

© Басс, В.В., 2022

УДК 78.04

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-91-107

## ПРЕТВОРЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ПРООБРАЗОВ В «ИСПАНСКОЙ РАПСОДИИ» МОРИСА РАВЕЛЯ

В.В. Басс<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660049, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье рассматриваются принципы опосредования жанров испанской танцевальной культуры в музыкальном тематизме «Испанской рапсодии» М. Равеля. Различные музыкально-хореографические прообразы – малагенья, хабанера, хота – исследуются в аспекте функционирования их жанровой семантики в контексте симфонического произведения с целью расширения представлений о стилиевой системе Равеля. Особое внимание уделяется тому, как пластические компоненты танца (позы, жесты, движения, хореографический рисунок) отражены в основных параметрах музыкального языка – ритме, фактуре, мелодическом рисунке, композиции. Анализ симфонической партитуры в избранном ракурсе показал, что Равель сумел мастерски воссоздать широкий спектр народных песенно-танцевальных образов не только через претворение черт музыкального языка определенных региональных традиций испанского фольклора, но и посредством тонкого преломления пластики танцевальных движений и жестов, воплощения экспрессии танца. Танцевальные жанры в различных частях «Испанской рапсодии» имеют свою специфику. В «Малагенья» и «Хабанере» хореография танцев, особенности исполнения и инструментального сопровождения получили последовательное и детальное отражение. Можно говорить о «зримой» конкретности музыкальных образов, связанных с различными персонажами танца. В «Ферии» танцевальный прообраз представлен более обобщенно (хотя композитор прибегает к цитированию народных мелодий арагонской хоты), без последовательного воспроизведения всех особенностей хореографической структуры, без яркой персонификации музыкальной интонации.

**Ключевые слова:** танцевальный прообраз, испанский фольклор, хореографическая лексика, опосредованное претворение танца, стиль Равеля

**Конфликт интересов:** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Басс В.В. Претворение фольклорных танцевальных прообразов в «Испанской рапсодии» Мориса Равеля // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 91–107. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-91-107.

## THE IMPLEMENTATION OF FOLKLORE PROTOTYPES IN THE “SPANISH RHAPSODY” BY MAURICE RAVEL

V.V. Bass<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**Abstract.** The article discusses the principles of mediation of the genres of Spanish dance culture in the musical thematism of M. Ravel’s “Spanish Rhapsody”. Various musical and choreographic prototypes – malagenia, habanera, hota – are investigated in the aspect of the functioning of their genre semantics in the context of a symphonic work in order to expand ideas about Ravel’s style system. Special attention is paid to how the plastic components of dance (poses, gestures, movements, choreographic drawing) are reflected in the basic parameters of the musical language – rhythm, texture, melodic drawing, composition. The analysis of the symphonic

score in the chosen perspective showed that Ravel was able to masterfully recreate a wide range of folk song and dance images not only through the implementation of the features of the musical language of certain regional traditions of Spanish folklore, but also through the subtle refraction of plasticity of dance movements and gestures, the embodiment of dance expression. The implementation of dance prototypes in various parts of the “Spanish Rhapsody” has its own specifics. In “Malagenia” and “Habanera” the choreography of the dances, the peculiarities of performance and instrumental accompaniment received a consistent and detailed reflection. We can talk about the “visible” concreteness of musical images associated with the hero of the dance. In “Feria” dance prototype is presented more generally (although the composer resort to quoting folk melodies of the Aragonese jota), without consistent reproduction of all the choreographic structure, without personification musical intonation.

**Keywords:** dance prototypes, Spanish folklore, choreographic lexis, indirect implementation dance, ravel’s style

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** Bass, V.V. (2022), “The implementation of folklore prototypes in the «Spanish Rhapsody» by Maurice Ravel”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 91–107. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-91-107.

---

Устойчивый интерес к танцевальным жанрам на всех этапах художественной эволюции является одной из важнейших черт творческой индивидуальности Мориса Равеля. Через опосредованное претворение в своих произведениях различных танцев композитор осуществляет диалог с определенными историческими эпохами и национальными культурами. Национальная специфика в музыке Равеля особенно ярко выявляется в сочинениях, воссоздающих дух и стилистику народного танца. Наиболее представительна в его творчестве испанская фольклорная традиция.

Народное хореографическое творчество отражает особенности материальной и духовной культуры, самосознание этнической общности. Национальный танец складывается и развивается под влиянием географических, исторических и социальных условий, вбирает в себя мироощущение, быт народа. Но, быть может, ярче всего в характере движений и манере их исполнения, в музыкально-ритмической структуре танца проявляется темперамент народа. У народов южного, огненного темперамента сильнее выявлено

стремление к чувственно-эмоциональному самовыражению посредством пластики тела.

Очевидно, именно темпераментность народа Испании обусловила высокую экспрессивность национальной хореографии и особую любовь испанцев к танцу, названную Р. Шойером национальной страстью (Александрова В., 1959, с. 18). Практически все стороны жизни испанского народа связаны с танцем и танцевальной музыкой. М. Волошин писал: «Испания танцует всегда, танцует везде. Она танцует в Севильском соборе перед алтарем свой священный танец как часть богослужения, она танцует на баррикадах и перед смертной казнью, она танцует днем, танцует благоуханной ночью...» (1990, с. 72).

Танец для испанцев – одна из самых излюбленных и привычных форм эмоционального самовыражения. В пластике испанец способен передать и радость, и иступленную ярость, и любовную тоску, и скорбь. Быть может, поэтому Испания, как ни одна другая европейская страна, поражает богатством и разнообразием танцевальных жанров. Испанскому танцу – чаще всего сольному или пар-

ному – присущ тонкий психологизм, что выделяет его как уникальное явление среди танцев других народов, которые, как правило, представляют собой коллективное действо. В большинстве своем испанские танцы – это своего рода психологические монологи или диалоги. Вероятно, в связи с этим и возникло в андалусском искусстве понятие *hondo*, обозначающее танец или песню, рождающуюся внутри, в глубине души и передающую сильные глубокие чувства. Выразительность танцевальных поз и движений усиливается оживленной мимикой, искусной игрой глазами, жестикуляцией, в результате чего, танец отчасти приобретает характер пантомимы.

Страстность парадоксальным образом сочетается в испанском танце с благородством, внутренней сдержанностью, строгостью. Эту особенность танцевального искусства испанцев отмечал К. Чапек: «Чертовский и обольстительный танец, но никогда не ослабевает в нем стальная пружина гордости» (1959, с. 482). Не только смысл, но и внешняя красота очень важна в пластике испанского танца. Большое значение имеет горделивая осанка, плавные покачивания плеч, летящие движения рук, гибкое вращение корпуса, которые придают танцу выразительную остроту.

В испанском фольклоре танец сопровождается инструментальной музыкой и почти всегда пением. В таком синкретизме движение и жест усиливают эмоциональную выразительность музыкальной интонации и слова, а музыка и поэтический текст, в свою очередь, способствуют большей выпуклости, рельефности пластики.

В творчестве Мориса Равеля испанская тематика представлена весьма широко: «Хабанера» из «Слуховых ландшафтов» (1895–1896)<sup>1</sup>, «Альборада» из фортепианного цикла «Отражения» (1905), «Вокализ в форме хабанеры» (1907), «Испанская рапсодия» (1907), опера «Испанский час» (1907), «Болеро» (1928), «Три песни Дон Кихота» (1932). Многие современники композитора отмечали, как точно и верно передан национальный испанский колорит в сочинениях М. Равеля: «Музыка “Рапсодии” <...> поразила подлинно испанским характером, который <...> был достигнут не простым употреблением фольклорного материала (за исключением хотя бы из “Ферии”), а посредством свободного использования существеннейших ритмических, ладово-мелодических [modal-melódicas] и орнаментальных особенностей нашей народной музыки», – писал М. де Фалья (1971, с. 90). Любовь Равеля к Испании, глубокое постижение духа и традиций испанского фольклора – имманентно присущие композитору качества, воспринятые им от матери-испанки. По воспоминаниям Э. Журдан-Моранж, Равель часто говорил: «Испания – моя вторая музыкальная родина» (цит. по: Мартынов И., 1979, с. 70)).

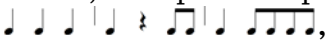
Страстная увлеченность стихией испанского искусства обусловлена не только «кровным» родством и личными художественными склонностями. Истоки «испанизма» Равеля – в повсеместно пробудившемся в XIX в. внимании к жизни и культуре Испании, в исконно французском стремлении «ко всему экзотическому, по преимуществу – ориентальному, которое часто находило

преломление именно через испанские мотивы» (Фришман Д., 1973, с. 6).

Во II части «Испанской рапсодии» Равель обращается к одному из самых популярных в Испании жанров – **малагенье**. Малагенья (малагуенья) – парный танец подвижного темпа, в котором преобладает любовная тематика<sup>2</sup>. Он распространен в Малаге (одной из провинций Андалусии), а также в Мурсии. Андалусийская региональная традиция представлена стилем *Cante hondo*, в котором древняя иберо-андалусийская основа смешалась с исполнительской практикой восточного происхождения (прежде всего – испанских цыган), а также выделившимся из него более молодым стилем *Cante flamenco*. Исследователи указывают на генетическую связь малагеньи с фанданго, которое является одним из основных жанров *Cante flamenco* (Мартынов И., 1977, с. 27; Ахундов П., 1974, с. 582; Rosar W., 2001, p. 549).

Танец и пение в малагенье сопровождались гитарой или бандуррией (12-струнный музыкальный инструмент), кастаньетами и иногда скрипкой. Музыкальная композиция основана на противопоставлении страстного танца и грустного напева – вокальной *copla*. Эти внезапные смены бурного веселья и тоски, пылкой страстности и ленивой неги типичны для испанского характера и народного искусства Испании. Ритм в малагенье имеет значение «жизненного нерва», задает ее эмоциональный тон. Ритмическая острота танца связана с синкопами, пунктирными ритмоформулами и упорным остигнутым подчеркиванием слабых долей такта путем дробления на мелкие длительности.

В **Малагенье** из «Испанской рапсодии» жанровые признаки народного танца и стиля *Flamenco* получили оригинальное претворение. Не прибегая к цитированию фольклорных первоисточников, Равель искусно воссоздал и звуковую атмосферу андалусской пляски – гитарные наигрыши, стук кастаньет, живую прелесть ритма и мелодии, и ее танцевальную стихию, самобытную пластику.

Обрамляющие композицию Малагеньи части основаны на теме затаенно-тревожного характера. Оживленное трехдольное движение, опора на ритмоформулу: , синкопы в сопровождении, органическая неквадратность экспозиционного трехтакта – черты, характерные для жанрового прообраза. Однако приглушенная звучность и разреженность фактуры вызывают ассоциации скорее с прелюдией и постлюдией токаора (гитариста стиля *Cante flamenco*), нежели с самим танцем. Тем более, что в обрамляющих разделах нашли отражение традиции гитарных наигрышей – в некоторых ладогармонических, фактурных и композиционных особенностях.


Так, преддыктовая зона «прелюдии» (ц. 5) и заключительные такты «постлюдии» (ц. 15) связаны с ладовой модуляцией: появление в мелодии II низкой ступени на фоне мажорного трезвучия или вариантного колорирования III ступени в аккомпанирующих голосах отражают характерный для мелодий стиля *Flamenco* «лад ми» (ц. 4–6). Кроме того, звуки темы-наигрыша обрисовывают контуры «испанского септаккорда» – аккорда на от-

крытых струнах гитары: *a-c-d-e-g*. В аккомпанементе струнных Равель использует арпеджированное и неарпеджированное *pizzicato*, имитирующее то гитарные переборы, то удары по струнам. Сходство со стилем игры испанских гитаристов проявляется и в вариационном методе развития: исходное мелодическое ядро становится основой миниатюрного цикла на *basso ostinato* (тт. 1–28).

Во II части Малагеньи (ц. 6–14) воплощена стихия стремительной пляски. Страстная, эмоционально обостренная новая танцевальная тема сохраняет, согласно народной традиции, внутреннюю сдержанность и благородство. В ней сосредоточен целый комплекс выразительных средств, свойственных музыке стиля *Flamenco*. Ритмический рисунок мелодии, дублируемой *tombour de Basque* (возможно, это имитация звучания кастаньет), воспроизводит характерную ритмоформулу фанданго. В мелодии также прослеживаются характерные для мелодики *flamenco* черты: небольшой диапазон – секста, исходная речитация на квинтовом тоне с последующим нисходящим движением, доминантовый лад. *Pizzicato* струнных имитирует гитарное сопровождение, терпкое и красочное из-за гармонии доминантового нонаккорда.

Начальный раздел II части Малагеньи (ц. 6) ассоциируется с выходом байлаора (танцора). Правомерность подобного сравнения подтверждает характер звучания темы: чеканный упругий ритм с постоянным выделением и сильных (посредством динамического и фактурного акцентов), и слабых метрических долей (с помощью ритмического дробления

и синкопирования), тембровое решение (яркий тембр трубы с активной атакой каждого звука, усиленный бубном) передают энергию и волевою устремленность мужского танца.

Рельефный мелодический контур темы соотносится с целым каскадом танцевальных па. Так, начальный элемент мелодии, основанный на повторении звука *fis* в ритмоформуле фанданго , сравним с характерным для многих танцев *flamenco* типом движения *zapateado* (от испанского *zapato* – башмак) – громкой дробью, производимой поочередно каблуком, носком и всем башмаком.

За *zapateado* идет *razeo* (продвижение, прогулка), «угадываемое» в следующем обороте мелодии. Характерная для *razeo* нарочитая задержка начального шага слышится в акцентировании четвертной длительности посредством усиления динамики, уплотнения фактуры (добавляются деревянные духовые, арфы, треугольник), а следующее затем продвижение моделируется нисходящим поступенным ходом. Далее *razeo* сменяется невысоким, но энергичным прыжком, которому соответствуют нисходящий квартный скачок, подчеркнутый синкопой, артикуляционным акцентом и тремоло бубна. И, наконец, в восходящем, а затем нисходящем малосекундовом опевании терцового и основного тонов в заключительных тактах мелодии «просматриваются» пластические очертания специфичного для танцев *flamenco* «*meneo*» – особого покачивания стана. Об этих знаменитых «плясках стана» с восхищением отзывался В. Боткин: «Андалусские танцы

танцуют не ногами, а корпусом; что за обаяние в этих сладостных перегибах стана» (1976, с. 187).

Эпизод, начинающийся с ц. 7, основан на том же тематическом материале, однако он значительно отличается от предыдущего характером звучания. Меняется тембр солирующего инструмента: вместо яркого звука трубы – мягкий, трепетный тембр скрипок. Приглушенный колорит (*pp*, сурдины), замедленный темп (*Subitement moins animé*) придают музыке несколько таинственный, завораживающий оттенок. Звучание этого эпизода ассоциируется с сольным танцем гитаны – главной участницы «любви пантомимы». В сущности, те же движения танца, которые в исполнении байлаора казались энергичными, величественными и мужественными, в танце гитаны наполнены страстью и негой. Глиссандо, заполняющее квартетные ходы, отражает более мягкий и легкий прыжок, скользящий шаг, плавность и грациозность движений танцовщицы.

Этот лирический эпизод – «царство гитаны» – производит впечатление замедления, волнующей отяжки танца, вспыхнувшего затем с новой силой и энергией. Подобные контрасты характерны для южно-испанских плясок, «где после затишья, в которых ослабевшие руки, кажется, не в силах двигать кастаньетами, вдруг следуют прыжки раздраженного тигра» (Боткин В., 1976, с. 335).

Следующий этап развертывания формы (ц. 8–10) представляет собой гармонически неустойчивый раздел, где на фоне вихревого движения по звукам целотонной гаммы (охватывающего все регистры оркестра – от

пронзительного звучания флейты до приглушенного «шороха» контрабасов), разворачивается своеобразный диалог-спор на основе многократной повторности вычлененного из темы мотива – поочередно у медных и деревянных духовых, затем у флейты и кларнета. Этот диалог аналогичен экспрессивному танцевальному диалогу байлаора и гитаны.

Очередное проведение темы в *gis-moll* (ц. 10) значительно динамизировано. Сокращенная до трех тактов, лишенная изящных синкоп и триольной фигуры мелодия звучит более ярко и мощно в октавном удвоении труб и валторн, а затем у двух тромбонов. Дальнейшее интенсивное нагнетание (ц. 11) связано с остинатной повторностью видоизмененной триольной ритмоинтонации (у деревянных и струнных) на фоне фигурационного доминантового органного пункта (низкие струнные, фагот) и прихотливого ритмического узора ансамбля ударных, имитирующих голоса подлинных испанских народных инструментов. Оно приводит к внезапному обрыву звучания в момент наивысшего напряжения.


Каденция английского рожка (ц. 12) представляет собой выразительный песенный речитатив в духе андалусских *coplas*. Мелодия декламационного склада полна страстной мечтательности и, одновременно, глубокой скорби. Акцентированная повторность квинтового тона, постоянная устремленность мелодического движения к нему словно воспроизводят тщетные попытки вырваться из некоего замкнутого круга. Благодаря выразительному тембру английского рожка, мелодия звучит как-то по-особому тоск-

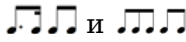
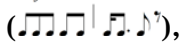
ливо. О такого рода напевах писал И. Эренбург: «Поют они “*flamenco*” – это звучит благородно, как широта и нищета Андалусии. Слова – о несчастной любви, но заунывность напева много откровенней – это о несчастной жизни» (1966, с. 576). Вместе с тем гибкость ритмики, извилистость рельефа хроматически орнаментированной мелодии ассоциируются со свободно-импровизационным танцем гитаны.

В композиции II части Малагеньи – собственно танца (крайние части, подобные инструментальному обрамлению, образуют рассредоточенный вариационный цикл на остинатный бас) – обнаруживаются закономерности типичной для песенно-танцевальных жанров народной музыки формы «коленного склада», где чередование разделов обусловлено сменой стиховых строк, танцевальных колен или танцоров<sup>3</sup>. В данном случае форма отражает композиционный рисунок парной пляски: первый раздел (ц. 6–8) – соло байлаора, затем соло гитаны; второй раздел (ц. 8–10) – своеобразный диалог танцоров; третий раздел (ц. 10–12) – вновь танец байлаора; четвертый раздел (ц. 12–14) – импровизационное соло гитаны. Партнеры разыгрывают во время танца пантомиму любовных объяснений.

Жанровый прототип III части «Испанской рапсодии» – **хабанера**. Завезенная в середине XIX в. с острова Куба (в переводе – танец из Гаваны), хабанера прочно вошла в музыкальный быт южных областей Испании и настолько глубоко ассимилировалась среди плясок *flamenco*, что вскоре получила известность как национальный испанский танец. Этому процессу во

многом способствовал ее страстный, чувственно-напряженный характер, оказавшийся чрезвычайно близким андалусскому танцевальному стилю. В отличие от многих южно-испанских танцев, хабанера – парный коллективный танец с определенным числом и заданной последовательностью фигур<sup>4</sup>.

Хабанера – единственный двухдольный танец в южноиспанском фольклоре. Отличительные особенности хабанеры – умеренно медленный темп и постоянная ритмоформула аккомпанемента , выдержанная в басу на протяжении всего танца. В мелодии используются ритмические группы с триолями или синкопами, что создает в сочетании с остинато аккомпанемента характерный полиритмический эффект. Хабанере также свойственно противопоставление минора (I часть) и мажора (II часть) (Александрова В., 1959, с. 23).

Признаки жанрового прототипа в третьей части «Испанской рапсодии» ярче всего проявляются в ритме. Ритмическим стержнем, скрепляющим тематизм **Хабанеры**, является взаимодействие (чаще синхронное, иногда последовательное) двух ритмических лейтмотивов  и , создающих типичную для хабанеры полиритмию. Среди других признаков фольклорного первоисточника, нашедших отражение в произведении Равеля, – красочные чередования одноименных минора и мажора, которые, однако, встречаются не на границе частей, а внутри них.

Сохраняя традиционные черты жанра хабанеры, Равель, в то же время, обогащает танец рядом им-

прессионистских приемов, оригинальных колористических находок. Например, одна из главных тем (вторая) состоит из последования небольших по протяженности мотивов и фраз, разделенных паузами, которые оставляют ощущение фрагментарности, недосказанности. Оркестровка хабанеры основана на непрерывной тембровой вариационности, что способствует впечатлению непостоянства, изменчивости образов. *Divisi* струнных с сурдинами, флажолеты, глиссандо арф создают мерцающий колорит. Благодаря прозрачности оркестровой ткани, тонкой искусной звукописи Хабанера Равеля воспринимается скорее как идея танца, воспоминание о танце, чем реальный танец.

В двух основных темах Хабанеры, на чередовании которых строится куплетно-вариационная форма, отчетливо просматриваются пластические очертания определенных танцевальных движений. Во вступительных тактах Хабанеры, главным образом, за счет длительной повторности квинтового тона в синкопированном ритме и гармонической неустойчивости, создаваемой цепью неразрешенных диссонирующих аккордов, устанавливается общее для всей части цикла состояние меланхолии, томления. Указание автора «*d' un rythme las*» – «в усталом движении», словно относится к характеру исполнения танцевальных движений.

Первая тема производит впечатление мягких, полных неги *meleo*. Волнообразный мелодический контур, уравновешенность восходящих и нисходящих ходов отражают этот характерный пластический жест испанского танца. Сочетание

в такте ритмических делений на 3 и на 2 воспринимается как следование за порывистым начальным жестом *meleo* более медленного движения в противоположном направлении. Отсутствие ритмической остроты (синкоп, пунктирного рисунка в мелодии) свидетельствует о мягких по характеру танцевальных фигурах. Благодаря особому типу движения в мелодии, названному В. Цуккерманом «движением с сопротивлением», тема и связанные с ней танцевальные па приобретают внутреннюю напряженность, скрытый драматизм, что соответствует духу южноиспанского фольклора.

Проведение мелодии в сексту различными инструментами оркестра (гобой, английский рожок) отражает характерный для хабанеры принцип парного исполнения. Звучание сопровождающих танец гитарных наигрышей воспроизводит струнная группа оркестра, исполняющая типичное для хабанеры ритмическое остинато . Полиритмия, традиционная для испанских народных танцев, показывает гибкость, прихотливость, пластичность танцевальных движений. По мнению исследователей испанских танцев, именно полиритмия способствует передаче многообразных оттенков *meleo* (ц. 1–2).

Характерная ритмоформула хабанеры, данная в аккомпанементе, затем становится основой второй темы танца. Контрапункт двух скрипок соло с дублированием верхнего голоса альтом, вероятно, связан с парным исполнением танца. Пунктирный ритм в сочетании с широкими мелодическими ходами на ундециму вызывает ассоциации с импульсивными, порывистыми, страстными



движениями. Краткие интонации скрипок (начальные два такта мелодии) воспринимаются как всплески рук, которые «взлетают ввысь словно птицы» (цит. по: (Александрова В., 1959, с. 23)). Следующий далее вариант завершающего оборота первой темы соотносится с повторением первоначального *телео*. Постепенно танец истаивает в прозрачной звучности оркестрового фона, возрождаясь с новой силой во II части (ц. 3).

Возвращение первоначальной темы, исполняемой в сексту скрипками, соответствует второму колону хабанеры, начинающемуся с того же танцевального движения (*телео*), исполняемого парой танцовщиков. Далее звучит третья тема – своего рода обобщение всего тематизма Хабанеры. Она основана на традиционной ритмоформуле танца и обнаруживает интонационное родство с начальной темой Хабанеры. Пунктирный ритм, преимущественно поступенное движение мелодии, особые артикуляционные приемы (акценты, *staccato*), аккомпанемент бубна ассоциируются с *zapateado*.

Уплотнение фактуры отражает появление новых пар танцовщиков. В дальнейшем развитии этой темы основное значение приобретает противопоставление тембров и регистров оркестровых групп. Деревянные духовые, струнные и арфа, звучащие в высоком регистре (ц. 7), сменяются соло флейты, которой аккомпанируют фаготы, трубы, скрипки, альты в более низком регистре (ц. 8). Следующий эпизод партитуры (ц. 9–10) тоже основан на противопоставлении: мелодия звучит сначала у скрипок и арф, затем позже – у валторн. Подобная инструментальная диалогичность

сравнима с чередованием эпизодов женского и мужского танца.

В «*Ферии*» – заключительной части «Испанской рапсодии» – воссоздана картина народного праздника. Ее тематизм в своих истоках связан с одним из самых энергичных и темпераментных испанских танцев – хотой. Танец получил свое название в честь его создателя – арабского поэта и музыканта, жившего в XII в. в Валенсии, Абена Хоты. По другой версии хота возникла как вариант фанданго. Родиной хоты считается провинция Арагон, но уже в начале XIX в. танец распространился по всему Пиренейскому полуострову. В XX в. на территории Испании насчитывалось до 100 разновидностей хоты. Наиболее известны хоты из Арагона, Валенсии, Наварры, Кастилии, Эстремадуры, Каталонии, Леона, Вальядолида. Классическим типом хоты считается арагонская – живой, зажигательный танец с пением в трехдольном метре.

Танцуют хоту парами (их количество может быть любым), партнеры располагаются друг против друга. Наиболее показательны для этого танца различные виды прыжковых движений – *pas de basque*, *saut de basque*, *sissonne ferme*. Для арагонской хоты танцоры используют особые кастаньеты – «пульгареты», звучащие сильнее и резче обычных. Аккомпанирует танцу кантаор и инструментальный ансамбль рондалья, в который входят гитары, гитарроны, типле<sup>5</sup> и бандуррии. На бандурриях исполняется мелодия, остальные инструменты играют гармоническое сопровождение и подчеркивают метр и ритм. К характерным ритмическим особенностям арагонской хоты отно-

сится симметричная ритмическая фигура ♩ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪, сходная с ритмоформулой фанданго.

Полная арагонская хота включает интродукцию (*estribillo*) и песенную строфу (*copla*), исполняемую солистом, реже дуэтом. В музыкальном плане *copla* контрастирует с интродукцией благодаря более умеренному темпу, более протяженным мелодическим фразам, исполняемым, как правило, *rubato*, с длительным распеванием последних слогов каждого стиха. В вокальной *copla* музыка выражает страстность, экспрессию чувств, в инструментальном *estribillo* подчеркивается самозабвенное веселье (Пичугин П., 1982).

В отличие от других частей «Испанской рапсодии», имеющих танцевальную основу, в «Ферии» Равель не просто воссоздает черты жанрового прообраза, но прибегает к цитированию фольклорных образцов – двух наиболее популярных народных мелодий арагонской хоты. При этом метод работы Равеля с первоисточником существенно отличается от метода Глинки и Листа, использовавших этот же фольклорный материал в своих симфонических произведениях<sup>6</sup>. Равель не воспроизводит народный напев «дословно». Заимствованная мелодия в контексте не сохраняет целостность – она рассредоточена на отдельные фрагменты. Кроме того, композитор изменяет мелодический рисунок и ритм некоторых попевок.

Финал «Испанской рапсодии» с первых тактов отличается интенсивностью музыкального становления. Уже начальный раздел экспозиции совмещает в себе функции вступления, экспонирования и развития. Приглушенная, аква-

рельно-прозрачная, вибрирующая звукопись начального раздела экспозиции<sup>7</sup> (до ц. 6) передает колорит испанского пейзажа. Фигуративно-сонорный тематизм этого раздела, широкий регистровый диапазон, дифференцированность и детализация звуковой ткани, по-импрессионистски изысканная оркестровка раскрывают живописную образность музыки. Как доносящиеся издалика отзвуки танцев воспринимаются краткие рельефно очерченные фрагменты мелодии, проводимые поочередно флейтой, кларнетом, трубой, валторной и как бы растворяющиеся в фигуративных элементах темы. В основе этих фрагментов – варианты преобразованные сегменты фольклорного первоисточника. В их мелодическом и ритмическом строевании находят опосредованное выражение элементы хореографической лексики.

Первый рельефный тематический элемент (**а**), возникающий на фоне ритмизованной доминантовой педдали, обнаруживает сходство с 4-й строфой народной мелодии арагонской хоты, записанной М.И. Глинкой в Вальядолиде (пример 1, 2).

Пример 1. М. Равель.  
«Испанская рапсодия», IV часть




Пример 2. Арагонская хота.  
Интродукция, 4-я строфа<sup>8</sup>

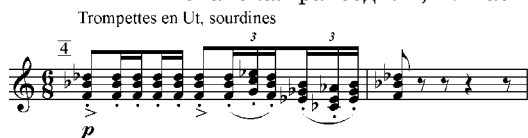


Его мелодические и ритмические особенности указывают на связь с основным движением хоты – *pas de basque* (букв. шаг басков). Это

ras, характерное для многих испанских танцев, включает невысокий прыжок с ноги на ногу, при котором оставшаяся в воздухе нога проводится вперед на небольшой высоте от пола. Нисходящая секундовая интонация на сильных долях мелодии, а также «утяжеляющие» их форшлаг, артикуляционный акцент и аккорды струнных *pizzicato* в аккомпанементе соотносятся с опусканием на ногу после прыжка. На слабых долях устремленная вверх мелодическая линия сопоставима с переступанием ног и подскоком (его пластический эквивалент – восходящий терцовый ход). Стремительность и легкость, присущие *ras de basque*, передаются в музыке быстрым темпом, выровненным ритмом, штрихом *staccato*, прозрачными тембрами флейты и кларнета в высоком регистре.

Второй тематический элемент (b) близок фанданго, так как его ритмический рисунок вырастает из типичной для этого жанра ритмоформулы . Вместе с тем по своему мелодико-ритмическому строению он близок к другой известной мелодии арагонской хоты (пример 3, 4).

Пример 3. М. Равель.  
«Испанская рапсодия», IV часть



Пример 4. Арагонская хота<sup>9</sup>

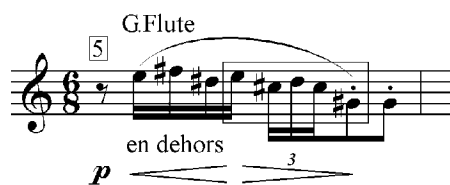


Хореографический прообраз мотива – *zapateado*. В повторении одного звука в ритме фанданго слышны дробы каблуками чередующихся ног. Волнообразный мелодический

рельеф второго субмотива в триольном ритме соотносим с гибкими и пластичными движениями рук. Уместны также ассоциации с *teleo* байлаоры. Мелодия выражена аккордовой «лентой» (она звучит сначала в исполнении трех труб, затем гобоев и английского рожка), в связи с чем возникают представления о коллективном исполнении движений.

Третий тематический элемент (с) также интонационно связан с народным напевом хоты. Его завершающий мелодико-ритмический оборот аналогичен краткой попевке, предваряющей *copla* традиционной арагонской хоты (пример 5, 6).

Пример 5. М. Равель.  
«Испанская рапсодия», IV часть



Пример 6. Арагонская хота,  
переход к *copla*<sup>10</sup>



«Ступенчатый» рельеф мелодической линии, завершающейся фигурой опевания и нисходящим квартовым скачком, может быть соотнесен с прыжковыми движениями, характерными для хоты, например, *saut de basque*. *Saut de basque* – прыжок с ноги на ногу (ему соответствует мелодический скачок), с одним или двумя поворотами в воздухе (музыкальный аналог – опевание) и с продвижением в сторону. Во время поворота одна нога вытянута, а другая находится в согнутом положении.

Постепенно внимание слушателя переключается с фонической харак-

теристичности фактурных деталей на интонационные свойства тематических элементов, репрезентирующих танцевальные образы. С 4-й цифры изложение материала приобретает развивающий характер. Тематические элементы экспонируются в сопоставлении друг с другом, повторяются различными инструментами и группами инструментов, подвергаются вариантным преобразованиям.

Второй раздел экспозиции (ц. 6–11), имеющий трехчастное строение, характеризуется многотемностью, плотностью и многоплановостью фактуры, расширением звуковысотного, динамического и тембрового диапазона. Здесь композитор воссоздает образ пестрой многоликой толпы, охваченной стихией танца. Открывается этот раздел одновременным звучанием двух тем. Ведущее значение получает тема *d*, проводимая параллельными трезвучиями у деревянных духовых и струнных (пример 7, 8).

Пример 7. М. Равель.  
«Испанская рапсодия», IV часть



Пример 8. Арагонская хота, сопрано<sup>11</sup>

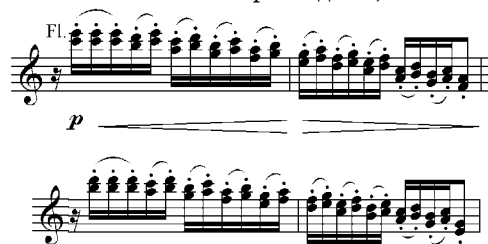


Она основана на материале песенного раздела традиционной арагонской хоты. Сохраняя звуковысотный контур мелодии 6-го и 7-го стиха *sopra*, Равель «снимает» длительные распевания фразовых окончаний, изменяет ритмику в сторону большей строгости и регулярности. В резуль-

тате мелодия приобрела некоторое сходство с вальсом. Оно проявляется в опоре на характерную для вальса ритмическую формулу  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  и волнообразный рельеф мелодической линии, который ассоциируется с одним из основных движений танца – *balance*.

Контрапунктирующая тема флейт, гобоев и скрипок (*e*) представляет собой очень близкий к оригиналу вариант второго напева арагонской хоты. В ее мелодии, охватывающей широкий диапазон, имеющей спиралеобразный мелодический рисунок и выровненный ритм, угадываются стремительные вращательные движения с продвижением по диагонали (пример 9).

Пример 9. М. Равель.  
«Испанская рапсодия», IV часть



Звучащие в контрапункте темы имеют различную пространственную локализацию: тема *d* развертывается в основном в среднем регистре общего оркестрового диапазона, тема *e* – в верхнем, затем их местоположение меняется. С одной стороны, это создает впечатление широкой перспективы, объемности пространства, что подчеркивается и протяженными *glissando* ксилофона и челесты в диапазоне ундецимы, дуодецимы и тройной октавы, с другой – разница положения компонентов фактуры соотносима с пространственной отдаленностью различных групп танцующих.

Следующий этап развертывания музыкальной формы (ц. 8–9) связан с появлением новой темы (**f**), которая из-за ровности ритма и «вращательного» типа мелодического движения рождает представления о кружении (пример 10).

Пример 10. М. Равель.

«Испанская рапсодия», IV часть



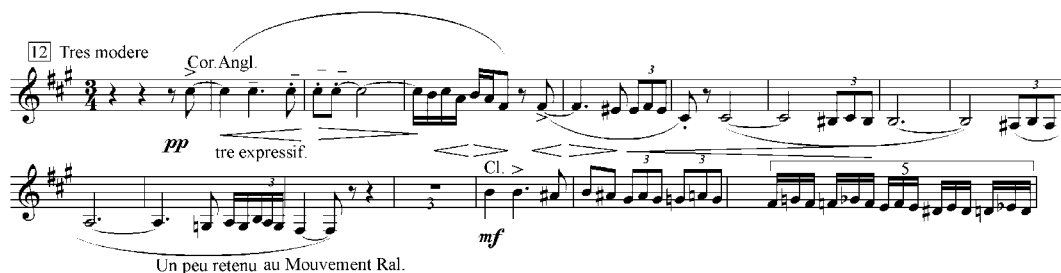
Здесь фактура, напротив, разрежена. В условиях дифференциации на рельефный и фоновый планы возникает тенденция к персонификации некоторых фактурных компонентов. Звучание солирующих инструментов (флейты, затем трубы) на фоне арпеджированных аккордов и фигураций *pizzicato* у струнных ассоциируется с поочередным исполнением танцевального *pas* танцором и танцовщицей, а проведение мелодии в октаву (терцетом деревянных духовых, затем двумя кларнетами) – с кружением в паре. Учащение ритмического пульса, динамическое и тембровое нарастание создают эффект ускорения темпа вращения.

Яркое и мощное репризное проведение темы **d** (ц. 9, т. 4) осуществ-

ляется в условиях тематического синтеза: синхронно с ней звучит тема «кружения» в триольном ритме (**f<sub>1</sub>**), вслед за ней – видоизмененный тематический элемент в ритме фанданго (**b<sub>1</sub>**), на который накладывается элемент **a**.

Средняя часть «Ферии» (ц. 12–18), выдержанная в духе вокальных *soplas*, создает коренной контраст экспозиции. Здесь воплощен образ экстатического чувственного танца гитаны, с гибкими и свободными движениями рук и стана. Полная томной неги и затаенной страсти тема (**g**) звучит сначала у английского рожка, затем подхватывается кларнетом. Андалусский лад, обильная хроматика, прихотливые узоры мелодического орнамента, декламационный склад мелодии, неравномерность ритмического деления долей такта и нерегулярность синтаксиса, чередующиеся *glissando* струнных в сопровождении, напоминающие один из приемов техники *rasgado* (игра перебором), позволяют соотнести ее со скорбно-ностальгическими напевами стиля фламенко. Далее экспрессивные мелодические фразы темы в исполнении струнных и деревянных чередуются с призрачно звучащими реминисценциями из первой части «Испанской рапсодии» («Прелюдия ночи») (пример 11).

Пример 11. М. Равель. «Испанская рапсодия», IV часть



Логика развития в репризе сложной формы подчинена принципу монтажной драматургии. Здесь в произвольном порядке чередуются темы и тематические элементы первой части, вызывая представления о свободном кинетическом выражении жизненной энергии в коллективном танце. Тематическая концентрированность (сокращаются интервалы между вступлениями тем), дальнейшее вариантное преобразование мотивов, в том числе образование нового мотива на основе слияния элементов тем *e* и *d* (ц. 21), транспозиция тем, изменение их тембровой окраски и фактурного облика создают впечатление увеличения интенсивности и темпа развития. Мозаика тематических элементов подчинена единому потоку движения, общей линии нарастания громкости и тембровой экспрессии, уплотнения музыкальной ткани и умножения разнохарактерных фактурных рисунков.

Кульминация процесса наращивания напряжения приходится на коду (ц. 27), где переключка деревянных духовых и трубы на фоне монотонного повторения темы из «Прелюдии ночи» постепенно перерастает в мощное оркестровое *tutti*. В массивной плотной фактуре поначалу различимы очертания тем *c*, *a*, *b*, которые затем «поглощаются» многоголосным скандированием ритмоформулы фанданго и стремительными глиссандирующими пассажами на огромном *crescendo*.

Музыка «Ферии», с ее сочностью и блеском звуковых красок, упругим ритмом, масштабностью симфонического развития погружает слушателя в атмосферу самозабвенного простодушного веселья. Равель мас-

терски воссоздал яркий полнокровный образ головокружительного танца огромной массы людей, охваченных праздничным ликованием.

Анализ II, III и IV частей «Испанской рапсодии» в избранном ракурсе позволяет сделать вывод о своеобразии преломления танцевальных прообразов в различных частях симфонического цикла. В «Малагенья» и «Хабанере» хореографическая лексика и композиционный рисунок танцев, исполнительский состав, особенности инструментального сопровождения получили последовательное и детальное отражение. Можно говорить о «зримой» конкретности музыкальных образов, связанных с различными персонажами танцевального диалога, о театрализации танца. В «Ферии» танцевальный прообраз представлен более обобщенно, без воспроизведения его композиционных особенностей, без заостренной индивидуализированности персонажной интонации.

В «Малагенья» стремление отразить в музыке тонкий психологизм танца и его сюжет привело к портретной выпуклости характеристик действующих лиц танца, индивидуализации средств выразительности на различных этапах развертывания музыкальной формы; обусловило различия между разделами формы с точки зрения тембрового решения, характера исполнительского туше, динамики, тематического развития.

В «Хабанере» Равель подчеркнул чувственную красоту, экзотичность и, в то же время эфемерность танца, используя средства импрессионистической техники. Определенные свойства тематизма и формы – красочность ладогармонических

и темброво-регистровых средств, прозрачность фактуры, тончайшие градации *ritato*, эскизность манеры звукового письма, асимметрия композиции раскрывают специфику образа: воплощенный в музыке танец «отрывается» от реального, земного прототипа, теряет четкость линий и объемность форм, приобретает характер ускользящего видения, воспоминания.

В «Ферии» композитор, в первую очередь, стремится передать атмосферу праздника карнавального типа, с его буйством красок, стихийной жизнеутверждающей силой. Это предопределило и выбор танцевального прототипа (хотя, как отмечалось ранее, является одним из самых энергичных и темпераментных испанских танцев), и способ его воплощения. Творческое претворение фольклорного материала, свободное от требований этнографической достоверности, тематическое богатство

и разнообразие обусловлены стремлением композитора воссоздать образ многоликой, разногласной толпы.

Краткость, либо фрагментарность тем, их постоянное обновление, динамичная игра неожиданными сменами, резкими контрастами; относительность заданного порядка как ведущий принцип композиционной логики отражают карнавальное мироощущение, с его абсолютной свободой и концентрированным временем-пространством, вмещающим в себя неограниченное количество радикальных метаморфоз. Все это согласуется с импульсивным характером хоты. Воссоздание же пластических свойств, сюжета и персоналий танца в данном случае имеет для Равеля второстепенное значение и поэтому не отличается той степенью последовательности и детализации, какую мы можем наблюдать в других частях «Испанской рапсодии».

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Позже композитор оркестровал «Хабанеру» и включил в качестве III части в «Испанскую рапсодию».

<sup>2</sup> Малагенья в народной музыкальной практике неизменно связывается с поэтическим образом испанской танцовщицы – главной участницы «любвонной пантомимы». Традиционный сюжет танца: «танцовщица, скрывая за веером и мантильей свое лицо, кокетливо уклоняется от настойчивых ухаживаний партнера, но вскоре, под влиянием неожиданно вспыхнувшего чувства и захваченная общим движением танца, она гордым жестом освобождается от мантильи и отдается во власть зажигательной пляски» (Фришман Д., 1973, с. 22).

<sup>3</sup> С точки зрения общепринятой в отечественном музыковедении типологии форм, структура II части Малагеньи может трактоваться как простая трехчастная форма развивающегося типа с импровизационной каденцией (в рамках сложной 3-частной формы целого).

<sup>4</sup> Танцуют хабанеру лицом друг к другу. Во время танца ноги исполнителей едва

отрываются от земли (хотя иногда вводится пируэт). Движения ног сопровождаются чувственными движениями рук, бедер, головы и глаз (Hamilton H., 2001, p. 8).

<sup>5</sup> Гитаррон – пятиструнная гитара, несколько меньшего размера; чем обычная, тилле – гитара еще меньшая, чем гитаррон.

<sup>6</sup> М.И. Глинка использовал обе темы в испанской увертюре «Арагонская хота» (1845), Ф. Лист – одну из них в «Испанской рапсодии» (1845).

<sup>7</sup> Финал «Испанской рапсодии» написан в сложной репризной трехчастной форме.

<sup>8</sup> Фрагмент мелодии арагонской хоты, приведенной в статье П.А. Пичугина (1982, с. 76).

<sup>9</sup> Эту фольклорную запись одного из вариантов хоты приводит в статье И.Я. Рыжкин (1958, с. 134).

<sup>10</sup> Фрагмент мелодии арагонской хоты, приведенной в статье П.А. Пичугина (1982, с. 76).

<sup>11</sup> Фрагмент мелодии арагонской хоты, приведенной в статье П.А. Пичугина (1982, с. 77).

**ЛИТЕРАТУРА**

Александрова В.Н. Испанские народные танцы. Л.: Музгиз, 1959. 54 с.

Ахундов П. Испанская музыка // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1974. Т. 2. С. 574–583.

Боткин В.П. Письма об Испании. Л.: Наука, 1976. 344 с.

Волошин М.А. По глухим местам Испании // Волошин М.А. Путник по вселенным. М.: Сов. Россия, 1990. С. 60–76.

Мартынов И.И. Музыка Испании. М.: Сов. композитор, 1977. 360 с.

Мартынов И.И. Морис Равель. М.: Музыка, 1979. 335 с.

Пичугин П.А. Хота // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1982. Т. 6. С. 75–79.

Рыжкин И.Я. Испанские увертюры Глинки // М.И. Глинка: Сб. ст. М.: Музгиз, 1958. С. 95–155.

Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1971. 111 с.

Фришман Д.В. Испанская рапсодия М. Равеля. М.: Музыка, 1973. 80 с.

Чапек К. Сочинения: В 5 т. Т. 2: Очерки. Путевые заметки. М.: Гослитиздат, 1959. 717 с.

Эренбург И.Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Худож. лит., 1966. Т. 7. 752 с.

Hamilton H.V. Habanera // The new Grove Dictionary of music and musicians edited by Stanely Saidie, in twenty volumes. London, 2001. Vol. 8. P. 8

Rosar W.H. Malagueca // The new Grove Dictionary of music and musicians edited by Stanely Saidie, in twenty volumes. London, 2001. Vol. 11. P. 549.

**REFERENCES**

Akhundov, P. (1974), "Spanish music", *Muzykal'naya entsiklopediya: V 6 t.* [Musical encyclopedia: in 6 volumes], in Yu.V. Keldysh (ed.), *Sovetskaya entsyklopedia*, Sovetskii kompozitor, vol. 2, Moscow, pp. 574–583. (in Russ.)

Alexandrova, V.N. (1959), *Ispanskie narodnye tantsy* [Spanish folk dances], Muzgiz, Leningrad, 54 p. (in Russ.).

Botkin, V.P. (1976), *Pis'ma ob Ispanii* [Letters about Spain], Nauka, Leningrad, 344 p. (in Russ.)

Chapek, K. (1959), *Sochineniya: V 5 t. T. 2: Ocherki. Putevye zametki* [Essays in 5 volumes, vol. 2: Essays. Travel notes], Goslitizdat, Moscow, 717 p. (in Russ.)

Erenburg, I.G. (1966), *Sobranie sochinenii: V 9 t. T. 7* [Collected works in 9 volumes, vol. 7], Hkudozhestvannaya literatura, Moscow, 752 p. (in Russ.)

Fal'ya, M. de. (1971), *Stat'i o muzyke i muzykantakh* [Articles about music and musicians], Muzyka, Moscow, 111 p. (in Russ.)

Frishman, D.V. (1973), *Ispanskaya rapsodiya M. Ravelya* [The Spanish rhapsody of M. Ravel], Muzyka, Moscow, 80 p. (in Russ.)

Hamilton, H.V. (2001), "Habanera", *The new Grove Dictionary of music and musicians in twenty volumes*, in Stanely Saidie (ed.), vol. 8, London, p. 8. (in Eng.)

Martynov, I.I. (1977), *Muzyka Ispanii* [Music of Spain], Sovetskii kompozitor, Moscow, 360 p. (in Russ.)

Martynov, I.I. (1979), *Moris Ravel'* [Maurice Ravel], Muzyka, Moscow, 335 p. (in Russ.)

Pichugin, P.A. (1982), "Hota", *Muzykal'naya entsiklopediya: V 6 t.* [Musical encyclopedia: in 6 volumes], in Yu.V. Keldysh (ed.), *Sovetskaya entsyklopedia*, Sovetskii kompozitor, vol. 6, Moscow, pp. 75–79. (in Russ.)

Rosar, W.H. (2001), "Malagueca", *The new Grove Dictionary of music and musicians in twenty volumes*, in Stanely Saidie (ed.), vol. 11, London, p. 549. (in Eng.).

Ryzhkin, I.Ya. (1958), "Glinka's Spanish overtures", *M.I. Glinka. Sbornik statei* [M.I. Glinka. Collection of articles], Muzgiz, Moscow, pp. 95–155. (in Russ.)

Voloshin, M.A. (1990), "In the remote places of Spain", *Putnik po vselelnym* [Traveler across the universes], Sovetskaya Rossiya, Moscow, pp. 60–76. (in Russ.)



**Сведения об авторе**

Басс Валентина Всеволодовна, доцент кафедры теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)  
E-mail: valentinabass@mail.ru

**Author information**

Valentina V. Bass, Docent of the Department of Music Theory and Composition at the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)  
E-mail: valentinabass@mail.ru

Поступила в редакцию 27.05.2022

После доработки 23.10.2022

Принята к публикации 16.11.2022

Received 27.05.2022

Revised 23.10.2022

Accepted for publication 16.11.2022