

## АНСАМБЛЕВЫЕ СОНАТЫ М. РАВЕЛЯ 1920-х гг.: К ВОПРОСУ ТРАКТОВКИ СТИЛЯ

Г.А. Еременко<sup>1</sup>, В.П. Михайлова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена вопросу интерпретации стилистических особенностей камерных сонат М. Равеля 1920-х гг. Сам композитор признавал их поворотным пунктом в творчестве. Его суть – рост внимания к конструктивным приемам в композиции как реакция на критику свободы самовыражения художников-импрессионистов. В авторитетных отечественных монографиях (Ю. Крейн, И. Мартынов, В. Смирнов) стиль и техника письма сонат охарактеризованы краткими наблюдениями, и новации композитора не получают оценок. Стилистая трактовка новых конструктивно-выразительных средств определяет актуальность и новизну изучения. В центре внимания авторов проявление классицистских и неоклассицистских черт в музыкальном языке сонат. На основе мнений исследователей М.К. Михайлова, Л.Н. Раабена, В.П. Варунца предложена характеристика общих черт и различий в терминологии и национальном своеобразии диалога с традицией. Акцентирован интерес Равеля к обогащению в поздний период творчества романтически-импрессионистских черт разными – умеренными (классицистскими) или радикальными (неоклассицистскими) – формами наследования опыта французской музыкальной культуры. Анализ с этих позиций композиции, тематизма в циклах сонат и приемов его развития составляет содержание основного раздела статьи. Предложена классификация двух типов изложения – линейный и жанровый. Выявлены некоторые особенности организации каждого из них, показаны на конкретных примерах наиболее значимые индивидуальные черты в разных вариантах диалога композитора с национальной традицией музыкального искусства отдаленных эпох. Анализ позволил раскрыть смелость новаторских открытий Равеля – природу линейного мышления, гибкое сочетание расширенной тонально-гармонической системы с неомодальными и полиладовыми приемами организации, при сохранении особых законов национального формообразования. Эти открытия Равель использовал в качестве средств конструктивно-выразительного обновления своего самобытного музыкального языка.

**Ключевые слова:** ансамблевая соната, струнные инструменты, стиль, тематизм, линейность, неомодальность, диалог с традицией, классицизм и неоклассицизм, французская музыка, камерная музыка XX в.

**Конфликт интересов.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Еременко Г.А., Михайлова В.П. Ансамблевые сонаты М. Равеля 1920-х гг.: К вопросу трактовки стиля // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 108–119. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-108-119.

## M. RAVEL'S ENSEMBLE SONATAS OF THE 1920s: ON THE QUESTION OF INTERPRETATION OF STYLE

G.A. Eremenko<sup>1</sup>, V.P. Mikhaylova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

**Abstract.** The article is devoted to the interpretation of stylistic features in the 1920s` Ensemble Sonatas by M. Ravel. The composer himself recognized them as a pivotal point in his work, which was characterized with the growing attention to constructive techniques

in composition as a reaction to criticism of the freedom of expression given to Impressionist artists. In respected Russian monographs (Yu. Krein, I. Martynov, V. Smirnov), the style and technique of written sonatas are characterized only by brief observations. Therefore, the composer's innovations do not receive any specific estimations. The relevance and novelty of the article are determined by the stylistic interpretation of new structural features and means of expression. The authors focus on showing classicist and neoclassical features in the musical language of the sonatas. Based on the opinions by such researchers as M.K. Mikhailov, L.N. Raaben, V.P. Varunts, a characteristic of common and different features in terminology and national identity of dialogue with the tradition is proposed. The authors also emphasize Ravel's interest in enriching romantic-impressionist traits in the late period of his work with different – moderate (classicist) or radical (neoclassical) – forms of inheritance of the experience of French musical culture. An analysis of composition, thematism in sonata cycles and methods of its development is the content of the main section of the article. The classification of two types of presentation is proposed – linear and genre. Some peculiarities of the organization of each of them are revealed. The most significant individual features in different versions of the composer's dialogue with the national tradition of musical art of distant epochs are shown in concrete examples. The analysis allowed us to reveal the boldness of Ravel's innovative discoveries – the nature of linear thinking, a flexible combination of an expanded tonal-harmonic system with neo-modal and polyade methods of organization, while preserving the special laws of national shaping. Ravel used these discoveries as a means of constructive and expressive renewal of his original musical language.

**Keywords:** ensemble sonata, string instruments, style, thematism, linearity, neomodality, dialogue with tradition, classicism and neoclassicism, French music, chamber music of the twentieth century

**Conflict of interests.** The authors declare the absence of conflict of interests.

**For citation:** Eremenko, G.A., Mikhaylova, V.P. (2022), “M. Ravel's Ensemble Sonatas of the 1920s: on the question of interpretation of style”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 108–119. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-108-119.

Творчество Равеля – памятник,  
воздвигнутый во славу размеренности  
и ясности... которые являются  
национальной особенностью французов.  
*Альфред Корто, французский пианист,  
дирижер, педагог*

Выявление стилевой природы музыки принадлежит к сложным и неизменно актуальным задачам музыкознания, так как требует оперирования комплексом аналитических навыков, направленных к толкованию их образно-эстетического назначения. Острота такой задачи возрастает при обращении к музыке, интегрирующей разные выразительно-стилистические комплексы, что отличает творчество Мориса Равеля (1875–1937), в стиле которого пульсировали разнообразнейшие стилевые «краски», выраженные и пестротой испанских националь-

ных интонаций, и импрессионистскими гармониями, и классицистскими веяниями – все эти явления отражают сложную природу творческого мышления композитора. Проявив интерес к этим стилевым манерам в годы консерваторской юности, по мере обретения зрелости композитор не только самобытно их преломлял, но органично синтезировал, сдвигая фокус творческого внимания на тот или иной стилевой комплекс. Особенно рельефно эти поиски проступили в творчестве последнего десятилетия (1917–1933), отмеченном поразительным разнообразием жанровых предпочтений и стилевых новаций.

Определяющим принципом в формировании композиторского письма в это время (по единодушному мнению специалистов отечествен-

ной «равелианы») стал диалог с наследием французской музыкальной культуры. Как и многие художники послевоенных лет, остро ощутив утрату духовной опоры, Равель стремится преодолеть кризис поиском новых идеалов. Перелом ознаменован появлением фортепианной сюиты «Гробница Куперена» (1917), возникшей (по словам Равеля) как дань уважения французской музыке XVIII в. и посвящение погибшим друзьям. В ней с последовательной целеустремленностью проявляются новые способы трактовки композитором классических образцов, интерес к которым уже был заявлен в раннем его творчестве (Менуэт в старинном стиле, 1895, Сонатина, 1905), позже – в балете «Дафнис и Хлоя» (1912), Трио (1914).

Новое преломление это стилистическое русло творчества Равеля обрело в камерных сонатах – для скрипки и виолончели (1922) и скрипки и фортепиано (1927)<sup>1</sup>. Эти значимые для позднего творчества сочинения в трудах авторитетных российских исследователей (Ю. Крейн, 1966; И. Мартынов, 1979; В. Смирнов, 1981) принято связывать с доминированием конструктивных приемов, проявляющих себя в линейном мышлении особого рода<sup>2</sup>. Однако (как обнаруживает анализ музыкального тематизма) преобладают в сонатах принципы органичного наследования традиций французского классицизма, с локальными прорывами к неоклассицистским новациям.

Выявление приемов такого стилизового решения музыки смычковых сонат, реализованных к тому же композитором в контексте иных (импрессионистско-романтических) стилизовых манер, принадлежит

к кругу проблемных моментов изучения равелевского стиля. Не претендуя на полноту их решения, сосредоточим внимание на работе композитора с национальной традицией, предварительно кратко коснувшись характеристики понятий «классицизм» и «неоклассицизм». Обсуждение их сути в отечественном музыковедении долгое время велось в полемическом тоне (см.: Смирнов В., 1973; Раабен Л., 1981; Еременко Г., 2002; Кривицкая Е., 2012).

Подход к разграничению терминов достаточно четко обозначен в статье М. Михайлова «О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века» (1963) и определяется он различными эстетическими задачами. Классицистские тенденции проявились не в стремлении художника возродить жанры, «стилизовать» музыку прошлого, а в стремлении обуздать романтическое «буйство» образности и музыкального языка нормативными конструктивными приемами классических форм. Неоклассицизм (в лице его лидеров – П. Хиндемита в Германии, А. Казеллы в Италии, И. Стравинского в отношении общеевропейского исторического опыта, включая русскую музыку) встал на принципиально иные художественно-эстетические позиции.

В пору потрясений, поставивших человечество перед опасностью крушения мира, культура взяла на себя задачу восстановления миропорядка с помощью возрождения великого наследия прошлых эпох – идей, образов, героев, систем языково-композиционной организации в качестве эталонных моделей, требующих обновления соразмерно эпохе. Этот принципиально важный принцип

нового стиля – обновление моделей старинных жанров и стилей с помощью синтеза музыкально-языковых систем прошлого и «современности» акцентирует Л. Раабен в статье «Еще раз о неоклассицизме» (1981, с. 210).

Таким образом, классицистские тенденции и неоклассицизм – явления родственные, но разного масштаба и стилевой природы. Оба ориентированы на сохранение норм «музыкальной классики», но первые стремились «сдерживать» правилами классической формы романтический язык самовыражения, а второй – «обуздать» силами культуры беспорядок эпохи» и стать своеобразной антитезой не только романтизму, но и проявлениям крайнего субъективизма в искусстве. В этих целях неоклассицизм экспериментировал с нормами «забытых» жанрово-стилистических образцов прошлого в поисках скрытых ресурсов, в то время как классицизм выступал своеобразным «компасом», позволяющим творцу в его свободных поисках новизны не терять связь с универсальными законами композиции.

Своеобразие неоклассицизма с точки зрения исторического и национального контекста, в том числе во французской композиторской школе, рассматривает В. Варунц в книге «Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки» (1988), в частности, обращая внимание, что одна из значимых примет европейского неоклассицизма – возвращение к четким и ясным композиционно-риторическим методам не была определяющей для французской школы, потому как ее лидеры всегда придерживались четкой ло-

гики композиционного мышления. Эта «визитная карточка» стиля французских композиторов делает необходимым (по мнению В. Варунца, с. 32–33) обратить внимание на «явную обособленность» их музыки в решении вопросов «диалога с прошлым». Их осмыслению посвящена статья Г. Еременко «Пассеизм в музыкальной культуре Франции» (2019). В ней с помощью ввода нового термина<sup>3</sup> (франц. *passé* – прошлое, *passéism* – пристрастие к прошлому<sup>4</sup>) выявляется «свойственная французской композиторской школе идея сохранения почвенных – просодия, риторика, форма – основ традиции как способа национальной самоидентификации» (Еременко Г., 2019, с. 172).

В связи с приведенными позициями исследователей справедливее, как представляется, оценивать диалог французской музыки (в творчестве ее лидеров первой половины XX в.) с национальным наследием в русле современной разновидности классицистского движения<sup>5</sup>. Оно ориентировано на преодоление диктата инонациональных влияний и поиски обновления музыкального языка в опоре на богатое наследие музыкального театра Ж.Б. Люлли и Ж.Ф. Рамо, школы клавесинистов во главе с Ф. Купереном, мастеров лютневой и скрипичной музыки.

Отчетливо тенденция возрождения национальной традиции заявила о себе в творчестве К. Дебюсси и М. Равеля в разных жанрах, в том числе в их камерно-инструментальной музыке. Композиторы (особенно интенсивно в поздний период творчества) обращаются к типу инструментализма барочной эпохи, к старинным принципам

формообразования и жанрам – менуэту, пассье, сарабанде, ригодону, программной инструментальной миниатюры, старинной сюиты и доклассической сонаты. Композиторы группы «Шесть», находясь в творческих спорах с Дебюсси и Равелем, тем не менее, следуют их устремлениям к возрождению принципов национального мышления<sup>6</sup>.

Для аргументации высказанного предположения в отношении Равеля обратимся к анализу его смычковых сонат.

**Соната для скрипки и виолончели** (1922) «зрела» в замыслах композитора еще с 1919 г.: в 1920 появляется пьеса «Памяти Дебюсси», ставшая позднее I частью цикла. Спустя пять лет после завершения работы была написана **Соната для скрипки и фортепиано** (1927), посвященная другу композитора, скрипачке Э. Журдан-Моранж. Исследователи творчества Равеля оценивают сонаты как эксперименты композитора в духе нового времени.

**Композиции сонат** демонстрируют (соответственно) два разных решения: в духе классического типа сонатно-симфонического цикла и более привычного для камерных опусов – трехчастного. Отметим, что жанр трио-сонаты в своем самом распространенном варианте в эпоху Барокко также включал четыре части. В скрипично-виолончельной сонате Равеля части контрастируют по характеру, но имеют нетипичное (для парного контраста в барочном жанре) чередование темпов «быстро-быстро-медленно-быстро»<sup>7</sup>. Во внешнем и внутреннем композиционном и жанровом решении частей наблюдается своеобразная «двойственность», следование собствен-

ному индивидуальному композиторскому проекту.

Ансамбль исполнителей представляет собой не дуэт в привычном понимании солирующего и аккомпанирующего инструмента. Сочетание двух струнных, существующих в сонате на равных началах, берет свои истоки еще в традиции трио-сонаты эпохи Барокко, где верхняя пара голосов образовывала в своем роде «мелодический» дуэт. Но этот ансамбль Равель наделяет иными конструктивно-выразительными возможностями для создания эффекта объемного, плотного музыкального процесса, насыщенного событийностью.

Условный «сюжет», который разворачивается в процессе развертывания частей, сосредоточен вокруг идеи «взгляда художника» на объективную реальность окружающего мира. Здесь и «любование», наслаждение красотой линий в I части, и гротескное скерцо II части, и почти «баховское» рациональное размышление III части и наконец, жанровый, стихийно-живой финал. Но это не калейдоскоп сменяющих друг друга настроений и ощущений, а прочно связанная картина мировосприятия художника, определяемая взаимосвязанностью элементов, их сцеплением, как на уровне мотивных связей частей, так и в композиции общециклической целостности. Такое решение свидетельствует о преломлении принципа контрастно-составной формы в фокусе классико-романтической сонатности.

В **Сонате для скрипки и фортепиано** трехчастная, классическая в отношении жанра сонаты, композиция, с типичным темповым контрастом «быстро-медленно-быстро»,

заклучает в себе внутренние «разнородности», неожиданные стилевые повороты. Первая часть схожа по своему содержанию с начальным Allegro «Дуэта», в ней отчетливо доминирует ощущение лирического «наблюдения», созерцательного «любования». Но однородным строй музыки трудно назвать: здесь ощущим переход от восприятия внешнего плана окружающего мира – к внутреннему, сфере достаточно экспрессивных переживаний, что проявлено в конфликте тем разработки. Уже сама трактовка инструментов в I части своеобразна и постоянно «модулирует» от классицистских к импрессионистско-романтическим стилевым воплощениям. Рояль подчас мелодичен соразмерно скрипке, а «далекость» тембров и контраст штрихов становятся художественным приемом, приобретая (по наблюдению В. Смирнова (1981, с. 164) в разработке конфликтный характер, а в репризе (с усеченной побочной) рождая дуэт новой производной темы (она появляется как сумма интонаций тем главной и побочной) и аккомпанирующей ей главной. Ощутимое влияние композиционно-драматургических приемов классико-романтической сонатности, расцвеченной (в духе импрессионизма) ладотональной колористикой, как бы сдерживается старосонатной вариативной близостью основных тем экспозиции и их изложением в духе инструментализма раннего французского классицизма.

II часть – «Блюз», ностальгическая меланхолия в «современном амплуа», тем не менее, функционально средний раздел композиции выполняет роль медленной части

сонатного цикла как лирико-созерцательного центра, обогащенного характеристичным звучанием. Финал – «Perpetuum mobile» устанавливает безоговорочно оптимистический итог вечного движения жизни. Быть может, в послевоенные годы, это своеобразное воплощение надежды на свет, неминуемо ожидаемый за испытанием.

В целом, образный мир сонат отличается объективизированностью звучания, не утрачивая ассоциативных связей с реальными впечатлениями.

**Тематизм** в сонатах представлен двумя типами организации: весьма не типичным для композитора линейным (в образном отношении относящим слушателя к размышлению или абстрактно-графической звукописи) и традиционным моторно-жанровым. Они в стилевом разнообразии рельефно показаны в циклах: линейизм – в I и III (медленной) частях виолончельно-скрипичной и «головной» части сонаты для ансамбля скрипки и фортепиано. Более традиционные эпизоды – в духе классико-романтической, песенно-танцевальной или характеристической, жанровости – в сонате «Дуэт» наиболее рельефно показаны в скерцо II части и финале (моторная главная тема скерцо, жанровые песенно-танцевальные – побочная скерцо и темы финала), при этом достаточно постоянно возникая почти во всех ее частях.

В сонате 1927 г. Равель предложил два необычных варианта жанровых характеристик тем. Включение блюзовой части в жанр сонаты – стилевое явление, характерное для увлеченной джазом музыки послевоенного времени. Для Равеля это ока-

залось естественным шагом на пути освоения новых приемов и жанров, учитывая некоторую близость блюзовых и импрессионистских красок, но их ощутимые различия – безусловно, новаторская страница в творчестве Равеля. Наиболее традиционно в жанровом отношении решена III часть, представляющая собой токкатно-моторное «вечное движение».

**Способы изложения и развития тематизма сонат** проявляют себя разнообразно, и как интервально-ритмические преобразования (характеризующиеся приемом развертывания и мотивными обновлениями в «технике плавного перехода» (Курт Э., 1931, с. 169)), и ладогармонические изменения расширенно-тонального или неомодального типа – прием инкрустирования хроматикой, а также высотно-ладовое обновление на развивающихся участках тем. Например,

– главная тема I части скрипично-виолончельной сонаты излагается полиладово: вариантный ля мажоро-минор накладывается на дорийский ля с финалисом ми (тт. 1–12); во втором, развивающем проведении темы, композитор использует высотно-ладовое обновление – инструменты передают тематический материал друг другу в новых ладовых центрах;

– лидийский облик побочной темы I части (ц. 3) скрипично-фортепианной сонаты и ее постоянная ладовая переменность, а также превалирование ангемитонного движения способствуют несколько архаичной окраске, выразительной «текучести» мелодического движения; дополняет полиладовое наслоение партий контрапункт двух звуко-

высотных систем: чистая диатоника эолийского лада скрипки «парит» над хроматизированной, подчас гармонически не дифференцируемой партией фортепиано;

Важную роль также выполняют приемы темброво-артикуляционного варьирования:

– скерцо сонаты «Дуэт» изобилует всеми возможными штрихами игры на смычковых инструментах – акцентное выделение смычком первых долей такта, частая контрастная смена *pizz.* и *arco* в побочной теме – пиццикато мелодической линии скрипки и флажолетный, диссонирующий «фон» виолончели, в коде предельное разнообразие штрихов – игра у грифа, на подставке, флажолеты, акценты, деташе, обилие двойных нот;

– многие приемы виртуозного концертирования барочной эпохи демонстрирует финал Сонаты для скрипки и фортепиано, иногда Равель прибегает к тембровым имитациям<sup>8</sup>.

Наиболее «радикальный» с точки зрения стиля композитора **линейный тип тематизма** в сонатах мы рассмотрим подробнее, со вниманием к конкретным решениям в каждом случае.

Понятие линейности<sup>9</sup> подразумевает в музыке XX в. сочетание интервально-ритмических линий в новых ладогармонических условиях с характерным нарастанием напряжения «мелоса» и вереницей вариантных преобразований<sup>10</sup>.

В сонате «Дуэт» (1922) линейность не является последовательным методом работы с материалом, но «намеренность» ее использования композитором как конструктивного приема очевидна.

В главной и побочной партии I части<sup>11</sup> композитор избирает принцип развития остинатных элементов разнонаправленными типами движения с использованием гибкой интервалики как потенциала для различных вариантных и вариационных преобразований. Примечателен интонационный и ладогармонический облик тем, изложенных по линейному типу: в экспозиционных участках преобладает контрастное наложение линий в условиях мажоро-минорной ячейки с вариантной терцией и модальной натурально-ладовой гармонией. Природа линейности определяется контрастом статичности и динамики движения в главной теме I части сонаты, что подчеркивается как на метроритмическом уровне (остинато – ритмическое разнообразие), так и в ладовом отношении (проявление мажоро-минорной системы – модальная система). При этом линии партий образуют разное интервальное сопряжение – прима, секста, терция, квинта, септима. Находясь в одной интонационной плоскости, голоса, тем не менее, воспринимаются как два самостоятельных пласта.

В теме, порученной в первом проведении виолончели, усматривается и солирующая роль – мелодическая линия гибкая, имеет свои фазы развития и заключения. Но остинатная формула скрипки берет на себя двойное функциональное значение – как фоновый материал, исходя из визуального графического контраста, и вместе с тем очевидна тематическая самостоятельность, идущая из слуховых впечатлений. Настойчивое, с яркой гармонической характерностью, это мелодиче-

ское образование есть некий второй тематический план. Самостоятельность линий подчеркивается и свободным тембровым варьированием, передачей музыкального материала линий от одного инструмента к другому.

Линейный тип ярко проявляется также в III медленной части. Главная тема начинается канонически, и в момент вступления имитации разворачивается второй мелодический самостоятельный план, что в стилевом отношении вызывает ассоциации с полифоническими опусами Баха. Канонически изложенная тема представляет собой (в слуховом отношении) эмоционально-отрешенную образную сферу. В ясном интонационном облике и однородном ритме разворачивается из ядра мелодическая линия. Ее линейность проявляется совершенно отчетливо в принципе постепенного нарастания мелодического напряжения, захватывания высотных вершин путем включения относительно нешироких интервалов в поступенное движение с двумя точками-кульминациями (тт. 3, 8). Использование модальной ладовой системы (дорийский ля минор) не только способствует «архаичному» звучанию темы, но и в стилевом отношении вызывает ассоциации с музыкой добарочной эпохи.

Таким образом, Равель использует линейный принцип в разных контекстах: в неомодальной стилистике в сочетании с мажоро-минорной ладотональной системой (I часть), близкой неоклассицизму XX в., и в характере классицистских традиций вариантно-полифонической техники, с «мерцанием» приемов стилизации старинной музыки (III часть).



Соната 1922 г., безусловно, смелая музыкально-языковая «комбинация» в творчестве Равеля, позволяющая судить о неоклассических признаках ее стиля. В Сонате для скрипки и фортепиано линейный тип тематизма, организованный комбинацией линий и интонационных вариантов, выпукло представлен в I части, выступая как живописно-абстрактная для восприятия образная сфера. В изложении горизонтали заложено особое свойство – потенциал к бесконечному развитию, варьированию. Каждый интонационный поворот мелодической линии словно является «вариантом» предыдущего. Постоянная смена метра, акцентных тяжелых долей усиливает ощущение текучести и непредсказуемости. При этом обнаруживается подобие жанровости, выраженное ритмоформулой: восьмая, две шестнадцатых, восьмая. Очевидно, что истоком для этой темы является «призрак» песенности, облаченный в линейную «вуаль».

Побочная тема (ц. 3) I части также выполнена в условиях линейности, но имеет более архаичный облик. Тема отдаленно напоминает жанр органума, что выражено в движении исключительно чистыми квинтами в партии фортепиано и развитой, гибкой мелодической линией у скрипки. И даже остиная трехдольность отдаленно напоминает средневековую совершенную модусную ритмику: нижний фортепианный пласт выдержан в стабильном «модусе», а «мелизматический» скрипичный гибок и разнообразен. Мелодические линии находятся в различных, хоть и близких по звукорядам, ладовых системах – эолийский *си*, ионийский *соль*.

Тема первого эпизода II части относится к смешанному жанрово-линейному типу. Она, с одной стороны, опирается на жанр блюза, а с другой – получает линейное изложение в развитии, с абсолютно самостоятельными мелодическими линиями ансамбля. «Блюзовая» тема рефрена – с выразительной песенно-декламационной мелодикой скрипки, выдержанной в духе вокальной импровизации, по закону жанра (как отмечает В. Конен (1984, с. 247)) «...вращается вокруг... звукового центра в виде краткого мотива-попевки», в синкопированном рисунке, с приемами полиритмии и политональных аккордовых наслоений в партии фортепиано. Равель использует характерный для жанра блюза прием «скольжения» тонов в мелодической линии, но старается добиться подобного звукоподражания и в партии фортепиано (альтерация и дезальтерация на слабое время). В разворачивании темы блюза из мотива-ячейки композитор искусно применяет приемы тончайшего варьирования в новых проведениях рефрена.

Завершая статью и не углубляясь далее в анализ, отметим, что трудность стилиевой трактовки ансамблевых сонат Равеля определяется не только «синтетизмом» его письма с постоянными гибкими смещениями стилистических приемов и подвижностью формообразования. «Размытость» внешних архитектурных признаков в циклах смычковых сонат, например, сонатности в первых частях, текучесть тематизма, заметно отличаются от композиционной четкой структурности и сонатной природы процессуальности, от классического типа функциональ-

ного соотношения тем внутри частей. Эти наблюдения могут оцениваться двояко.

С одной стороны, как обусловленность новым типом гармонической системы, смешанным характером композиционной техники на пути к неоклассицизму. С другой – объясняться спецификой французского формообразования<sup>12</sup>, столь отличного от моделей немецкой музыки (Hearz D., 1980), связывая

Равеля с классицистским руслом наследования национальной традиции. С потребностью художника, в стилевом обращении к принципам музыки далекого прошлого, оставаться в контексте как романтически-импрессионистского письма, так и специфических законов французского композиторского профессионализма. Именно это взаимообогащение в сонатах Равеля 1920-х гг. придает неповторимость языку их музыки.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В одном из своих писем Равель заметил, что Соната для скрипки и виолончели знаменует поворот в его творчестве (см.: Равель в зеркале своих писем / сост. М. Жерар и Р. Шалю; вступ. ст. и примеч. Г. Филенко. Л., 1962. С. 203).

<sup>2</sup> В монографии В. Смирнова (1981, с. 148–149) приведены мнения западных исследователей (А. Ролан-Манюэль, Г. Штукеншмидт, В. Янкелевич), отмечающих «обнажение рисунка» в мелодическом мышлении смычковых сонат Равеля, намеченный в них путь, близкий к открытиям Стравинского-неоклассика. Российские музыковеды, признавая поворот композитора к иному мышлению, стремятся «защитить» Равеля от его собственных новаций. По мнению В. Смирнова, линейность французского композитора в этих сочинениях «чужда абстрактному мелодическому “строительству”»; напротив, она индивидуально образна, выразительна, пластична» (1981, с. 148). И. Мартынов, также подчеркивая «рационализм письма», политональность в сочетании с чертами архаизированной модальности, мастерство владения приемами контрапункта и остинато, оценивает эти черты стиля как полемический вызов упрекам молодого поколения, значительную потерю в характерности и колорите (1979, с. 189–191). Музыковед стремится подтвердить обильными высказываниями критиков идею, что предпринятый Равелем в сонатах смелый шаг к обновлению письма не был поддержан современниками и остался одиночным экспериментом (Мартынов И., 1979, с. 192–193). В монографии В. Жарковой «Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания мастера)» (Киев, 2009. 528 с.), несмотря на включение осо-

бого раздела о сонатах («Поздние сонаты: вектор эксперимента», с. 346–361), новый взгляд на стиль этих сочинений автором не предложен.

<sup>3</sup> Понятие «пассеизм» активно использовал художник и деятель движения «Мир искусства» А.Н. Бенуа, вкладывая в него мысль о важности для каждой нации приверженности к «великому прошлому» своей культуры (см. подробнее: (Еременко Г., 2019, с. 173–175)).

<sup>4</sup> См.: Dictionnaire de l’Academie francaise. Neuvieme edition. Imprimerie Nationale. T. 2. Passeism. 2000.

<sup>5</sup> Приведем лишь некоторые конкретные примеры: К. Сен-Санс – Сюита для фортепиано, ор. 90, опера «Асканио», Шесть фуг для фортепиано, ор. 161; камерные ансамбли (ор. 115, 120, 121) Г. Форе. Д. Мийо создает сонату на темы французских песен XVII в., Ф. Пуленк пишет в манере клевсинной миниатюры «Три пьесы» и «Листики из Альбома». На сценах оперных театров появляются «Пенелопа» Г. Форе, трилогия «Орестея» Д. Мийо по Эсхилу в версии П. Клоделя, «Царь Давид» и «Антигона» А. Онегера.

<sup>6</sup> Изучение стилевых особенностей французской музыки XX в. в настоящее время в числе актуальных вопросов музыкознания. В отношении инструментальной музыки Франции первой половины XX в. приведем ряд названий: Рубцова Д.А. Французская камерно-инструментальная музыка постдебюссистского периода: национальные традиции и новая языковая стилистика // Южно-российский музыкальный альманах. 2014. № 3. С. 38–42; Стукова М.С. Сюитность как принцип композиции в творчестве Д. Мийо: Автореф. дис. ... канд. искусство-

ведения. М., 2019. 25 с.; Менделенко Д. Камерно-инструментальная соната в творчестве Ф. Пуленка: Особенности трактовки жанра и жанровые истоки. URL: <http://www.allbest.ru> (дата обращения 8.09.2022).

<sup>7</sup> I часть, Allegro, сонатная форма, текучие, абстрактно-графические и вместе с тем живописные образы;

- II часть *Tres vif*, с чертами сонатной формы, «гротескное» скерцо;

- III часть *Lent*, близка простой 3-частной форме, созерцательно-философские образы размышления;

- Финал, *Vif, avec entrain*, сонатная форма, энергичное настроение, музыка плясового характера.

<sup>8</sup> Большинство исследователей, в частности Ю. Крейн (1966, с. 94), В. Смирнов (1981, с. 163), обращают внимание на замеченный Э. Журдан-Моранж «флейтовый» характер начальной темы скрипки в Сонате 1927 г., исполнение которой требует приема, близкого *non vibrato*.

<sup>9</sup> Линеарность (нем. *linearität*, от лат. *linearis* – линейный) в многоголосной музыке – качество голосоведения, состоящее в приоритете мелодических (линейных) связей между звуками в каждом из голосов перед гармоническими (акустическими) связями созвучий (дано по: (Фраёнов В.П., Лебедев С.Н. Линеарность // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/music/text> (дата обращения: 3.03.2021)).

<sup>10</sup> См.: Курт Э., 1931; Фраёнов В.П., Лебедев С.Н. Линеарность // Большая россий-

ская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/music/text> (дата обращения: 3.03.2021).

<sup>11</sup> Интонационный облик главной темы опирается на квинтовый остов и певочный принцип развертывания тематизма. Отдельно отметим изложение темы побочной партии – ритмически выдержанные / моноритмические партии скрипки и виолончели воспринимаются как современный вариант линейного изложения по ряду причин: интонационное ядро у скрипки «разворачивается» по достаточно широким интервалам, обрисовывая линейно-круговое движение. Во втором проведении «интервальные шаги» становятся все более и более размашистыми, происходит нарастание напряжения и обновление материала. Аналогичный принцип «разрастания» с усилением энергетикой из ядра наблюдается и в партии виолончели.

<sup>12</sup> В диссертации Е.Н. Колмогоровой (1998) специфика национального эталона «идеальной формы» на основе трудов ведущих французских ученых определяется следующими признаками: 1) индуктивная организация звукового процесса с преобладанием кристаллизации темообразования над архитектурной композицией, 2) свобода изложения, управляемая логикой стихосложения, либо ритмовременными закономерностями членения и пропорций, 3) «рассредоточенный» тематизм и приоритет импровизационно-музицирующих приемов его развития (комбинаторика, колоризация, ригурнели), обусловившие сюитный характер конструкций.

## ЛИТЕРАТУРА

Варуц В.П. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. М.: Музыка, 1988. 78 с.

Еременко Г.А. Пути XX века к музыкальной «классике» // Музыкальная культура как национальное и мировое явление: Материалы Междунар. конф. Новосибирск, 2002. С. 45–54.

Еременко Г.А. Пассеизм в музыкальной культуре Франции // Обсерватория культуры. 2019. № 2. С. 171–183.

Колмогорова Е.Н. Проблемы формы во французской музыке: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1998. 25 с.

Конен В.Д. Рождение джаза. М.: Сов. композитор, 1984. 310 с.

Крейн Ю.Г. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. М.: Музыка, 1966. 107 с.

## REFERENCES

Eremenko, G.A. (2002), «The ways of the twentieth century to the musical "classics"», *Muzykal'naya kul'tura kak natsional'noe i mirovoe yavlenie* [Musical culture as a national and world phenomenon], Novosibirsk, pp. 45–54. (in Russ.)

Eremenko, G.A. (2019), «Passeism in the musical culture of France», *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], Vol. 2. pp. 171–183. (in Russ.)

Hearz, D., Brown, B.A. (1980), «Classical», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4, London. (in Eng.)

Kolmogorova, E.N. (1998), *Problemy formy vo frantsuzskoi muzyke* [Problems of form in French music], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 25 p. (in Russ.)

Konen, V.D. (1984), *Rozhdenie dzhaza* [The Birth of jazz], Moscow, 310 p. (in Russ.)

- Кривицкая Е. Музыка Франции: Век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. СПб., 2012. С. 111–205.
- Курт Э. Основы линейного контрапункта. М.: Музыка, 1931. 304 с.
- Мартынов И.И. Морис Равель. М.: Музгиз, 1979. 317 с.
- Михайлов М.К. О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. ст. Вып. 2. Л., 1963. С. 211–237.
- Раабен Л.Н. Еще раз о неоклассицизме // История и современность: Сб. ст. / ред. А.И. Климовицкий. Л., 1981. С. 196–213.
- Смирнов В.В. Возникновение неоклассицизма и неоклассицизм Стравинского // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. ст. / ред. Л.Н. Раабен. М.: Музыка, 1973. С. 139–168.
- Смирнов В.В. Морис Равель и его творчество. Л.: Музыка, 1981. 220 с.
- Hearz D., Brown B. A. Classical // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 4. London, 1980.
- Krein, Yu.G. (1966), *Kamerno-instrumental'nye ansambli Debussy i Ravelya* [Chamber and instrumental ensembles of Debussy and Ravel], Moscow, 107 p. (in Russ.)
- Krivitskaya, E. (2012), *Muzyka Frantsii: Vek dvadtsatyi. Estetika, stil', zhanr* [Music of France: The twentieth century. Aesthetics, style, genre], Saint Petersburg, pp. 111–205. (in Russ.)
- Kurt, E. (1931), *Osnovy linearnogo kontrapunkta* [Fundamentals of linear counterpoint], Moscow, 304 p. (in Russ.)
- Martynov, I.I. (1979), *Moris Ravel'* [Maurice Ravel], Moscow, 317 p. (in Russ.)
- Mikhailov, M.K. (1963), «About classicist tendencies in music of the XIX century – the beginning of the XX century», *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of theory and aesthetics of music], vol. 2, Leningrad, pp. 211–237. (in Russ.)
- Raaben, L.N. (1981), «Once again about neoclassicism», *Istoriya i sovremennost'* [History and modernity], Leningrad, pp. 196–213. (in Russ.)
- Smirnov, V.V. (1973), «The emergence of neoclassicism and Stravinsky's neoclassicism», *Krizis burzhuaznoi kul'tury i muzyka* [The crisis of bourgeois culture and music], Moscow, pp. 139–168. (in Russ.)
- Smirnov, V.V. (1981), *Moris Ravel' i ego tvorchestvo* [Maurice Ravel and his creativity], *Muzyka*, Leningrad, 220 p. (in Russ.)
- Varunts, V.P. (1988), *Muzykal'nyi neoklassitsizm: Istoricheskie ocherki* [Musical neoclassicism: Historical essays], Moscow, 78 p. (in Russ.)

#### Сведения об авторах

Еременко Галина Анатольевна, кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: erema49@mail.ru

Михайлова Виктория Павловна, студентка II курса теоретико-композиторского факультета Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: antiglam19@gmail.com

#### Authors information

Galina A. Eremenko, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Professor of the History of Music Department at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: erema49@mail.ru

Viktoriya P. Mikhaylova, second-year student of the Department of Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: antiglam19@gmail.com

Поступила в редакцию 17.09.2022

После доработки 26.10.2022

Принята к публикации 16.11.2022

Received 17.09.2022

Revised 26.10.2022

Accepted for publication 16.11.2022