

Ключові слова: жанр *mélodie*, вокальна музика, французька культура, поетичний текст, Г. Форе.

Nechepurenko Victoria. Specificity of verbal and musical interaction in G. Faure's vocal works. The main idea of this article discusses the features of the conjugation of poetic and musical texts in vocal works written by Gabriel Faure, who is a French composer of the late XIX – early XX centuries.

Vocal music holds a special place in the works of the French composer. On the one hand, search and formation of the composer musical language were performed in vocal genre; on the other hand importance of vocal music goes far beyond Faure's heritage and is more global. In his works the composer turned and largely influenced the development of *mélodie* that is exclusively French national vocal genre. Linking music and poetry is one of the key parameters of this genre that acquired individual refraction in Faure's works.

Therefore, reviewing features of interactions between poetry and music in vocal works of the French composer and changes in principles of work with the verbal text through different periods are the target of this publication.

As specific examples were chosen early vocal works of the composer – miniatures «Lydia» (verses by Ch. Leconte de Lisle) and «Clair de lune» (verses by P. Verlaine), mature and late cycles – «5 *mélodies* “de Venise“», «Bonne chanson» (P. Verlaine), «La chanson d'Eve», «Jardin clos» (Ch. van Lerberghe) and «Mirages» (de Brimon).

Analysis of these works has allowed not only to reveal the specifics of the genre, in the Faure's works, but also to determine the impact that his vocal heritage influenced the subsequent generation of young composers (C. Debussy, F. Poulenc, etc.).

Key words: genre *mélodie*, vocal music, French culture, poetic text, G. Faure.

Анастасія Марушко

«ОРКЕСТРОВЫЕ ДИАЛОГИ» МОРИСА РАВЕЛЯ КАК ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН

Цель данной публикации – выявить принципиальные моменты интертекстуальности с точки зрения жанрообразования, тембрового структурирования и фонической «организации времени» в оркестровой интерпретации М. Равелем произведений иной жанровой принадлежности.

Избрание принципиально нового ракурса исследования принципов мышления Равеля в процессе изучения оркестрового творчества композитора обнаруживается именно с позиций рассмотрения его фортепианного стиля, что и обуславливает **актуальность** направления рассуждений внутри данной публикации.

При попытке выхода в сферу музыкальной интертекстуальности сквозь определённые социокультурные структурные принципы, обнаруживаем, что эта попытка осуществима через жанр, так как именно он наиболее близко соприкасается с внемузыкальной областью культурной символики и опосредует её. Автор текста (в данном случае композитор) воспринимает всю «сумму» текстов внутри культуры как «первично-жанровую» сферу, тогда как его «авторская реакция» на эти тексты реализуется через его «стилевую инициативу» – то есть через стиль. Так образуется «вторично-стилевая» сфера, которая открывает собственные источники «первичности» как собственного внутримузыкального субъекта диалога.

Здесь наиболее точно подошло бы определение Михаила Бахтина, относящееся к природе речевого высказывания: «Всякий стиль неразрывно связан с высказыванием и с типическими формами высказываний, то есть речевыми жанрами. Всякое высказывание – устное и письменное, первичное и вторичное и в любой сфере речевого общения – индивидуально и потому может отразить индивидуальность говорящего (или пишущего), то есть обладать индивидуальным стилем» [3, с. 240].

Итак, обратимся в этом ракурсе непосредственно к тексту как к художественному явлению. Рассматривая категории «первичности» и «вторичности» внутри художественного текста, обнаруживаем так называемую жанрово-стилевую дихотомию [3, с. 240–327]. Связь этих категорий с текстом неслучайна, ибо «текст» являет собой «наиболее широкие, общие и ёмкие принципы структурирования смысла, следовательно, жанровая и стилевая логика выражает знаковые систематизирующие потребности текста». Используя категории «первичности» и «вторичности» (с позиций Бахтина), текст образуется посредством знаковой системы, которая связана с повторением, воспроизведением, «трансляцией» неких общеизвестных принципов (первичное) – через индивидуальное, авторское целеполагание, через то единственное «в тексте», что рождает авторский смысл (вторичное). Где система первичных знаков выступает как средство реализации вторичного полюса.

Таким образом, процессы жанрообразования в музыке происходят на первичном полюсе, а стилеобразования – на вторичном. При этом возникает своеобразное «состязание», где преодоление «первичного» принципа ведет к открытиям в сфере «вторичного», и всё это ради приобретения новых художественных смыслов. Эта форма «диалога разногласия» между жанром и стилем, раскрывает катарсические свойства музыкальной композиции, где стиль не просто «входит как элемент в жанровое единство высказывания» [3, с. 242], а наоборот – суть открытие новых, особых символических возможностей. Рассматривая авторский текст как заведомо включённый во всю сферу текстов, которыми наполнено культурное пространство, можно утверждать, что любой конкретный текст хотя бы частично включает в себя другой текст (или другие тексты). Так возникает ощущение «текста в тексте», который сам в свою очередь находится в другом тексте – так можно продолжить перечисление, образовав так называемую текстовую «анфиладу», бесконечное дополнение существующих текстов новыми смыслами, новыми текстами. При этом мы не всегда сможем отметить тот момент, или же ту переходную зону, где можно констатировать влияние одного текста на другой, или же выход одного текста за пределы другого.

Оркестровые переложения Мориса Равеля существуют именно в этой особой форме «текстуальной переходности». В каждом отдельном случае эти переходные зоны обуславливаются определёнными стилистическими, структурными, жанровыми, наконец, эстетическими факторами, побуждающими Равеля «вторгаться» в иную текстуальную сферу. «Выбор» жанра у Равеля зачастую идентичен с созданием альтернативной жанровой разновидности «с налётом» подчеркнутой авторской индивидуальности. Данный процесс завершается актом корреляции авторского и не-авторского в единстве «новоявленной Идеи» оркестрового переложения. Находя специфическую открытость формы, Равель рассматривает свой предмет для оркестрового переложения, как некую заданность, способную раскрыться в новом ракурсе, стоит только начать с ней диалогизировать. Однако подобная заданность не рассматривается им как нечто пассивно существующее в предшествующем опыте. Напротив – он видит в фортепианном первоисточнике существование потенциальных звучностей, которые и активизирует его креативное композиторское мышление.

Равель не разделяет в своем сознании оркестр и фортепиано как инструмент-оркестр по своим возможностям, что является причиной его

интереса к оркестровым переложениям как своих собственных произведений, так и произведений близким ему по духу композиторам. Во-вторых: многослойность равелевского слуха позволяет ему вне зависимости от избранного инструмента, «виртуально» привносить в его звучание свойства других инструментов, что подобную многослойность и обеспечивает.

Примерами подобной авторской «реакции» могут служить такие оркестровые переложения, как: оркестровка «Карнавала» Р. Шумана (1914 г.), оркестровка «Помпезного менюэта» Э. Шабрие (1918 г.), оркестровка Сарабанды и танца К. Дебюсси (1922 г.), и оркестровка «Картинок с выставки» М. Мусоргского (1922 г.). На последней можно сконцентрировать особое внимание, так как интерес Равеля к этому произведению выявляет некоторые принципиальные моменты диалогичности.

К авторским оркестровкам равелевских произведений можно отнести следующие переложения. «Хабанера» из сюиты для двух фортепиано (1895 г.), оркестрована Равелем и вошла в состав «Испанской рапсодии» (1907 г.); «Паванна усопшей инфанте» из сюиты для двух фортепиано (1899 г.), оркестрована Равелем в 1910 г.; «Лодка в океане» из сюиты для фортепиано «Зеркала» (1905 г.), оркестрована Равелем в 1906 г.; «Утренняя серенада шута» из сюиты для фортепиано «Зеркала» (1905 г.), оркестрована Равелем в 1918 г.; «Матушка-Гусыня» (1908 г.) для фортепиано в 4 руки, оркестрована Равелем в 1911 г.; «Благородные и сентиментальные вальсы» (1912 г.) для фортепиано в 4 руки, оркестрованы Равелем в 1912 г.; «Памяти Куперена» (1907 г.), сюита для фортепиано, оркестрованы Равелем в 1919 г.: Прелюд, Форлана, Менуэт, Ригодон.

С другой стороны, при более детальном рассмотрении списка авторских оркестровых переложений Равеля, который потрясает своим разнообразием, и в то же время избирательностью равелевского Гения, мы можем проследить удивительную тенденцию: большинство из авторских оркестровых переложений (за небольшими исключениями) осуществляются Равелем в некотором пространственно-временном отдалении от момента их создания. То есть, утверждать, что Равель создаёт свои фортепианные произведения уже с учетом потенциальной возможности оркестровать их, будет некорректно по отношению к «Мастеру Таинства». Более того, это утверждение способно развернуть нас «от Равеля», в противоположность намеренному «к Равелю». Однако, сказать, что Равель и не задумывался вовсе над подобной перспективой,

сокрытой в его собственных произведениях, также нельзя, по той причине, что не скажи Равель и слова об оркестре, оркестральности, оркестровке, наконец – всё равно сама его «манера изъясняться», которая сразу ощутима в его произведениях, наталкивает слушателя на сравнение со стереоскопичностью звучания оркестра.

Идя путём сравнительного анализа двух типов текста – фортепианного произведения и оркестровой партитуры – мы выдвигаем предположение, что причина, активизировавшая творческий интерес М. Равеля к определенному фортепианному произведению, кроется в личности самого французского мастера. Такой подход расширяет границы наблюдений и раскрывает новые возможности для исследования композиторского стиля и авторского мышления М. Равеля.

Рассматривая в частности фортепианный цикл М. П. Мусоргского «Картинки с выставки», как предпосылку для возникновения кросс культурного диалога [6, с. 105–109], и оркестровку М. Равеля как перманентную актуализацию этой предпосылки, диалогическое поле, возникающее вследствие такого взаимоотношения, становится весомым аргументом для констатации факта диалога интерпретаций. В таком контексте можно утверждать, что именно симфонический оркестр способен раскрывать сакральные смыслы и трактовать скрытые символы музыкального пространства, так как трансцендентность звучания оркестровой массы усиливает специфику образа, а авторская индивидуальность, реализует ведущую модальность образа именно в выразительных средствах, адекватных данному образу.

Исходя из этого, М. Равель будет рассматриваться нами не как личность, сугубо реагирующая на образность М. Мусоргского как на причину, активизирующую творческое сознание [6, с. 97–98], а как на Художника, способного проявить свой собственный, индивидуальный, авторский стиль на основании диалога с родственным ему композиторским мышлением, что и продуцирует явление интертекстуальности.

Также, специфика самого принципа создания музыки для симфонического оркестра, уже изначально обусловлена некоторыми техническими моментами, действие которых невероятно выгодно для осуществления данного замысла. Ощущение пространственности, заложенное в фортепианной фактуре «Картинок с выставки» Мусоргского, для оркестра естественно. Само расположение его способствует усилению стереоскопичности звучания, фактическому увеличению звукового «масштаба», укрупнению пространственной динамики. Последнее, в

особенности, родственно обоим композиторам, что в еще большей мере увеличивает зону соприкосновения двух композиторских сознаний.

Однако основная причина интереса Равеля к этому произведению, по нашему мнению, сокрыта в Личности самого Равеля. Ибо в диалоге с Мусоргским он обнаруживает двойственность композиторского замысла, и, усложнив звучащую природу музыкального текста, Равель становится «зеркалом» Мусоргского, «отзеркаливая» при этом свой собственный стиль. Кроме того, выявляются сходные черты двух художественных индивидуальностей, а наполненность семантического ряда цикла «Картинки с выставки» элементами так называемого «кросс культурного диалога», позволяет в особой форме представить взаимопроникновение русских и французских стилевых и стилистических тенденций.

Попытка охарактеризовать явление оркестровых переложений в локально-историческом опыте отдельно взятой композиторской личности, «под углом» наших рассуждений позволяет прийти к выводам, обобщающим принцип реализации новой мысли-формы в виде оркестрового переложения на основании структуры, существующей вне зависимости от этого принципа, но являющейся причиной его возникновения. Этот принцип потенциально является основой возникновения межкомпозиторских, межстилевых, межкультурных диалогических полей, и в новом качестве осуществляет обобщение предшествующего опыта в данной сфере.

Но не стоит заблуждаться, предполагая, что суммируя все возможные варианты интерпретаций со всех возможных точек зрения, мы сможем воссоздать идеальный образ явления. Это порождает так называемый конфликт интерпретаций, что и приводит к проблеме различий истины, точнее – к отсутствию единой, «идеальной» точки зрения. Но подобного рода рассуждения не должны останавливать научную и творческую мысль на пути к поиску своей собственной точки зрения, ибо в отличие от философии, которая всегда имела намерение создать полноценную картину мира, науке всегда был необходим момент выхода за пределы достигнутого.

Мышление Мориса Равеля и его и его методы реализации оркестрового переложения «Картинок с выставки» являются конкретным подтверждением вневременной связи различных, по принципу своего бытования, текстов культуры, способных продуцировать новые смыслы, в зависимости от контекста, явленного в сознании той или иной композиторской личности.

Специфика творческой личности – неотъемлемая составляющая диалога интерпретаций с точки зрения социо-культурной процессуальности. Избранные нами предмет («оркестровый диалог») и объект (авторские и неавторские оркестровые переложения Равеля) исследования повлекли за собой необходимость тотального «погружения» в область личности Художника. А момент соотнесения двух типов интерпретации выявил необходимость обращения к двум подобным личностям. И в процессе такого соотнесения была актуализировано множество индивидуальных личностных черт. Однако основной задачей нашего исследования являлся не момент абстрагированной констатации «степени творческой» или концептуальности подхода. Напротив, немаловажным здесь представляется факт наличия глобальной, внутренней общности взглядов при, внешне кажущемся, локальном обособлении творческой воли.

Явление интертекстуальности распространяется так же и на фортепианный стиль М. Равеля, как в его локальности, так в глобальном соотнесении с оркестровым мышлением композитора. Учитывая специфику типа композиторской личности М. Равеля, можно констатировать, что сфера фортепианной музыки и сфера музыки симфонической являются для него взаимообогащающими источниками вдохновения. Поэтому обращение французского «художника звуков» к произведениям различной жанровой принадлежности как к предмету оркестровки, помимо «дара оркестрового предслышания», раскрывает и способность Мориса Равеля ощущать специфику фортепиано даже вне какой-либо связи с его конкретно выраженной функциональностью, в данном случае.

Внутри данной статьи мы стремились найти общность во всём этом сопоставлении фактов. И источник общности искали непосредственно в творческом пространстве Французского Мастера Таинства – то есть в фортепианно-оркестровом мышлении Мориса Равеля. Находя зоны соприкосновения текстов и различных авторских форм мышления с мышлением Равеля, осуществляя поиск принципиальных особенностей личности композитора на уровнях стиля, жанра, авторских методов реализации музыкального и философского замыслов, мы стремились не просто описать те или иные тенденции существования мыслеформ, или же возможности их технологической реализации французским композитором, но и охарактеризовать взаимосвязь виртуального и реального,

гіпотетического и конкретно-фактического, ефемерного и воплощенного – в едином процессе жанрово-стилевого мышления Равеля.

1. Аверинцев С. Софія-Логос : [словник] / С. Аверинцев / [упоряд. К. Сігов, М. Погребинський та ін.]. – К. : Дух і Літера, 1999. – 460 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин / [сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова]. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
3. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): [Монография] / В. Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – 528 с.
4. Лосев А. Форма. Стиль. Выражение / А. Лосев. – М. : Мысль, 1995. – 944 с.
5. Мартынов И. Морис Равель: [Монография] / И. Мартынов. – М. : Музыка, 1979. – 335 с.
6. Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества / А. Орлова. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1963. – 702 с.
7. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога / А. Самойленко. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.
8. Шалю Р. Равель в зеркале своих писем / Р. Шалю / [пер. с франц.: сост. М. Жерар и Р. Шалю]. – [2-е изд.]. – Л. : Музыка, 1988. – 248 с.

Марушко Анастасія. «Оркестровые диалоги» Мориса Равеля как интертекстуальный феномен. В данной статье осуществляется попытка выхода на некоторые принципы функционирования творческого сознания М. Равеля, а также делается акцент на оркестровых переложениях М. Равелем авторских и не авторских инструментальных произведений, где поиск причин, активизирующих его собственное мышление, осуществляется на уровне стиля.

Ключевые слова: жанрово-стилевая дихотомия, текстуальная переходность, диалог на уровне стиля, диалогическое поле.

Марушко Анастасія. «Оркестрові діалоги» Моріса Равеля як інтертекстуальний феномен. У даній статті здійснюється спроба виходу на деякі принципи функціонування творчої свідомості М. Равеля, а також робиться акцент на оркестрових перекладеннях М. Равелем авторських і не авторських інструментальних творів, де пошук причин, які активізують його власне мислення, здійснюється на рівні стилю.

Ключові слова: жанрово-стильова дихотомія, текстуальна перехідність, діалог на рівні стилю, діалогічне поле.

Marushko Anastasia. «Orchestral dialogues» by Maurice Ravel as an intertextual phenomenon. The purpose of this publication is to reveal fundamental aspects of the intertextuality in terms of genre formation, timbre structuring and phonic «time management» in the interpretation of Ravel's orchestral works from different genre affiliation. The novelty in the research process of the orchestral works is found as a result of the chosen new research perspective. The principle of Ravel's mindset, from the standpoint of his piano style, explains the relevance of the arguments in the direction of this publication. In this perspective let us directly turn to the text as an artistic phenomenon. By considering the «primary» and «secondary» categories within the artistic text, we find the so-called **genre and stylistic dichotomy**.

Orchestral transcriptions of Ravel exist in the so-called special form of «textual transitivity». In each case, these transition zones are determined by certain stylistic, structural, genre and finally aesthetic factors that impel Ravel to «invade» in another textual realm. This process is completed by the act of correlation between original and non-original in the unity of the «newly appeared idea» of the orchestral transcription. Finding specific openness of the form, Ravel considers his subject for orchestral transcription a kind of predetermination, that can be opened up in a new perspective once you dialogize it. However, this predetermination is not regarded by him as something passively existing in the previous experiment. On the contrary – in the primary source of the piano he sees the potential existence of sonorities, which activate his creative compositional mindset.

The attempt to characterize the phenomenon of orchestral transcriptions in the locally historic experience of the individual compositional personality under the «angle» of our reasoning leads us to the conclusions that generalizes the implementation of a new thought – forms as orchestral transcriptions based on the structure, existing, regardless of this principle, but causing its occurrence. This principle is potentially the basis for the occurrence of intercompositional, interstylistic, intercultural dialogical fields, and in its new quality it performs as a generalization of the previous experience in the field. Maurice Ravel's mindset and his implementation methods of the orchestral transcription «Pictures at an Exhibition» is a concrete proof of the timeless connection between different, according to the principle of their existence, cultural texts, capable of producing new meanings, depending on the context, manifested in the consciousness in one or another compositional personality.

Key words: genre- and stylistic dichotomy, textual transitivity, dialogue at the level of style, dialogic field.

Марія Романець

ФОРМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ АВТОЦИТАТЫ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОРИСА РАВЕЛЯ)

Цитирование – своеобразный феномен, известный человечеству с древних времен. Сама идея заимствования чужого текста, так же как и способы его введения, обусловлены различными факторами. В одних случаях, дабы подтвердить правильность своих суждений, мы прибегаем к умозаключениям более авторитетных исследователей. При расхождении же взглядов высказывание оппонента приводится с целью его последующего опровержения. Солидаризируясь или дискутируя, соглашаясь или опровергая, мы невольно вступаем в диалог с автором текста, к которому апеллируем.

Музыковедение рассматривает «цитатность» в контексте более общей проблемы «чужого слова». Однако особое место в этой бескрайней по охвату области связей «своего» и «чужого» занимает прием «автоцитирования», так как, с одной стороны, «автоцитата» является разновидностью цитаты и связана с «воспроизведением в данном тексте фрагментов другого» [4], с другой же, мы имеем дело не с «чужим» высказыванием, а со своим собственным. Парадоксальность такого сочетания вызывает ряд вопросов, в числе которых: каковы существенные характеристики «автоцитаты», в чем заключается специфика их проявления, как соотносятся между собой явления цитирования и автоцитирования?

Формы функционирования автоцитат, многообразие и индивидуализированность их семантических, синтаксических и композиционных функций до настоящего времени не становились предметом специального изучения. Поэтому **актуальность** темы статьи обусловлена, с одной стороны, распространенностью приема автоцитирования в композиторской практике и, с другой стороны, неосвещенностью вопросов, связанных с данным феноменом, в современной музыкальной науке. **Новизна** исследования заключается в попытке рассмотреть на конкретном музыкальном материале специфику автоцитаты как особого типа заимствования, дифференцировать