

В.В. Басс*

ТАНЦЕВАЛЬНОСТЬ КАК ОДИН ИЗ СТИЛЕОБРАЗУЮЩИХ ФАКТОРОВ В ТВОРЧЕСТВЕ МОРИСА РАВЕЛЯ

Творческое наследие Мориса Равеля представляет собой своеобразное явление не только французской, но и мировой музыкальной культуры. Оригинальность творческой манеры композитора многие музыканты и ученые связывали, прежде всего, с органичным соединением в ней противоположных на первый взгляд черт. Ярко выраженная эмоциональность музыки сочеталась с утонченным эстетизмом, склонность к чувственной роскоши в гармонии и оркестровке – со стремлением к ясности, классичности, выверенности до мельчайших деталей в формообразовании, приверженность академическим традициям – с отзывчивостью на смелые искания в области средств музыкальной выразительности.

Мир музыки Равеля отличается жанровое разнообразие, содержательная многоплановость, сложнейшее переплетение различных эстетико-стилевых тенденций. Однако художественная эволюция его творчества не отмечена резкими поворотами, вызванными радикальной сменой тематики, круга образов, манеры письма. Ученые разграничивают творческий путь композитора на два периода (до первой мировой войны и между мировыми войнами), выделяя ряд отличий между ними, в частности, главенство импрессионистских черт в первом и приоритет неоклассицистской линии – во втором. Тем не менее, стиль Равеля отличается цельностью, единством, ровным и плавным характером эволюционного процесса. Думается, эти качества во многом определяются наличием неких стилиевых констант, которые можно выявить на уровне как эстетических, так и формальных составляющих.

Одна из таких констант – устойчивый интерес к танцевальным жанрам. На эту важнейшую черту творческой индивидуальности Равеля обращали внимание многие композиторы, исполнители, ученые, писавшие о великом музыканте. На всех этапах художественной эволюции отношение композитора к танцевальной стихии было особенным. По воспоминаниям Р. Шалю, Равель «страстно любил танец, и танцевальные ритмы были излюбленным началом его музыки» [5, с. 188]. «Я считаю, что в танце больше любви к жизни, чем во всем франкистском пуританизме», – писал композитор Жану Марно [5, с. 189].

При всем многообразии жанров, к которым обращался композитор на протяжении всего творческого пути, предпочтение он отдавал танцевальной музыке, что не раз подчеркивалось исследователями. Среди сочинений Равеля три балета: «Дафнис и Хлоя» (1912), названный композитором «хореографической симфонией в трех частях», «Аделаида, или язык цветов» (1912) и «Сон Флорины» (1912), в основу которых были положены, соответственно, фортепианные циклы «Благородные сентиментальные вальсы» и «Матушка-Гусыня» в авторской оркестровке.

Перечень оркестровых произведений Равеля – «Шехеразада» (1898), «Испанская рапсодия» (1907), «Вальс» (1920) и «Болеро» (1928) – не включает ни одной симфонии, написанной в традициях классического сонатно-симфонического цикла. Линию симфонического творчества Равеля можно определить как линию жанрового симфонизма, в своих истоках тесно связанного с танцем. Более того, симфонические произведения, написанные в послевоенные годы, по замыслу композитора предназначались для хореографического воплощения.

Не менее значительна роль танца в оперном творчестве французского мастера. В опере-балете «Дитя и волшебство» (1925) вокально-сценическое и танцевальное начала взаимодействуют как равноправные компоненты целого. В комической опере «Испанский час» (1907) танцевальная пластика, опосредованная в инструментальном тематизме, является не менее действенным средством музыкальной характеристики персонажей, чем вокальное интонирование.

Сочинения, ориентированные на тот или иной танец, широко представлены в концертно-симфонических жанрах, в фортепианной, камерно-инструментальной и вокальной музыке Равеля. В ряде случаев хореографический прообраз заявлен в названии произведения. К ним можно отнести отдельные пьесы для фортепиано – «Античный менуэт» (1895), «Павану памяти почившей Инфанта» (1899), «Менуэт на имя НАУДН» (1909) и «Вокализ в форме хабанеры» (1907) для голоса с фортепиано; фортепианный цикл «Благородные и сентиментальные вальсы» (1912), «Павану красавице, спящей в лесу» из сюиты для фортепиано «Матушка-Гусыня» (1908-1910), Форлану, Ригодон и Менуэт из фортепианной сюиты «Гробница Куперена» (1917). В

* © В.В. Басс, Красноярская государственная академия музыки и театра, 2006.

других случаях танцевальным ритмам подчинены произведения, не имеющие в заглавиях обозначений определенных танцевальных жанров: II часть Сонатины для фортепиано (1905), I и III части Концерта для фортепиано с оркестром *G-dur* (1931), главная партия фортепианного концерта *D-dur* (1930), II часть скрипичной сонаты (1923), финал Сонаты для скрипки и виолончели (1922), рапсодия для скрипки с оркестром «Цыганка» (1924), II часть струнного квартета (1903), «Альборада» из фортепианного цикла «Отражения» (1905), «Диалог Красавицы и Чудовища», «Волшебный сад» из цикла «Матушка-Гусыня», «Павлин» из вокального цикла «Естественные истории» (1906), «Три песни Дон-Кихота Дульцинее» (1932). Даже при воспроизведении манеры письма других композиторов отчетливо выявляется пристрастие Равеля к танцу. Так, в фортепианных пьесах «В стиле Бородина» (1913), «В стиле Шабрие» (1913) жанровой основой является вальс, хотя ни у одного из композиторов, к которым обращался автор, особого предпочтения этому жанру, судя по творческому наследию, не было.

Отмеченная черта стиля Равеля обусловлена рядом причин. Одна из них, быть может, наиболее важная, заключена в самой природе мышления композитора, в высокой значимости для него пластических компонентов музыкального восприятия при воплощении интонационных образов. Этот феномен, в свою очередь, имеет субъективные детерминанты, связанные с личностными свойствами автора, а именно: с его физико-физиологическими, психическими чертами, эстетическими и этическими установками. Однако вопрос этот требует специального исследования, тем более что выявить и оценить отмеченные субъективные факторы довольно трудно.

Тяготение к танцевальным жанрам и танцевальности отчасти объясняется теми свойствами музыкального мышления Равеля, которые детерминированы глубокой связью с национальными традициями. Конечно, в первую очередь, творчество композитора питалось соками живительного источника французского искусства. Особое значение моторно-пластических и, в частности, танцевальных внемузыкальных прообразов в музыке Равеля имеет ряд предпосылок в истории развития французской музыкальной традиции. Как справедливо заметил в свое время академик Б. Асафьев, «французский композитор, прежде всего – наблюдатель и зарисовыватель действительности, ее линий, ее красок, ее света, ее движений... Французской музыке присуще более чем музыке какой-либо другой национальности живое и конкретное чувство пластичного, ясно очерченного и детализированного движения. Жест, шаг, танец, вообще всякое мускульно-моторное ощущение воодушевляет ее» [1, с. 113]. Поэтому главным выразительным средством становятся особые знаки – «интонации тела, с их богатством мускульно-моторных ощущений» [1, с. 123].

Очевидно, эта особенность французской профессиональной музыки берет начало в национальном фольклоре, который развивался в сторону танца и инструментализма значительно больше, чем в сторону чистой песенности. Кроме того, Франция, начиная с эпохи Возрождения и до конца XIX века, являлась одним из самых крупных хореографических центров Европы, законодательницей мод в области бального танца и балета. При столь значительной роли хореографического искусства в жизни французского общества закономерно существенное влияние танца на музыкальную практику. Хореографические жанры играли важную роль в формировании интонационной лексики, становлении образной драматургии концертных (инструментальных, вокальных, симфонических произведений) и театральных (оперы, балета) жанров французской музыки.

В немалой степени пристрастие Равеля к танцевальным жанрам обусловлено связью с испанской национальной культурой и, прежде всего, с испанским фольклором, для которого характерна неразрывная связь хореографического и музыкального начал. В ряде произведений запечатлелось глубокое постижение Равелем художественных традиций и мирозерцания народа Испании.

В музыке Равеля оставили заметный след творческие контакты с национальными традициями России. В первую очередь следует сказать о том, что столь ярко проявившееся в оркестровых сочинениях Равеля стремление к поэтизации и симфонизации танца имеет особенно устойчивые традиции в русской музыке.

Самобытный творческий почерк Равеля формировался в соприкосновении и с другими культурными традициями. Интерес к танцевальным жанрам, стремление к разнообразию форм их отображения в музыке стимулировались аналогичными художественными исканиями таких композиторов прошлого, как Шопен, Лист, Шуберт, Шуман, Григ, в чьем творчестве танцу уделялось значительное место.

В своих художественных исканиях Равель корреспондирует не только с традиционными, но и с современными ингредиентами культуры. Существенную роль танцевальных жанров в творчестве Равеля можно объяснить неоклассицистской ориентацией многих его сочинений. По справедливому замечанию Т. Кюреган, «распространенное в XX веке обращение к старинным танцам <...> стало стилистической нормой неоклассицизма» [3, с. 435]. Увлечение Равеля джазом, интерес к творчеству Дж. Гершвина повлекли за собой обращение к джазовым танцам первой четверти XX столетия. Определенную роль сыграла характерная для начала XX века, от романтической эстетики тенденция к взаимодействию искусств, в частности, музыки и хореографии.

Моторно-пластическая, жестовая природа музыкального мышления Равеля в значительной степени определялась тем повышенным интересом, который музыкант проявлял к хореографии, балетному театру, особенно современному. Как свидетельствует В. Смирнов, композитор старался не пропускать спектакли

балетной труппы С. Дягилева, поразившей Париж в период «Русских сезонов» эстетикой «нового» балета (6, с. 72).

Несомненно, велико значение личных контактов Равеля с крупнейшими хореографами и танцовщиками – мастерами, принадлежащими миру «Русского балета». Творческое сотрудничество связывало композитора с М. Фокиным, В. Нижинским, Т. Карсавиной, принимавшими участие в создании балета «Дафнис и Хлоя»; с И. Рубинштейн – вдохновительницей и первой исполнительницей «Болеро» - и Н. Трухановой, по инициативе которой был создан балет «Аделаида, или Язык цветов».

Весьма ценным для Равеля было общение с композиторами, культивировавшими танец, в первую очередь, с И. Стравинским, который акцентировал и даже абсолютизировал танец в качестве первоосновы музыки. При всей несхожести творческих почерков двух художников особое отношение к танцу правомерно рассматривать как общее свойство их композиторских индивидуальностей.

Обращение к танцевальному жанровому началу как интонационному прообразу тематизма приобретает в творчестве Равеля характер устойчивого, часто повторяющегося признака. Но важен не только количественный фактор. Опора на танцевальные жанровые истоки становится своеобразной доминантой стиля Равеля, к которой «стягиваются» разные линии эстетики и стилистики.

Сквозь призму танца в произведениях Равеля преломляются самые разные идеи и образы. Танцевальный жанр насыщается драматизмом, высоким трагизмом, утонченным лиризмом, тонким юмором, живописной изобразительностью. Танец стал для Равеля важнейшим способом художественного обобщения¹. Многообразие тем и образных сфер, характеризующее творчество Равеля, обусловило разнообразие избираемых в качестве интонационных прототипов танцев и использование различных форм контекстного функционирования отображенных танцевальных жанров. Включение в контекст произведения той или иной танцевальной модели, актуализирующей типизированное содержание, и конкретный способ ее отображения являются средствами реализации идейно-образного замысла сочинения.

Так, в теме главной партии Концерта для фортепиано *D-dur* М. Равеля (ц. 4, а tempo – ц. 8) происходит существенное обновление жанровой модели сарабанды, выступающей в качестве интонационного прообраза. Присущий интонационному прототипу характер сурового величия, торжественной сосредоточенности дополняется здесь чертами волевой устремленности, героического пафоса. Полнозвучные компактные аккорды в партии солиста, разрастающиеся за счет колористических наслоений до многозвучных комплексов в оркестровом проведении темы, обеспечивают высокую степень плотности звукового пространства. Мелодия насыщена энергичными, призывными интонациями, в том числе мелодическими фигурами «скачка с разбегом», а также формулами фанфар (восходящее движение по звукам аккорда в пунктирном ритме – т.б, 22, 23 после ц.4 и др.). Особую роль в ритмическом рисунке приобретает пунктирная формула  и ее варианты, функционировавшие в барочной музыкальной эстетике как знак патетического, а также активизация ритмо-пластической фигуры сарабанды: .

Специфическое преломление получают семантические возможности жанра паваны в вокальной миниатюре «Павлин» из сюиты для голоса с фортепиано «Естественные истории». Опосредованный в музыкальном тематизме танец становится одним из средств комической характеристики хвастливой и самовлюбленной птицы. В тематизме крайних частей пьесы представлены главные атрибуты паваны: четырехдольный метр, размеренность и неспешность движения, четкая расчлененность музыкальной речи, аккордовый склад. Наряду с этим карикатурное изображение персонажа повлекло за собой нарушение языковых норм жанровой модели. Так, за счет повсеместного применения пунктирных ритмических фигур все доли такта оказываются акцентированными почти в равной степени. В то же время предшествующая ритмическому пунктиру междолевая синкопа удлинит долгий звук фигуры, создавая эффект задержки движения, застревания. Посредством охарактеризованных особенностей ритмики в музыке воссоздан образ самодовольной птицы, которая гордо ступает, красуясь и любуясь собой. С помощью особых приемов в вокальной сценке обыгрывается несуразность поведения персонажа. Например, примечательно комическое несоответствие плавной одноплавающей линии баса и изломанного мелодического рисунка верхних голосов со скачками и резкими регистровыми перепадами. В совокупности с остигнутым пунктирным ритмом это сообщает звучанию нервную импульсивность, что не соотносимо с торжественно-строгой, степенной паваной.

Важным средством выявления содержательного потенциала отображаемого в музыкальном тематизме танцевального прообраза и определения его смысловой функции в контексте для Равеля становится претворение в элементах музыкального языка хореографических компонентов. Анализ способов воплощения пластики танца в ряде сочинений Равеля позволил обнаружить дополнительные аспекты их содержания. Например, в фортепианном цикле Равеля «Благородные и сентиментальные вальсы» особое значение приобретают приемы, которые возможно связать с воспроизведением движений, носящих характер полетный, парящий, таких как затяжная поддержка в позе летящего арабеска, зафиксированный высокий прыжок. Один из

¹ Понятие «художественное обобщение» трактуется здесь как тождественное понятию «обобщение через жанр» в интерпретации А.Г. Коробовой. В диссертации Коробовой под «обобщением через жанр» подразумевается содержательная функция какого-либо сегмента музыкального текста (отдельной темы, эпизода, раздела или части формы произведения), реализуемая в контексте жанровыми средствами [2, 11].

них – особый способ звукоизвлечения, на который впервые указал Е.Назайкинский: «В нотной записи этот прием фиксируется в виде лиг, тянущихся от звуков к паузам» [4, с. 154]. Соединяя звук с последующей паузой, композитор подчеркивает необходимость прослушать, как тон и весь спектр обертонов растворяются в тишине, истаивают в пространстве. Подобный прием в сочетании с постепенным ослаблением громкости звучания до *pp* воспроизводит эффект невесомости, эфемерности танцевальных движений. Сходное впечатление оставляют краткие фактурные ячейки, образуемые быстрым октавным скачком или скачками. Быстрый ход на октаву или октавный форшлаг в условиях ослабленной динамики имитирует реверберационный отзвук и способствует созданию объемности, воздушности звучания. Фонизм фактуры дает толчок к представлениям о свойствах движений, моделируемых в музыке, – их широте, размахе и, одновременно, необычайной легкости. Эти и некоторые другие приемы, моделирующие определенные элементы хореографической лексики и манеру их исполнения, выявляют обобщенную интонацию произведения, окрашенную в ностальгические тона. В красочных, светлых, одухотворенных пьесах сюиты ощущается особое отношение композитора к прошлому (в частности, к «эпохе вальса» XIX века) как к некоему этическому и эстетическому идеалу.

Анализ художественного текста ряда инструментальных и вокальных сочинений Равеля дает основания утверждать, что воплощенная в системе музыкального языка хореографическая структура танца – его лексика (жесты, движения, фигуры, позы) и его композиционный рисунок (размещение элементов танца в пространстве и во времени) – оказали влияние на логику развертывания музыкальной формы в широком смысле.

Например, особое внимание к красоте и изяществу движений, стройности композиционного рисунка в менуэте определило исключительную роль принципа симметрии на различных уровнях интонационной формы (композиционном, мелодическом, фактурном) в фортепианных пьесах «Античный менуэт» и «Менуэт на имя HAYDN», в 5 части фортепианной сюиты «Гробница Куперена». Диалогичность танца обусловила активное использование различных способов полифонизации музыкальной ткани.

С приоритетным значением вращательной фигуры в пластике вальса, а также с идеей «фатального фантастического кружения» связаны некоторые особенности ритмики, мелодики, синтаксической и композиционной организации симфонической поэмы «Вальс» и, прежде всего, опора на принцип циклической повторности, посредством которого композитором воплощается идея круга.

Сдержанная страстность как эмоциональная характеристика большинства испанских танцев обусловила важнейшую роль принципа диалектического взаимодействия статики, воплощенной посредством последовательного претворения принципа остигатности на уровне ритма, гармонии, формообразования, и динамики, реализованной за счет тембро-фактурного и динамического нарастания в «Болеро».

Яркое своеобразие стиля Равеля опирается на свободное и органичное претворение самых разнообразных явлений и закономерностей предшествующего музыкального искусства. Через опосредованное претворение в своих произведениях различных танцев композитор осуществляет диалог с определенными историческими эпохами и национальными культурами. Преемственная связь с искусством Возрождения, Барокко, Классицизма ощутима в сочинениях Равеля, апеллирующих к старинным танцам, – ригодону, форлане, паване, сарабанде, менуэту; художественные тенденции эпохи романтизма нашли отражение в некоторых произведениях, ориентированных на жанр вальса, современной композитору эпохи – на жанр фокстрота. В тематизме произведений Равеля воплотились различные фольклорные традиции – французская, испанская, венгерская, греческая, еврейская, афроамериканская, но из них наиболее представительна испанская. Контакты с испанским фольклором особенно ярко прослеживаются в сочинениях, подчиненных ритмам танцев, таких как малагенья, хабанера, болеро, хотя, гуайяра, сортсико.

Приверженность традиции, опора на исторически отстоявшиеся принципы проявляется также в процессе художественного преломления танцевальных прообразов. В образно-семантической памяти того или иного танцевального жанра (как и любого другого) свертывается культурно-историческая традиция его опосредования в профессиональном композиторском творчестве, материализуясь в его лексике и поэтике. Наследуемые принципы многоступенчатого отражения танцевальных прообразов получают разнообразную трактовку в контексте авторского стиля Равеля.

В творчестве Равеля парадоксальным образом переплелись различные эстетико-стилевые тенденции: романтическая, импрессионистическая, неоклассицистская, фольклорная, условно антиромантическая (с чертами урбанизма). Все они рельефно проявились через определенные танцевальные жанры. Романтическая – через вальс, своеобразную эмблему этого стиля. Неоклассицистская – через старинные танцы (менуэт, ригодон, форлану, павану, сарабанду), выступающие знаками высокого стиля, и вальс, трактуемый как этический и эстетический идеал в фортепианном цикле «Благородные и сентиментальные вальсы». Воплощение стихии народного танца, воссоздание духа и стилистики национальных танцевальных жанров связано с фольклорной тенденцией («Испанская рапсодия», «Цыганка», Концерт *G-dur*). Как пересечение фольклорного и урбанистического направлений можно рассматривать «Болеро», романтического и антиромантического – «Вальс».

Особое значение танцевальности в творчестве Равеля определило некоторые характерные черты его стилистики, прежде всего высокую организующую роль ритма, ярко выраженную акцентность, формульность (большое значение ритмоформул); четкость синтаксического членения, тяготение к квадратности и периодичности как общую тенденцию; классичность формообразования (редко встречаются сквозные свободные формы, предпочтение отдается симметричным структурам). В какой-то степени влияние танцевальности сказалось и на мелодизме и фактуре. В определенных случаях можно говорить о графичности мелодических линий, симметричном расположении голосов.

Итак, танец составляет основу тематизма многих произведений Равеля, охватывающих широкий диапазон жанров, форм, образных сфер. Танец может быть назван жизненным нервом, стихией музыки французского композитора. Сам факт систематического и разнообразного использования танцевальных ритмов, а также способы и средства воссоздания в музыке содержательных и структурных компонентов танца играют важную роль в формировании индивидуального стилистического облика Равеля, то есть выступают как стилистические факторы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Глебов И. (Асафьев Б.) Французская музыка и ее современные представители / И. Глебов (Б. Асафьев)// Зарубежная музыка XX века. – М., 1975.
2. Коробова А. О функционировании отображенных жанров в симфониях советских композиторов: / автореф. дис. ... канд. искусствовед. / А. Коробова. – М., 1987.
3. Кюрегян Т. Танцевальная музыка / Т. Кюрегян // МЭ. Т. 5. - С. 429-435
4. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М., 1972.
5. Равель в зеркале своих писем /сост. М. Жерар, Р. Шалю.– М., 1962.
6. Смирнов В. Морис Равель и его творчество / В. Смирнов. – Л., 1981.