

**ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА
МОРИСА РАВЕЛЯ *ДВЕ ЭПИГРАММЫ КЛЕМАНА МАРО***

**CARACTERISTICA GENERALĂ A CICLULUI VOCAL AL LUI MAURICE
RAVEL *DOUĂ EPIGRAMME DE CLEMENT MAROT***

**GENERAL CHARACTERISTICS OF MAURICE RAVEL'S VOCAL CYCLE
*TWO EPIGRAMS BY CLEMENT MAROT***

ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN²⁷,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

²⁷ E-mail: krasnovaseverin@bk.ru

В статье представлена общая характеристика вокального цикла М. Равеля «Две эпиграммы Клемана Маро». Рассматривается поэтический текст, строение вокальной мелодии, ее связь с инструментальным аккомпанементом. Особое внимание уделяется анализу фортепианной фактуры, использование которой способствует более глубокому раскрытию художественного содержания музыки. Предлагается сравнительный анализ нескольких интерпретаций названного вокального цикла (Ж. Сузе – Д. Болдуин, Ж.-К. Бенуа – А. Чикколини, Дж. Финли – Дж. Дрейк).

Ключевые слова: Морис Равель, вокальный цикл, *chanson*, *mélodie*, камерно-вокальный ансамбль, фортепианная партия

Articolul oferă o prezentare generală a ciclului vocal al lui Maurice Ravel „Două epigrame de Clément Marot”. Se examinează textul poetic, structura melodiei vocale și conexiunea sa cu acompaniamentul instrumental. O atenție deosebită se acordă analizei texturii pianului, folosirea căreia contribuie la o înțelegere mai profundă a conținutului artistic al muzicii. În articol se propune o analiză comparativă a mai multor interpretări ale ciclului vocal menționat (G. Soyzay – D. Baldwin, J.-C. Benoît – A. Ciccolini, G. Finley – J. Drake).

Cuvinte-cheie: Maurice Ravel, ciclu vocal, *chanson*, *mélodie*, ansamblu vocal de cameră, partida pianului

The article provides a general overview of Maurice Ravel's vocal cycle "Two Epigrams by Clément Marot". It examines the poetic text, the structure of the vocal melody, and its connection with the instrumental accompaniment. Special attention is paid to the analysis of the piano texture, the use of which contributes to a deeper understanding of the artistic content of the music. A comparative analysis of several interpretations of the above-mentioned vocal cycle is proposed (G. Soyzay – D. Baldwin, J.-C. Benoît – A. Ciccolini, G. Finley – J. Drake).

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

Введение

Предметом исследования настоящей статьи является вокальный цикл М. Равеля *Две эпиграммы Клемана Маро*. Автор ставит своей целью создать общее представление о композиции, драматургии и средствах музыкального языка названного произведения, а также сравнить три интерпретационные версии: француза Жерара Сузе, одного из крупнейших камерных певцов XX в., и его постоянного аккомпаниатора американца Далтона Болдуина; французского баритона Жан-Кристофа Бенуа и итало-французского пианиста Альдо Чикколини, а также канадского певца Джеральда Финли и британского пианиста Джулиуса Дрейка. Для этого выполнен анализ поэтической формы обеих эпиграмм, рассмотрен способ ее воплощения в вокальной мелодии и принципы взаимодействия с фортепианным аккомпанементом. В решении этих вопросов важными методологическими положениями явились высказанные В. Васиной-Гроссман идеи о том, что «...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» [1 с. 145-146].

В исполнительском анализе основное внимание было уделено характеристикам темпа, агогики, динамических оттенков, особенностям звукоизвлечения и педализации.

История создания и исполнения цикла

Вокальный цикл *Deux épigrammes de Clément Marot* (Две эпиграммы Клемана Маро) является самым ранним в творчестве М. Равеля. Он написан на текст известного поэта и гуманиста эпохи Возрождения, творчество которого отличается богатством образов, тем и идей²⁸. Сочинение посвящено певцу Люсьену Арди-Те, совместно с композитором осуществившему премьерный показ опуса [2].

Характеризуя этот цикл, И. Мартынов писал: «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» [3 с. 16-17]. Качества изысканности музыки этих вокальных миниатюр подчеркивала и украинская исследовательница В. Жаркова: «Изощренный 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» [4 с. 235].

Первой, в 1896 г., возникла эпиграмма *D'Anne jouant de l'espinette* (Об Анне, играющей на клавесине). Через три года идея сочинения эпиграмм на тексты К. Маро нашла продолжение в создании вокальной миниатюры *D'Anne qui lui jecta de la neige* (Об Анне, бросившей в меня снегом). Впоследствии М. Равель представил иной порядок следования эпиграмм, объединив их в двухчастный цикл и подчинив его логике музыкального развития – после медленной музыки первой песни естественно воспринимается оживленный характер второй. Помимо этого, тональные связи эпиграмм вскрывают гармонические отношения натуральной доминанты (*gis-moll*) и тоники (*cis-moll*). Таким образом, финал циклической формы оказывается функционально устойчивым.

В эпиграммах показаны две сценки, разыгрываемые одними и теми же персонажами: помимо самого лирического героя (можно предположить, что это

²⁸ Примечателен сам факт обращения М. Равеля к такого рода поэзии, так как стихи К. Маро часто носили остроумный и даже скабресный оттенок. Известно, что данные эпиграммы были написаны поэтом как форма признания в любви к маркизе Анне д'Алансон.

влюбленный молодой человек) присутствует кокетливая юная брюнетка Анна, снисходительно принимающая ухаживания кавалера.

Исходя из содержания поэтического текста, *Deux épigrammes de Clément Marot* чаще всего исполняются мужскими голосами – в оригинальной тональности или в транспорте 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.

Характеристика первой эпиграммы

В первой эпиграмме, *D'Anne qui lui jecta de la neige* (Об Анне, бросившей в меня снегом), развертывается 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 одной десятистрочной строфы со свободным размером и чередованием рифм (*vers libre*). Композитор стремится следовать логике поэтической структуры, он привносит в нее закономерности простой трехчастной формы с контрастной серединой и сокращенной репризой, которая, одновременно выполняет и функцию коды (**Схема 1**).

Схема 1. Строение формы в эпиграмме *D'Anne qui lui jecta de la neige*

текст	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>i</i>	<i>j</i>	-	
музы ка	голос	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>h₁</i>	<i>i</i>	-
	ф-но	<i>a</i>	<i>a₁</i>	<i>a₁/a</i>	<i>b</i>	<i>b₁</i>	<i>c</i>	<i>c₁</i>	<i>x/a₁</i>	<i>a₁</i>	<i>a₁</i>	<i>c</i>	<i>a</i>
такты	1	2-3	4-5	6	7	8	9	10-11	12	13-14	15	16	
тон-ть	<i>gis</i>	<i>gis</i>	<i>dis</i>	<i>fis</i>	<i>e</i>	<i>H</i>	<i>H</i>	<i>dis</i>	<i>fis</i>	<i>cis/dis</i>	<i>gis</i>	<i>gis</i>	
форма	вст.	1 часть (<i>a</i>)					2 часть (<i>b</i>)					3 часть (<i>a₁</i>)	
		реприза-кода											

Инструментальное вступление впоследствии будет использовано и в качестве небольшой связки между двумя предложениями начального периода, а также в репризе-коде. 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.

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

Фортепианное сопровождение равноценно вокальной партии по своему выразительному 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: содержит три компонента (мелодия, бас, средние голоса) и отличается в основном тесным расположением в среднем регистре.

Ж. Сузе и Д. Болдуин исполняют этот номер на тон ниже оригинала, в тональности *fis-moll*. Голос певца создает образ мужчины, влюбленного в Анну. Ж. Сузе поет размеренно, серьезно, с глубоким чувством. Несмотря на большое количество мелких длительностей, провоцирующих на речитацию, 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 исполняют эпиграмму в оригинальной тональности. В данном варианте темп подвижнее, чем у Ж. Сузе и Д. Болдуина. Благодаря этому первый нисходящий пассаж фортепианного вступления, словно изображающий снегопад, звучит

как одно целое. 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 эпитагмы печально-лирическое, без ощущения серьезности и драматизма.

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

Особенности второй эпитагмы

Поэтический смысл второй эпитагмы *D'Anne jouant de l'espinette (Об Анне, играющей на клавесине)* сводится к восторженному описанию играющей на спинете 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 эпитагмы имеет форму двух строф, написанных четырехстопным ямбом с перекрестными рифмами. Композитор трансформирует ее в простую трехчастную форму, в первую часть которой включена начальная строфа, а разделенная пополам вторая становится основой для контрастной середины и динамической репризы (**Схема 2**).

Схема 2. Строение формы в эпитагме *D'Anne jouant de l'espinette*

текст	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	-	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	-	
музыка	голос	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i> ₁	-	<i>d</i>	<i>d</i> ₁	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₂	-
	ф-но	<i>a/x</i>	<i>a</i> ₁ / <i>x</i>	<i>a</i> ₂ / <i>x</i>	<i>a</i> ₃ / <i>x</i>	<i>a</i> ₄ <i>x</i>	<i>x</i>	<i>b</i>	<i>b</i> ₁	<i>x</i>	<i>x</i>	<i>a/x</i>
такты	1-6	7-8	9	10	11	12	13	14	15-16	17	18–23	
тон-ть	<i>cis</i>	<i>cis</i>	<i>cis</i>	<i>gis</i>	<i>gis</i>	<i>gis</i>	<i>fis</i>	<i>dis</i>	<i>gis</i>	<i>gis</i>	<i>cis</i>	
форма	вст.	1 часть (а)				проигр.	2 часть (b)		3 часть (а ₁)		кода	

Эпитагма 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 музыкальный материал, который в основных разделах поручен голосу. Использование сложного размера 5/4 способствует текучести, плавности развертывания, а

дорийский лад придает музыке черты архаичности.

Партия солиста написана в сравнительно небольшом диапазоне $h - gis^2$, мелодия речитативного характера строится волнообразно, как и в первой эпиграмме, в силлабической манере. Характерно, что границы между строками текста совпадают с цезурами между музыкальными фразами. 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 аккомпанеента – 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 для клавесинных сочинений; она многослойна, изложена на трех нотных строчках и содержит выдержанных нот (недоступных для игры на клавесине), равномерное ритмическое движение и синкопированные фигуры. В клавесинном исполнении невозможно 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*. Только те фрагменты, в которых на первый план выходит ритмическое *ostinato* шестнадцатых, звучат более убедительно в клавесинном варианте²⁹. 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 партию романса 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 стилевые 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. Вся миниатюра в этой интерпретации выдержана в едином темпе с

²⁹ В интерпретации Ж. К. Бенуа и А. Чикколини темп, по нашему мнению, слишком подвижный, создающий впечатление торопливости.

ритмическим движением, напоминающим старинный французский танец паспье, о чем говорит преимущественное использование мелких длительностей и небольшое акцентирование каждой доли³⁰.

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

Выводы

История создания *Двух эпиграмм Клемана Маро* свидетельствует о том, что при компоновке цикла М. Равель отталкивался, прежде всего, не от содержания словесного текста, а от чисто музыкальных закономерностей: темповое соотношение частей соответствует распространенному в западноевропейском искусстве принципу *медленно – быстро*, а тонико-доминантовая тональная связь укрепляет единство целого. Исполнение эпиграмм преимущественно мужскими голосами обуславливается их содержанием, что нашло отражение в выборе материала исполнительских версий названного цикла в представленной статье.

В трактовке же музыкальной формы обеих 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 паритет. Вокальные мелодии, построенные в силлабической манере, имеют речитативный характер. Инструментальное сопровождение, оттеняющее мелодию голоса, играет не только выразительную, но и формообразующую роль: его интонационный материал формируется во вступлении и возвращается в коде, обрамляя основные разделы и способствуя единству целого.

Каждая из представленных в статье интерпретационных версий преломляется сквозь призму видения исполнителей и гарантирует индивидуальную неповторимость

³⁰ 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 *D'Anne jouant de l'espinette* вспоминается фортепианная сюита М. Равеля *Гробница Куперена*.

Библиографические ссылки

1. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Музыка и поэтическое слово*. Ч. 1. Москва: Музыка, 1972.
2. Deux épigrammes de Clément Marot. In: *Wikipedia* [accesat 20 mai 2024]. Disponibil: https://fr.wikipedia.org/wiki/Deux_%C3%A9pigrammes_de_Cl%C3%A9ment_Marot.
3. МАРТЫНОВ, И. *Морис Равель*. Москва: Музыка, 1979.
4. ЖАРКОВА, В. *Прогулка в музыкальном мире Мориса Равеля*. Киев: Автограф, 2009. ISBN 978-966-7357-48-1.