

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Татьяна Басманова

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ М. РАВЕЛЯ «ДАФНИС И ХЛОЯ»: СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ КАК ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ФРАНЦУЗСКОГО БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ

Процесс симфонизации балетного спектакля во Франции был достаточно длительным и непростым. Самые ранние тенденции начинают прослеживаться со второй половины XVII века в творчестве Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо. Основоположник жанра оперы-балета Ж.-Б. Люлли обогащает балетную партитуру самостоятельными оркестровыми эпизодами («Персей», 1682).

Балетная классическая сюита формируется из ряда контрастных танцев, параллельно с развитием клавишинной сюиты. Подобное влияние инструментальной музыки на балет особенно ярко проявилось у Ж.-Ф. Рамо, работавшего как в жанре клавишинной музыки, так и в жанре оперы-балета («Галантная Индия», 1735).

Специфика балетного жанра была такова, что постепенно акцент смещался на развлекательность. Внешние эффекты виртуозной танцевальности наносили ущерб драматургии спектакля, сценическому оформлению и музыке.

Впервые с резкой критикой балета в связи с развлекательной направленностью жанра выступили французские энциклопедисты Ф. Вольтер, и Д. Дидро в середине XVIII века. Автором реформы стал танцовщик

и балетмейстер Ж.-Ж. Новерр. Главным достижением хореографа стало создание действенного танца *rad' action*, в драматургической линии спектакля выполнявшего роль сквозных сцен наряду с чисто танцевальными эпизодами. Таким образом, Ж.-Ж. Новерр открыл путь композиторам к сквозному симфоническому развитию и выразил мысль о равноправном союзе балетмейстера и композитора. Однако смелые идеи реформатора нашли свое воплощение только в начале нового столетия, когда над Европой взошла заря романтизма.

Значительная роль в развитии романтического балета принадлежала танцовщице М. Тальони, которая разработала качественно новую технику женского танца на кончиках пальцев (на пуантах). Обилие высоких легких прыжков способствовало созданию впечатления полета, одухотворенности, соответствующей новой романтической эстетике. В этом контексте органичное взаимодействие танца и музыки стало особенно актуальным.

В XVIII веке балетмейстер был центральной фигурой в театре. Он диктовал музыканту ритмы и количество тактов в каждом танце. Музыка

часто заимствовалась из других произведений и подбиралась к подходящим сценам в балете. Типичная балетная партитура представляла собой «удачно подобранный аккомпанемент тощей идее с набором заимствованных мелодий» [30, 11]. В XIX веке музыка перестает числиться «на вторых ролях» и становится полноценным компонентом балетного спектакля.

Подлинная история французского симфонизированного балета начинается с появления таких имен, как А. Адан и Л. Делиб.

Один из лучших образцов романтического балета — «Жизель» А. Адана (1841). В числе достижений композитора — логика тонального движения, свидетельствующая о стремлении к музыкально-драматургическому единству действия; система лейтмотивов и прием тематических реминисценций; раскрытие подвижного и изменчивого образа героини посредством трансформации лейтмотивов; наличие больших сцен с элементами сквозного действия; четкая очерченность этапов драматургии.

Процесс симфонизации балетного спектакля был продолжен Л. Делибом. Из трех балетов, написанных композитором, наибольшего внимания заслуживает «Коппелия» (1870).

В «Коппелии» действие отличается редкой динамикой, можно предположить, что это отчасти предвосхищает кинематографическую кадровость XX века. Широко развита система лейтмотивов, некоторые темы подвергаются значительным интонационно-ритмическим преобразованиям. Композитор демонстрирует мастерское владение оркестром. Композиция балета, учитывая ее масштабы, фактически сжимается в компактный одноактный спектакль,

разделенный на картины (одна из основных тенденций в балете XX века).

Тем не менее, несмотря на несомненные достоинства, музыкальная драматургия балетов «Жизель» и «Коппелия» была далека от совершенства — принцип симфонизации воплощен непоследовательно, допущен ряд балетных атак и качественная неоднородность музыки (в «Жизели»).

Балетное искусство Франции, пережившее расцвет в период «золотого века» романтизма, в конце XIX входит во вторую полосу кризиса.

Кризис балетного жанра коснулся не только Франции, но и других европейских стран — Англии, Италии, России. Не случайно именно в России формируются те процессы, которые обусловили продолжение линии симфонизации балета, начатой французскими композиторами (между Россией и Францией существовали давние связи в области балетного искусства). В конце XIX века появляются произведения величайших симфонистов П.И. Чайковского и А.К. Глазунова. Они внесли значимый вклад в музыкальную драматургию балетного спектакля.

Основным импульсом к возрождению жанра во Франции стала реформа русского балетмейстера и танцовщика М. Фокина — главного балетмейстера «Русских сезонов» в Париже, которые организовал в начале XX века гениальный антрепренер С. Дягилев.

Фокин предложил наиболее цельную систему взглядов на реформу балетного театра. Он учитывал не только хореографию, но также все составные части балетного спектакля, их единство. Принцип балетной драмы, выдвинутый Фокиным, был осо-

бенно важен. Благодаря ему на первый план вышла драматургия, которую он мыслил как сквозную, основанную на непрерывном движении, исключающем номерную структуру музыки и хореографии.

Чтобы ликвидировать разделение на танец и пантомиму (подобно речитативу и арии в опере), Фокин сплетает их настолько, что образуется цельный комплекс ритмопластических интонаций. Подобная «пластическая симфония» повлекла за собой необходимость в балетной партитуре нового типа. Сквозной драматургии хореографии должна была соответствовать сквозная музыкальная форма, что было под силу лишь крупнейшим композиторам.

После первого громкого успеха балетных «Русских сезонов» Дягилев обращается к Морису Равелю с предложением написать музыку к балету «Дафнис и Хлоя» на сюжет одноименного буколического романа Лонга. Эта идиллическая пастораль, созданная в эпоху позднего эллинизма, повествует о любви юных Дафниса и Хлои. Автор либретто и балетмейстер М. Фокин сконцентрировал внимание на описании нежного чувства, противостоящего всем препятствиям.

Равеля, с его кристально чистым мировосприятием, светлая поэзия античной пасторали не могла оставить равнодушным. Эту особенность творческой натуры композитора, вероятно, учли постановщики балета и не ошиблись, получив согласие.

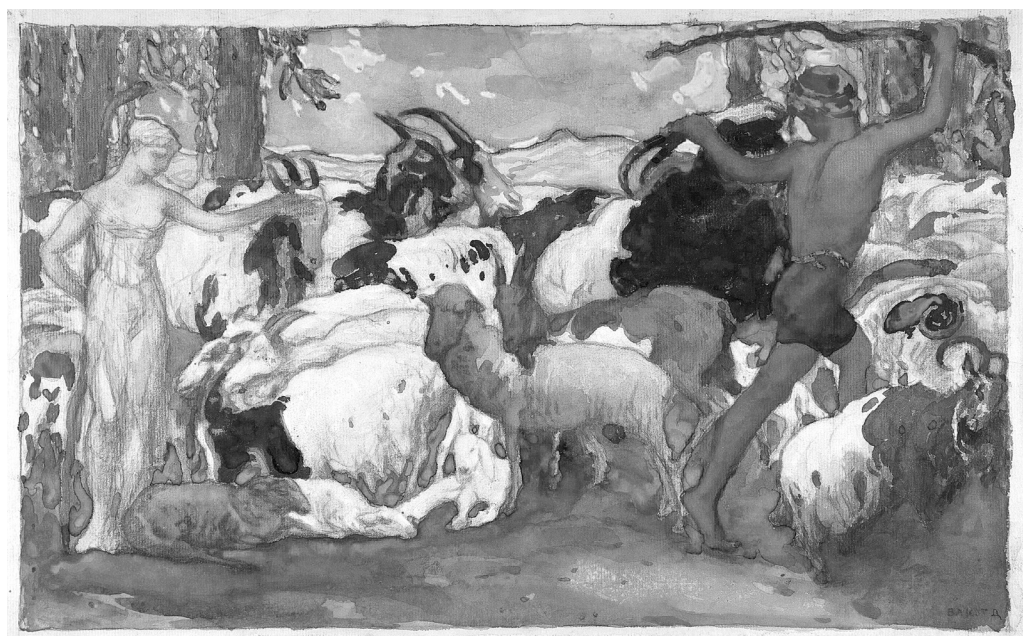
При первом знакомстве с композитором Фокин понял, что «музыка в “Дафнисе” будет необычная, живописная, а главное, совершенно не похожая на старобалетную» [26, 291]. При следующей встрече балетмейстер

«изложил свои мысли о непрерывности действия, о цельности спектакля, об отсутствии отдельных номеров» [26, 292]. Равеля привлекла абсолютная свобода творчества и выбора средств.

В своей работе Фокин и Бакст пытались запечатлеть собственные, сложившиеся от знакомства с памятниками искусства, представления о древней Греции; максимально приблизиться к достоверному воссозданию этнографических (одежда, обычаи, танцы, ритуалы), а также географических особенностей (пейзаж острова Лесбос). Фокин высказал пожелание в какой-либо форме передать характер античной музыки, поскольку в хореографии отразил особенности античной пластики, а Бакст, изучив древнегреческое искусство, наполнил костюмы и декорации.

Композитор включил в музыкальную ткань балета некоторые элементы греческого искусства: лидийскую ладовую окраску, размер 7/4, интонации им самим обработанных греческих песен, ввел в состав оркестра античные тарелочки, золифон — ветряную машину по типу древнегреческой золотой арфы. Однако у Равеля не было желания ограничиться узкими рамками стилизации по той причине, что содержание его музыкальной концепции переросло рамки конкретной исторической локальности и наивной непротивительности сюжета.

В романе Лонга композитора, прежде всего, привлекали скрытые за внешней незатейливостью идиллического повествования общечеловеческие ценности, о чем говорил сам Равель: «...я <...> не столько стремился воссоздать подлинную античность, сколько запечатлеть Элладу моей мечты» [18, 195].



Л. Бакст. Эскиз декорации к балету «Дафнис и Хлоя». 1912

Аллегорическая символика «Дафниса и Хлои» близка народной сказке: нарочитая простота повествования — лишь внешняя оболочка, за которой таятся гуманные идеи. Еще Гете отметил глубинный смысл, заложенный в маленьком шедевре позднего эллинизма, «развивающемся как бы вне времени и пространства» [16, 9]. Постигнув этот смысл, Равель раздвинул тесные рамки буколического сюжета — обогатил его символикой высших ценностей и отразил «новую концепцию пасторального универсума» [4, 428].

В образах Дафниса и Хлои Равель воплотил главную идею произведения, смысл которого заключается в том, чтобы воспеть и увековечить Любовь — лучшее из человеческих чувств. Этот светлый гимн любви стал

воплощением мечты композитора об идеале, близком каждому человеку в любую эпоху.

В балете присутствуют две сюжетные линии. Одна связана с раскрытием чувств главных героев, Дафниса и Хлои, другая с — испытаниями, которые влюбленным предстоит преодолеть. Препятствия символически можно определить как Соперничество (Даркон, влюбленный в Хлою), Искушение (Ликейон, соблазняющая Дафниса) и Зло (пираты, похищающие Хлою).

Главная идея балета, связанная с образами Дафниса и Хлои, определила особенности музыкальной драматургии произведения. Они заключаются в том, что внешний, действенный план, обусловлен внутренними психологическими мотивами, лежащими в сфере человеческих чувств.

Основная сюжетная линия направлена на раскрытие чувств влюбленных, в то время как другая насыщена событиями. Обе линии в то же время взаимообусловлены и тесно связаны друг с другом.

Композиция балета складывается из трех разделов. Первый — экспозиционный (до ц. 17), вводящий в действие; второй — разработочный (с ц. 17 до ц. 194), включающий в себя линию формирования чувства влюбленных; третий — заключительный (с ц. 194 до конца), завершающий действие балета. Средний, в свою очередь, тоже состоит из трех разделов: завязка (ц. 29), развитие (ц. 30–170), приводящее к кульминации (ц. 163) и развязке (ц. 170–193).

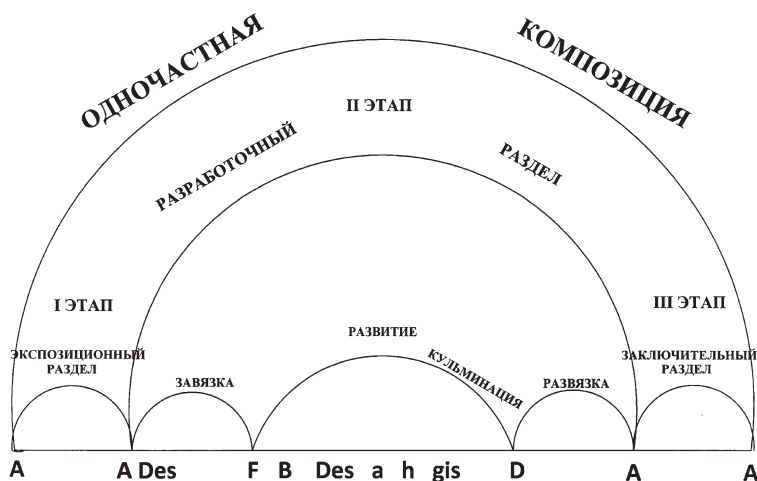
Таким образом, балет представляет собой большую одночастную композицию, состоящую из трех разделов, где первый и третий — своеобразное обрамление второго, тоже трехчастного, концентрирующего в себе основную

драматургическую линию произведения (пример 1).

Важно отметить, что логика тонального плана совпадает с основными этапами драматургии: первый и третий разделы выдержаны в главной тональности балета — A-dur, средний построен по принципу постепенного «высветления» тональностей от бемольной сферы к диезной: Des — F — B — Des — a — h — H — gis — D.

Деление балета на три картины, относительно равные по размерам, носит чисто формальный характер (это связано с первоначальным замыслом Фокина, который хотел создать большую трехактную композицию). Подтверждением служит тот факт, что между картинами нет никаких цезур и действие ни на секунду не прерывается. Драматургия «Дафниса» полностью соответствует цельной, неделимой одноактной композиции, построенной на едином дыхании. Подобное строение балета позволяет

Пример 1. Композиция балета «Дафнис и Хлоя»



не только «интенсифицировать вложенный в него драматический смысл» [26, 182], но и выстроить единую, непрерывную эмоционально-психологическую картину зарождения и расцвета чувства.

Вполне естественно, что для воплощения этой идеи наиболее органичным и даже необходимым оказался метод симфонизации музыкального материала (уже сам подзаголовок «хореографическая симфония», данный Равелем, подразумевает его присутствие). Пользуясь этим методом, композитор стремился высветить грани любовного чувства в его процессуальной динамике. Таким образом, Равель развивает и доводит до совершенства ту линию преобразования балетной партитуры, которую начали Адан и Делиб, продолжили Чайковский и Глазунов. Эти композиторы, пытаясь повысить уровень музыки в спектакле, были скованы тесными рамками «старого балета» и находились в полной зависимости от балетмейстера, диктовавшего свои условия как в отношении классической композиции с номерной структурой, так и количества тактов в каждом танце. Поэтому они симфонизировали балетную партитуру в рамках традиционного балета.

Равель был поставлен в совершенно иные условия: в лице Фокина с его идеей «пластической симфонии» он нашел не противника, а союзника, предоставившего композитору полную свободу творческой фантазии. Равель работал над балетом качественно нового типа, в котором музыка и хореография были полностью равноправны и в то же время связаны друг с другом в единую сквозную линию музыкально-хореографического повествования.

Одноактная хореографическая композиция Фокина, свободная от про странных номеров, отличалась действенностью и лаконизмом. Появление каждого из героев было строго обусловлено драматургическим замыслом (все персонажи, включая главных героев, имели лишь по одному сольному танцу).

Подобная трактовка балета как нельзя более способствовала созданию целостной динамичной симфонической партитуры, в которой композитору удалось отразить процесс формирования чувств героев в непрерывности музыкального повествования.

Помимо чисто внешних признаков (отсутствие цезур) целостность достигается наличием внутреннего «двигателя» — единого интонационного комплекса, из которого рождается весь тематизм балета.

В «Дафнисе и Хлое» единство тематического материала обусловлено наличием ведущей лейтintonации. Различные комбинации интервалов кварты и секунды входят в каждую тему балета (подобная интонационная формула встречается во многих произведениях Равеля: «Мадагаскарских песнях», «Матушке-Гусыне», «Отражениях», струнном квартете).

В целом в балете можно выделить две интонационные сферы. Первая складывается из взаимодействия интервалов кварты, квинты, секунды и терции. Композитор изобретательно комбинирует их, добиваясь при сохранении единой основы эффекта разнообразия и новизны. К этой сфере относится музыка, характеризующая главных героев — Дафниса и Хлою. Вторая связана с теми образами, которые противопостоят влюбленным — Дарконом, Ликейон,

пиратами, а также фантастическими персонажами, Паном и нимфами.

С одной стороны, круг интонаций, на первый взгляд, резко отличается от интонационной характеристики главных героев: тритоны, ходы по звукам уменьшенного и увеличенного трезвучий, септимы, сексты, обилие малых секунд, образующих хроматические цепи. С другой стороны, при более детальном рассмотрении можно обнаружить, что вторая интонационная сфера представляет собой искаженный, деформированный вариант первой: интервальный состав сохранен, но сами интервалы даны либо в увеличении и уменьшении (ув. кварта, ум. квинта), либо в обращенном варианте (терция, превратившаяся в сексту, секунда — в септиму). Таким образом,

в самой интонационной драматургии подчеркнута идея взаимосвязи линий любви и препятствий. Обе интонационные сферы образуют тот самый единый комплекс, о котором было сказано выше.

Равель широко использует систему лейтмотивов. Это тема любви Дафниса и Хлои, тема Хлои (линия развития чувств); три темы, относящиеся к линии препятствий — два лейтмотива пиратов и тема Даркона; три темы, связанные с фантастической сферой — лейтмотивы таинственных сил, нимф и бога Пана.

Интонационно связаны друг с другом темы любви (пример 2, три такта перед ц. 2), и Хлои (пример 3, четвертый такт после ц. 29 — до ц. 30), что подчеркивает их смысловую общность.

Пример 2. Тема любви

Ob. *pp* 3

Пример 3. Тема Хлон

Moins vif
V-no solo

Vif
Cor. *f*

Юноши становятся между ними.
Les jeunes gens s'interposent.

30 7

Тема любви выполняет в балете функцию главного лейтмотива. Певучая и выразительная, в мягком тембре валторны, она имеет ярко выраженную песенную природу. В основе темы — нисходящий квинтовый скачок с терцово-секундовым опеванием и восходящий со сцеплением секунды и кварты.

Тема Хлои основана на интонации вздохов, обыгрывающих интервалы квинты, кварты и терции. Она звучит у солирующей скрипки *riano*, завершаясь трепетным взлетом. Тема Хлои сопровождает героиню во всех ключевых моментах. Именно этот персонаж является в балете источником развития сюжета. Воплощение идеала красоты и чистоты, Хлоя завоевывает любовь Дафниса и становится объектом притязаний его соперника Даркона и пиратов.

Танцы Дафниса и Хлои также обладают сходством как эмоциональной окраски, так и музыкального языка. Влюбленные становятся носителями

определенного эмоционально-психологического состояния — лирического чувства с тончайшей нюансировкой: нежный трепет, легкая взволнованность, оцепенение, отчаяние, томление, порыв, восторг. Мимолетные оттенки чувства, зафиксированные рукой чуткого художника, как нельзя более соответствуют эстетике импрессионизма.

Тема Даркона и две темы пиратов, составляющие единую линию противодействия, гораздо более одноплановы. Появляясь в музыкальной ткани балета значительно реже, они даны крупным штрихом, лишенным полутонов. Все это подчеркивает их побочную смысловую нагрузку.

Даркон, оспаривающий любовь Хлои, обрисован средствами гротеска. Грубый, неуклюжий танец Даркона «с его туповатым двухдольным метром и грудным хрипением фаготов» [7, 41] лишь оттеняет красоту и грацию Дафниса. В качестве лейтмотива использован фрагмент танца (пример 4, ц. 34).

Пример 4. Тема Даркона



Пример 5. Первая тема пиратов и тема любви

На 2-м плане по сцене пробегают женщины,
преследуемые пиратами.
Au 2^d plan, des femmes traversent la scène,
poursuivies par les pirates.

Дафнис, подумав, что Хлоя может ока-
Daphnis songe à Chloé, peut-être en dan-

ваться в опасности, бросается чтобы оказать ей помощь.
ger, et sort précipitamment pour la secourir.

Выбегает Хлоя вне себя, в поисках
спасения.
Chloé accourt, éperdue, cherchant un abri.

Две темы пиратов (пример 5, ц. 63 — первая тема; пример 6, три такта перед ц. 67 — вторая тема), воплощение безжалостной грубой разрушительной силы, становятся в балете символом зла. Напористые и агрессивные, они интонационно связаны друг с другом. Первая тема пиратов звучит сначала зата-

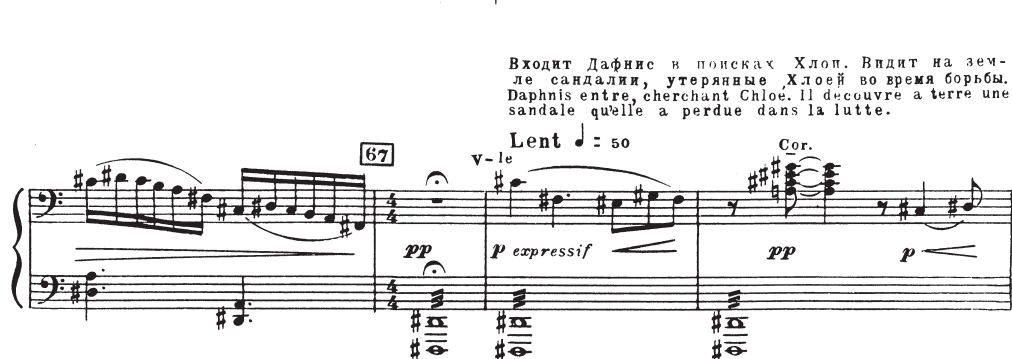
енно в жутковато-мрачном тембре бас-кларнета. Затем, с нарастанием динамики и уплотнением оркестровой ткани приобретает все более угрожающий характер. Вторая тема врывается воинственным кличем трубы *fff* с призывной, резко акцентированной чистой квартой, завершаясь уменьшенным трезвучием.

Пример 6. Вторая тема пиратов

Arch: 

Врывается группа пиратов и, увидев девушку, хватает ее.
Un groupe de brigands fait irruption, aperçoit la jeune fille et l'enlève.

Très animé ♩ : 120



Входит Дафнис в поисках Хлоя. Видит на земле сандали, утерянные Хлоей во время борьбы. Daphnis entre, cherchant Chloé. Il découvre a terre une sandale qu'elle a perdue dans la lutte.

Lent ♩ : 50

V-le Cor.

pp p expressif pp p

Фантастическая сфера представлена тремя лейтмотивами. Тема, которую можно назвать лейтмотивом таинственных сил (пример 7, первые шесть тактов), открывает балет. Она проходит через всю музыкальную

ткань партитуры и символизирует те вечные и непостижимые, тающиеся в природе силы, которые управляют миром и человеческими судьбами. Из тремоло контрабасов на пианиссимо произрастает длинная цепочка квинт,

которая складывается в многослойный аккорд. Пустотность этих интервалов сочетается с мягким секундовым покачиванием квартовых созвучий, окрашенных пасторальным тембром валторн. Возникает эффект необозримой пространственной перспективы. Секундовая попевка переходит к хору, и тембр человеческих голосов, приглушенно звучащих за сценой, создает ощущение таинственных неведомых зовов первозданной архаики.

Тема нимф (пример 7, ц. 1) появляется на фоне «многосоставного аккорда» лейтмотива таинственных сил. Она вспыхивает у флейты холодноватым мерцающим огоньком. Триоли и синкопы образуют прихотливо сплетенную ритмическую канву. Музыка имеет лидийскую окраску и характерный признак равелевского тематизма — кварто-секундовое последование звуков в различных вариантах.

Пример 7. Тема таинственных сил и тема нимф

The musical score for Example 7 is written for Piano, Chorus, Violini (V-ni), and Flute (Fl.). The tempo is marked *Lent* with a metronome marking of 48. The key signature is two sharps (F# and C#). The score is divided into four systems. The first system shows the Piano part with a *ppp* dynamic and the Flute part with a *pp* dynamic. The second system shows the Chorus parts (SOPRANOS, CONTRALTOS, TÉNORS, BASSES) with a *p* dynamic and the Violini part with a *ppp* dynamic. The third system shows the Flute part with a *ppp* dynamic and the Violini part with a *ppp* dynamic. The fourth system shows the Flute part with a *pp* dynamic and the Violini part with a *ppp* dynamic. The Flute part features a melodic line with triplets and a *ppp* dynamic. The Violini part features a harmonic accompaniment with a *ppp* dynamic. The Chorus parts feature a vocal line with a *p* dynamic. The Piano part features a harmonic accompaniment with a *ppp* dynamic.

Музыка нимф, покровительствующих влюбленным, далека от светлой гармонии традиционных добрых фей, подобных фее Сирени в «Спящей красавице» Чайковского. В балете Равеля они окружены ореолом таинственности с оттенком мистики. Оживающие и сходящие с пьедесталов в ночном сумраке (Ноктюрн, Таинственный танец), нимфы воплощают собой священнодействие загадочного языческого ритуала.

Фигура Пана — доброго лесного бога в музыке Равеля вырастает до размеров исполинского божества, при появлении которого разверзается земля и все живое охватывает страх. Подобный подход определил облик темы Пана (пример 8, ц. 82), окрашенной властными обостренными интонациями (ув. 4, м. 7) и обусловил применение необычного звучания эолифона, дающего эффект звучащего ветра.

Пример 8. Тема Пана

Дафнис падает ниц в молитве.
Daphnis se prosterne, suppliant.

Всё замирает.
Tout s'éteint.

До Равеля еще ни в одном балете лейтмотивная система не была разработана с такой последовательностью и мастерством. У предшественников композитора лейтмотивов было в основном немного, как правило, не более двух. Появлялись они сравнительно редко (в монументальной «Спящей красавице» Чайковского всего четыре раза). Развитие этих тем часто ограничивалось незначительными изменениями ритма и фактуры. Наиболее существенное отличие заключалось в том, что лейттемы часто не достигали финала. Это было связано с обязательным введением заключительного танцевального ди-вертисмента.

В балете «Дафнис и Хлоя» лейтмотивы пронизывают музыкальную ткань от первого до последнего такта, появляясь от четырех (тема Пана) до пятнадцати раз (тема любви). Они подвергаются значительному развитию за счет ритмического, гармонического, фактурного, интонационного варьирования, проводятся в сокращении и расширении. Особое значение приобретает тембровое развитие лейтмотивов. Так, тема любви имеет пятнадцать вариантов оркестровки, тема нимф двенадцать.

Лейтмотивы тесно взаимодействуют друг с другом, часто образуя полифонические наслоения: тема нимф — лейтмотив таинственных сил (пример 7),

тема любви и первая тема пиратов (пример 5), две темы пиратов (три такта перед ц. 67).

Необходимо отметить, что помимо единого интонационного комплекса и широко развитой системы лейтмотивов в «Дафнисе» можно обнаружить многочисленные параллели между отдельными фразами и темами балета. Например, сходство отмечается между темой любви и рассвета; танцем девушек, темой рассвета и соло флейты в Пантомиме; танцами Дафниса и танцем Хлои; темой любви и танцем Ликейон; первой темой из Вакханалии и первой темой пиратов.

Необычайно возрастает в балете Равеля роль оркестра, партия которого по своей значимости приближается к оперным партитурам Вагнера. Это качество нередко акцентируют дирижеры, например, Фуртвенглер, в интерпретации которого «прослеживается стремление, особенно в финале, к “вагнеровской” симфонизации балетной музыки, несущей в себе драматически углубленные образы, неподдельную экспрессивность» [28, 62]. Не случайно так популярны на концертных эстрадах мира две объемные симфонические сюиты, вместившие в себя музыкальный материал всей третьей картины балета (Вторая сюита), а также частично первой и второй картин (Первая сюита).

Композитор использует большой состав, включающий ряд дополнительных инструментов: альтовую флейту, малый кларнет, бас-кларнет, контрафагот; расширенную группу медных; значительное количество ударных (античные тарелочки, кастаньеты, баскский бубен, там-там, челесту); эолифон, две арфы.

В «Дафнисе и Хлое» Равель проявил мастерское владение инструмента-

рием, добиваясь то тончайшей звукописи, то исключительной мощи звучания. Чисто импрессионистский талант Равеля-колориста, проявился особенно ярко, пожалуй, именно в этой партитуре, оркестровая палитра которой наполнена радужной игрой красок. В балете постоянно звучат редко употребляемые инструменты (малый кларнет, английский рожок, альтовая флейта, контрафагот, бас-кларнет). Чистые тембры здесь чередуются с изысканными сочетаниями смешанных красок: флейта с арфой (тема нимф), кларнет с засурдиненной трубой, бас-кларнет с виолончелями (темы любви, Хлои, рассвета), альтовая флейта со скрипками (тема Пана, любви).

Многочисленны оркестровые находки композитора: квартет флейт, сплетающих причудливые арабески «Таинственного танца» нимф; флажолеты трех скрипок соло в сопровождении выразительных попевок флейты и малой флейты, имитирующих пение птиц в сцене рассвета; эолифон, усиливающий мистический колорит звучания при появлении Пана.

Равель использует выразительные возможности каждого инструмента: виртуозные соло флейты, гобоя, кларнета доступны не каждому исполнителю, сложные партии поручены инструментам, ранее появлявшимся в балете эпизодически — альтовой флейте, английскому рожку, малой флейте и кларнету, челесте.

Струнная группа почти повсеместно звучит в виде сложных *divisi* и выписана вместо обычных пяти на десяти строках (это связано с разработкой верхних обертонов, звучания которых добивался Равель). В технике струнных часто используется одновременное сочета-

ние *arco* и *pizzicato*, *arco* и флажолетов, арпеджированное *pizzicato*, сочетание *pizzicato* с сурдинами. Встречается соединение флажолетов, *arco* и *pizzicato*.

Приемы звукоизвлечения отличаются поразительным разнообразием: флажолеты и глиссандо арф, струнных (включая виолончели и контрабасы), глиссандо флажолетов; сурдины тромбона и тубы. Качественно различное звучание достигается на тарелках при игре мягкой палочкой и колотушкой.

Большое место в «Дафнисе» занимают оркестровые эпизоды (Интродукция, Интерлюдия, «Рассвет»), несущие важную смысловую нагрузку. Они логически вписаны в симфоническое развитие балета, отражая процессы, происходящие в сознании героев. Например, «Рассвет» — это кульминационная зона формирования чувства влюбленных.

Значительная роль в балете отведена хору. Он выполняет не только колористическую функцию, но также эмоциональную и изобразительную. Появляясь на протяжении всего произведения, он звучит то как неведомый зов и гул загадочных голосов природы (лейтмотив таинственных сил), то как жалобный стон обездоленных людей (Интерлюдия) или буйные возгласы разгулявшихся пиратов («Воинственный танец»).

Несмотря на то, что во многом новаторская партитура «Дафниса и Хлои» приближалась по мастерству разработки музыкального материала к лучшим страницам мировой симфонической музыки, она не превратилась в самодавящую «*symphonie musicale*», оставаясь прежде всего «хореографической симфонией». И. Мартынов отмечает: «<...> Равель дает нам один из примеров понимания роли симфонических элементов в хореографии» [17, 125].

Музыка «Дафниса», созданная по законам симфонического развития, в то же время поразительно пластична, в ней ясно ощущается танцевальная природа. Чуткость, проявленная композитором в понимании специфических особенностей хореографии, поистине удивительна, если учесть, что «Дафнис и Хлоя» — первый и единственный балет Равеля в полном смысле этого слова. Редкое ощущение природы танца позволило Равелю создать «партитуру гениальную с точки зрения не только чистой музыки, но и балетного искусства» [14, 89].

В «Дафнисе» можно говорить о многообразных эстетико-стилевых тенденциях, тесно сплетенных между собой. Веяния античности, классицизма, романтизма, импрессионизма, символизма, фовизма переплавлены здесь в соответствии с индивидуальным стилем композитора.

Поэтому «Дафнис» — писал Жан Кокто, — «принадлежит к тому типу произведений, которые не могут быть причислены к какой-либо школе. Это одно из тех произведений, которые ослепляют нас, подобно метеориту, прилетающему с отдаленной планеты, законы которой остаются для нас неведомыми и таинственными» [27, 74].

Балет «Дафнис и Хлоя» (1909–1912) явился одновременно первым свидетельством возрождения жанра во Франции и вершиной в развитии французского балета. Равель завершил длительный период симфонизации балетного спектакля, и его произведение стало высшим достижением в этой области. Его жанровые особенности как хореографической симфонии с хором, определяют развитие линий французского балета. К одной из них относятся «Вакх и Ариадна» А. Русселя (1931),

«Аллегорическая симфония с хором» Ф. Соре (1951), «Хореографическая симфония» для большого оркестра и хора Ж. Миге. К другой (это произведения в жанре программной хореографической симфонии без вокала, представляющие собой целостную композицию с единой сюжетной канвой и с лейтмотивами, объединяющими все части) — «Хореографическая симфо-

ния» Э. Бандевилья, балет М. Михаловичи «Тезей в лабиринте» (1957).

Влияние «Дафниса и Хлои» распространяется на творчество композиторов разных европейских школ: И. Стравинского, С. Прокофьева, Р. Штрауса, в лучших произведениях которых симфонические принципы драматургии и хореографическое воплощение замысла достигают идеального баланса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенца А. Беседа о балете // Театр. Книга о новом театре. СПб: Шиповник, 1908. 289 с.
2. Бахрушин Ю.А. История русского балета. Москва: Юрайт, 2017. 275 с.
3. Вершинина И. Балетная музыка // Музыка XX века. Очерки в двух частях. Часть 1. Книга 1 / Ред.-сост. Д. Житомирский. Москва: Музыка, 1977. 367 с.
4. Газарина О. Дафнис и Хлоя М. Равеля в зеркале пасторали: К вопросу о жанровом генезисе балета // Тридцать три этюда о музыке. Liber amicorum: сборник статей / Ред.-сост. А.Г. Коробова. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского, 2015. С. 427–439.
5. Давыдов С. К вопросу о хореографическом симфонизме // Музыкальное искусство и наука / Ред.-сост. Е.В. Назайкинский. Вып. 3. Москва: Музыка, 1978. 230 с.
6. Данилевич Л. Симфонизм как музыкальная драматургия // Вопросы музыкознания. Вып. 2. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1955. С. 246–268.
7. Захарбекова И.С. Художественный мир музыкально-театральных сочинений Мориса Равеля: основные константы // Музыковедение. 2013. № 10. С. 36–42.
8. Косачева Р. Балеты французских композиторов в русской антрепризе С. Дягилева // Музыкальный современник. Вып. 2. Москва: Советский композитор, 1977. С. 286–334.
9. Косачева Р. Равель и его русские контакты // Из истории зарубежной музыки. Москва: Музыка, 1971. С. 50–73.
10. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: от истоков до середины XVIII века. Москва: Искусство, 1979. 259 с.
11. Крейн Ю. Симфонические произведения Мориса Равеля. Москва: Музыка, 1962. 168 с.
12. Левинсон А. Старый и новый балет / Андрей Левинсон. Петроград: Свободное искусство, 1917. 129 с.
13. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Москва: Музыка, 1982. 622 с.
14. Лифарь С. Дягилев. С Дягилевым. Париж: Дом книги, 1939. 504 с.
15. Лифарь С. М. Равель и балет // Советская музыка. 1962. № 12. С. 55–59.
16. Лонг. Дафнис и Хлоя. Москва: Художественная литература, 1964. 180 с.
17. Мартынов И.И. Морис Равель. Монография. Москва: Музыка, 1979. 335 с.
18. Равель в зеркале своих писем / Пер. с франц. Сост. М. Жерар, Р. Шалю. 2-е изд. Л.: Музыка, 1988. 248 с.
19. Розанова Ю. Симфонические принципы балетов Чайковского. Москва: Музыка, 1976. 159 с.
20. Светлов В. Современный балет / В. Светлов: Изд. при непосредственном участии Л. Бакста. Санкт-Петербург: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. 134 с.
21. Симакова Н. Хореографическая симфония // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. Москва: Музыка, 1972. С. 279–285.
22. Слонимский Ю.И. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета / Ред. Вл. Протопопов. Л.: Музыка, 1974. С. 31–49.

23. Смирнов В.В. Морис Равель и его творчество: Монография. Л.: Музыка, 1981. 224 с.
24. Ступель А. Морис Равель. Москва — Л.: Музыка, 1964. 132 с.
25. Тугенхольд Я. Письмо из Парижа // Аполлон. 1912. № 7. С. 49–54.
26. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Москва — Л.: Искусство. 1962. 640 с.
27. Шнейерсон Г. Французская музыка XX века. Москва: Музыка, 1970. 576 с.
28. Штегман И.П. Вторая сюита балета М. Равеля «Дафнис и Хлоя» в интерпретации В. Фуртвенглера и А. Превина: Заметки дирижера и педагога // Звучащая жизнь музыкальной классики XX века: По материалам научно-практической конференции. Москва: Издательство Московской гос. консерватории им. П.И. Чайковского, 2006. С. 57–64.
29. Энтеллис Л. Три балета Мориса Равеля // Советская музыка. 1960. № 7. С. 108–114.
30. Guest I. The romantic ballet in Paris / with a foreword by Dame Ninette de Valois. London: Pitman, 1966. 314 p.
31. Guest I. The ballet of the Second Empire, 1847–1858. London: Black, 1953. 133 p.

REFERENCES

1. Benoit A. Beseda o baletе [Conversation about ballet]. Teatr. Kniga o novom teatre. SPb, Shipovnik [Theater. Book about a new theater. St. Petersburg, Rosehip]. 1908. 289 p.
2. Bakhrushin Yu.A. Istoriya russkogo baleta [History of Russian ballet]. Moskva: Yurayt [Moscow: Publishing house «Yurayt»]. 2017. 275 p.
3. Vershinina I. Baletnaya muzyka [Ballet music]. Muzyka XX veka. Ocherki v dvukh chastyakh. Chast 1. Kniga 1. Red.-sost. D. Zhitomirskiy. Moskva: Muzyka [Music of the XX century. Essays in two parts. Part 1. Book 1. Ed.-comp. D. Zhytomyr. Moscow: Publishing house «Music»]. 1977. 367 p.
4. Gagarina O. Dafnis i Khloya M. Ravelya v zerkale pastoralі: K voprosu o zhanrovom genezise baleta [Daphnis and Chloe M. Ravel in the mirror pastoral: On the issue of the genre genesis of ballet]. Tridtsat tri etyuda o muzyke. Liber amicorum: sbornik statey. Red.-sost. A.G. Korobova. Yekaterinburg: Uralskaya gos. konservatoriya im. M.P. Musorgskogo [Thirty-three Etudes about music. Liber amicorum: collection of articles. Ed.-comp. A.G. Korobov. Yekaterinburg: Ural State Conservatory named after M.P. Mussorgsky]. 2015. P. 95–102.
5. Davydov S. K voprosu o khoreograficheskom simfonizme [On the issue of choreographic symphonism]. Muzykalnoe iskusstvo i nauka, vyp. 3. Red.-sost. Ye.V. Nazaykinskiy. Moskva: Muzyka [Musical Art and Science, issue 3. Ed.-comp. E. V. Nazaikinsky. Moscow: Publishing house «Music»]. 1978. 230 p.
6. Danilevich L. Simfonizm kak muzykalnaya dramaturgiya [Symphony as a musical drama]. Voprosy muzykoznavaniya. Vyp. 2 [Questions of musicology. Vol. 2]. Moskva: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo [Moscow: State Music Publishing House]. 1955. P. 246–268.
7. Zakharbekova I.S. Khudozhestvennyy mir muzykalno-teatralnykh sochineniy Morisa Ravelya: osnovnye konstanty [The art world of musical and theatrical works by Maurice Ravel: basic constants]. Muzykovedenie [Musicology]. 2013. No. 10. P. 36–42.
8. Kosacheva R. Baleti frantsuzskih kompozitorov v russkoj antreprise S. Dyaghileva [Ballets of French composers in the Russian enterprise of S. Diaghilev]. Musikalniy sovremennik. Vip. 2. Moskva: Sovetskij kompozitor [Musical Contemporary. Vol. 2. Moscow: Publishing house «Soviet composer»]. 1977. P. 286–334.
9. Kosacheva R. Ravel i ego russkie kontakti. Iz istorii zarubeznoj muziki [Ravel and his Russian contacts. From the history of foreign music]. Moskva: Muzika [Moscow: Publishing house «Music»]. 1971. P. 50–73.
10. Krasovskaya V. Zapadnoevropejskiy baletnij teatr: Ocherki istorii: ot istokov do serediny XVIII veka [Western European Ballet Theater: Essays on History: From the Origins to the Mid. 18th Century]. Moskva: Iskusstvo [Moscow: Publishing house «Art»]. 1979. 259 p.

11. *Crane J.* Simfonicheskie proizvedeniya Morisa Ravelya [Symphonic works by Maurice Ravel]. Moskva: Musika [Moscow: Publishing house «Music»]. 1962. 168 p.
12. *Levinson A.* Starij i novij balet [Old and new ballet]. Andrej Levinson. Petrograd: Svobodnoe iskusstvo [Andrei Levinson. Petrograd: Free Art]. 1917. 129 p.
13. *Livanova T.* Istoria zapadnoevropejskoj muziki do 1789 goda [History of Western European music until 1789]. Moskva: Musika [Moscow: Publishing house «Music»]. 1982. 622 p.
14. *Lifar S.* Dyaghilev. S Dyaghilevim [Diaghilev. With Diaghilev]. Pariz. Dom knighi [Paris. Book House]. 1939. 504 p.
15. *Lifar S. M.* Ravel i balet [M. Ravel and ballet]. Sovetskaya musika [Soviet music]. 1962. No. 12. P. 55–59.
16. *Long.* Dafnis i Hloya [Daphnis and Chloe]. Moskva: Hudogestvennaya literatura [Moscow: Publishing house «Fiction»]. 1964. 180 p.
17. *Martynov I.I.* Moris Ravel. Monografiya [Maurice Ravel. Monograph]. Moskva: Musika [Moscow: Publishing house «Music»]. 1979. 335 p.
18. Ravel v zerkale svoih pisem. Per. s frantz.: Sost. M. Gerar, R. Shalju. 2-e izd. [Ravel in the mirror of his letters. Per. from French: Comp. M. Gerard, R. Challe. 2nd ed.]. L.: Musika [Leningrad: Publishing house «Music»]. 1988. 248 p.
19. *Rozanova Yu.* Simfonicheskie printzipi baletov Chajkovskogo [Symphonic principles of Tchaikovsky's ballets]. Moskva: Musika [Moscow: Publishing house «Music»]. 1976. 159 p.
20. *Svetlov V.* Sovremennij balet. V. Svetlov: Izd. pri neposredstvennom uchastii L. Baksta [Contemporary ballet. V. Svetlov: Publ. with the direct participation of L. Bakst]. S. Peterburg: T-vo R. Golike i A. Vilborg [Petersburg: T — in R. Golike and A. Vilborg]. 1911. 134 p.
21. *Simakova N.* Horeograficheskaya simfoniya [Choreographic symphony]. Voprosi muzikalnoj formi. Vip. 2. Moskva: Musika [In Sat Questions of musical form, vol. 2. Moscow: Publishing house «Music»]. 1972. P. 279–285.
22. *Slonimsky Yu.I.* O dramaturghii baleta [On the dramaturgy of ballet]. Musika i horeografiya sovremennogo baleta. Red. V. Protopopov. L.: Musika [Music and choreography of modern ballet. Ed. V. Protopopov. L.: Music]. 1974. P. 31–49.
23. *Smirnov V.V.* Moris Ravel i ego tvorchestvo: Monografiya [Maurice Ravel and his work: Monograph]. L.: Musika [Leningrad: Publishing house «Music»]. 1981. 224 p.
24. *Stupel A.* Moris Ravel [Maurice Ravel]. Moskva — L.: Musika [Moscow — Leningrad: Publishing house «Music»]. 1964. 132 p.
25. *Tugenhold J.* Pismo iz Pariza [Letter from Paris]. Apollon [Apollo]. 1912. No. 7. P. 49–54.
26. *Fokin M.* Protiv techeniya. Vospominaniya baletmejstera [Against the stream. Memories of the choreographer]. Moskva — L.: Iskusstvo [Moscow — Leningrad: Publishing house «Art»]. 1962. 640 p.
27. *Schneerson G.* Frantzuzskaya musika XX veka [French music of the XX century]. Moskva: Musika [Moscow: Publishing house «Music»]. 1970. 576 p.
28. *Stegman I.P.* Vtoraja sjuita baleta M. Ravelya «Dafnis i Hloya» v interpretatzii V. Furtvenglera i A. Previna: Zametki dirigiora i pedagoga [The second suite of M. Ravel's ballet «Daphnis and Chloe» in the interpretation of V. Furtwengler and A. Previn: Notes by the conductor and teacher]. Zvuchashchaya gizm muzikalnoj klassiki XX veka: Po materialam nauchno — prakticheskoy konferentsii.: Izdatelstvo Moskovskoj konservatorii im. P.I. Chajkovskogo [The Sounding Life of XXth Century Classical Music: Based on Materials of a Scientific and Practical Conference. Publishing house of the Moscow Tchaikovsky Conservatory]. 2006. P. 57–64.
29. *Entelis L.* Tri baleta Morisa Ravelya [Three ballets of Maurice Ravel]. Sovetskaya musika [Soviet music]. 1960. No. 7. P. 108–114.
30. *Guest I.* The romantic ballet in Paris / with a foreword by Dame Ninette de Valois. London: Pitman, 1966. 314 p.
31. *Guest I.* The ballet of the Second Empire, 1847–1858. London: Black, 1953. 133 p.