

**ПЯТЬ ГРЕЧЕСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ М. РАВЕЛЯ:
ЕДИНСТВО ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА**

**CINCI MELODII POPULARE GRECEȘTI DE M. RAVEL:
UNITATEA CICLULUI VOCAL**

**FIVE GREEK FOLK SONGS BY M. RAVEL:
UNITY OF THE VOCAL CYCLE**

ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN¹⁴,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-1776-5317>

CZU 784.4(495):781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2025.03>

В статье рассматривается вокальный цикл М. Равеля Пять греческих народных мелодий (Cinq melodies populaires grecques) с позиции решения проблемы единства цикла и контраста составляющих его частей. Анализируется поэтическое содержание, средства музыкальной выразительности, строение вокальной партии, роль фортепианного аккомпанемента в каждой песне; обосновываются факторы единства циклической композиции. Делается вывод об уникальности содержания и формы песен, а также выявляются средства поэтической и музыкальной общности номеров.

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

Articolul examinează ciclul vocal al lui M. Ravel „Cinci melodii populare grecești” (Cinq mélodies populaires grecques) din perspectiva soluționării problemei unității ciclului și a contrastului dintre părțile componente. Se analizează conținutul poetic, mijloacele de expresie muzicală, structura partidei vocale, rolul acompaniamentului la pian al fiecărei miniaturi în parte; se justifică factorii unității compoziției ciclice. Se trage concluzia asupra unicității conținutului și formei fiecărei piese, precum și se identifică mijloacele de comunitate poetică și muzicală a numerelor.

Cuvinte-cheie: ciclu vocal, ansamblu vocal-cameral, melodie, Maurice Ravel, partida pianului

This article examines Maurice Ravel's vocal cycle “Five Greek Folk Songs” (Cinq mélodies populaires grecques) focusing on the problem of the cycle's unity and the contrast between its parts. It analyzes the poetic content, the musical expressive means, the structure of the vocal part, and the role of the piano accompaniment in each song separately; the factors contributing to the unity of the

E-mail: ¹⁴krasnovaseverin@bk.ru

cyclic composition are substantiated. The conclusion is drawn about the uniqueness of the content and form of each song, and the means of poetic and musical commonality of the numbers are revealed.

Keywords: *vocal cycle, chamber vocal ensemble, melody, Maurice Ravel, piano part*

Введение

Вокальный цикл М. Равеля *Пять греческих народных мелодий*, созданный в период 1904–1906 годов и соседствующий с такими значительными сочинениями как *Сонатина*, *Отражения*, *Рождество игрушек* и *Естественные истории*, включает песни, с которыми композитор познакомился в двух опубликованных сборниках. Четыре из них (первая, вторая, четвертая и пятая) взяты из коллекции 1903 г. *Mémoires populaires grecques de l'île de Chios recueillies au phonographe* (*Популярные греческие мелодии острова Хиос, собранные с помощью фонографа*) [1, с. 41, 57-58, 84-85, 112-113]. В основе третьей песни – образец из собрания *Album recueil de 80 Mémoires grecques (80 греческих мелодий)*, изданного в Константинополе в 1883 г. Хотя мелодии и словесные тексты имеют греческое происхождение, звучат они обычно по-французски в переводе франко-британского музыковеда (родом из Греции) М.Д. Кальвокоресси, о чем свидетельствует певец и вокальный педагог Р. Лисициан¹⁵.

В художественной практике *Пять греческих народных мелодий* М. Равеля чаще всего исполняются все вместе, как цикл. Это объясняется большой мерой их внутренней взаимосвязи и сравнительно скромными масштабами каждой. Исходя из этого в настоящей статье решается проблема единства этого цикла и контраста составляющих его частей.

Средства индивидуализации песен

Все пять песен вокального цикла контрастируют между собой поэтическим содержанием и средствами музыкального языка. Так, в тексте первой песни, *Le Réveil de la Mariée* (*Пробуждение невесты*) юноша обращается к любимой девушке, дарит ей золотую ленту для волос и делает предложение руки и сердца. М. Равель сохранил в неизменном виде как словесный текст, так и практически все параметры вокальной мелодии опубликованного народного образца: средний темп (*Modéré*), приближающийся к подвижному, тональность *g-moll* со II пониженной ступенью, диапазон септимы (g^1-f^2), волнообразное строение, использование куплетной формы с преимущественным движением восьмыми длительностями в сочетании с

¹⁵ См. об этом в статье: *Вокальный цикл М. Равеля «Пять греческих народных мелодий»: исполнительский потенциал трактовки авторского текста»* [2].

пунктирными фигурами. Композиторским дополнением стало обогащение мелодии фортепианным аккомпанементом, построенном на чередовании триолей шестнадцатыми (*Пример 1*).

Синтез вокальной мелодии и инструментального аккомпанемента создает чувство возбужденного нетерпения. Фортепианная фактура постепенно уплотняется: в первом предложении куплета она выполнена в виде реального одноголосия, во втором – появляются аккорды на сильных и относительно сильных долях тактов. Во втором куплете песни продолжается усложнение созвучий и достигается общая кульминация, подчеркнутая приемом замедления (*Rallentando poco a poco*) и акцентирования последних слов – *Dans nos deux familles, tous sont alliés!* (*В наших двух семьях все связаны*). Применяя к анализу представленной песни М. Равеля идею Е. Ручьевской о синтезе музыки и слова, можно утверждать, что композитор здесь мастерски передает подтекст ситуации, а именно трепетную страстность момента [3 с. 6].

Вторая песня *La-bas, vers l'église* (*Там, возле церкви*) является своего рода эпитафией людям, погребенным близ двух греческих церквей (павшим воинам или святым). Обращение к Пресвятой Деве наделяет текст чертами молитвенного воззвания (*Пример 2*). Песня состоит из двух куплетов, которые отличаются лишь поэтическим содержанием. Как и в предыдущем номере, М. Равель сохранил мелодическую линию и переменный размер (2/4 и 3/4) оригинала без изменений, в то же время уменьшив вдвое долю метра (четвертная длительность взамен половинной). Вместо *tenuto* композитором добавлены акценты на сильных долях в тт. 5 и 6. Фортепианные трехтактовые вступление и заключение с авторским предписанием *Andante* служат инструментальным обрамлением вокальной миниатюры. Оstinатное ритмическое движение создает впечатление похоронного траурного шествия, а аккорды сопровождения в партии правой руки арпеджированы и напоминают звон колоколов. По мере постепенного понижения звуковысотного уровня из верхнего регистра в басовый усиливается состояние сдержанной сосредоточенности.

В третьей песне *Quel galant m'est comparable* (*Какой кавалер сравнится со мной*) слушатель становится свидетелем живой сценки: взволнованный солдат, хвастливо обращаясь к прекрасной даме Василике, пытается покорить ее сердце. Вокальная партия небольшого диапазона носит речитативный характер с опорой на главные ступени *G-dur*, а быстрый темп, короткие длительности и четный метр придают музыке плясовой характер. Громкий квинтовый аккорд с полутоновым форшлагом на фермате открывает и завершает песню, состоящую из двух куплетов. Первый звучит

без фортепианного сопровождения в манере пения, близкой к народному исполнительству (*Пример 3*).

Фортепианная интерлюдия пасторального характера отделяет куплеты между собой и повторяется в конце в динамическом нюансе *pianissimo*. Она сопровождается синкопированными квинтовыми «возгласами». Второй куплет отличается от первого наличием разнообразного по фактуре аккомпанемента: это одноголосное противосложение на *staccato*, затем разложенные аккорды. Последняя вокальная фраза – признание солдата в любви – отделена паузой и проводится в медленном темпе (*Ralenti*) с предписанием *très tendre* (*очень нежно*). Мягкие аккорды аккомпанемента звучат на фоне доминантового звука в басу, который разрешается в тонику в начале коды-отыгрыша.

В четвертой песне *Chanson de cueilleuses de lentisques* (*Песня сборщиц плодов мастичного дерева*) девушка обращается к возлюбленному, сравнивая его со светловолосым нежным ангелом и сожалея о том, что их бедные сердца вздыхают. Каждый из двух куплетов песни состоит из шести поэтических строк, объединенных мелодией в четыре фразы. По сравнению с оригиналом, М. Равель изменил некоторые метрические указания (вместо 9/8 – 3/4; вместо 6/8 – 2/4), а также гармонизовал мелодию в тональности *A-dur* с предписанием *Lent* (*Пример 4*).

В целом музыка напоминает античную оду. Мелодия голоса всегда находится на первом плане, а аккомпанемент в первом куплете сопровождает ее чистыми квинтами *a–e* с перемещением на октаву, во втором – восходящими и нисходящими триольными фигурациями по тем же звукам. В тт. 40–41 после небольшого сольного построения достигается кульминация.

Последней пятая – *Tout gai!* (*Веселей!*) – задорная народная песня в *As-dur*. Мелодическая линия построена как череда нескольких волн небольшого диапазона с быстрым восходящим движением к вершине и медленным спадом к исходной точке (*Пример 5*). В вокальной строке текста мало, много междометий, употребляемых при танце и пении: *Ha, tra-la-la, la-ra-la*. Четкая акцентная метрика в темпе *Allegro*, частые смены размера (2/3 и 3/4) и короткие длительности создают ощущение постоянного движения. М. Равель сопроводил мелодию ритмичным аккомпанементом, напоминающим по характеру игру народного музыканта. На этом музыкальном материале построены фортепианные вступление и кода. В репризе в партии правой руки появляются залихватские трехзвучные форшлаги, усиливающие зажигательный танцевальный характер мелодии. Перед кодой предписано небольшое темповое замедление, которое контрастирует с яркими и энергичными заключительными

тактами. Все сказанное свидетельствует о том, что каждая из пяти песен вокального цикла обладает яркой индивидуальностью образного содержания и средств его музыкального воплощения.

Факторы единства цикла

Вместе с тем вокальный цикл *Пять греческих народных мелодий* воспринимается очень цельно, образуя структуру сюитного типа. Логическим основанием единства служит национальная идентичность всего исходного музыкального материала: использование греческих народных мелодий как интонационной базы всех номеров безусловно создает общую атмосферу и однородный культурный контекст.

Другим средством создания единства целого выступает темповая организация формы. Первая песня (*Le Réveil de la Mariée*) с предписанием М. Равеля *Modéré* благодаря непрерывному чередованию триольных шестнадцатых в фортепианной партии воспринимается как подвижная, не лишенная динамики; вторая (*La-bas, vers l'église*) строится в духе медленного скорбного *Andante*; третья (*Quel galant m'est comparable*) снова вносит энергичный посыл в темпе *Allegro*; четвертая песня (*Chanson de cueilleuses de lentisques*), с указанием *Lent*, медитативным характером контрастирует окружающим ее номерам; и наконец, пятая (*Tout gai!*) 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 тональных центров 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 песни, кроме третьей, выдержаны в едином диапазоне, не превышающим септиму, что достаточно комфортно для вокалиста. Только в *Quel galant m'est comparable* амбитус вокальной мелодии на короткое время достигает децимы, тогда как основная часть миниатюры не выходит за рамки сексты. Связь между номерами цикла обнаруживается и в использовании семиступенных ладов народной музыки:

фригийского в первых двух песнях и далее – миксолийского, лидийского и эолийского¹⁶.

Помимо этого, схожими особенностями наделен аккомпанемент каждой песни, поскольку фортепианное сопровождение существенно обогащает музыкальный образ, усиливая глубину поэтического текста. В первой песне фортепианная партия становится эмоциональным катализатором, подчеркивая выразительность вокальной линии; во второй акцентирует скорбную сосредоточенность и трагичность музыки благодаря меланхолическим 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» [5 с. 58]. Действительно, во всех номерах вокального цикла проявилась свойственная М. Равелю склонность к лаконичности высказывания и точности деталей.

Выводы

Анализ вокального цикла *Пять греческих народных мелодий* свидетельствует о высоком мастерстве М. Равеля в области обработки фольклорного материала. Композитор не просто цитирует народные мелодии, а создает на их основе оригинальные произведения, сочетающие в себе этнографическую аутентичность и авторскую индивидуальность. Для создания запоминающихся музыкальных образов М. Равель использует релевантные средства выразительности. Каждая песня цикла – это ярко индивидуальная миниатюра, отличающаяся от других по настроению, характеру, композиции, драматургии и художественному языку.

В то же время композитор интегрирует песни в сюитную форму благодаря таким факторам единства как национальная идентичность материала, темповая организация цикла, общий звуковысотный уровень мелодии, сходная ладовая структура номеров,

¹⁶ Об использовании М. Равелем ладов народной музыки в песнях фольклорного происхождения пишет также Е. Корниенко в статье *Художественный мир камерно-вокальных произведений М. Равеля* [4, с. 214].

одинаковая роль фортепианного аккомпанемента, лаконичность и точность деталей фактуры.

Библиографические ссылки

1. *Mélodies populaires grecques de l'Ile de Chio recueillies au phonographe*. Paris: Imprimerie Nationale, Ernest Leroux, Editeur, Rue Bonaparte, 28, 1903.
2. ЛИСИЦИАН, Р. Морис Равель. Интерпретация цикла «Пять греческих народных мелодий» и песни «TRIPATOS» [online]. В: *Энциклопедия фонда «Хайзаг»*: [site]. Окт. 2012 [accesat 29 febr. 2024]. Disponibil: https://ru.hayazg.info//Лисициан_Рубен_Павлович/Морис_Равель_Интерпретация_цикла_«Пять_греческих_народных_мелодий»_и_песни_«TRIPATOS»
3. *Анализ вокальных произведений*. Ред. КОЛОВСКИЙ, О. Ленинград: Музыка, 1988.
4. КОРНИЕНКО, Е. Художественный мир камерно-вокальных произведений М. Равеля. В: *Проблемы музыкальной науки*. 2007, № 1, с. 213–225.
5. МАРТЫНОВ, И. *Морис Равель*. Москва: Музыка, 1979.

Нотные примеры

Пример 1. М. Равель. *Пять греческих народных мелодий. Le Réveil de la Mariée*

Modéré

très doux

Ré - veil - le - toi, ré - veil - le -
toi, perd - rix mi - gnon - ne, Ah!

Пример 2. М. Равель. *Пять греческих народных мелодий. La-bas, vers l'église*

Andante
pp

Là - bas, vers l'é - gli - se, Vers l'é - glise Ay - io Si - dé -
ro, l'é - glise, ô Vier - ge sain - te,

Пример 3. М. Равель. *Пять греческих народных мелодий. Quel galant m'est comparable*

Allegro *f*

Quel ga - lant, ga - lant m'est com - pa - ra - ble,
d'en - tre ceux qu'on voit pas - ser? Dis, da - me Vas - si - li - ki?

Пример 4. М. Равель. *Пять греческих народных мелодий. Chanson de cueilleuses de lentisques*

Lent *p*

O joie de mon â - me,
Ped tous le temps

Пример 5. М. Равель. *Пять греческих народных мелодий. Tout gai!*

Allegro
mf

Tout — gai! gai, Ha, tout —

p

5

gai, tout gai, Ha, tout gai!