

В.А. Кривопалова,

*доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ,
преподаватель Томского музыкального колледжа имени Э. В. Денисова*

К.С. Никитина,

студентка Томского музыкального колледжа имени Э. В. Денисова

ВОКАЛЬНЫЕ ПОЭМЫ КЛОДА ДЕБЮССИ И МОРИСА РАВЕЛЯ «SOUPİR» ПО МАЛЛАРМЕ

В статье дан сравнительный анализ двух вокальных поэм, написанных французскими композиторами Клодом Дебюсси и Морисом Равелем в 1913 году по стихотворению поэта-символиста Стефана Малларме «Soupір». На основе анализа исполнительского состава, трактовки выразительных средств, интонационной и тембровой драматургии, авторы делают выводы об особенностях трактовки нового для начала XX века жанра вокальной поэмы. Интересны наблюдения об индивидуальной трактовке композиторами сквозной форме.

Ключевые слова: К. Дебюсси, М. Равель, С. Малларме, вокальная поэма, сквозная форма, интонационная и тембровая драматургия.

В 1913 году Клод Дебюсси и Морис Равель независимо друг от друга обратились к поэзии Стефана Малларме и создали вокальные циклы «Три поэмы Малларме». В основу циклов вошли два одинаковых стихотворения («Вздых» и «Ничтожная просьба»). Но Дебюсси завершает цикл стихотворением «Веер», а Равель – «На крупе скакуна лихого». Малларме был одним из любимых поэтов как одного, так и другого композитора, поэтому возникновение песенных циклов на его стихи не случайно. В данной работе рассматриваются особенности формы, тематизма, соотношения вокальной и инструментальной партий двух вокальных поэм «Вздых» («Soupір») по Малларме.

Жанр поэмы сформировался в литературе и прошел долгий путь развития от греческого эпоса до наших дней. Само слово «поэма» имеет греческое происхождение (греч. ποίημα, от ποіеο – делаю, творю). В современном понимании – это всякое крупное или среднее по объему стихотворное произведение с повествовательным или лирическим сюжетом [4. С. 1158]. Литературная поэма рассказывала об исторических или мифологических событиях, но она всегда содержала в себе личные переживания автора и его оценку.

В музыкальное искусство этот жанр пришел в XIX в. и существовал сначала исключительно в рамках симфонической музыки. Создателем жанра симфонической поэмы стал Ф. Лист. Содержание его симфонических поэм отражало трагический конфликт столкновения героя с объективными жизненными обстоятельствами («Тассо», «Прелюды», «Гамлет» и др.), поэтому жанр характеризует драматизм и повышенная эмоциональность. Но активно-действенное начало не господствует в поэме: ее интонационный строй проникнут пафосом авторского сопереживания.

Точных сведений о возникновении жанра вокальной поэмы нет. Очевидно, эта жанровая разновидность появилась в начале XX в., и поэмы К. Дебюсси и М. Равеля можно считать ее ранними примерами. Это связано со стремлением композиторов передать тончайшие нюансы поэтического текста.

Оба композитора вошли в историю музыки как представители музыкального импрессионизма, но по образному строю и музыкальному языку их творчество близко примыкает к символизму. Морис Равель является младшим современником Клода Дебюсси – композитора, которого он всегда уважал и почитал. Неудивительно, что эти два творца выбрали в качестве идеи для своих циклов поэзию Малларме – одного из вождей символизма. В основе его творчества стояло внутреннее духовное постижение мира. По Малларме, поэзия не «показывает», а внушает. В книге Жюль Юре «Анкета о литературной эволюции» Малларме так определяет характерные особенности символической поэзии: «Назвать предмет – значит уничтожить три четверти наслаждения поэмой, состоящего в счастье понемногу угадывать, внушать – вот в чем мечта. В совершенном применении этой тайны и состоит символ: вызывать мало-помалу предмет, чтобы показать состояние души, или, наоборот, выбирать пред-

мет и извлекать из него путем последовательных разгадок душевное состояние» [4]. Не случайно естественное преобладание метафоры и некой системы аналогий в его стиле, за что его прозвали «Демоном аналогии». Субъективная лирика Малларме – тематически неопределенная, зыбкая, с основными мотивами одиночества и скорби, дана поэтом не как непосредственное выражение чувств, а в ряде иносказаний, подлежащих раскрытию.

Исследователь творчества Клода Дебюсси Л. Кокорева пишет так: «Малларме, вероятно, самый трудный поэт для перевода его стихов на язык музыки. Он требует особой тонкости, глубины и чего-то еще из области чистой интуиции. <...> утонченная любовная лирика и тонкий, едва уловимый юмор Малларме усложнены символикой образов и слов, изысканным, даже изощренным стилем» [3. С. 428].

Стефан Малларме писал свои произведения классическим александрийским стихом¹, который свойствен французской поэзии. Эта форма характерна и для «*Souris*» и представляет собой двенадцатистопный ямб с цезурой после шестого слога, с обязательными ударениями на шестом и двенадцатом слоге и смежным расположением попеременно двух мужских и двух женских рифм [4. С. 26].

Стихотворение представляет собой единую строфу из 10 строк. Первые 5 строк по эмоциональной окраске насыщены светом, «ангельской» чистотой, а вторая половина стиха отражает состояние увядания, осенней меланхолии. Цельность и единство стиха нашли воплощение в сквозной одночастной форме у обоих композиторов, а наличие двух этапов в отражении эмоциональных состояний проявилось в двух разделах каждой из поэм.

Символические образы Малларме настолько сложны и многогранны, что даже существующие многочисленные переводы на русский язык не раскрывают точного содержания стихотворения. Понять смысл произведения помогают некоторые образы-символы.

Так, при описании девушки поэт использует такой символ, как синие глаза: «просинь задумчивых очей» – «*le ciel errant de ton oeil angélique*». В литературе это обозначение нравственной чистоты, основанное на совпадении с цветом чистого, безоблачного неба. Подобным символом, усиленным эпитетом «ангельская», Малларме подчеркивает, что та, к кому он обращается, чиста как ангел. В оригинале стихотворения у девушки «ангельский взгляд» – «*oeil angélique*».

Во второй части стихотворения словосочетание «*l'eau morte*» («мертвая вода») ассоциируется с противопоставлением жизни и смерти. А в последней строке «*soleil jaune d'un long rayon*» («большое желтое солнце») символизирует душевную боль.

Поэма Клода Дебюсси «*Souris*» из цикла «*Trois poemes de Mallarme*» написана после того, как Равель уже написал поэму на эти же стихи, и Дебюсси по этому поводу иронизировал, назвав обращение к той же поэзии «явлением самовнушения, достойным изучения медицинской академией». Композитор посвятил этот опус дочери поэта Е. Боннио, урожденной Малларме, в память об её отце. Поэма написана в тональности Ля-бемоль мажор, за которой исторически закрепились образы светлой, чистой, возвышенной любовной лирики. Композитор использует свойственную жанру поэмы сквозную форму². Вместе с тем вокальная миниатюра распадается на два раздела, границу которых композитор подчеркивает ремаркой *En animant un peu* (Немного с движением) в такте 18.

Поэму открывает фортепианное вступление, которое строится на восходящих квинтах от *es*, *f*, *b*, создающих аллюзию опоры на доминантовую гармонию (доминантовый нонаккорд с секстой, но без терции – своеобразная «ослабленная» доминанта). Важную роль играет симметричность мотивов, которая в дальнейшем повлияет на вокальную партию.

Мелодика вокальной партии – декламационная, с силлабическим принципом вокализации текста. Декламационность на протяжении последних веков стала характерной чертой французской вокальной музыки. В поэме Дебюсси это подчеркивается звучанием голоса без инструментальной поддержки в первом разделе. Мелодия строится на основе мажорной пен-

¹ Название предположительно пошло от «Романа об Александре», написанного в XII веке как раз таким стихом [4. С. 26].

² Сквозная форма основана на принципе непрерывного обновления музыкального материала либо его сквозном развитии в соответствии с движением текста, развитием его сюжетной и психологической линий. Сквозная форма более чем какая-либо иная способна отразить детали поэтического текста, развитие его сюжета. Сквозная форма – наиболее свободная, индивидуализированная форма вокальной музыки. Её логика в наибольшей степени зависит от текста, от прочтения этого текста композитором [1. С. 139].

татоники с отсутствием полутонов (сначала пентатоника от Es, затем от As и E). Широкий диапазон в полторы октавы, переменность метра и ритмических рисунков придают мелодии ощущение свободы.

CHANT
Calme et expressif ♩=50

PIANO
Calme et expressif ♩=50
p doux et soutenu

Светлые образы первых строк стихотворения отражаются в восходящем движении ме-

p très soutenu

Mon â . me vers ton front où rêve, ô cal . me

лодии (1 и 2-я строки стиха) и симметричном нисхождении (3-я строка).

sœur, Un au . tom . ne ionché de ta . ches de rousseur Et vers le _ ciel er . rant

Первый раздел замыкает речитация на одном звуке (des) – «Comme dans un jardin melan-colique». С этого момента начинается перелом к более сгущенным краскам второго раздела.

de ton œil an . gé . li . que Mon . te, com . me dans un jar - din mé . lan . co .

pp

Второй раздел строится на новом интонационном комплексе, который содержит обилие малых секунд. Это отражает более тонкие эмоции. Наряду с этими интонациями появляется движение по увеличенному квартсекстаккорду. А в точке «золотого сечения» возникают трудно интонируемые интервалы – ув4, ув2, которые соответствуют 7-й строке стиха «Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie»; а устойчивый органнй пункт es-as сменяется неустойчивым d-as.

En animant un peu
vers l'A . zur! Vers l'A . zur at . ten . dri d'Octo - bre pâle et

En animant un peu

p

Cédez -
pur Qui mire aux grands bas - sins sa langueur in - fi - nie Et lais - se,
Cédez -

Гармонический язык поэмы содержит бинарные противоположности: функциональность – афункциональность, тональность – неомодальность, диатонику – хроматику. Результатом их объединения становится сочетание статики и движения в драматургии поэмы. Функциональность ослаблена, вместе с тем в первом разделе поэмы ощутимы тонико-доминантовые связи, а в заключительном разделе появляется опора на субдоминанту (такт 23), то есть проявляются опосредованно классические функциональные соотношения. Вместе с тем усиливается роль колористичности, за счет средств одноименного (появление в вокальной партии движения по H-dur и E-dur в тактах 11–13, которые являются в As-dur тональностями III пониженной и VI пониженной ступеней с энгармонической заменой) и параллельного мажоро-минора (в 15 такте появляется трезвучие третьей мажорной ступени C-dur в As-dur).

Гармоническая вертикаль преимущественно диссонантна, но, по мнению Пьера Ситрона, «Дебюсси заставил консонировать даже диссонансы» [2. С. 207]. В поэме, наряду с традиционной терцовой структурой аккордов, много созвучий нетерцовой структуры, содержащих квинты и секунды (такты 9–10 – полиаккорды: на ум терцквартаккорды накладываются минорные квартсекстааккорды, которые соединяются параллельно), а также «утолщений» мелодии параллельными трезвучиями (такты 18–19).

Границы стиха и границы музыкальной формы не совпадают. Рассредоточенность тематических элементов способствует объединению формы. Например, в такте 13 мелодия словно «договаривает» предыдущую фразу – продолжается речитация на звуке des, а в фортепианной партии появляется новый материал: триоли на аккорде с ув5, а в мелодии эта гармония появится лишь через 2 такта.

Форма поэмы строится на сочетании принципов, которые способствуют сквозному развитию, и принципов, которые при постоянном обновлении тематизма способствуют единству формы в целом. К первым относятся: постоянное интонационное обновление; отсутствие повторов; переменность метра и ритмическая свобода. Вторые: единая тональность As-dur; органнй пункт as-es, пронизывающий весь 1 раздел и начало 2; ритм триолей в разных вариантах (восьмыми, шестнадцатыми, восьмая и четверть), который проникает и в вокальную партию, и в инструментальную и пронизывает всю форму от вступления до коды; «арочное» повторение в конце поэмы материала вступления; интонационное единство, т.е. вся композиция пронизана терцово-секундовыми интонациями; декламационный тип вокальной партии; рефренное проведение речитации на звуке des. Именно сочетание того и другого характерно для поэмы драматургии.

Поэма «Soupir» Мориса Равеля написана для голоса и инструментального ансамбля, в составе двух флейт (Fl. + Fl. Piccolo), двух кларнетов (Cl. + Bass Cl.), струнного квартета и фортепиано. Выбор такого состава исполнителей продиктован стремлением к тончайшему воплощению поэтического текста, а также влиянием произведений И. Стравинского («Три стихотворения из японской лирики») и А. Шёнберга (мелодрама «Лунный Пьеро»). Поэма посвящена И. Стравинскому, с которым М. Равель был очень дружен в этот период. И. Стравинский вспоминал впоследствии в своих разговорах с Р. Крафтом: «Во время пребывания Равеля в Кларане я сыграл ему свои японские стихи. Лакомый до ювелирной инструментов-

ки и чуткий к тонкостям письма, он сразу же увлекся ими и решил создать что-либо аналогичное. Вскоре он сыграл мне свои очаровательные «Стихи Малларме». Сам Равель об этом писал: «Я хотел передать в этой музыке особенности поэзии Малларме и прежде всего свойственную ему изысканность и глубину, поэтому здесь я применил камерную инструментовку, почти такую же, как Шенберг в «Лунном Пьеро» [5. С. 131].

Во вступлении звучат флажолеты струнных, создавая эффект легкого шелеста (это отображается в том числе и в ритмической свободе и «неповторности»), а гармонические фигуры на тоническом трезвучии ми минора с побочными тонами (кварта и септима) изображают движение, дуновение.

Секстоли шестьдесятчетвёртыми длительностями в размере 4/4 и темпе *Lent* (четверть=40) идеально соответствуют тончайшим образам стиха. Выбор элегической тональности ми минор не случаен, вполне соответствует «томительным мечтам» и «прощальной тоске». Поэма написана в сквозной форме, в которой можно выделить два раздела по 5 строк текста в каждом (1-й раздел = 17 тактов и 2-й раздел = 17 тактов). Главным признаком деления является смена фактуры инструментальной партии и мелодического рисунка вокальной партии. Весь первый раздел звучит на фоне глissандо и флажолетов струнных, в 3-й строке текста появляются выдержанные секундово-квартовые созвучия в партии фортепиано, звучащие на левой педали. В четвертой строке уплотняется фактура, появляются глубокие звуки большой и малой октав. Постепенное усиление динамики в вокальной партии и партии фортепиано подводят к пятой строке текста, которая является заключительной в первом разделе. Она звучит на квинтовом тоническом органном пункте. Инструментальная партия несет важные изобразительную и колористическую функции, но главным выразителем всех эмоций стихотворения является вокальная партия, которая словно «парит» над инструментальной.

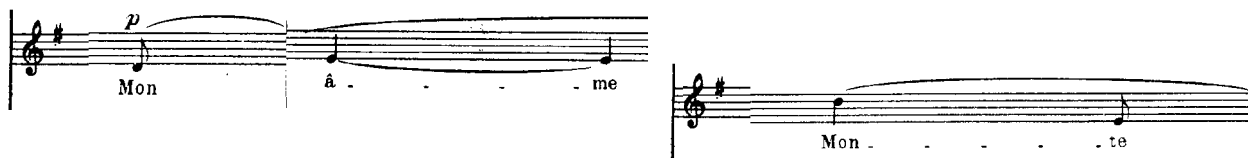
Мелодия вокальной партии – декламационная и так же, как у Дебюсси, основана на силлабическом принципе вокализации, что свидетельствует об опоре на традиции французской вокальной музыки. Мелодия строится на постепенном расширении интервалов (б2, б3, ч4, ч5) и диапазона в целом. Она начинается с тона d и в первом разделе движется по звукам D-dur, что создает эффект полиладовости и политональности в сочетании с ми минором в инструментальной партии.

В первом разделе есть фраза, повторяющаяся дважды, которая создает эффект рефренности.

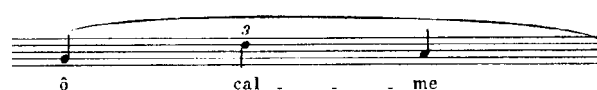
Она завершает 2-ю и 5-ю строки стиха, и ее окончание на терцовом тоне Ре мажора создает ощущение света. Мелодия 1-го раздела строится на постоянном вариантном развитии, что передаёт ощущение пребывания в одном состоянии, либо обновлении интонаций.



Так, 1-я строка поэмы начинается секундово-терцовыми интонациями (такты 2–3), которые в начале четвертой строки звучат в обращении (такты 10–11), а кварто-квинтовые интонации,



звучащие в четвертом такте начальной строки вариантно повторяются в 3-ей строке (такт 8).



Мелодика первого раздела отличается диатоничностью, и наряду с секундово-терцовыми и кварто-квинтовыми интонациями нередко встречается движение по звукам аккордов, которые не поддерживаются гармонией инструментальной партии (малый мажорный терцквартаккорд – 9-й такт, малый минорный септаккорд – 10–11-й такты). Фраза, соответствующая пятой строке текста, словно синтезирует в себе основные элементы мелодики первого раздела: охватывает диапазон от d первой октавы до fis второй. Содержит движение по минорному квартсекстаккорду си минора, а также рефранный мотив d-fis.

Второй раздел резко контрастен первому, и граница обозначена очень ясно сменой фактуры, снятием педали, которая выдерживала тонический органнй пункт ми минора. Контраст проявляется в противопоставлении диатоники – хроматики, устойчивости – неустойчивости; на смену чистым интервалам и аккордам приходят уменьшенные и увеличенные. Осуществляется переход в бемольную тональную сферу, используется переменность метра. Фактура содержит в себе черты полифоничности, каждая партия мелодически самостоятельна.

Второй раздел открывает инструментальное вступление квартета струнных. На смену «призрачным» звучаниям флажолетов приходят чувственные хроматизмы. Каждая партия в квартете самостоятельна и выразительна. На протяжении 6 и 7-й строк выдерживаются хроматизмы: сначала в диезной сфере (A-dur), затем постепенно уходя в бемольную (f-moll).

В 7-й строке к струнным подключаются деревянные духовые, которые играют увеличенное трезвучие.

Вокальная партия в начале второго раздела интонационно близка первому разделу, но постепенно хроматизируется, уходит в сферу f-moll, и 7-я строка завершается движением по большому минорному септаккорду, что соответствует тексту «langueur infinie» («бесконечная истома»).

1^{er} von
2^d von
Alto
belle

Vers l'A - zur at - ten - dri d'Oc - to - bre pâle et
pur Qui mire aux grands bas - sins sa lan - gueur in - fi -
. nie

Вся 7-я строка выдержана на педали, акцентированным органным пунктом *g*, который является своеобразной доминантой к следующему тональному устою *c*. Одновременно с последним звуком мелодии вокальной партии начинается вступление к 8-й строке стиха. На органном пункте *c* звучат диссонирующие созвучия, содержащие одновременно мажорную и минорную терции (*es* и *e*) и уменьшенные гармонии. Последние три строки текста уводят в эмоциональный мир мрачной образности («мертвая вода», «пламя агонии»). В музыкальном оформлении композитор использует приемы политональности (сочетание *c-moll* в партии фортепиано и *dis-moll* в вокальной партии). В мелодии вокальной партии обилие широких скачков. Например, перед словами «мертвая вода» нисходящий скачок на малую нону. Затем стремительный взлет в пределах ноты. На словах («полюй холодный паз») очень мрачно звучит в инструментальной партии уменьшенный септаккорд, что сопровождается сменой метра, уходом вокальной партии в низкий регистр, где она завершается звуком *h*, который является самым низким звуком в мелодии.

Поэму завершает инструментальный ансамбль, в котором на фоне выдержанного тонического органного пункта у фортепиано звучат глissандо тонического трезвучия с побочными тонами и флажолеты струнных из вступления. Все замирает, что соответствует авторской ремарке *perdendosi* («теряясь, замирая»).

Анализ двух поэм «*Souris*» по Малларме показал, что для жанра вокальной поэмы характерно отражение «эстетики одиночества» и «иррационального потока сознания», заложенных в поэтическом первоисточнике. В связи с этим композиторы избегают типовых музыкальных форм, выбирая свободную организацию целого. Общим для обоих авторов является выбор сквозной формы из двух разделов с небольшими репризными включениями (повтор материала вступления). И Дебюсси, и Равель используют четный метр (основной размер 4/4), что отражает двухдольность, заложенную в стихотворении. Оба композитора написали поэмы в медленном темпе (у Дебюсси $\text{♩} = 50$, у Равеля $\text{♩} = 40$), что позволяет наиболее тонко погрузиться в субъективную лирику Малларме. Совпадает и выбор тембра исполнителя (сопрано), и общий диапазон вокальной партии, и декламационный тип мелодии с силлабическим принципом вокализации.

Вместе с тем каждый из композиторов индивидуален в прочтении текста Малларме. Различно ладотональное оформление поэм (у Дебюсси – *As-dur*, у Равеля – *e-moll*); их инструментальное сопровождение (у Дебюсси – фортепиано, у Равеля – инструментальный ансамбль). Принципиально различное прочтение стихотворения Малларме проявляется в окончаниях поэм: у Дебюсси – светлый взлет на V ступень Ля-бемоль мажора – ми-бемоль

второй октавы, а у Равеля – самый низкий звук мелодии – си малой октавы – мрачно завершает произведение.

Исследователь творчества Равеля И. Мартынов пишет так: «Дебюсси и Равель не случайно и не сговариваясь, почти одновременно обратились к поэзии Малларме... Они нашли в хорошо известных им стихах новые возможности музыкального прочтения в духе увлекавших их тогда эстетических концепций, индивидуальных у каждого, но соприкасавшихся в исканиях простоты средств и в стремлении усилить роль конструктивного начала. В результате оба создали нечто неожиданное для ценителей их прежних произведений, оба показали отточенное мастерство письма в форме предельно четкой в своем рисунке миниатюры, где исключительно важен каждый штрих» [5. С. 132].

Литература

1. *Анализ* вокальных произведений. Л., 1988.
2. *Дьячкова Л.* Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века): учебное пособие. М., 2009.
3. *Кокорева Л.* Клод Дебюсси. М., 2010.
4. *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* М., 2001.
5. *Мартынов И.* Морис Равель. М., 1979.
6. *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978.

Veronica A. Krivopalova. Tomsk State University

e-mail: vakrivopalova@sibmail.com

Xenia S. Nikitina. Tomsk College of Music

e-mail: real.aksi@hotmail.com

VOCAL POEMS BY CLAUDE DEBUSSY AND MAURICE RAVEL "SOUPIR" BY MALLARME

Key words: K. Debussy, M. Ravel, S. Mallarme, vocal poem, through form, intonation and timbre dramaturgy.

The article gives a comparative analysis of two vocal poems written by French composers Claude Debussy and Maurice Ravel in 1913 on the poem of the symbolist poet Stefan Mallarme "Soupir". Based on the analysis of the performers, the interpretation of expressive means, intonational and timbre dramaturgy, the authors draw conclusions about the peculiarities of the interpretation of the new vocal poem genre for the beginning of the 20th century. Interesting observations about the individual interpretation of composers through form.

References

1. Analysis of vocal works. L., 1988.
2. *Dyachkova L.* Harmony in Western European music (IX – early XX century). Tutorial. M., 2009.
3. *Kokoreva L.* Claude Debussy. M., 2010.
4. Literary encyclopedia of terms and concepts. M., 2001.
5. *Martynov I.* Maurice Ravel. M., 1979.
6. *Yarosinsky S.* Debussy, impressionism and symbolism. M., 1978