

М. С. РОМАНЕЦ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

## ОПУСЫ-ВАРИАНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. РАВЕЛЯ



Представление собственных ранее написанных произведений в виде транскрипций, инструментовок, сюит на основе театральных опусов или киномузыки – явление чрезвычайно распространенное в мировой художественной практике. Зародившаяся ещё в эпоху Ренессанса, традиция адаптации ранее написанного материала к иному тембровому и жанровому контексту особенно была популярна в искусстве XIX века (всем известно, как активно в этой области работал Ф. Лист, создавая транскрипции своих, и чужих творений). В XX веке т. н. транскрипторская деятельность (лат. transcription – переписывание) приобрела особую популярность, что, как представляется, связано с усилением рациональной составляющей в творческом методе многих авторов, их способностью равноценно воплощать творческие замыслы в различных тембровых сферах<sup>1</sup>.

При всём многообразии форм представления собственных ранее написанных сочинений в новой версии во главе угла подобной адаптивной деятельности лежит принцип апелляции к своему материалу как основному источнику для создания опуса-варианта. Исходя из толкования понятия «вариант» как «разновидности, видоизменения чего-либо» [7, с. 137], в настоящей статье под «опусами-вариантами» мы понимаем «перевоплощения» ранее написанных сочинений, представляющие собой новые тембровые или жанровые версии своих первоисточников. Вместе с тем, несмотря на вторичность происхождения таких композиций, что связано с их текстовой зависимостью от первоисточника, большинство из них живёт самостоятельной жизнью независимо от своих «прародителей».

Каким же образом соотносятся оригинальные сочинения и произведения их интерпретирующие, какие качества опусов-вариантов позволяют им закрепиться в художественной практике в виде новой целостности, равноценной сочинениям-источникам? Цель настоящей статьи заключается в определении специфики тембрового и жанрового переинтонирования собственного ранее написанного материала с позиции создания самостоятельных, равно-

значных с аксиологической точки зрения опусов-вариантов.

Одно из видных мест по количеству создания опусов-вариантов в XX веке занимает М. Равель, поэтому особенности преломления различных типов тембрового и жанрового переинтонирования рассмотрим на примере сочинений французского композитора.

В понимании Б. Асафьева «переинтонирование» – это «отбор, переоценка, переосмысление, проба – выдержат ли материал и форма *напор* новых идей и чувствований, и так как это музыка, то проба происходит через переинтонирование: тонус и динамика “произношения” совсем иные, а материал – привычный» [1, с. 263]. В свою очередь тембровое и жанровое переинтонирование рассматривается нами как перенесение ранее написанного музыкального материала в иную звуковую и ситуативную среду, что связано с новым его «произношением», своего рода испытанием на «прочность», на жизнеспособность в изменившемся звуковом мире.

Данный процесс имеет три вектора:

а) создание новой версии, отличающейся от текста-источника лишь темброво-фактурными параметрами – переложения, транскрипции, инструментовки<sup>2</sup>;

б) отбор фрагментов текста-источника с последующей их структурной «реорганизацией» (что бывает не всегда) – оркестровые сюиты на материале музыкально-театральных сочинений и киномузыки;

в) жанровое переинтонирование собственных произведений с дополнением музыкального материала.

Следует отметить, что наиболее близкими к своим первоисточникам являются переложения, транскрипции и инструментовки, отличающиеся от первоначальных вариантов лишь темброво-фактурными параметрами. Многочисленные транскрипции симфонических и театральных опусов либо же инструментовки фортепианных сочинений в XX веке, зачастую, возникали как следствие широкой популярности произведений и желания композиторов расширить слушательскую аудиторию, нередко

по предварительной договорённости с конкретным коллективом или солистом, с которым у автора сложилось творческое сотрудничество.

Противоположным вышеописанному способу тембровой редукции является расширение инструментального состава, что характерно для презентации собственного ранее написанного материала в виде оркестрового переложения фортепианных или камерно-инструментальных сочинений (С. Прокофьев Анданте из квартета *h-moll* для струнного оркестра *op. 50 bis*, 1930; А. Шнитке «*In memoriam*», оркестровая версия фортепианного квинтета, 1972–1978, *op. 127*).

Возникновение оркестровых версий обусловлено не только стремлением популяризировать собственную музыку, но и внутренним ощущением того, что новые тембровые условия смогут высветить её нереализованные ранее выразительные потенциалы. Создание такого рода опусов, как правило, не сопряжено с усечением тематического материала или же появлением новых музыкальных фрагментов, вместе с тем, включение тембрового фактора влечет за собой обновление звучания, что, несомненно, влияет на характер музыкального образа.

Первый, из указанных нами, способ тембрового переинтонирования собственных ранее написанных произведений в творчестве М. Равеля реализуется посредством инструментальных фортепианных сочинений. Примерами таковых у французского композитора являются: «Павана почившей инфанты» (1899, оркестровая версия 1911), «Античный менуэт» (1895, оркестровая версия 1929), цикл «Гробница Куперена» (1917, оркестровая версия 1919).

Рассмотрим оркестровую версию одного из шедевров мирового фортепианного творчества – «Паваны почившей инфанте».

Создание новой тембровой версии «Паваны» связано с преобразованием первоисточника в нескольких направлениях. Первое из них – колористическое обогащение звучания. Богатый арсенал тембровых средств, которым располагает симфонический оркестр, позволил композитору расцветить музыкальную ткань как путем обновления тембровых красок при каждом проведении темы, так и с помощью изобретательных вертикальных комбинаций инструментальных голосов. Дополнительные нюансы в звучание «Паваны» вносит включение в состав оркестра арфы, которая то появляется эпизодически, дублируя отдельные звуки или мелодические обороты (тт. 18–19, 40, 43–44, 53–54), то берет на себя функцию гармонических голосов. В последнем проведении рефрена (A2) её «переливчатые» фигура-

ции окутывают мелодическую линию флейт и скрипок колористической тембровой дымкой.

Второе направление преобразования первоисточника – это укрупнение отдельных деталей, скрытых в фортепианном звучании: выделение интонаций, «прячущихся» в средних голосах фортепианной фактуры, превращение опорных звуков аккомпанирующего пласта в самостоятельную мелодию, не уступающую по своей выразительности основной теме. Так, в теме первого эпизода, порученной солирующему гобою (*expressif*), основной мелодии вторит басовый голос у фагота. Он выделен из гармонических голосов фортепианной ткани, которые превратились в самостоятельную мелодическую линию, не уступающую по своей выразительности основной мелодии верхнего голоса. Этот приём «материализует» потенциально присутствующую в фортепианной фактуре полимелодичность, делая её более объемной и детализированной.

Третье направление – маркирование границ формы, выстраивание тембровой логики драматургического развития – от инструментальных *solo* в экспозиционных разделах (A<sub>1</sub>), через октавные «дубли» мелодии в рамках одной оркестровой группы (A<sub>2</sub>) и сопоставления тембров (B и C) – к тугтийному звучанию в кульминационных зонах (тт. 46–48, 56–58) и, далее, возврату к сольным тембрам (A<sub>3</sub>). С помощью тембра солирующей валторны М. Равель создает композиционную арку: валторновые проведения главной темы обрамляют пьесу, структурируя размеренное, словно «растекающееся во времени» (В. Жаркова) течение музыки.

Несмотря на то, что оркестровая версия «Паваны» не содержит каких-либо изменений (кроме тембровых) по сравнению с фортепианной пьесой, её можно считать вполне самостоятельным опусом. Создавая новый вариант своего произведения, композитор не просто сохраняет, но и ещё более поэтизирует то возвышенное, что было заложено в первоисточнике, с помощью высоких тембров подчеркивает хрупкость и воздушность звучания, присущую всей пьесе «аристократическую» меланхолию. Апеллируя к одному из первых образцов своей фортепианной лирики, композитор в зрелый период ищет себя и свои идеалы в зеркале ретроспекций. Это ностальгическое воспоминание о юности, о начале творческого пути, в котором «проступает мудрая улыбка зрелого художника, обращённая к слушателю и к себе самому, ответ которой меняет знакомые ландшафты музыкальной культуры прошлого и освещает собственное творчество композитора» [4, с. 471].

Создание оркестровых сюит на основе театральных произведений, как правило, связано со значительным сокращением первоисточника. Так, например, в симфоническую сюиту С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам» вошли лишь 6 номеров четырехтактного оперного спектакля (№ 1 Чудаки, № 2 Маг Челий и Фата Morgана играют в карты; № 3 Марш; № 4 Скерцо; № 5 Принц и Принцесса; № 6 Побег); а из музыки балета «Золотой век» Д. Шостакович включил в сюиту лишь четыре номера (№ 1 Вступление, № 2 Адажио, № 3 Полька, № 4 Танец).

Следует отметить, что принцип отбора заимствуемых фрагментов текста напрямую связан со стремлением отразить в более сжатом виде главную мысль произведения-источника. Композитор, составляя сюиты, руководствуется двумя задачами: первая – отобранный материал должен репрезентировать общую концепцию первоначального произведения и, вторая – вновь созданная композиция должна обладать внутренним единством. Поэтому «новое» произведение целесообразно рассматривать не только с позиции того что «получило воплощение», но и с позиции того что «отсечено» и каким образом достигается целостность нового сочинения.

В отличие от большинства произведений подобного жанра, две оркестровые сюиты из балета М. Равеля «Дафнис и Хлоя» включают большую часть тематического материала театрального первоисточника, причём, порядок его следования в первоисточнике и опусе-варианте совпадает. И все же часть музыки оказалась выпущенной.

Более радикально композитор поступил в первой сюите, которая содержит музыкальный материал первой и второй картин балета (с 70-й цифры до 130 включительно), кроме этого купирована была также заключительная сцена второго действия (цифры 131–152) – освобождение Хлои Паном из рук пиратов. Следовательно, первая сюита состоит из трёх номеров: «Ноктюрн», «Интерлюдия» и «Воинственный танец», вторая – включает всю третью картину балета, за исключением начальных 10 тактов: «Рассвет», «Пантомима», «Общий танец» (цифры 155–220). Как мы видим, М. Равель выпускает тот материал, который прочно связан с конкретными перипетиями сюжета. Он «убирает» всех второстепенных персонажей (погонщика быков Доркона, молодую искусительницу Ликейон), изображая крупным планом главных героев – Дафниса и Хлою. Таким образом композитор укрупняет идейную концепцию произведения.

Что касается второй задачи, определяющей процесс рождения оркестровых сюит из музыкально-театрального произведения, то изъятие М. Равелем сцен, «тормозящих» развитие действия, приводит к образованию целостной, драматургически выверенной формы. Так, в обеих сюитах движение оказалось направлено от медленного темпа к более быстрому: первая сюита заканчивается «Воинственным танцем» пиратов (*Anime et tres rude* – живо и очень грубо), вторая – всеобщим ликованием, выраженным в «Вакханалии». С темповым ускорением корреспондирует активизация ритма, насыщение фактуры, уплотнение оркестровой звучности. В результате внутри каждой сюиты имеет место крещендирующее развитие, устремленное к финальной точке.

Следует отметить, что сюиты из балета «Дафниса и Хлоя» М. Равеля являются не только выгрышными симфоническими сочинениями, но и могут служить основой балетного эксперимента. Интересную постановочную версию двух сюит предложил французский хореограф Жан-Кристоф Майо<sup>2</sup>. Его версия – это «психологический этюд», «театр двоих», выражающий чувства на языке пластики – преобладании плавных линий, изящных поз, мягкой грации движений. В центре действия две танцующие пары, причём вторая подключается только во второй картине, а финал ознаменован общим танцем. Таким образом, хореографический план спектакля органично вписывается в драматургическое развитие музыки: два нарастающих визуально-звуковых потока, из которых второй превосходит первый по силе и насыщенности.

Наконец, самыми далекими от первоисточника являются опусы-варианты, основанные на жанровом транспонировании заимствуемого материала. Из произведений М. Равеля в качестве примеров следует назвать балеты «Аделаида, или Язык цветов» и «Сон Флорины», основанные на музыке фортепианных циклов «Благородные и сентиментальные вальсы» и «Моя Матушка Гусыня»<sup>4</sup>.

Рассмотрим «механизм» жанрового транспонирования ранее написанного сочинения в новый опус на примере балета «Сон Флорины» (1912), ставшего финальной точкой в работе композитора со своим материалом<sup>5</sup>.

К пяти пьесам фортепианной сюиты «Моя Матушка Гусыня», ставшим картинами балета М. Равель дописал еще два номера («Прелюдия» и «Танец прялок и сцена»), основанных на самостоятельном материале.

Имеющиеся между пьесами фортепианного цикла и дописанными частями тематические связи цементируют форму, придают ей наряду

с сюжетным развертыванием драматургическую цельность. Это троекратное проведение темы Матушки-Гусыни (в начале Прелюдии, в конце первой картины, подводящей непосредственно к сказкам, и в конце балета), а также использование второй темы «Паваны Спящей Красавицы» в качестве одного из тематических элементов Прелюдии (ц. 2), благодаря чему достигается связь вновь созданного материала с ранее написанным. Кроме этого, драматургической цельности произведение способствует представление в дописанном композитором *Danse du rouet et scune* («Танце прялок и сцене») (ц. 27–28) традиционного атрибута народного быта – прялки как одухотворённого предмета, являющегося общим как для Матушки-Гусыни – рассказчицы и пряжи в одном лице, так и одной из её самых известных сказок – о Спящей Красавице, уколывшейся веретеном. Му-

зыкальный материал фортепианной сюиты на театральной сцене предстаёт в более детализированном виде, формируя оригинальное по мысли и самостоятельное по концепции произведение.

Итак, тембровое и жанровое переинтонирование собственного материала, встречающееся повсеместно в творчестве композиторов XX века, является не только распространённым методом «перерождения» ранее написанного материала, но и способом создания новой художественной целостности. Отпочковавшись от своих первоисточников, опусы-варианты имеют самостоятельную исполнительскую судьбу, активно функционируя на равных с произведениями их породившими, что доказывает высокую художественную значимость данных композиций, широко апробированных в практике мирового музыкального искусства.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Схожесть методов работы с собственным текстом, а именно, – свободная «перекомпоновка» готового материала с целью создания новой художественной целостности, даёт право говорить о некоторых пересечениях творческого метода композиторов XX века с деятельностью барочных мастеров. Однако, эстетической нормой эпохи Барокко было «цеховое искусство», при котором принадлежность сочинения тому или иному автору была отчасти условной, а такого понятия как «авторское право», по сути, не существовало. В современном же искусстве авторство, активно действующее на уровне сочинительства, исполнительства, научной деятельности, придаёт проблеме самозаимствования статус устойчивой тенденции, требующей теоретического осмысления.

<sup>2</sup> В работе мы придерживаемся трактовки понятия «инструментовка», данной С. Бородавкиным: «оркестровое переложение произведения, первоначально созданного для одного или нескольких инструментов» [2, с. 67].

<sup>3</sup> Постановка состоялась в Монте-Карло в 2010 году. Исполнители: Аньера Баллестерос-Силла, Джероен Вербругтен, Бернис Коппьертерс, Крис Роеланд.

<sup>4</sup> Примерами опусов-вариантов, созданных в результате жанровой трансформации первоисточника, в музыке XX века также являются Третья и Четвёртая симфонии С. Прокофьева, которые созданы в результате творческой переработки музыкального материала оперы «Огненный ангел» и балета «Блудный сын»; «Гуцульский триптих» М. Скорика, основанный на музыке к кинофильму режиссёра С. Параджанова «Тени забытых предков», симфонии «Художник Матис» и «Гармония мира» П. Хиндемита, основанные на одноименных операх композитора и др.

<sup>5</sup> Первоначально, осенью 1908 года, для детей своих друзей – Жана и Мими Годабских, Равелем был написан цикл из пяти пьес для фортепиано в 4 руки. Его премьера состоялась 20 апреля 1910 года в зале Гаво в исполнении юных учениц консерватории Жанны Лелё и Женевиёвы Дюрони. В 1911 году композитор оркестровал свою сюиту, и 12 января 1912 года она впервые прозвучала в Париже. В тот же год, по заказу С. Дягилева, к пяти пьесам фортепианной сюиты Равель дописал еще два номера – *Prelude* и *Danse du rouet et scune* – так на свет появился балет «Сон Флорины».

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Бородавкин С. Оркестровый стиль и его компоненты // Музичне мистецтво і культура. Одесса: Астропринт, 2002. С. 66–74.
3. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... д-ра иск. М. 2006. 45 с.
4. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев: Автограф, 2009. 528 с.
5. Климова В. О феномене транскрипции: терминологический аспект. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-fenomene-transkripsii-terminologicheskij-aspekt>.
6. Равель в зеркале своих писем / Сост. М. Жерар, Р. Шалю. Л.: Музыка. 1988. 248 с.
7. Смирнова Т. Транскрипция и её разновидности. Включение «вторичных произведений» в домровый репертуар // Проблемы музыкальной науки. 2014, № 4 (17). С. 103–108.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Muzykal'naja forma kak process [Music Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
2. Borodavkin S. Orkestrovyy stil' i ego komponenty [Orchestral Style and Its Components] // Muzichne mistectvo i kul'tura [Music Art and Culture]. Odessa: Astroprint Press, 2002. P. 66–74.
3. Borodin B. Fenomen fortepiannoj transkripcii: opyt kompleksnogo issledovaniya: avtoref. dis. ... d-ra iskusstv [A Phenomenon of a Piano Transcription: a Comprehensive Study: Synopsis for the PhD Thesis]. Moscow. 2006. 45 p.
4. Zharkova V. Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelja (v poiskah smysla poslaniya Mastera) [Walk in the World of Music by Maurice Ravel (in Search of the Meaning of the Message by Master)]. Kiev: Avtograf Press, 2009. 528 p.
5. Klimova V. O fenomene transkripcii: terminologicheskij aspekt [The Phenomenon of Transcription: Terminology Aspect]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-fenomene-transkripsii-terminologicheskij-aspekt>.
6. Ravel' v zerkale svoih pisem / Sost. M. Zherar, R. Shalju [Ravel in the Mirror of His Letters / Editors: M. Gerard, R. Frisky]. Leningrad: Muzyka Press. 1988. 248 p.
7. Smirnova T. Transkripcija i ejo raznovidnosti. Vkljuchenie «vtorichnyh proizvedenij» v domrovyy repertuar [Transcription and Its Variants. The Inclusion of "Secondary Works" in Domra Repertoire] // Problemy muzykal'noj nauki [Music Scholarship]. 2014, № 4 (17). P. 103–108.

ОПУСЫ-ВАРИАНТЫ  
В ТВОРЧЕСТВЕ М. РАВЕЛЯ

В статье рассматриваются авторские транскрипции, инструментовки фортепианных сочинений, сюиты на основе театральных сочинений и киномузыки как художественные формы представления собственных ранее написанных сочинений. Являющиеся тембровыми и жанровыми версиями своих первоисточников, вновь созданные произведения функционируют в культурном пространстве как самостоятельные творения, равноценные своим праисточникам. В статье предпринята попытка определить специфику тембрового и жанрового переинтонирования собственного ранее написанного материала с позиции его воздействия на семантический план текста-источника.

В соответствии с методами работы с собственным ранее написанным материалом и степенью близости нового произведения к первоисточнику, опусы-варианты были разделены на три группы: а) версии, отличающиеся от текста-источника лишь темброво-фактурными параметрами; б) опусы, созданные в результате «усечения» и композиционной реорганизации «старого» текста; в) жанровые варианты, включающие как ранее написанный, так и новый материал.

Использован функциональный, историко-типологический, компаративный, комплексный метод анализа, задействован широкий культурологический подход.

В качестве примеров тембрового и жанрового переинтонирования собственных ранее написанных сочинений в статье проанализированы произведения М. Равеля: оркестровая версия «Паваны почившей инфанты», две оркестровые сюиты из балета «Дафнис и Хлоя» и балет «Сон Флорины». Избранный музыкальный материал рассмотрен

с позиции аналитического выявления тембро-колористических и композиционно-драматургических средств, задействованных в формировании новой художественной целостности.

*Ключевые слова:* опус-вариант, транскрипция, переложение, сюита, оркестровая версия, сочинения М. Равеля.

---

### OPUSES-VERSIONS IN M. RAVEL'S CREATIVITY

---

The article considers the the author's transcriptions, instrumentations of piano compositions and suites based on theatrical and film music as the artistic forms to present his previously written works. Being the versions of the original sources with the differences in timbre and genre, the newly created works gain the new function in the cultural space as independent creations equivalent to their original sources. The article makes an attempt to determine the specifics of timbre and genre re-intonation of one's own previously written material from the viewpoint of its impact on the semantic plan of the source text.

In accordance with the methods of working with the previously written material and the degree of closeness of the new work to the source, the opus versions were divided into three groups: a) versions that differ from the source text only in terms of text and texture parameters; b) opus created as a result

of "truncation" and compositional reorganization of the "previous" text; c) genre variants, including both previously written and new material.

A functional, historical-typological, comparative, complex method of analysis was used, a wide culturological approach was used.

As examples of timbre and genre re-intonation of the previously written works, the article analyzes the works of M. Ravel: the orchestral version of "Pavane for a Dead Princess", two orchestral suites from the ballet "Daphnis and Chloe" and the ballet "Florina's Dream". The selected musical material is considered from the position of an analytical identification of the timbre-color and composition-dramaturgical means involved in the formation of a new artistic integrity.

*Key words:* opus-versions, transcription, arrangement, suite, orchestral version, compositions by M. Ravel.

**Романец Мария Сергеевна**

Аспирант I года обучения

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

*e-mail:* mariaromanez@mail.ru

**Romanets Mariia S.**

Postgraduate student

Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire

Russia, 344002, Rostov-on-Don

*e-mail:* mariaromanez@mail.ru

