 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 Жозе ван Дама и Д. Болдуина записано на тон ниже оригинальной тональности. С самой первой фразы привлекает внимание гимнически-прославляющий характер, в наибольшей степени соответствующий содержательному послы поэтического текста – словно перед слушателем предстает патриарх или ветхозаветный герой, с

¹¹⁴ Октава из звуков *g* в партии фортепиано присутствует в каждом созвучии: с нее начинается песня, она же оstinatно выдерживается во всех разделах.

¹¹⁵ Существует огромное количество аранжировок *Kaddisch* М. Равеля для различных инструментальных составов: для скрипки, альты, виолончели, саксофона, голоса с инструментальным ансамблем и соло фортепиано. Так, известный пианист А. Зилоти выполнил транскрипцию *Kaddisch* М. Равеля для фортепиано (которая существует в архивной записи Г. Когана).

¹¹⁶ С данными аудиозаписями можно ознакомиться на сайте архива классической музыки *classic-online.ru*.

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 приступа, в то время как Ч. Бартоли воспроизводит его слитно с предыдущим словом. 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» [4 с. 53].

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 задерживал 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 певца: 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.

L'Enigme Eternelle (Вечная загадка) построена в стихотворной форме на идише как философское размышление. Начальное выражение *мир, ты нас вопрошаешь* можно трактовать как констатация 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, из которых нечетные раскрывают содержание, а четные заполнены междометиями *tra-la-la*, которые воспринимаются как неожиданное отстранение от глубоких по смыслу идей.

Композитор решает музыкальную форму как простую трехчастную ($a - b - a$) с контрастной серединой и точной репризой. Вокальная мелодия в дважды гармоническом *e-moll* строится 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 описывают ее как «ненормальную, тревожную и немного циничную», которая хромает со всеми своими диссонансами [2 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 $b -$ 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. В этой формуле внимание привлекается к резкому звучанию квартовых дублировок и увеличенных секунд. Как отмечает Мари-Клер Бельтрандо-Патье, М. Равелю удастся «все в нескольких тактах создать атмосферу, которая прекрасно передает характер определенного места или настроения» [5 с. 531].

Ч. Бартоли и М.-Х. Чон исполняют песню в тональности оригинала. Интерпретация меццо-сопрано окрашена оттенком загадочности. В пунктирном ритме на распевках *Tra la la* шестнадцатые длительности, укорачиваясь, ритмически превращаются в тридцатьвторые. Перед возвращением к репризе a в двух идентичных тактах певица применяет террасообразную динамику, 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 на вторую, применяя *diminuendo*. Пианист часто наслаивает педаль, 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 на предыдущей записи Ж. ван Дам и Д. Болдуин в идентичных тактах чередуют *forte* и *piano*, при этом еще и замедляя.

Аудиозапись Дж. Финли с 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 высокой 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 в виде ув. 2 является своего рода лейтмотивом песни.

Выводы

Подводя итог сказанному, отметим, что сравнительный анализ вышеперечисленных исполнительских версий вокальных циклов на основе еврейских народных мелодий демонстрирует богатство интерпретационных возможностей этих сочинений. Каждый вариант является уникальным художественным высказыванием, отражающим индивидуальность артистов и их понимание музыки М. Равеля. Исполнителей привлекает яркость музыкального материала и сравнительно редкое сценическое воплощение, что позволяет каждому певцу быть своего рода первооткрывателем этой музыки.

Для адекватного отражения композиторского замысла каждый из певцов выбирает наиболее удобную для него тональность, темп, агогику и другие средства выразительности, а пианист, в зависимости от типа голоса вокалиста, стремится найти необходимое инструментальное туше. Разные певческие тембры создают соответствующие эмоциональные оттенки, а неодинаковые темпы и динамические оттенки порождают несхожие настроения. Пианисты акцентируют многообразие фортепианной партии: одни подчеркивают ритмическую основу, другие – гармоническое богатство.

Библиографические ссылки

1. GREY, Madeleine. *Souvenir d'une interprete*. Revue musicale, numero special, decembre, 1938.
2. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Ravel*. Paris: Seuil, 1995. ISBN 2020234904. ISBN 9782020234900.
3. Kaddish (poem) In: *Wikipedia*. Disponibil: <https://en.wikipedia.org/wiki/Kaddish>. Accesat [2026.03.23].
4. ГИРУЦКИЙ, Анатолий. *Введение в языкознание*. Минск: ТетраСистемс, 2003. ISBN 985-470-090-9
5. BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire . *Guide de la mélodie et du lied*. Paris: Fayard, 1994. ISBN 978-2213-592-10-7.