

CHANTS POPULAIRES M. РАВЕЛЯ: ОБРАЗЕЦ КОМПОЗИТОРСКОЙ РАБОТЫ С НАРОДНЫМИ МЕЛОДИЯМИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

CHANTS POPULAIRES DE M. RAVEL, CA MODEL DE LUCRU AL COMPOZITORULUI CU MELODIILE POPULARE ȘI POSIBILITĂȚILE DE INTERPRETARE ALE ACESTORA

CHANTS POPULAIRES BY M. RAVEL, AS A MODEL OF A COMPOSER'S WORK WITH FOLK MELODIES AND THE PERFORMANCE POSSIBILITIES OF THEIR INTERPRETATION

ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN¹

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 784.3:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2026.1.15>

В статье исследуется вокальный цикл М. Равеля «Chants populaires» с позиции выявления способов работы композитора с народными мелодиями, а также с точки зрения исполнительских возможностей их концертной интерпретации. Для этого разбираются поэтические тексты и мелодии фольклорных первоисточников, рассматривается строение фортепианной партии в каждой из четырех песен и предлагается сравнительный анализ трех интерпретационных версий цикла. Делается вывод, что М. Равель сохраняет народную мелодию неизменной, а аккомпанемент строит таким образом, чтобы подчеркнуть выразительные возможности и национальный колорит вокальной партии. Исполнители в процессе работы над песнями выбирают удобную для их голосового аппарата тональность и язык исполнения, а с помощью динамики, темпа, агогики и окраски голоса формируют собственную интерпретационную версию.

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

În articol este cercetat ciclul vocal „Chants populaires” de M. Ravel, din perspectiva relevării modalităților de lucru ale compozitorului cu melodiile populare, precum și din punct de vedere al posibilităților interpretative în program concertistic. În acest scop sunt analizate textele poetice și melodiile folclorice care au servit drept sursă pentru compozitor; este studiată structura partidei pianului în cele patru cântece, autorul propunând analiza comparativă a trei versiuni interpretative ale ciclului. Concluzia se referă la faptul că M. Ravel păstrează melodia populară fără modificări, structurând acompaniamentul astfel încât să sublinieze expresivitatea și coloritul național al partidei vocale. În procesul de lucru asupra cântecelor interpreții își pot alege tonalitatea și limba în care este scris textul, potrivite pentru aparatul lor vocal, iar prin utilizarea dinamicii, tempoului, agogicii și timbrului vocii își conturează propria versiune interpretativă.

Cuvinte-cheie: ciclul vocal, ansamblu vocal-cameral, melodie, Maurice Ravel, partida pianului, Chants populaires

The article examines M. Ravel's vocal cycle "Chants populaires" from the perspective of identifying the composer's methods of working with folk melodies, as well as in terms of the performance possibilities for their concert interpretation. To achieve this, the poetic texts and melodies of the original folk sources are analyzed, the structure of the piano part in each of the four songs is examined, and a comparative analysis of three interpretative versions of the cycle is proposed. It is concluded that M. Ravel preserves the folk melody unchanged while constructing the accompaniment in a way that highlights the expressive potential and national color of the vocal part. Performers, in the process of working on the songs, choose a key and language of performance that suit their vocal apparatus, and through the use of dynamics, tempo, agogics, and vocal timbre, they shape their own interpretative version.

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

1 E-mail: krasnovaseverin@bk.ru

Введение

Chants populaires (Народные песни) – это сборник из четырех песен разных народов, обработанных М. Равелем для голоса и фортепиано в 1910 году и премированных на Пятом конкурсе Дома песни² в Москве: *Chanson espagnole* (Испанская песня), *Chanson française* (Французская песня), *Chanson italienne* (Итальянская песня) и *Chanson hébraïque* (Еврейская песня)³. Композитор вспоминал: «Я был приятно удивлен, получив известие о том, что четыре мои гармонизации были признаны достойными награды» [1 с. 247]⁴.

Впервые *Chants populaires* М. Равеля были исполнены 19 декабря 1910 г. в парижском *Salle des Agriculteurs* (Зале земледельцев) Марией Олениной-д'Альгейм (И. Мартынов отмечает, что М. Равель «...уже был знаком с М. д'Альгейм, высоко ценил ее талант и охотно принял предложение [для участия в конкурсе], тем более что был подготовлен к нему работой над греческими песнями» [2 с. 100]) и пианистом Александром Олениным, братом певицы. Позже, в 1911 г. они были изданы в Москве и Лейпциге издательством Юргенсона в сборнике *Sept Chants populaires* (Семь народных песен). Каждая вокальная миниатюра в цикле снабжена двумя текстовыми вариантами: в подлиннике и во французском переводе, выполненном *La Maison du Lied* (Дом песни).

В настоящей статье преследуется цель выявить способы композиторской работы М. Равеля над фольклорными мелодиями разных народов в зависимости от их этнографической принадлежности. Помимо этого, предпринимается попытка сравнения разных интерпретационных версий каждой песни для определения их возможного исполнительского потенциала.

Chanson espagnole

Оригинальный словесный текст *Chanson espagnole* представлен на галисийском диалекте⁵, на котором до сих говорят в северо-западной части Пиренейского полуострова. По содержанию это песня женщины из Кастилии, вынужденной разлучиться с мужем, призванным на войну: в первом куплете героиня прощается с любимым, во втором сравнивает уходящих мужчин с нежными розами, а возвращающихся с войны – с жестким чертополохом. Помимо двух текстовых куплетов в песне имеется еще два аналогичных по музыке построения без слов, исполняемых на слог *la-la-la*.

Е. Корниенко указывает на следующие особенности *Chanson espagnole*: «В „Испанской песне“ Равель обращается к жанру фанданго, характерной особенностью которого являются медленный темп, размер 6/8, минорный лад и мелодия мягкого, с оттенком печали, образного склада, что соответствует содержанию (расставание с любимым, отправляющимся на войну). Традиционное для испанских песен распевание слогов в контексте *g-moll* лада, с чередованием натуральной и повышенной VII ступени, отвечает состоянию горестного прощания, а восходящие кварты (*d-g; f-b*), заполняемые нисходящим мелодическим движением в натуральном миноре до V ступени, передают ощущение безысходности, трагической предопределенности» [3 с. 214].

2 Дом Песни в Москве был организован с целью повышения популярности вокальной музыки Марией Александровной Олениной-д'Альгейм, основоположницей русской школы камерного исполнительства, совместно с ее мужем Петром Ивановичем д'Альгеймом.

3 Кроме названных четырех народных песен М. Равель гармонизировал и три другие – *Chanson russe* (Русская песня), *Chanson flamande* (Фламандская песня) и *Chanson écossaise* (Шотландская песня), не получившие награды на конкурсе и оставшиеся неизданными. В 1975 г. издательство *Salabert* опубликовало реконструкцию *Chanson écossaise*, выполненную американским равелеведом А. Оренштейном на основе эскиза М. Равеля.

4 По результатам конкурса, помимо обработок М. Равеля, были награждены еще три народные песни других авторов: *Chanson flamande* (Фламандская песня) и *Chanson écossaise* (Шотландская песня) Александра Жоржа, а также *Chanson russe* (Русская песня) Александра Оленина.

5 Галисия – историко-культурный регион на и автономное сообщество Испании с административным центром в Сантьяго-де-Компостела.

Вокальная мелодия, развертывающаяся в диапазоне м. б, интонационно и ритмически проста, в ней примечательны активные ямбические квартовые скачки и выделение опорных тонов *g*, *b* и *d*. Особую выразительность придает переменность звуков *fis* и *f* с появлением ув. 2 и усилением испанского национального колорита.

Выразительное и формообразующее значение инструментального аккомпанемента, сочиненного М. Равелем, подчеркивается большой ролью дополнительных фортепианных разделов: вступления, коды, интерлюдий. Первому куплету предпослано развернутое вступление, в котором уже задан темп (*Andantino*), размер 6/8, тональные ориентиры (переменность *d-moll* и *g-moll*), фактурное решение, имитирующее звучание гитары, и танцевальный характер музыки. Отметим, что появление голоса здесь и в дальнейшем предваряется формулой гемииолы, привлекающей внимание слушателя. В основных разделах формы фактура аккомпанемента не меняется, за исключением каденционных зон каждого куплета. Здесь на первый план выходит импровизационное начало солирующей партии, в которой имеется знак ферматы и указание *rallentando*, а пианист следует за певцом. В целом музыкальная ткань аккомпанемента перекликается с фактурой пьесы *Альборада утреннего шута* из цикла *Отражения*.

Для выявления интерпретационных возможностей *Chanson espagnole* проанализированы три варианта исполнения. Первой избрана трактовка итальянской меццо-сопрано Чечилия Бартоли с аккомпанементом южнокорейского пианиста и дирижера Мён-Хун Чона (запись 1996 г.)⁶. Вторая принадлежит испанской оперной певице Терезе Берганце и американскому концертмейстеру Далтону Болдуину (запись 1983г.)⁷; третья – канадским баритону Бруно Лапланте и пианисту Жану-Юдесу Валланкуру (запись 1976)⁸.

Ч. Бартоли исполняет песню на языке и в тональности оригинала, очень разнообразно варьируя динамические и штриховые средства выразительности, что особенно заметно в каденционных построениях. Второй куплет она поет более драматично и темпераментно, усиливая звучность и утрируя произношение согласных. У М.Х. Чона ритмически упругий аккомпанемент трактуется сухо, по-гитарному. Пианист сокращает длительности триолей, вследствие чего возникают агогические отклонения, где первая доля удлиняется за счет более короткой второй. Такая ритмическая идея используется на протяжении всей миниатюры. Примечательно, что, когда голос Ч. Бартоли звучит мягче, аккомпанемент соответственно делается более плавным.

Лиричное и прочувствованное исполнение Т. Берганца, которая также поет на языке и в тональности оригинала, отличается гораздо более медленным темпом. Певица трактует текст ритмически свободнее, с большим количеством замедлений, к примеру, в т. 11 используя на каждой ноте *tenuto* и *allargando*. Часто применяется штрих *portamento*. Где-то она поет полным голосом, а где-то как будто напевает, без использования всех обертонов. Второй куплет, так же, как и у Ч. Бартоли, звучит более драматично. Д. Болдуин аккомпанирует очень ровно, академично, без ритмических отклонений игнорируя во вступлении лиги между аккордом и *es* в партии правой руки, используя вместо этого отрывистое *staccato*. В целом возникает образ уравновешенного и задумчивого повествования.

Б. Лапланте и Ж.-Ю. Валланкур исполняют песню на французском языке, тоже в тональности оригинала. Трактовка Б. Лапланте исполнена активности и мужественности. Второй куплет, как и в предыдущих вариантах, отличается более яркими и темпераментными красками. Вокальная фразировка не содержит ритмических отклонений, кроме *ritenuto*, предписанного автором. Пианист щедро пользуется педалью на триолях, а также связывает границы тактов.

6 С записью можно познакомиться на сайте архива классической музыки *Classic-online.ru*, либо на видеохостинге *YouTube*.

7 С этой интерпретацией можно познакомиться на сайте архива классической музыки *Classic-online.ru*.

8 Данную запись можно найти на видеохостинге *YouTube*.

Беспедально извлекаются только тоны восьмыми длительностями. В заключительных тактах аккомпаниатор играет повторяющиеся квинты октавой выше, нежели в авторском тексте. В отличие от предыдущих исполнений, Ж.-Ю. Валланкур не стремится имитировать звук гитары; его партия мыслится сугубо фортепианно.

Chanson française

Мелодия и слова второй *Chanson française* были собраны Леоном Браншем и Жуаном Плантади и опубликованы в Парижской *Schola Cantorum* в 1904 г. Текст написан на старофранцузском лимузенском диалекте, который происходит непосредственно от окситанского языка (этот романский язык, близкий к каталонскому и провансальскому диалектам, распространен в южной части Франции (Окситания), а также в некоторых районах Испании и Италии. В Средневековье был одним из престижных языков Европы, особенно в поэзии трубадуров. На данный момент находится под угрозой исчезновения. О сложности воспроизведения вокальной транскрипции данного диалекта упоминает меццо-сопрано А. Тонна в публикации *Chanson française/ Chanson limousin: From Maurice Ravel's Chants populaires* [4]). По содержанию это пасторально-любовная сценка: юная прелестница Жанетта и ее ухажер пастушок подыскивают удобное местечко для привала, и молодой человек расстилает пальто, чтобы девушке было удобно расположиться. Ей так весело, что она забывает о действительности.

Мелодия песни нотирована в *C-dur* в трехдольном размере. В ней четыре куплета, основанных на точном и варьированном повторе исходной фразы, мелодические контуры которой имеют волнообразное строение с преобладанием поступенных секундовых ходов. В ритмическом рисунке использовано ровное движение четвертями, завершающееся остановкой на более крупной длительности.

М. Равель так построил прозрачную фактуру аккомпанемента, что подчеркнул чистую диатонику лада: в партии правой руки мелодическая линия опирается на трихордовые попевок в верхнем регистре, дублированные секстаккордами и кварсекстаккордами, а в партии левой – лаконичные одноголосные басовые реплики (записанные тоже в скрипичном ключе).

Е. Корниенко считает, что «... остиная спокойная ритмика рождает ассоциации с равномерным ходом механической игрушки над детской кроваткой» [3 с. 214-215], не случайно для М. Равеля были важны образы часов, игрушек, детства, наиболее наглядно сказавшиеся в опере *Дитя и волшебство*.

Особенности исполнительской интерпретации *Chanson française* также выявлены с учетом трех различных версий. Первая принадлежит Ч. Бартоли и М.-Х. Чона (запись 1996 г.); вторая – канадскому оперному баритону Джеральду Финли совместно с британским пианистом Джулиусом Дрейком (запись 2008 г.); а третья – французской колоратурной сопрано Сабин Девьель и французскому пианисту Александру Таро (запись 2019 г.)⁹.

Ч. Бартоли использует в пении лимузенский диалект и оригинальную тональность. Ее интерпретация отличается детализированным подходом, превосходя две последующие по живописности и выразительности исполнения. Первый куплет Ч. Бартоли поет светло, почти сопрановым тембром, второй – более игриво и ритмично, третий – решительно, а четвертый – мягко и нежно. Во втором куплете певица применяет выразительный прием террасообразной динамики, напоминающий барочные контрасты: первая фраза исполняется *forte*, вторая – *piano*. Фортепианная партия характеризуется утонченной манерой исполнения, когда прикосновение к клавишам отличается французской изысканностью. Во вступлении пианист использует единую педаль, что способствует созданию атмосферы мечтательности, а в постлюдии красочно подчеркивает впервые появившийся звук *F* в басу, предвещающий завершение сочинения.

9 С обеими этими интерпретациями можно познакомиться на сайте архива классической музыки *Classic-online.ru*.

Дж. Финли поет *Chanson française* в тональности *A-dur*, на малую терцию ниже оригинала. Его интерпретация менее разнообразна по звуковым краскам: певец сохраняет единый тембр голоса на протяжении всего повествование без ярко выраженных контрастов. В точке золотого сечения каждого куплета, когда появляется распев *Lan la*, Дж. Финли использует характерное *staccato*, придающее музыке элементы танцевальности. Кроме того, звуки *h* и *d'* певец соединяет приемом *portamento*, что усиливает выразительность перехода. Единственное изменение в динамике заметно в третьем куплете, который исполняется мягче, чем остальные. Туше пианиста отличается более «материальным», осязаемым характером в соответствии с полнозвучным голосом баритона. Дж. Дрейк использует педализацию по тактам, четко разделяя гармонии и делая их смены более рельефными для слушателя. Перед последним куплетом пианист вносит легкое замедление к верхнему аккорду, это придает музыке пластичность.

Версия С. Девьель (в оригинальной тональности) отличается более оживленным темпом и динамичным, подвижным характером. В первых двух куплетах голос характеризуется использованием высоких обертонов, придающих тембру кристальную чистоту и искристость. В распевках *Lan la* певица трактует звук *n* не как отдельный фонетический элемент, а как носовой призыв *a*, что отличает ее исполнение от предыдущих. В первой фразе последнего куплета С. Девьель применяет *portamento* между звуками *c²* и *d²*, придавая фразировке плавность и выразительность. Пианист А. Таро, как и М.-Х. Чон, использует сплошную педаль. Помимо этого, он вводит несколько индивидуальных приемов: перед каждым куплетом замедляет квинтовый ход в басу, создавая ощущение плавного завершения предыдущей фразы. В третьем куплете, который сопрано трактует в танцевальном ключе, ритмический рисунок партии аккомпанемента акцентирует этот характер. В интерлюдии после этого особое внимание привлекается к партии левой руки, где появляются ходы по тонам *g* в разных октавах. Фортепианная кода звучит мечтательно, без общего замедления, лишь финальные звуки слегка расставлены во времени.

Chanson italienne

Третья *Chanson italienne* представляет собой меланхоличную музыку в *c-moll* на 2/4, на итальянском языке. В ней запечатлен образ человека, который из окна жилища наблюдает морские волны, ощущая собственную отверженность. Несмотря на скромные масштабы (пара периодичностей: *a – a*, *b – b*), песня напоминает трагическую итальянскую оперную арию. Мелодия лирико-драматического характера открывается восходящим ямбическим квартовым ходом, продолженным поступенным движением в пунктирном ритме. Экспрессия достигается выявлением интервала восходящей сексты, подчеркнутой форшлагом.

М. Равель определяет характер музыки указанием *Largamente (quasi a piacere, portando le note)*, предоставляя исполнителю свободу в выборе агогических оттенков. В фортепианной партии обращает на себя внимание экспрессивный интонационный оборот, начинающийся акцентом на ритмически раздробленной сильной доле и напоминающий патетический возглас. Он неоднократно возникает в разных октавах и на разных уровнях громкостной динамики, а кульминационное его звучание усилено терцово-октавными дублировками. Этот характерный ход предвосхищает соответствующий мотив вокальной мелодии, а его неоднократные повторения как бы цементируют форму.

Исполнительский анализ *Chanson italienne* осуществлен на основе трех дуэтов: уже названных ранее записей Ч. Бартоли и М.Х. Чона, Дж. Финли и Дж. Дрейка; а также аудио 1983 г. бельгийского бас-баритона Жозе Ван Дама и пианиста Далтона Болдуина¹⁰. Все записи выполнены в тональности оригинала на итальянском языке, а инструментальные сопровождения адаптированы к особенностям вокального тембра, обеспечивая гармоничное взаимодействие голоса и фортепианной партии.

¹⁰ С данной интерпретацией можно познакомиться на сайте архива классической музыки *Classic-online.ru*.

Ч. Бартоли поет *Chanson italienne* с глубокой эмоциональностью и драматизмом. Все форшлагы в вокальной строчке появляются за счет предыдущей доли такта. Партия фортепиано остается в основном на втором плане, акцентируя внимание лишь на ключевых моментах вокальной линии и выделяя кульминационное арпеджио. Исполнение отличается статичностью, следуя ровному ритмическому пульсу и единой тонической гармонии. Выразительные средства фортепианной партии использованы экономно и точно, придавая музыке сдержанный, холодноватый оттенок.

Интерпретация Ж.В. Дама и Д. Болдуина отличается мрачным и мужественным настроением, создаваемым насыщенной динамикой и выраженными контрастами. Форшлагы исполняются за счет основной доли. Д. Болдуин использует достаточно плотное фортепианное туше, органично взаимодействуя с тембром голоса. Манера вокалиста приближается к оперной и напоминает тот тип пения, который по наполненности звука типичен для веристской драмы. Благодаря этому фразы, спетые по контрасту на *piano*, вносят максимальную динамическую выразительность. В заключительной фразе в слове *arrisponde* (отвечает) Ж.В. Дам подчеркивает сдвоенное *r*, придающее звучанию дополнительную напряженность.

У Дж. Финли звучание тембра и подача текста наделены особой мягкостью. Мелкие длительности тщательно распеваются, даже форшлагы звучат замедленно, по указанию М. Равеля использовано много *portamento*. Вокальная фразировка отличается связностью благодаря использованию *legato*. В этой трактовке, раскрывающей содержание как будто от первого лица, ощущается глубокое внутреннее страдание и сочувствие к себе. Вступительные аккорды в партии рояля широко разложены во времени, далее Дж. Дрейк использует много педали и подчеркнуто арпеджирует аккорды.

Chanson hébraïque

Четвертая *Chanson hébraïque* представляет собой диалог отца с сыном на религиозную тему. Текст представлен на идише в транслитерации с элементами арамейского и иврита, он отражает глубоко укорененные в еврейской культуре иудаистические ценности, передаваемые из поколения в поколение. В песне пять куплетов, в каждом из которых отец (*Tatunju*) задает сыну (*Mejerke*) по одному вопросу, а тот на него отвечает.

В первой строфе отец спрашивает, перед кем стоит его сын. Ответ сына указывает на веру в Бога как Верховного Владыку – *Перед Царем, Царем царей* (*Lifnei Melech Malchei hamlochim*). Во второй отец интересуется, о чем сын просит у Бога. Ответ – *дети, жизнь, пропитание* (*Bonej, chajei, M'sunei*) – представляет собой традиционную триаду благословений, встречающуюся в еврейских молитвах и текстах Талмуда. В третьей строфе отец уточняет, зачем сыну нужны дети. Ответ подчеркивает центральное место религиозного образования в еврейской традиции – *чтобы они изучали Тору* (*Bonim eiskim batoiroh*). В четвертой сын объясняет, зачем ему долгая жизнь: *Все живое славит Тебя* (*Kol chai joiducho*). Этот ответ основан на библейской концепции, что жизнь имеет смысл только в служении Всевышнему. В последней строфе отец интересуется у сына, зачем ему пропитание. Ответ *W'ochalto w'sowoto uweirachto* (*И будешь есть, и насытишься, и благословишь*) – цитата из книги Второзакония 8:10, где говорится о важности благодарности Богу после еды.

Музыкальный материал куплетов идентичен. Все вопросы отца организованы ритмически четко, мелодия имеет декламационный характер с элементами монотонии. Краткие реплики построены по звукам тоники *e-moll* и при нисходящем ходе каждой из них, в целом движение характеризуется стремлением к восхождению. В итоге вокальный диапазон оказывается равным ч. 8. Ответы сына представляют собой свободное изложение библейского текста в виде речитатива. Они разнообразнее по ритмическим формулам и контрастны по общему нисходящему направлению движения.

М. Равель нотирует мелодию в размере 4/4 и предпосылает указание *Allegro moderato*. Вступление к каждому куплету экспонирует фактурное решение, которое станет сопровождением к репликам отца. На фоне остиной фигуры в левой руке фортепианной партии, наподобие ударов бубна, возникают краткие однозвучные мотивы с форшлагами в правой. Оба компонента музыкальной ткани расположены в низком регистре. Ответы сына контрастируют темпом *Più lento*, типом исполнения *quasi recitativo* и характером изложения – арпеджированным изложением аккордов в среднем регистре (*Chanson hébraïque* была оркестрована М. Равелем по просьбе его подруги и исполнительницы Мадлен Грей. Она об этом говорит: «Равель оркестровал Mejerke специально для меня. [...] Молитва в этом произведении настолько прекрасна, особенно когда звучат слова: „Я хочу детей, я хочу быть счастливым, я хочу хлеба“... [...]. Долгое время я была единственной, кто исполнял оркестрованную версию Mejerke» [5 с. 103–104]).

Для анализа *Chanson hébraïque* использованы три записи на идише: Ч. Бартоли с М.Х. Чоном, Ж.В. Дама с Д. Болдуином и Дж. Финли с Дж. Дрейком.

Интерпретация Ч. Бартоли в оригинальной тональности исключительна тем, что певица четко разграничивает персонажей диалога: роль взрослого мужчины она исполняет «поставленным» оперным звуком, а ребенка – детским, искусственно измененным тембром, который напоминает народное пение без вибрато. К третьему-четвертому куплетам Ч. Бартоли преобразует трактовку голосов: реплики сына поет «взрослым» тембром, а речь отца, наоборот, ослабевающим голосом. Можно предположить, что таким образом певица воплощает идею не одномоментного диалога между отцом и сыном, а их взаимодействие на протяжении всей жизни, когда отец стареет, а ребенок взрослеет. Аккомпанемент плавно сопровождает голос, с умеренным использованием педали. Все форшлаг пианист исполняет за счет основной доли такта. Перед каждым вступлением сына он делает паузу, создавая значимый смысловой акцент.

Ж.В. Дам также исполняет *Chanson hébraïque* в оригинальной тональности. Темп исполнения медленнее, в ритмическом решении появляется некоторая танцевальность. Певец не использует различные тембры для разграничения персонажей беседы, представляя их равными участниками, что создает эффект обычного разговора двух взрослых мужчин. В данной трактовке смысловые акценты достигаются главным образом через выделение отдельных слов, а не через изменение тембра голоса. Фортепианный аккомпанемент в целом характеризуется тяжелым и размеренным звучанием. В партии левой руки последняя нота *h* каждого мотива соединяется с началом следующего при помощи лиги, а шестнадцатые звучат резко, ассоциируясь со звуком бубна или тамбурина. Во вступлении форшлаговая квинта *g-d'* выделяется громче основной доли, в соответствии с указанием М. Равеля.

Для трактовки Дж. Финли характерен достаточно быстрый темп и использование тональности на тон ниже оригинала (*d-moll*). Певец не использует эффект смены голосов, но создает различные характеры отца и сына другим способом. Реплики отца звучат в более быстром темпе с оттенком суетливости, как будто отец проявляет любопытство. Баритон поет «говорком» с использованием *marcato* и акцентов на словах *Mejerke*. Реплики сына, напротив, звучат более широко, распевно, с ощущением спокойствия и мечтательности, как у глубоко верующего человека. Таким образом, части произведения противопоставлены: речитативные места *Più lento* плавные, а песенные фрагменты в *allegro moderato*, наоборот звучат как речитатив. В конце исполнения резко приглушенное *piano* придает мысли оттенок задумчивости. Пианист играет партию левой руки сухим, коротким туше, как у ударного инструмента, а аккорды – широко и полнозвучно. Квинтовые форшлаг исполняются из затакта. Каждый раз перед эпизодом *Più lento* применяется *ritenuto* для подчеркивания смены темпа.

Выводы

В работе над каждой из четырех песен М. Равеля был предложен одноголосный вариант мелодии, к которой он должен был сочинить партию фортепианного сопровождения. При выборе типа фактуры композитор отталкивался от понимания национальной сущности песен, поэтому в *Chanson espagnole* использовал имитацию звучания гитары, а в *Chanson hébraïque* воспроизвел звуки бубна – инструментов, типичных для этих культур. В *Chanson française* аккомпанемент не связан с каким-либо подражанием, но применение хорального склада в высоком регистре призвано подчеркнуть светлый и изысканный характер музыки. Выбор фактуры для инструментальной партии в *Chanson italienne* определен ее сходством с традиционной оперной арией драматического содержания.

В названных песнях исполнителей привлекает яркость музыкального материала и сравнительно редкое сценическое воплощение, что позволяет каждому певцу быть своего рода первооткрывателем этой музыки. Помимо этого, вокалистов прельщает и возможность как циклической реализации сочинения, так и каждой песни в отдельности.

В процессе работы над концертным репертуаром у музыкантов существует возможность варьировать тональность и язык произнесения поэтического текста. Примечательно, что практически все певцы (в проанализированных исполнениях) предпочли аутентичный текст, несмотря на то что его воспроизведение представляет дополнительную трудность. Тональность избрана ими исходя из удобства вокального аппарата, хотя разброс тональных центров не превышает интервала терции. Собственная же интерпретационная версия формируется во всех случаях средствами динамики, темпа, агогики и тембра голоса.

Библиографические ссылки

1. CORNEJO, Manuel. (red.) *Maurice Ravel. L'intégrale: Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo*. Paris: Le Passeur Éditeur, 2018. ISBN 978-2-36890-577-7.
2. МАРТЫНОВ, Иван. *Морис Равель*. Москва: Музыка, 1979.
3. КОРНИЕНКО, Елена. Художественный мир камерно-вокальных произведений М. Равеля. *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2007, № 1, с. 213–225.
4. TONNA, Anna. *Chanson française/ Chanson limousin: From Maurice Ravel's Chants populaires*. Disponibil : <https://spanishsongslinger.wordpress.com/2013/06/14/chanson-francaise-chanson-limousin-from-maurice-ravels-chants-populaires/> [accesat 2026.03.20].
5. ZWANG, Gerard. *Mémoires d'une chanteuse française. La vie et les amours de Madeleine Grey (1896-1979)*. Paris: L'Harmattan, 2008. ISBN 978-22960-52-406.

Manuscris primit la 05.05.2026. Acceptat pentru publicare la 10 .06. 2026.

Acest articol este distribuit sub Licența Creative Commons Atribuire-Necomercial-Fără derivate 4.0 International.