

В. СМИРНОВ

Морис
РАВЕЛЬ
и его
творчество



В. СМЕРНОВ

Морис
РАВЕЛЬ
и его
творчество



ЛЕНИНГРАД

«МУЗЫКА»

1981

78.071.01.

С 50

Ленинградский государственный институт театра,
музыки и кинематографии

4905000000

90105—702
С 026(01)—81 558—81

© Издательство «Музыка», 1981 г.

Введение

Творчество выдающегося французского композитора Мориса Равеля (1875—1937) охватывает около 40 лет — от середины 90-х годов прошлого века до 30-х годов нашего столетия. Оно протекало в сложный для французской, да и всей европейской культуры исторический период. Творческий путь Равеля как бы пересек две разные исторические и культурные эпохи. Он начался в пору цветения импрессионизма, символизма и активно продолжался после первой мировой войны и Великой Октябрьской революции, неузнаваемо изменивших лицо Европы и совершивших переворот в оценке многих, ранее, казалось, незыблемых ценностей.

Развитие творчества Равеля — его формирование и эволюция — весьма характерно для данного времени. Равель был тесно связан с музыкальным импрессионизмом, являясь, наряду со своим старшим современником и основоположником импрессионизма в музыке Клодом Дебюсси, ярким выразителем этого направления. «Можно относиться различно к течению импрессионизма в целом, но нельзя отрицать очень крупную и разностороннюю роль его в мировом искусстве последнего столетия. К тому же роль эта не завершена. Те или иные черты, те или иные флюиды импрессионизма продолжают свою жизнь, сохраняют свое воздействие и в творческой практике современности. Понять эстетику импрессионизма — значит постигнуть очень многое решающее в резких сдвигах и переломах европейского искусства последней четверти прошлого века, подготовивших крайне противоречивое и конфликтное становление искусства новейшего времени»¹, — писал Ю. А. Кремлев, немало сделавший для установления современного научного взгляда на импрессионизм. В настоящее время такой взгляд усилиями советских искусствоведов и музыковедов выработан. Его отражает, например, оценка, данная И. В. Нестьевым: «Отход от социального критицизма, сужение сюжетного диапазона, хрупкость и зыбкость

¹ Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М., 1965, с. 6.

образного мышления не помещали им (импрессионистам. — В. С.) сохранить истинную человечность эмоций, чуткость к внутреннему миру современников, тончайшее ощущение красоты»¹.

То обстоятельство, что импрессионизм в музыке имел (по крайней мере, до первой мировой войны) типичного лидера, первооткрывателя и гениального выразителя Клода Дебюсси, долгое время мешало видеть черты, вносимые в импрессионизм другими его выдающимися представителями. И до сих пор в искусствоведении нередки попытки исходить из некоей модели импрессионизма, определяемой одной, пусть даже творчески наиболее яркой личностью. В сборнике «Импрессионисты, их современники, их соратники», подготовленном Институтом истории искусств и посвященном столетию со дня первой выставки художников-импрессионистов, в предисловии «От редактора» есть важная мысль, с которой нельзя не согласиться: «Сильно ошибаются те историки культуры, которые вслед за Моклером и некоторыми немецкими формалистически настроенными исследователями начала века пытаются втиснуть импрессионизм в узкие рамки некоей школы, а внутри нее выделить фигуру образцового, идеального импрессиониста. Такое стремление ведет к снижению эпохального значения этого движения, к тому, чтобы мерить всех его представителей меркой, пригодной для одной творческой индивидуальности»². Очевидно, что музыкальный импрессионизм складывался из суммы тенденций, определявшихся разными творческими индивидуальностями. Во французской музыке его выражали не только Клод Дебюсси, но и Морис Равель, Альбер Руссель и ряд других, менее значительных композиторов.

Особая проблема — эволюция импрессионизма. Жизненная и артистическая биография одних музыкантов совпадала с законченной фазой развития этого движения. Таков Клод Дебюсси. Но были и другие музыканты, следовавшие принципам импрессионизма в начале и даже середине творческого пути, а затем эволюционировавшие в новых исторических условиях. Именно к ним принадлежал Морис Равель. Первая мировая война стала существенным рубежом в жизни и творчестве Равеля. Он встретил ее уже зрелым человеком и музыкантом: Равель откликнулся на события войны, а затем, оставаясь верным своим принципам, искал пути сближения своего искусства с требованиями «новых времен». На этом этапе его творчество претерпело известные изменения, оно эволюционировало в сторону большей действенности, вобрало в себя урбанистические элементы, джаз.

Дебюсси и Равель. Много копий сломали исследователи вокруг этих имен. Равеля относили к эпигонам Дебюсси, а сам

¹ Нестьев И. Музыкальная культура на рубеже веков. — В кн.: Музыка XX века. Часть 1, кн. 1. М., 1976, с. 34.

² Импрессионисты, их современники, их соратники. М., 1976, с. 9.

стиль его считали производным от стиля Дебюсси¹. Вместе с тем высказывалась и другая, полемически заостренная мысль, что Дебюсси и Равель «не кажутся больше духовными близнецами, но антиподами»². Теперь можно утверждать, что искусство Равеля являет собой неповторимый и самостоятельный вариант музыкального импрессионизма. Будучи родствен по общей направленности импрессионизму Дебюсси, он существенно отличается эстетическими и стилевыми параметрами. И вот что крайне важно: Равель вовсе не теряется в тени Дебюсси. Его сочинения не проигрывают даже от непосредственного сопоставления с сочинениями последнего.

Сочинения Равеля широко репертуарны, высоко ценимы исполнителями и публикой. Фортепианные циклы «Ночной Гаспар» и «Памяти Куперена» украшают программы лучших пианистов нашего времени. «Испанская рапсодия», «Дафнис и Хлоя», «Вальс» и, конечно, «Болеро» принадлежат к самым репертуарным симфоническим сочинениям XX века. «В его лице ушел один из самых крупных композиторов нашего времени, — писал С. Прокофьев 4 января 1938 года в статье-отклике на смерть Равеля. — Его „Болеро“ имеет свойство самого непосредственного воздействия на слушателя: построенное на теме в народном стиле (насколько я знаю, эта тема не подлинно испанская, а сочинена Равелем в народном духе), оно является чудом композиторского мастерства... Его очаровательный струнный квартет может украсить любую камерную программу. А как хорош мягкий лиризм его „Паваны“»³. Музыка Равеля привлекает богатством фантазии, звуковой живописностью, поэтической образностью, отточенностью каждой детали партитуры. Близка современному восприятию особая сдержанность равелевского лиризма. При этом Равель поразительно глубок, мудр, человечен, искренен. Он не приемлет прекрасного вне высоко нравственного. Он никогда не воспевал упадочное, скрывавшееся под покровом обманчивой красоты. Образы типа «Саломеи» О. Уайльда — Р. Штрауса Равелю органически чужды.

Равеля вдохновляют природа, античный миф, сказка, танец... Впрочем, известная тематическая ограниченность присуща его искусству. Он не смог избежать «первородного греха» импрессионистов — отсутствия непосредственного выражения социальной темы. Но неверно замыкать искусство Равеля в рамки герметичного эстетизма, чуждого какой-либо социальности. Скрытая

¹ Репидивы такого взгляда встречаются до сих пор. Так, А. Голев в книге «La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles» рассматривает Равеля в главе «Окружение и потомство Дебюсси» (Paris, 1977. V. 2, p. 490).

² Stuckenschmidt H. H. Maurice Ravel. Fr. am Main, 1966. (Далее: *Штукеншмидт Г. Г. Равель*.)

³ С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961, с. 224.

антибуржуазность некоторых его произведений ощущается довольно отчетливо. Она сказывается не столько в непосредственном обличении (хотя и это имеет место), сколько в приверженности к идеалам, по своей сути чуждым буржуазному торгашескому духу.

К немногим творцам XX века может быть применен критерий классичности — стройности, уравновешенности, высшей гармоничности. К Равелю он подходит вполне. Этим критерием Равель руководствуется даже тогда, когда пишет опусы, вдохновленные романтическими образами («Ночной Гаспар»), или стремится к выражению вакхической радости (финал «Дафниса и Хлоя»).

Равель — великий Мастер. Говоря так, хотелось бы, чтобы слово «Мастер» воспринималось не только как указание на высшее техническое умение, но подразумевало присущую Равелю манеру искать и находить адекватное выражение своему замыслу. Очень проникновенно о композиторском мастерстве Равеля сказал Онеггер. Восхищаясь точностью планировки произведений, логикой голосоведения, ритмической четкостью, чеканностью формы, виртуозной оркестровкой, он выразил свою мысль так: «Никто не кажется мне более ясным в своей выразительности и реализации художественных замыслов, чем Равель»¹.

Русского читателя не могут не заинтересовать тесные контакты Равеля с русской культурой. Они начались с юношеских впечатлений на Всемирной выставке 1889 года, отразились в его стиле, вобравшем отдельные влияния Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского, сказались в общении с Фокиным, Бенуа, Дягилевым, Олениной-Д'Альгейм, Трухановой, И. Рубинштейн, Кузевитским. Целый ряд произведений Равеля возник в творческом содружестве с деятелями русской культуры.

Мировая равелиана насчитывает уже около 70 лет. К наиболее проникновенным исследователям Равеля за рубежом надо отнести, в первую очередь, ученика и друга Равеля, композитора и музыкального ученого А. Ролан-Манюэля, три книги которого, вышедшие в 1914, 1928 и 1948 годах, являются фундаментом современной равелианы. Из них особенно ценна последняя². В ней Ролан-Манюэль не только освещает творческий путь Равеля, дает сжатый обзор и анализ сочинений, но и разбирает вопросы стиля, мотивы, вдохновлявшие композитора, а также набрасывает портрет Равеля как человека. Через год после смерти Равеля вышел специальный номер журнала «Ревю мюзикаль»³, включавший разного рода статьи и воспоминания о Равеле. Этот номер стал бесценным источником сведений для биографов композитора.

¹ Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., 1979, с. 194.

² Roland-Manuel A. Ravel. Paris, 1948. Ссылки на это издание даются по немецкому переводу (Potsdam, 1951. Далее: *Ролан-Манюэль А. Равель*)

³ Revue Musicale Numéro special, 1938, Decembre. Hommage à Maurice Ravel. (Далее: *Ревю мюзикаль. Памяти Равеля*.)

В 60—70-х годах за рубежом издано более десятка монографий о Равеле на разных языках. Они далеко не равноценны. Среди них выделяется небольшая книга В. Янкелевича¹, содержащая примечательные мысли о воздействии русской культуры на Равеля. Заслуживает упоминания и книга Г. Г. Штуккеншмидта, вводящая в научное обращение новые факты биографического порядка и дающая свое истолкование ряду моментов творческого пути композитора. К столетию со дня рождения композитора вышла книга А. Оренштейна², впервые освещающая ранние (оставшиеся до 1975 г. в рукописях) сочинения Равеля и содержащая подробную библиографию. Нет необходимости останавливаться на других книгах, поскольку они вносят мало новизны в трактовку проблем творчества Равеля. Но и лучшим зарубежным книгам о Равеле присущ очень существенный методологический изъян: в них Равель показан вне общественной среды. Исследователи рисуют некоего служителя идеи совершенства, чье творчество развивается имманентно. Периодизация его творчества разноречива, характеристики произведений порой грешат субъективизмом.

В итоге направления вырабатывался взгляд на Равеля в советской музыкальной науке. В середине 50-х годов, в связи с общим в нашей стране оживлением интереса к западноевропейской музыкальной культуре, в журнале «Советская музыка» появились статьи французского критика Ж. Катала и советского композитора Ю. Крейна, которые без преувеличения можно отнести к этапным. Исходный лейтмотив их — неудовлетворенность существующими на Западе исследованиями о Равеле. Так, Крейн писал: «Советских музыкантов многое может разочаровать во французских исследованиях о Равеле, хотя и написанных с большой любовью, в частности, их стремление навязать его творчеству черты самодовлеющей виртуозности, бесстрастного, „чистого“ артистизма»³. Публицистически остро эти статьи говорят о незавершенных аспектах изучения творчества Равеля: демократизме эстетики Равеля, истоках трагедийности его искусства, соотношении эстетики Равеля с импрессионизмом. Вскоре после появления этих статей в 1958 году была издана рассчитанная на широкого читателя небольшая книга Г. Цыпина.

Дальнейшее изучение творчества Равеля в советском музыковедении пошло как бы по двум линиям: одна представлена публикациями, проливающими свет на личность Равеля, другая связана с обращением к музыке композитора. Говоря о первой, необходимо назвать перевод писем Равеля, изданный под редакцией и с вступительной статьей Г. Филепко⁴. Письма при-

¹ Jankelevitch V. Ravel. Paris, 1965. (Далее: Янкелевич В. Равель.)

² Orenstein A. Ravel. Man and musician. New York, London, 1975. (Далее: Оренштейн А. Равель.)

³ Советская музыка, 1957, № 12, с. 55.

⁴ Равель в зеркале своих писем / Сост. М. Жерар и Р. Шалю. Л., 1962.

открывают завесу над внутренним миром Равеля, а вступительная статья существенно помогает верному восприятию облика Равеля. Другая линия «освоения» наследия Равеля представлена брошюрами (в серии «Библиотека слушателя концертов») Ю. Крейна о симфонических и камерно-инструментальных сочинениях Равеля¹. Крейн, превосходно знающий французскую культуру (в конце 20 — начале 30-х гг. он учился в Париже у П. Дюка), высказывает немало ценных замечаний о стиле Равеля. В конце 1979 года вышла из печати книга И. Мартынова (М., 1979), посвященная творческой биографии Равеля.

И все же нельзя не признать, что названных работ далеко не достаточно для освещения такой выдающейся композиторской индивидуальности, как Равель, много лет определявшей лицо французской музыки. А главное — пока не рассмотрен целый комплекс проблем, связанных с его искусством. В чем заключается своеобразное выражение Равелем эстетики музыкального импрессионизма? Как переплетаются в его творчестве разные стилевые тенденции? Принципиально важно выяснить вопросы: Равель и народная музыка, черты демократичности в его музыке, особая природа ее эстетизма. Существенны также вопросы, связанные с эволюцией творчества Равеля после первой мировой войны. Насколько значительна она была? Как ее трактовать? Как в ней уживаются импрессионистские черты и новые элементы стиля Равеля? Наконец, какова роль наследия Равеля в общем процессе развития французской и мировой музыки XX века? Именно этими проблемами определяются в первую очередь ведущие темы предлагаемой книги.

Работа над книгой была завершена в начале 1979 года. Автор сердечно благодарит всех коллег, на разных этапах участвовавших в обсуждении этой книги в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии, Ленинградской консерватории, Всесоюзном институте искусствознания.

¹ Крейн Ю. Симфонические произведения М. Равеля. М., 1962; Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. М., 1966.

НАЧАЛО ПУТИ

Обычно в импрессионизме (будь то импрессионизм в живописи или в музыке) акцентируют ту его сторону, которая обнаруживает разрыв с предшествовавшими направлениями в искусстве. Чем больше историческая дистанция, отдаляющая нас от времени выступления импрессионистов, тем яснее, что наряду с принципиальной новизной необходимо видеть и преемственность, причем не только отдельных традиций, но и некоторых общих устремлений национальной культуры. Говоря так, мы имеем в виду период в истории французской музыки, начавшийся после 1870 года¹ и получивший название «Обновление». Он ознаменовался общим оживлением художественного творчества, концертной и культурно-просветительной деятельности, развитием музыкального образования, пробуждением интереса к народной песне, к инациональным культурам.

После поражения во франко-прусской войне и трагических событий Парижской Коммуны музыкантов разных поколений и индивидуальностей объединяло чувство уязвленной патриотической гордости, идея морального и культурного оздоровления нации. Возрождение французской музыки деятели «Обновления» видели в борьбе за «галльское искусство» — *Ars gallica*, пронизанное национальными идеалами, за развитие жанров, недостаточно культивировавшихся ранее. В эпоху Второй империи музыкальный театр почти полностью поглощал усилия композиторов, а другие жанры, особенно инструментальные, пребывали (за редким исключением) в забвении. С целью радикально изменить такое положение в 1871 году возникло «Национальное общество», задача которого заключалась в том, чтобы строить свои программы из произведений современных (живущих!) французских авторов и тем стимулировать их творчество. В «Общество» вступило довольно большое число композиторов, причем не только

¹ Неслучайно О. Соре в книге «Французские музыканты сегодня», охватывающей творческие фигуры от Бизе до де Северака (включая Дебюсси и Равеля), выдвигает в качестве важнейшей вехи 1870 год, открывающий большой период развития французской музыки. См.: *Seré O. Musiciens français d'Aujourd'hui*. Paris, 1911, p. 9.

Парижа, но и — что примечательно — провинций Франции. В состав «Общества» входили: Бизе, Гиро, Массне, Делиб, Франк, Шоссон, Дюпарк, Форе, д'Энди, Лало, Борд, Бурго-Дюкудре, де Кастильон, Видор, Ленево, Дюбуа и др. Во главе «Общества» стоял Сен-Санс. Деятельность «Общества», разумеется, переживала различные трудности, подъемы и спады, смены ориентаций¹. Однако общую роль его переоценить нельзя. Сен-Сансу, Франку, Лало, Форе обязаны своим успешным развитием во Франции симфония, симфоническая поэма, сюита, рапсодия, концертная пьеса, инструментальный концерт, камерно-инструментальные жанры. Новый толчок был дан и романсу, сблизившемуся с современной поэзией.

В 70—80-х годах необычайно расширяются творческие и эстетические ориентации композиторов. Как знамя французского симфонизма утверждают культ умершего недавно (1869) Берлиоза. Лист, воспринимавшийся французами почти как парижанин, воздействовал на французскую музыку и созданным им жанром программной симфонической поэмы, и монотематическим и лейтмотивным принципами музыкального развития. Благоприятное влияние Листа-симфониста испытали и по-своему преломили Сен-Санс, Франк, причем и в жанре симфонической поэмы, и в жанре симфонии. На непосредственных предшественников — Шуберта, Шумана, Шопена — опирался в своем инструментальном и фортепианном творчестве Форе.

Нельзя обойти молчанием достаточно сложную проблему — отношение к Вагнеру в период «Обновления». До начала 80-х годов отдельные попытки исполнения музыки Вагнера в Париже не имели успеха. Интерес к Вагнеру — его музыке и его эстетическим теориям — определился к середине 80-х годов, причем его разделили наряду с музыкантами также литераторы и художники. Вагнер-эстетик увлекал страстной верой в преобразующую «революционизирующую» силу искусства; его мысль о совокупности искусств (слиянии музыки, поэзии, живописи) была близка идеям французского символизма. В Париже начинает в 1885 году выходить журнал «Вагнеровское обозрение». Сен-Санс, Шоссон, д'Энди, Шабрие совершают паломничество в Байрейт, где с 1876 года в специальном театре ставятся оперы Вагнера. Однако было бы ошибкой делать из этого вывод о сильном и глубоком влиянии Вагнера на французских музыкантов, хотя следы его эпизодически встречаются, например, в сочинениях Шоссона, д'Энди, Брюно. Вагнер для них, особенно молодых, скорее олицетворял борьбу с косностью и рутинной, с профессиональ-

¹ В 1886 г. во главе «Общества» встал С. Франк. После его смерти (1890) в деятельности «Общества» все сильнее и сильнее сказывалось влияние его ближайших учеников, и прежде всего д'Энди. Будучи в числе организаторов *Schola cantorum* (1894), д'Энди стремился посредством концертов «Общества» пропагандировать идеи школы Франка в своей интерпретации, порой односторонней.

ной замкнутостью, чем служил образцом для подражания. Не следование за музыкой Вагнера, а реакция на нее станет действенным стимулом для музыкантов поколения Дебюсси.

Наряду с подобными ориентациями наблюдается обращение к более ранним музыкальным стилям и эпохам. Так, Сен-Санс вдохновляют традиции Моцарта, Франка — традиции позднего Бетховена и Баха. Особо примечателен интерес французских композиторов к «золотому веку» французского искусства — творчеству Франсуа Куперена и Рамо. Этот интерес не был интересом «археологическим», на что пронидательно указывает Ж. Тьерсо, говоря, что, например, симфонические поэмы Сен-Санса связаны не только с листовской традицией, но и с традицией Куперена¹. Тот же Сен-Санс в фортепианной сюите, ор. 90, обращается к специфическому клавишному инструментализму.

Совсем иной характер — реставраторский — носило тяготение к музыке средневековья, ранней полифонии, поощряемое *Schola cantorum* в связи с попытками восстановить формы культового пения эпохи Палестрины².

Меняется не только хронологический срез творческих интересов, но и география их. Композиторы открывают для себя богатый фольклор провинций Франции (бретонский, прованский, севеннский). 80-е годы — начало серии публикаций памятников народного творчества. Заслуга этого принадлежит Ж. Тьерсо, Ш. Борду, Л. Бурго-Дюкудре, А. Эксперу. Увеличивается количество сочинений, преломляющих инонациональный фольклор. Начиная с 70-х годов нарастает интерес к русской культуре, о чем мы не раз будем говорить ниже.

Важно понять, что этап формирования творчества не только Дебюсси, но и Равеля проходил на гребне волны, достигнутой деятелями «Обновления». Дебюсси и Равель продолжили дело обновления французской музыки, начатое их учителями — Гиро и Форе. Разумеется, при этом нужно четко различать и те тенденции, которые привели к возникновению импрессионизма. Что мы и сделаем, обратившись к фактам творческого пути Равеля.

Морис Равель родился 7 марта 1875 года в небольшом приморском городке Сибур³, расположенном на границе Франции и Испании (Атлантическое побережье), принадлежащем французскому департаменту Нижние Пиренеи. Его отец Пьер Жозеф

¹ См. в сб.: Французская музыка второй половины XIX в./ Вст. ст. и ред. М. С. Друскина. М., 1938, с. 36. (Далее: Французская музыка.)

² Преподавание в *Schola cantorum* строилось на детальном изучении григорианского хорала, образцов строгого стиля. Отметив это, нельзя также не сказать о том, что деятели *Schola cantorum* немало сделали для возрождения забытых шедевров. Так, д'Энди в 900-е гг. редактировал и публиковал музыку Монтеверди, С. Росси, Рамо.

³ Морис Равель родился в доме № 12 по набережной Нивей; с 1929 г. эта набережная называется именем Равеля.

Равель — выходец из Швейцарии¹, по профессии инженер, талантливый изобретатель — работал в то время в Испании на строительстве железной дороги. В Новой Кастилии он познакомился в 1873 году с Марией Делуар (Delouart), происходившей из старинной семьи испанских басков. Она стала в 1874 году его женой. Через три месяца после рождения первенца Мориса семья переехала в Париж.

Морис Равель рано узнал радость соприкосновения с музыкой. Он вспоминал: «Еще маленьким мальчиком я был восприимчив к музыке — ко всякой музыке. Мой отец, более сведущий в этом искусстве, чем большинство любителей, стал с ранних лет развивать у меня эти наклонности и поощрять мое усердие»². Равель пишет, что начал учиться игре на рояле «в возрасте шести лет». Возможно, так оно и было (знакомство с фортепиано могло произойти и еще раньше). Однако А. Гис, музыкант, которого биографы Равеля называют его первым учителем, вел дневник и в нем записал: «31 мая 1882 года я начал заниматься с маленьким Морисом Равелем, который кажется мне умницей»³. Так что начало занятий Равеля, носящих уже более или менее серьезный характер, отнесется к 1882 году, то есть, когда мальчику исполнилось семь лет. Уроки проходили ровно, без взлетов, но и без срывов. Маленький музыкант не проявлял способностей вундеркинда и был свободен от того «комплекса» переживаний, который обычно связывается с подобным типом одаренности. Вместе с тем влечение к музыке было очень сильным. А. Гис был не только пианистом, но и композитором, в частности, сочинявшим пьесы в старинном стиле, в традициях французских музыкальных классиков XVII—XVIII вв. Вероятно, он знакомил своего ученика с пьесами Луи и Франсуа Куперенов, Рамо, Дакена.

Успешному общему и музыкальному развитию Равеля, несомненно, во многом способствовала атмосфера семьи — музыкальной, интеллигентной, дружной, любящей, трудолюбивой. Отец мечтал в студенческие годы о музыке как о своем призвании и «параллельно изучению естественных наук занимался в Женевской консерватории, где получил первую награду в фортепианном классе»⁴. Позднее, став инженером, он не порывал с музыкой, поддерживал отношения с артистическими кругами. Он хотел, чтобы его сыновья — старший Морис и родившийся тремя годами позднее Эдуард — были музыкантами.

Мария Делуар, покинув Испанию, навсегда сохранила любовь к ней. Она особенно дорожила знакомствами с испанскими се-

¹ Подробнее о происхождении семьи отца Равеля и корнях его фамилии см.: *Ролан-Манюэль А. Равель*, с. 8. То же относительно матери будущего композитора см.: *Штуккеншидт Г. Г. Равель*, с. 19—20.

² Равель в зеркале своих писем, с. 226.

³ *Ролан-Манюэль А. Равель*, с. 13.

⁴ *Штуккеншидт Г. Г. Равель*, с. 18—19.

мьями. Так, среди ее друзей была мать будущего соученика Равеля по консерватории каталонца Рикардо Виньеса. Испания вошла в сознание Мориса Равеля вместе с рассказами и песнями матери, М. де Фалья, познакомившийся с Равелем и его матерью в 1907 году, писал: «Испания Равеля была Испанией, мысленно воспринятой им от матери. Изысканные беседы сеньоры, всегда на чистом испанском языке, доставляли мне большое удовольствие, когда, вспоминая годы своей юности, проведенные в Мадриде, она рассказывала о времени, разумеется, предшествующем моему, но от обычаев которого остались следы, мне близкие. Тогда я понял, что сын с детства, как замороженный, слушал ее часто повторяющиеся рассказы, проникнутые грустью о прошлом и без сомнения оживляемые той силой, которую придает любимому воспоминанию неотделимо связанная с ним мелодия песни и танца. Вот это и объясняет тяготение, которое Равель с детских лет ощущал к стране, столько раз являвшейся ему в мечтах, а также и то, что позднее, желая музыкально охарактеризовать Испанию, он пользовался преимущественно ритмом хабанеры, имевшей наибольший успех среди всех песен, слышанных его матерью на мадридских вечеринках в те старые времена»¹. В дальнейшем Испания стала одной из главных творческих тем в музыке Равеля. Наполовину испанское его происхождение сказывалось во внешнем облике, духовном складе натуры.

Самые ранние музыкальные и общие художественные впечатления Равеля от посещения театров, концертов, прочитанных книг, домашнего музицирования, увы, уже не поддаются восстановлению. Биографы молчат о них. С 1887 года музыкальным образованием Равеля руководил Ш. Рене (ученик Делиба). Равель говорил, что эти уроки не ограничивались фортепианной игрой, а включали занятия гармонией, контрапунктом, теорией музыки, а также композицией, интерес к которой у него проявился рано. Ш. Рене, вспоминая о первых композициях Равеля, характеризовал их как «опыты, действительно интересные»². Под руководством Ш. Рене Равель сочинил в те годы вариации на тему Шумана и первую часть сонаты для фортепиано. Наряду с Шуманом Равеля привлекали тогда также Вебер и Мендельсон.

Биография Равеля-музыканта началась с 1889 года, когда он поступил в консерваторию. Это событие совпало с открытием Всемирной выставки, получившей название «Выставки столетия». На ней демонстрировались достижения многих стран. Широко представлены были техника, культура и искусство не только Франции и Европы, но и стран Америки, Африки, Азии.

¹ *Фалья М. де.* Статья о музыке и музыкантах/ Пер., вступ. ст. и прим. Е. Бронфин. М., 1971, с. 90—91.

² *Ролан-Манюэль А.* Равель, с. 14.

В центре внимания, естественно, была 300-метровая металлическая башня, сооруженная инженером Эйфелем специально для выставки и вызвавшая самые разноречивые оценки. «Гвоздем» выставки был также павильон Эдисона. На выставке были построены города и деревни, словно перенесенные из экзотических стран: индейские и эскимосские поселения, уголки Египта, Индонезии, Вьетнама, Японии, Китая.

Среди впечатлений от музыки разных стран и народов особое место заняли «Концерты русской музыки», представленные главным образом композиторами «Новой русской музыкальной школы». В концертах выставки, организованных М. П. Беляевым, прозвучали увертюры к «Руслану и Людмиле» и «Камаринская» Глинки, «В Средней Азии» и «Половецкие пляски» из «Князя Игоря» Бородина, «Антар» и «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, сочинения Лядова, Кюи, Глазунова. Приглашенным оркестром «Концертов Колонна» дирижировали Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Глазунов.

Концерты русской музыки на Всемирной выставке вызвали большой художественный резонанс, несмотря на внешне скромный успех, как казалось русским музыкантам¹. Виднейшие французские музыканты Массне, Тома, Делиб, Сен-Санс, Шабрие, Бурго-Дюкудре, а также молодые Дюка, Дебюсси, Мессаже высоко оценивали достоинства прозвучавшей русской музыки.

Вспоминая концерты 1889 года, проходившие в зале Трокадеро, Дюка писал в статье «Русская музыка»: «Мы помним то впечатление, которое произвела на нас тогда музыка, столь выразительно насыщенная и колоритная по гармонии, музыка, инструментованная так богато и подчас так новаторски». Далее, ссылаясь на то, что прозвучавшие произведения оставались так долго неизвестными, Дюка пишет, что французские музыканты «смогли составить себе ясное понятие о музыкальной самобытности России». Проницательно и точно вскрыл Дюка и причины этой самобытности: «Почти все произведения молодой русской школы воздвигнуты на национальной почве и в основном связаны с бесконечно разнообразной сокровищницей легенд и народных песен»².

В ту пору интерес к культуре России усиливался, по мере того как все теснее становились экономические и политические связи Франции и России. Именно о 80-х годах прошлого века Р. Роллан пишет, как о поре, когда «после нескольких лет глухого прорастания чудесные цветы русского искусства вдруг

¹ См.: *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 172.

² См.: Статьи и рецензии композиторов Франции/ Сост., пер., вступ. ст. и комм. А. Бушен. Л., 1972, с. 230.

взошли на французской почве...¹. Уже в 70—80-е годы во Франции опубликованы статьи и книги, посвященные истории, литературе, музыке России. Среди них — «Эпическая Россия» А. Рамбо, «Русский роман» М. де Вогюе, «Музыка в России» Ц. Кюи, популяризовавшая принципы «Могучей кучки». На французском языке появляются романы Тургенева, Достоевского, Толстого. Ставятся пьесы русских драматургов, в том числе «Гроза» А. Островского (1885) и «Власть тьмы» Л. Толстого (1888). Уже с 70-х годов XIX века Бурго-Дюкудре знакомит молодых музыкантов Парижской консерватории с образцами русской музыки. В дальнейшем много сделали для укрепления связей с музыкой России статьи П. Дюка, книга «Музыка России и французские музыканты» (1903) и статьи побывавшего в России А. Брюно, а также музыкально-литературная деятельность М. Д. Кальвокоресси.

Весьма примечательно, что именно пример русских музыкантов дал толчок к изучению старинных пластов национального фольклора французскими исследователями и композиторами. Об этом прямо говорит в предисловии к сборнику «Тридцать народных мелодий Нижней Бретани» Бурго-Дюкудре: «Однажды на занятии, посвященном народным песням России, я сказал моим слушателям о высокой оригинальности этих мелодий, чье своеобразие еще более подчеркнуто благодаря находчивым гармонизациям в сборниках Балакирева и Римского-Корсакова. Я не удержался от того, чтобы выразить сожаление, что аналогичная работа не предпринята в отношении старых песен наших французских провинций, особенно Нижней Бретани. Эти слова принесли плоды...»². В 1885 году Бурго-Дюкудре издал сборник песен Нижней Бретани, составленный и гармонизованный им в духе обработок Балакирева и Римского-Корсакова.

Концерты выставки предлагали вниманию посетителей редкостные музыкальные впечатления: там звучала музыка венгерских цыган, музыкальный фольклор Испании и Алжира, индонезийский гамелан. Французские музыканты узнали неевропейские, восточные системы организации музыкального языка. О гамелане Дебюсси отзывался так: «Между тем яванская музыка придерживается контрапункта, рядом с которым контрапункт Палестины всего лишь детская игра»³.

Все эти такие богатые и разные впечатления впитывал Равель.

В год, когда состоялась Всемирная выставка, Равель поступил в Парижскую консерваторию. До 1891 года он занимался в подготовительном классе фортепиано Ш. Антиома, а затем перешел

¹ Цит. по кн.: История французской литературы. М., 1959. Т. 3, с. 39.

² Bourgaolt-Ducoudray L. A. Trente melodies populaires de Basse-Bretagne. Paris, 1885, p. 5.

³ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М., Л., 1964, с. 213.

в класс Ш. де Берио. Пианистические успехи Равеля отмечаются в классе Антиома первой наградой. Вместе с тем все более заявляет о себе истинное призвание Равеля — призвание композитора. Кортю, учившийся одновременно с Равелем, говорил: «Мы... упивались между очередными занятиями тем, что сообщали друг другу несколько особенно дерзновенных тактов, заранее зная, что эти такты заимствованы из нового сочинения Равеля»¹. Эти гармонические дерзания были тем более неожиданны, что исходили от ученика класса гармонии благодушного традиционалиста Э. Пессара. Равель добросовестно выполнял учебные требования, но, очевидно, это не приносило ему удовлетворения. Ибо Равель тянулся к творческим личностям, находящимся вне консерватории.

В 90-е годы один за другим уходили из жизни профессора консерватории, составлявшие славу французской музыки: в 1890 году умер Франк, в 1891 — Делиб, в 1892 — Гиро. В 1896 году, со смертью Тома, отошла в прошлое целая эпоха (он был еще современником Берлиоза и соратником Гуно). Тома занимал пост директора консерватории до 1896 года. Его сменил Т. Дюбуа. И если к директорству Тома можно отнести слова Р. Роллана об «известном либерализме», позволявшем развиваться самым разным индивидуальностям, то с приходом Дюбуа многое изменилось. Подняли голову второстепенные композиторы, возводившие эпигонство в некую «классическую» норму.

На общем весьма безликом консерваторском фоне резко выделялся класс композиции, который вел Массне. В нем учились Брюно, Шарпантье, Шмитт... Однако Массне, и ранее тяготившийся преподаванием, все более охладевал к педагогике и в 1896 году оставил консерваторию. На его место был приглашен Форе, у которого с 1897 года будет учиться Равель. Пока же Равель вынужден сам искать творческие ориентиры. Первым из них стал Э. Шабрие. Шабрие не признавали в консерваторском мире. Он не учился в консерватории, ограничившись частными уроками, и не сразу посвятил себя целиком музыке, деля свое время между занятиями ею и юриспруденцией. Строгие блюстители «кодекса музыкальных правил» обрушили на него лавину критики, обвиняя его в музыкальном дурновкусии, легковесности мелодий, примитивизме гармонии и прочих музыкальных грехах. Эти нападки превосходно парировал Ш. Кёклен, который писал: «Подобно им (Форе и Дебюсси.— В. С.), Шабрие был реставратором наших национальных традиций: ясности, яркости, чистоты звучания, идейной насыщенности и „музыки прежде всего“».² Шабрие был в высшей степени музыкален, обладал даром блистательного импровизатора, его искусство было демократично по природе. Его сила была в непосредственности, юморе, искрен-

¹ Кортю А. О фортепианном искусстве. М., 1965, с. 157.

² См.: Кёклен Ш. В защиту Шабрие.— В сб.: Французская музыка, с. 216.

ности. Не до конца оцененный при жизни, Шабрие был поднят на пьит композиторами следующего поколения — Ф. Шмиттом, М. Равелем, Д. Мийо, Ф. Пуленком.

Из произведений Шабрие в историю музыки вошли опера «Гвендолина» (1886), «Живописные пьесы» (1881), Три романтических вальса для 2-х фортепиано (1883), оркестровая рапсодия «Испания» (1883), написанная под непосредственным впечатлением от поездки в Испанию, «Фантастическое бурре» (1891). Шабрие был в числе тех композиторов, которые не замыкались в проблеме своего искусства. Он живо интересовался современной живописью, поэзией. Его современники платили ему тем же. Верлен посвятил Шабрие стихотворение в сборнике «Любовь», где не обинуясь называет его «гением».

Равель разучил со своим другом Р. Виньесом Три романтических вальса и отважился пойти к Шабрие. Тот принял молодых почитателей своего творчества с обычной для себя насмешливостью. Этот прием мог скорее оттолкнуть, чем привлечь. И все же именно творчество Шабрие повлияло на Равеля в начале композиторского пути. Это показывает анализ его ранних пьес, таких как «Старинный менуэт» и «Хабанера».

Другая фигура, также привлекавшая внимание Равеля в середине 90-х годов, — экстравагантный композитор-экспериментатор Э. Сати. С ним Равель познакомился в 1895 году в артистическом кафе «Новые Афины». Кафе «Новые Афины» было в 70—80-х годах излюбленным местом собраний художников и поэтов. Здесь бывали Мане, Дега, Ренуар, Сезанн, а также Ришпен, Вилье де Лиль-Адан. Картина Дега «Абсент» (1879) изображает художника Дебутена и актрису Андре на террасе этого кафе. И позднее в артистических кругах оно сохранило репутацию авангардного.

С точки зрения обычных представлений, Сати еще более странная фигура, чем Шабрие. Не получивший систематического музыкального образования, он выступил в конце 80-х — начале 90-х годов с «Сарабандами», а затем «Гимнопедиями» и «Гноссьенами», в которых предвосхитил отдельные гармонические приемы, вскоре ставшие типичными для французского импрессионизма. В «Сарабандах» и «Гимнопедиях» употребляют много составные аккорды, причем в самых причудливых соединениях, как бы отрицающих функциональные связи. «Гноссьены», напротив, отличаются от них трезвучным составом, но написаны они не в привычном мажоре или миноре, а в средневековых и экзотических ладах. Сати любил мистифицировать исполнителей и публику, давая своим пьесам загадочные, парадоксальные, а то и вовсе абсурдные названия¹. Равель присматривался к разным сторонам новаций Сати. Начинающему композитору, несомненно,

¹ См.: *Филенко Г. Эрик Сати.* — В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1967, вып. 5.

импонировала дерзновенность исканий Сати, игнорировавшего какие-либо авторитеты.

Художественные пристрастия молодого Равеля далеко не заурядны. Он увлекается Ш. Бодлером и Э. По, Ф. Вилье де Лиль-Адамом, Ж. Гюисмансом, А. де Ренье и наряду с ними — поэтами «Плеяды», П. Ронсаром, К. Маро. Равеля привлекали не только новеллы и поэмы Э. По, но и его эстетика, в частности, призыв сохранять логику, рационализм даже при воплощении самого иррационального сюжета.

Примерно в том же году, когда произошло знакомство с Сати, Равель начал бывать на «вторниках» у Малларме. Вечера у Малларме собирали цвет символистских поэтов, передовых художников и музыкантов. Здесь бывали Моне, Уистлер, Дени, Дебюсси, Дюка, Гюисманс, молодой Ренье. Равель в письме (20 августа 1898 г.) к г-же Сен-Марсо называет себя «маленький символист», признаваясь тем самым в своих увлечениях Малларме и в то же время иронизируя над ними. Представлять Равеля прилежным учеником Малларме было бы ошибкой. Он был всего лишь чутким и внимательным наблюдателем, старавшимся из всего увиденного и услышанного извлечь для себя уроки. Роль Малларме для окружавших его молодых поэтов, живописцев, музыкантов превосходно определил П. Валери: «Малларме, разумеется, занимал огромное место в моей внутренней жизни, но место особое: гораздо больше был он для меня проблемой, нежели откровением. Он, никогда не объяснявшийся и не терпевший никакого учительства, был несравненным возбудителем»¹.

Как видим, молодой Равель соприкасался с символистской средой «проклятых» (по выражению Верлена) поэтов, с живописцами, «отверженными» официальными выставками; в музыке его также привлекали, как уже говорилось, довольно необычные творческие фигуры Шабрие и Сати. Из этого можно сделать вывод, что в нем зрело скрытое сопротивление консервативному искусству. В такой форме проявляется фрондерство Равеля, имеющее, прежде всего, эстетический характер. Именно с этим фрондерством следует связывать и внешний дендизм Равеля, которому столько внимания уделяют зарубежные биографы. Они подробнейшим образом описывают внешность молодого Равеля, его бакенбарды и бороду, холодную иронию, склонность к утонченному изяществу, любовь к безделушкам, манеру держать себя. И за этими чертами исчезает Равель-музыкант. Для него быть денди означало протест против нивелировки личности, подразумевавшее право на поиски независимых путей с целью утверждения своей индивидуальности.

В художественной среде, куда был вхож Равель, широкое распространение имела идея «искусства для искусства». Г. В. Пле-

¹ Валери П. Об искусстве. М., 1976, с. 585.

ханов глубоко раскрыл ее суть, указав, что «склонность к искусству для искусства возникает там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной средой»¹ и что в известных общественных условиях «художники хорошо делают, провозглашая искусство самоцелью»²... Говоря так, Плеханов подразумевает, что художник не принимает буржуазную политику, мораль и тем самым возвышается над ними. В подтверждение этого вывода Плеханов обращается к поэзии французских романтиков, парнасцев, символистов. Плеханов цитирует Т. де Банвиля: «На языке романтиков слово буржуа означало человека, поклоняющегося только пятифранковой монете, не имеющего другого идеала, кроме сохранения своей шкуры, и любящего в поэзии сантиментальный роман, а в пластических искусствах — литографию»³. Сходные строки можно пайти у Флобера, Готье, А. де Виньи, Вилье де Лиль-Адана, Верлена. Они гневно разили ненавистного им буржуа. Упомянутый Плехановым разлад весьма характерен и для французского искусства на грани XIX—XX веков. Исследователи этого периода отмечают духовную усталость, общественное равнодушие ряда современников⁴.

90-е годы в истории Франции XIX века прошли без каких-либо заметных демократических реформ. Республиканское правительство искало путей примирения враждующих партий. Естественно, что подобный курс не мог привести к «полевению» политики. Его очень умно и хитро использовал в своих целях Ватикан. Папа Лев XIII 15 мая 1891 года опубликовал энциклику «*Regim novatum*», в которой призывал церковь перейти к защите буржуазной республики. Тем самым еще больше укреплялись официальные позиции церкви во Франции и ее влияние, что сразу сказалось в усилении прокатолических настроений. Этот период в общественной истории Франции начался расстрелом рабочих демонстраций в Лионе и Фурми (1891), далее последовала Панамская афера (1892), раскрывшая продажность буржуазного правительства. В список правительственных «деяний» вошло подавление восстания в Латинском квартале (1893) и, наконец, дело Дрейфуса, начавшееся в 1894 году и расколовшее страну на два лагеря: дрейфусаров и антидрейфусаров. Такая политика могла только оттолкнуть, заставить искать свою позицию, никак не соприкасающуюся с официальной. Социалистическое движение во Франции, возглавляемое Ж. Гедом и П. Лафаргом, организовано оформилось в 1879—1880 годах, когда была создана «Рабочая партия», но это движение лишь постепенно преодолело

¹ Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 276.

² Там же, с. 280.

³ Там же, с. 277.

⁴ См.: Владимирова А. И. Проблема художественного познания во французской литературе на рубеже двух веков (1890—1914). Л., 1976.

нию раздробленность. И надо было обладать большим даром прозорливости, чтобы почувствовать плодотворную силу идей социализма, как это сделали наиболее передовые деятели французской культуры, например Р. Роллан, А. Франс.

Равель был далек от общественно-политической жизни. У него устанавливается индифферентное отношение к общественной проблематике, воспринимавшейся в кругах, где он вращался, как проблематика буржуазного общества. К счастью, эта индифферентность не помешала Равелю правдиво отразить впечатления окружающей его жизни, сохранить веру в народное искусство, занять в некоторых случаях позицию критического отношения к нравам буржуазного общества, противопоставить его морали высокие гуманистические идеалы. Главное же заключалось в следующем: искусство Равеля по мере эволюции не замыкалось в эстетизме, а чем дальше, тем полнее раскрывалось навстречу жизни, устанавливая с нею связи все более многосторонние и прочные.

Прослеживая становление эстетики Равеля, важно остановиться на таких чертах ее, как стихийный материализм.

Равель был далек от молодежи, увлекающейся католицизмом, мистикой, оккультизмом, насаждаемыми Ж. Пеладаном и П. Дежарденом. В 90-е годы на смену позитивизму пришло увлечение интуитивизмом А. Бергсона. Философы наставляли молодежь, объявляя XVIII век «безнравственным» и «нехристианским». А Равелю этот век был особенно дорог, для него это — век просветителей.

Ролан-Манюэль говорит, что в философии выбор Равеля «пал на Кондильяка („Трактат об ощущениях“) и Дидро („Парадокс об актере“)»¹. Показательна эта тяга композитора к материалистическому, сенсуалистическому познанию. Важнейшее положение трактата «Парадокс об актере» гласит: «Власть над нами принадлежит не тому, кто охвачен экстазом, кто вне себя; эта власть составляет преимущество того, кто владеет собой»². Эту мысль Равель мог избрать своим творческим девизом, она чрезвычайно близка его художественной натуре. Не растворяться в чувстве, а постоянно контролировать его разумом — вот смысл этого девиза. Опора Равеля на эстетику просветителей была связана с оценкой французского XVIII века как «золотого» века искусства Франции. Из такой оценки вытекало его преклонение перед клавесинистами Купереном и Рамо.

Самые ранние опусы Равеля, о которых он упоминает в автобиографии, относятся к 1893 году. Долгое время они оставались неизданными. Только в 1975 году (к столетию со дня рождения композитора) издательство «Салабер» напечатало их. Впервые они научно описаны Оренштайном. Равель сам указал на влияние

¹ Ролан-Манюэль А. Равель, с. 21.

² Дидро Д. Парадокс об актере. М., 1938, с. 215.

Сати в «Балладе о королеве, умершей от любви» и Шабрие в «Гротескной серенаде» (в автографе названной просто «Серенада»). Оренстайн отмечает, что в «Гротескной серенаде» можно увидеть предвосхищение будущих токкатных фактур «Утренней серенады шута»¹. Добавим, что гармонические обороты начала пьесы — параллелизмы аккордов, усложненные секундами, — станут примечательной чертой стиля Равеля начиная с «Хабанеры».

Первое сочинение, которое Равель счел достойным публикации, — «Старинный менуэт», написанный для фортепиано в 1895 году.

Название пьесы Равеля «Menuet antique»². «Menuet antique» Равеля можно было бы с равным основанием назвать «Menuet moderne»! Этот менуэт не продолжает линию стилизованных менуэтов Сен-Санса (например, «Сюита», ор. 90). Он представляет собой свободную композицию в движении менуэта, наподобие «Помпезного менуэта» Шабрие, неся в себе отдельные черты стилизации и вместе с тем — современное преломление старинного танца.

В. Янкелевич в монографии-эссе о Равеле обронил следующую драгоценную мысль: «Менуэты, мадригалы и паваны сочинялись музыкантами в бергамасских декорациях, декорациях галантных празднеств»³, то есть указал на влияние Верлена, «Галантными празднествами» вызвавшего к жизни немало вокальных и инструментальных пьес. Достаточно вспомнить «Бергамасскую сюиту» Дебюсси или романсы его и Форе на тексты Верлена. Пьеса «Лунный свет», навеянная стихотворением Верлена из «Галантных празднеств», стала центром сюиты Дебюсси, отразив его самые затаенные мысли. Форе вдохновляли верленовские «Песни без слов» и «Любовь». Нельзя исключить влияние поэтики верленовских «Галантных празднеств» на Равеля «Старинного менуэта» и «Паваны»⁴.

«Бедный Лелиан» (так называл себя Верлен) стал относительно известен во Франции только к концу 80-х годов. До того его книги или вовсе игнорировались издателями, или публиковались мизерными тиражами, исчисляющимися всего сотнями экземпляров; их знали только ценители символистской поэзии. В 90-е годы популярность его возрастает. В 1894 году (за два года до смерти) Верлена избирают «королем поэтов». Таким образом, рост известности Верлена совпадает с годами формирования Равеля-композитора. Название сборника «Галантные празднества», созданного в 1869 году, перекликается с десятилетием

¹ Оренстайн А. Равель, с. 140.

² Antique (фр.) — античный, древний, старинный, архаичный.

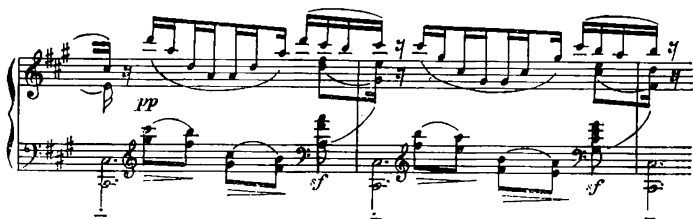
³ Янкелевич В. Равель, с. 7—8.

⁴ Одно из первых вокальных сочинений — «Глубокий сон» (1895) — Равель написал на текст Верлена.

раньше написанной Ш. Бланом книгой «Художники галантных празднеств». Еще в середине XIX века братья Гонкуры как бы запово открыли живопись Ланкре, Буше, Ватто, провозгласив их эстетику неким идеалом истинно французского искусства. Вслед за ними Верлен избирает для персонажей своих «Галантных празднеств» декорации XVIII века. К. Моне говорит о том, что он предпочитает картину Ватто «Отплытие на остров Цитеру» всем сокровищам Лувра. «Галантные празднества» многому учили живописцев, музыкантов, поэтов. Главный урок их заключается в особом складе лиризма, которому свойственно множество оттенков чувства, окрашенного иронией и глубоко затаенного. Повествование об отдаленной эпохе и ее людях перекликалось с повествованием о сегодняшнем дне; в нем горечь сливалась с тревогой, насмешка — с возвышенным чувством. И у Равеля в «Старинном менуэте» и «Паване» лиризм пробивается сквозь иронию, сквозь утонченную, вполне сознательную чуть «старомодную» манерность (хотя у Равеля нет той тревоги, смятенности чувства, как у Верлена).

В начале «Старинного менуэта» острые синкопы колючих аккордов соседствуют с кварталами фигураций (размеренную плавность которых нарушают ритмические сбои). При этом терпкость звучания нарочито тесно расположенной аккордики сочетается с разрежающе спокойными фигурационными ходами. Кстати сказать, уже в этом сочинении нельзя не заметить утонченной ритмической техники Равеля: для крайних разделов формы менуэта характерно постоянное несовпадение начала мотива с сильной долей. Исходный аккорд *си—ре—ми-диез—фа-диез* представляет собой аккорд субдоминанты с неприготовленным задержанием. Столкновение тонов в пределах малой секунды — один из излюбленных приемов Шабрие, этим приемом пестрят его «Романтические вальсы». Но Шабрие употребляет его главным образом в кадансах, причем, по возможности, подготавливая задержание. Равель же смело вводит аккорд с неприготовленным задержанием и делает его импульсом всего движения менуэта. Склад фактуры начала менуэта любопытен сочетанием гармонического письма с контрапунктическим, причем оба плана фактуры выделяются своим туше: легато и портаменто. В этом нельзя не увидеть зародыш будущей многослойности фактуры произведений Равеля.

Далее менуэт строится на несколько тяжеловесном развертывании основной темы. Но это искупается тонко найденным звуковым эхо и мягкими переливами фигураций, в которых предвосхищаются приемы живописно-образных пьес Равеля, начиная с «Игры воды». «Архаичную» секвенцию Равель преобразует, подставляя под нее органичный пункт на басу *до-диез*. Примечательно и терцдецимаккорд от *до-диез*, фигурации в верхнем регистре как бы выявляют обертоны этого аккорда.



Затем возвращается начало менуэта. В кадансе минор подменяется мажором, а весь кадансовый оборот приобретает «старинный» миксолидийский оттенок.

Новая неожиданность ждет нас в трио. Внешне красивая мелодия сначала излагается поразительно гладко, в дециму, в стиле учебной модуляционной прелюдии. Но уже во втором предложении ярко проявляется музыкальная фантазия Равеля: он включает ладовые обороты, далекие от традиционных, — они напоминают о последнем вальсе из «Романтических вальсов» Шабрие и ведут к «Паване». Середина трио воспринимается как далекие отзвуки только что открывшего трио периода. Ритмика, в начале трио подчеркнута традиционная, обогащается в его середине скрытой полиритмией: ритмическая фигура  как бы

записана в размере $\frac{2}{4}$ при общем обозначении размера $\frac{3}{4}$. В момент, обозначенный *doux*, тонкий лиризм вдруг озаряет все иным светом. Реприза трио совмещается с началом менуэта — это удачная находка, которая получит продолжение в менуэте сюиты «Памяти Куперена».

Еще более ярко отражают искания юного Равеля две пьесы (созданные в 1895—1897 гг.) для двух фортепиано в 4 руки под общим названием «*Sites auriculaires*», что означает «Пейзажи для слуха». Исследователи не раз говорили, что в непривычном и даже вычурном названии пьес сквозит влияние Сати. Это так. Но несомненно также и то, что в таком названии нельзя не усмотреть присутствия идеи «соответствий», которую выдвигал Бодлер. В программном стихотворении «Соответствия» он писал:

Так в соответствии находятся прямом
Все краски, голоса и запахи земные.

Бодлеровская идея была подхвачена Рембо, Верленом, Уистлером. Музыканты также не остались равнодушны к ней. Идея «соответствий» воплощена в «Живописных пьесах» Шабрие, «Ноктюрнах» Дебюсси. Не исключено, что Равель, превосходно знавший символистскую поэзию, и, конечно, поэзию современников, помнил о названии поэтического сборника А. де Ренье «*Les sites*» (1887), в котором де Ренье посредством слова делает зримыми пейзажи.

Пьесы «Пейзажи для слуха» — «Хабанера» и «Среди колоколов» — были исполнены 5 марта 1898 года М. Дрон и Р. Виньесом в концерте Национального общества. Симпатии постоянной публики этих концертов принадлежали Франку и его школе, и она настороженно встретила пьесы молодого автора, тем более что их странное название также не могло не настроить ее подозрительно. К тому же исполнители играли почти с листа по малоразборчивой рукописи, беря порой вместе аккорды, которые должны были чередоваться. Пьесы не были издапы в оригинальной версии. Позднее Равель воспользовался их материалом. Некоторые аккорды пьесы «Среди колоколов» вошли, по свидетельству Корта, в «Долину колокольных звонов» («Зеркала», 1905)¹, а «Хабанера» в переложении для оркестра была включена в «Испанскую рапсодию» (1907).

Сама музыка «Хабанеры» Равеля показывает, что в этом сочинении он подхватывает эстафету музыкального воплощения испанской темы непосредственно от Шабрие. Но, разумеется, Равель не мог не опираться и на опыт претворения той же темы Бизе, Лало, Сарасате, Листом и, конечно, русскими музыкантами — Глинкой, Римским-Корсаковым. Кроме того, необходимо упомянуть и другие возможные источники испанских музыкальных впечатлений Равеля. Прежде всего, нельзя исключить непосредственные фольклорные впечатления, полученные от выступлений народных испанских ансамблей, бывавших в Париже весьма регулярно. В частности, на Всемирной выставке 1889 года огромным успехом пользовалась испанская танцовщица Соледад².

Испанские впечатления Равеля обогащались и по другим линиям. С детства он был дружен с каталонцем Р. Виньесом. В консерватории испанские симпатии Равеля получали поддержку в классе фортепиано со стороны профессора Ш. В. де Берйо (ему посвящена Испанская рапсодия)³. Начиная с 90-х годов одним из источников знакомства с испанской музыкой являлось творчество и исполнительство Альбениса. Он впервые выступил в Париже в 1889 году, а с 1893 года долго жил в нем. Здесь он создал свои лучшие сочинения: фортепианную сюиту «Иберия», оркестровую рапсодию «Каталония» (исполняющуюся в концертах Национального общества) и множество фортепианных пьес. Альбенис принимал живейшее участие в парижской музыкальной жизни. Он был в дружеских отношениях с Дюка

¹ Подтверждает это и А. Оренштайн.

² Ж. Тьерсо свидетельствует, что на всемирных выставках «к нам приезжали труппы испанцев и знакомили с песнями и танцами своей родины». См. ст. «Бизе и испанская музыка» в сб.: Французская музыка, с. 180.

³ Отец де Берйо — известный скрипач Ш. О. де Берйо гастролировал в Испании вместе со своей женой певицей с мировым именем М. Малибран (дочерью певца и композитора М. Гарсиа).

(советами которого пользовался при оркестровке «Каталонии»), Форе, Деода де Севераком. Его сочинения высоко оценивал Дебюсси.

Таковы были на том этапе источники, из которых узнавал музыкальную Испанию Равель.

В «Хабанере» Равеля слышатся отголоски оборотов «Хабанеры» Шабрие (1885). Однако он совершенно иначе подает этот танец. Его «Хабанера» как бы неразрывна с южным почным пейзажем. «Живописность» пьесы проистекает из тончайшим образом организованной мотивно-гармонической природы музыки. В начале «Хабанеры» наплывы танцевальной мелодии словно доносятся издали. Они переданы причудливым сцеплением аккордов с педалью на доминанте. Двойственность этих аккордов очевидна. С одной стороны, они являются относительно самостоятельной ячейкой, представляя собой доминанту к доминанте, с другой — в соотношении с тональностью фа-диез минор — вписываются в эту тональность как аккорды, мелодически «прилегающие» к доминанте и тонике.



Педаль на *до-диез* дает устойчивый ориентир для слуха; аккорды — режущие звучности, как бы смещенные в пространстве. Такого эффекта Равель добивается, выделяя аккордами, звучащими в высоком регистре, призвуки-обертоны. Собственно мелодия танца очень коротка — всего четыре такта. К тому же в основе ее — однотактовый мотив, проходящий секвентно еще два раза и завершающийся кадансом. Природа гармонизации темы бесконечно богата ладовостью¹, которая вбирает в себя оттенки фа-диез минора (гармонического, натурального, с повышенной IV ступенью) и одноименного мажора (миксолидийского и мелодического).

Равель не продлевает саму тему. Сразу после того, как прозвучала первая фраза, следует ее отзвук. И мы убеждаемся, что начальные аккорды являются эхом этой фразы. Далее Равель

¹ Тема изложена как бы в доминантовом (термин И. В. Способина) ладу от *фа-диез*. К тому же она и опирается (как уже отмечалось) на педаль доминанты.

углубляет и расширяет звуковую перспективу, вводя новые регистры. В пьесе, содержащей 62 такта, только 8 занимает собственно мелодия, первоначальный четырехтакт затем повторяется в следующей строфе (форма пьесы — вариационно-строфическая), а остальные заполнены вариантами отзвуков, постепенно удаляющимися от исходной мелодии. Вместе с тем в них всегда присутствует тот или иной элемент, связывающий их с темой. Необходимо сказать и о роли педали. Она выдерживается в средних голосах на протяжении всей пьесы. Таким образом, она становится звуковой осью всех мелодико-гармонических перемещений; одновременно она — важнейший конструктивный фактор, придающий логичность гармонически изощренным сопоставлениям¹.

«Хабанера» — первое обращение Равеля к испанской теме, которую он никогда не оставлял надолго. При всей утонченности ее замысла (уже можно говорить об его импрессионистичности) «Хабанера» вполне жанрово конкретна. Отчетливы в ней контуры ритмики танца, которую Равель нигде не размывает. Смелостью решения «Хабанера» Равеля намного опередила и «Вечер в Гранаде» Дебюсси (1902), и «Монтаньезу» де Фальи (1905).

После первых композиций, написанных для особенно близкого ему инструмента — фортепиано, которое всегда будет для Равеля лабораторией его стиля, он пробует силы в жанре романса. Двойственность литературной ориентации Равеля: поэты-символисты — с одной стороны, поэты французского ренессанса — с другой, — сказалась в выборе текстов его ранних романсов. Романс на текст Верлена «Глубокий сон» датирован 6 августа 1895 года; рукопись его долгое время находилась у друга Равеля Л. Гарбана. Только в 1951 году романс был издан. Ролан-Манюэль называет его «причудливым и впечатляющим произведением со строгой монотонией, которая 12 или 13 лет спустя встретится во вступлении к „Испанскому часу“ и прозвучит в колоколе „Виселицы“»².

Следующим вокальным сочинением была «Святая» на текст С. Малларме. Это сочинение появилось в 1896 году, то есть во время наибольшего увлечения Равеля поэзией Малларме. После этого Равель долгие годы не обращался к стихам Малларме. Поэт сам назвал это стихотворение «мелодическим», указав, что главное в нем — звучащее слово, а не конкретно-понятийный смысл. «Святая» написана без знаков препинания, словно поэт боялся расчленить мелодию стиха. Образы стихотворения многозначны; как и в ряде других стихотворений Малларме, они требуют сложной расшифровки, обширных комментариев. Стихотворение вы-

¹ Подобная педаль станет очень типичной для Равеля; она встретится в «Зеркалах» и найдет высшее выражение в «Виселице» из «Ночного Гаспара».

² Ролан-Манюэль А. Равель, с. 17—18.

ражает излюбленную идею Малларме. В музыке, как и в поэзии, высшее откровение поэт видит в молчании: описание инструментов, вырезанных из сандала, сливается с показом беззвучно играющего ангела и бледной святой, держащей старинную книгу, раскрытую на заключительной странице Магнификата.

Морис Равель, казалось бы, сохраняет «молитвенное» настроение Малларме, обозначая характер движения как *Liturgique*. Однако он далек от стремления найти поэтической многозначности соответствующую ей многозначность музыкальную. Напротив, он стремится к ясности, истолковывая стихотворение Малларме в духе народной песни-молитвы. Псалмодирующий голос сопровождает афористически краткая (всего четыре аккорда!) гармоническая последовательность, которая соединяет в себе архаику ладовых соединений с ультрасовременной много-составной вертикалью, включающей септаккорды и понаккорды. Эта последовательность, вначале строго повторяемая, затем то-нально и фактурно варьируется, чем придает форме песни черты старинных вариаций наподобие чаконны.

В «Эпиграммах» (1898) Равель обращается к поэту XVI века К. Маро. В них Равель находит такое сочетание композиционных элементов, при котором архаические черты эпохи тонко воссоздаются стилизованными приемами, ничуть не заслоняющими творческого лица Равеля. Эпиграммы Маро к Анне имеют особый характер. Первоначально эпиграмма не обязательно была сатирической (что закрепилось за нею впоследствии), а являлась надписью на предметах, приносимых в дар, а то и просто афоризмом в честь кого-либо. Таковы эпиграммы Маро, обращенные к его возлюбленной — Анне из Алансона, относящиеся к 1526 году.

Первая эпиграмма — «Об Анне, бросившей в меня снежком», который зажег пламя любви в душе поэта. Арпеджио фортепиано словно воссоздает звон струн люти. Голос напевает безыскусную мелодию, в своей основе пентатоническую. Песенный строй ее в среднем разделе сменяют речитативные модулирующие фразы, опирающиеся на звенья гармонических последовательностей, включающих оборот I—VII миксолидийская. Данный оборот будет играть немалую роль в стиле Равеля. Речитативная взволнованность фраз среднего раздела переходит в репризу, где мелодия голоса звучит на квинту выше, а сопровождение — в то-нальности первого раздела¹.

Вторая эпиграмма — «Об Анне, играющей на клавесине». Под звуки клавесина в сердце поэта рождается песнь любви. Инструментальное сопровождение постоянно находится на первом плане, голос играет подчиненную роль. Сразу же формулируется после-

¹ Здесь уже используется прием вариантной гармонизации мелодии, впоследствии нередко встречающийся у Равеля (ближайший пример — Квартет).

довательность I—IV⁺³—V нат.—I, которая становится основой всех вариационных повторов. Ее простота, даже элементарность компенсируется ладовыми оттенками. В среднем разделе движение мелодии оттеняют статичные нонаккорды, из которых вычленены в самостоятельный фактурный пласт секунды, постепенно нисходящие вслед за нонаккордами. Это ранний пример типично импрессионистского звукоощущения у Равеля.



В 1897 году Равель был принят в класс композиции Г. Форэ, в том же году он стал учеником класса контрапункта А. Жедальжа.

Форэ — музыкант и педагог новой формации. Один из деятельных участников движения французского музыкального «Обновления», он посвятил свое творчество в основном развитию инструментальной музыки и вокальной лирики. Неслучайно Ж. Тьерсо называет его «среди всех современных мастеров единственным музыкантом, который с наибольшей тонкостью понимания представлял „чистую музыку“»¹. В списке его сочинений 80—90-х годов — многочисленные фортепианные миниатюры

¹ См.: Французская музыка, с. 124.

(баркаролы, ноктюрны, прелюдии), камерные произведения (сонаты, квартеты), несколько произведений концертного жанра. Особое место в этом списке занимают романсы на тексты Бодлера, Верлена, Самена и др. «Любовь» Форе (текст Верлена) показывает его чуткость к современной поэтической интонации. Музыка к пьесе «Пеллеас и Мелизанда» (1898) Метерлинка свидетельствует об интересе к символистской драматургии.

Форе был выдающимся мастером мелодии, в частности инструментальной. Знаток французской народной песенности, он намечал пути обновления музыкального языка ладовостью, идущей от народной музыки, его композиторское письмо отличалось поразительной ясностью, чистотой, изяществом. Руководя классом композиции, Форе не диктовал свою волю ученикам, не проявлял склонности к наставлениям. Он скорее советовал, чем поучал, увлекал личным примером. Общение с ним вдохновляло, будило личную инициативу молодых музыкантов.

Руководитель класса контрапункта и фуги А. Жедалъж имел репутацию превосходного музыканта. У него учились в разное время Равель, Онеггер, Пуленк, Кёклен. К его советам по технике сочинения прислушивались самым внимательным образом. Известно, что Жедалъж нередко замещал Массне, работая по его просьбе с учениками класса Массне, а впоследствии Жедалъж вел свой класс композиции.

Занятия с Форе и Жедалъжем несомненно дали новый важный толчок творческому развитию Равеля. В классе Форе он написал «Павану» (1899). В этой пьесе яснее проступает лиризм Равеля, который в «Старинном менуэте» прячется под проничными и стилизованными масками. Этот лиризм родствен музыке Форе, очевидно, способствовавшего раскрытию лирической стороны дарования Равеля. Вместе с тем «Павана» вполне индивидуальна как по общему настроению, так и по композиционным приемам.

Трудно понять, почему позднее, в статье, напечатанной в бюллетене Музыкального общества Независимых (1912), Равель находил в «Паване» множество недостатков, в том числе бедность формы, слишком явное влияние Шабрие¹. Возможно, суровость оценки «Паваны» Равелем объясняется тем, что известность пьесы у самой широкой публики делала в ее глазах Равеля автором прежде всего «Паваны», а к началу 1910-х годов Равель был уже автором Квартета, «Игры воды», «Испанской рапсодии», «Ночного Гаспара». Тем не менее, несмотря на столь придирическую критику «Паваны», Равель сделал ее оркестровку в 1910 году!

Популярность пьесы во многом объясняется напевной (вокальной по природе) мелодией, не заслоняемой фактурой и

¹ Равель почему-то умалчал об одном из прообразов пьесы — «Элегии» Форе (1885); кстати, у Форе есть и «Павана» (1887) для оркестра и хора.

вместе с тем неотъемлемой от нее. Простая, на первый взгляд, мелодия имеет необычное строение. В ней избегаются вводнотоновые тяготения, часто обладающие ладовой однозначностью. Уже при первом ее проведении «пунктирно» намечаются будущие многосоставные красочные аккорды. Если в первом предложении все сосредоточено на мелодии, то в основе второго — гармонические отзвуки-варианты кадансового «убаюкивающего» оборота. Он проходит через всю «Павану».

Совершенно очевидно, что толчок фантазии композитора дал не образ «Паваны» — интрадного танца, придворного танца-шествия. Свою «Павану» Равель называл «*Ravane pour une Infante défunte*» («Павана усопшей инфанте»). И тем самым сильно заинтриговал всех, кто пытался догадаться, что скрывается за этим названием. Равель говорил любопытствующим, что его привлекла в названии только аллитерация.

Небезынтересно предположение В. Хольцкнехта, связывающего пьесу Равеля с образом из книги А. Самена «В саду инфанты» (1893) и указывающего на то, что в этой книге можно найти некоторые сюжетные мотивы, близкие тем, что встретятся в самом скором времени в «Игре воды», и даже есть поэтический образ «*miroirs*» (отражения в зеркале), который станет названием будущего сборника пьес Равеля¹. Однако несомненно, что тонкому вкусу Равеля могло только претить сравнение Саменом «души с инфантой в пышном облачении». Водяные струи, зеркала часто употреблялись в поэзии той поры. Например, в «Играх поселян и богов» (1897) Ренье эти образы упоминаются чуть ли не в каждом стихотворении. Думается, название пьесы было для Равеля многозначным, а не связывалось с каким-либо определенным образом — поэтическим ли, живописным ли. Нам кажется, что общий характер «Паваны» перекликается с четверостишием Верлена из сборника «Любовь»:

Спит Золушка сладко. Уснула надолго принцесса,
И Синюю Бороду все еще молит жена,
И сын дровосека вернулся из темного леса,
И тень людоеда уже малышу не страшна².

Эти строки вспоминаются еще и потому, что от них тянутся смысловые нити к «Матушке-гусыне» Равеля, включившей сказки о Спящей красавице и Мальчике с пальчик. Быть может, пьеса повествует об инфанте, уснувшей в веках, но воскрешаемой силой искусства, фантазией музыканта. Инфанты оживали в то время и в стихах Самена, и в сказках Уайльда («День рождения Инфанты»). Что касается Уайльда, то ему принадлежит статья «*Pen, pencil and poison*» («Перо, карандаш и отравы»), название которой могло натолкнуть Равеля на игру аллитерациями.

¹ *Holzknacht* W. Ravel. Praha — Bratislava, 1967, s. 16.

² Перевод А. Гелескула.

Наряду с фортепианной миниатюрой, романсом, программной пьесой, Равеля привлекает в конце 90-х годов и опера. Он останавливается на сюжете «Тысячи и одной ночи»¹, назвав будущую оперу «Шехеразада». Однако она не была закончена. В 1899 году исполнялась только увертюра к ней, которой дирижировал сам автор,— это был его дирижерский дебют. Равель не считал нужным издать увертюру, но говорил, что оркестровка ему удалась². Через три года Равель вернется к этому замыслу, осуществив его в жанре вокально-симфонической поэмы.

К концу 90 — началу 900-х годов относится дальнейшее расширение творческих и эстетических ориентаций Равеля. Эти годы отмечены увлечением музыкой Листа и Дебюсси, что непосредственно сказалось в «Игре воды» (1901), «Шехеразде» (1903). Свидетельством восторженного отношения к Листу является письмо Равеля Ф. Шмитту³, где есть строки о «Фауст-симфонии». При этом Равель специально отмечает, что в ней предвосхищаются темы тетралогии Вагнера, к его радости, «куда лучше оркестрованные», что не свидетельствует о его симпатиях к Вагнеру.

С особым вниманием Равель относится к Дебюсси. Он очарован «Фавном», находит «Ноктюрны» «восхитительными» и делает их фортепианное переложение. Увлечение творчеством Дебюсси достигает кульминации в 1902 году, когда состоялась премьера «Пеллеаса и Мелизанды». Наряду с интересом к Листу и Дебюсси следует также отметить интерес к русской музыке, что подчеркивал сам Равель⁴.

Форе, не ограничивавший стенами консерватории общение с пытливыми и симпатичными ему учениками, вводит Равеля в салоны графини де Сен-Марсо и княгини де Полиньяк⁵. Хозяйки салонов покровительствовали искусству, собирая вокруг себя широкий круг музыкантов, поэтов, литераторов, художников.

¹ Сказки «Тысячи и одной ночи», с тех пор как их перевел на французский язык в XVIII в. А. Галлан, часто вдохновляли французских поэтов и музыкантов. В музыке к ним обращались Керубини «Али-Баба и сорок разбойников», 1833), Бизе («Джамиле», 1871), Лалю (балет «Намуна», 1882); два последних произведения — по поэме А. Мюссе, вольно излагающей мотивы сказок. Французские музыканты проявили большой интерес и к арабскому музыкальному фольклору. Назовем, например, сборник арабских мелодий Ф. Сальвадора-Данзиля, «Алжирскую сюиту» Сен-Санса (1879). В конце XIX — нач. XX в. появился новый 16-томный перевод сказок, сделанный Ж. Мардрюсом.

² См.: Равель в зеркале своих писем, с. 29.

³ См. там же, с. 30—31.

⁴ Там же, с. 227.

⁵ Княгиня Е. де Полиньяк получила особую известность как просвещающая и щедрая меценатка. Ей посвящали свои сочинения Форе, Равель, Руссель, Стравинский, де Фалья, Пуленк. Она заказывала им эти сочинения, оказывала авторам финансовую помощь, организовывала исполнения.

Художественные салоны играли заметную роль в жизни Парижа. В них создавались репутации, устанавливались или низвергались авторитеты. Многие французские писатели, в том числе Мопассан, Франс, Ренье, оставили описание политических, художественных, светских салонов. Конечно, следует дифференцировать салоны. Среди них были такие, где ценилось подлинное искусство, и такие, где за него выдавался некий эрзац. Однако в салонах, где собиралось, как правило, довольно пестрое общество, всегда существовала опасность поверхностного понимания искусства, оскорбительного для художника. Подобное понимание бичевал, например, М. Пруст. В романе «По направлению к Свану» он показывает буржуазный салон Вердюренов, аристократический салон маркизы де Сент-Эварт, наконец, самый избранный салон герцогини Германтской. Пруст, превосходно знавший всю подноготную салонов, с убийственной иронией вскрывает их суть. Вот как открывается Свану смысл бытия «кланчика» Вердюренов и возглавлявшей его г-жи Вердюрен: «Он так и видел пианиста, собирающегося играть „Лунную сонату“, и ужимки г-жи Вердюрен, у которой нервы якобы не выдерживают музыки Бетховена. „Идиотка, притворщица! — вскричал Сван. — И эта кикимора воображает, что она любит Искусство!“... Словом, жизнь, какую вели у Вердюренов и какую он так часто называл „настоящей жизнью“, представлялась ему теперь ужасной, а их „ядрышко“ — сборищем подонков». В сходном ключе Пруст описывает салон маркизы де Сент-Эварт: «Пианист между тем убыстрил темп, восторг слушателей достиг наивысшего предела, слуга, звеня ложечками, с подносом в руках обносил гостей прохладительными напитками, а маркиза де Сент-Эварт делала ему знак, чтобы он ушел, как она это делала каждую неделю, но еще не было случая, чтобы лакей это заметил»¹.

Пруст вводит образы композитора Вентейля, художника Эльстира, а также как бы рисует «портреты» их произведений. Их творческое мышление близко импрессионистскому. Оно враждебно духу салонов. Многие, что касается подлинного искусства, в романе непосредственно проецируются на тип художника, близкий Равелю.

Имеется немало свидетельств того, что Равель одно время поддерживал связи с салонами Сен-Марсо и Полиньяк. Существуют письма Равеля к Сен-Марсо, относящиеся к концу 90-х годов. Свою «Павану» он посвятил де Полиньяк, «Волшебную флейту» из «Шехеразады» — Сен-Марсо. Больше посвящений им мы не встретим, даже если просмотрим весь список сочинений Равеля. То есть им посвящены только ранние сочинения, написанные до 1903 года. Очевидно, позже Равель отходит от этих салонов и не прибегает к помощи их хозяек, как бы ни склады-

¹ Пруст М. В поисках утраченного времени/ По направлению к Свану. М., 1973, с. 307, 308, 355.

вались его жизненные обстоятельства. Впрочем, он вряд ли чувствовал себя вообще психологически уютно в атмосфере отмеченных печатью «большого света» салонов этих меценатов. Неслучайно он, не довольствуясь их кругом, ищет и вскоре находит более близкую ему художественную среду сначала в кружке «Апашей», а несколько позднее — в чисто артистическом салоне Гобебских.

В самом начале 900-х годов Равель входит в молодежный кружок, называвшийся причудливо и странно — «Апаши». Свое название он получил так. Однажды, когда группа друзей возвращалась домой после представления «Пеллеаса», возбужденно обсуждая услышанное, перепуганный обыватель воскликнул: «Ка-раул, апаши!»¹. Слово «апаши» привело молодых людей в восторг. Их взгляды действительно эпатировали обывателей. Р. Шалю характеризует состав кружка следующим образом. «Кроме Равеля и братьев Сорд — Поля и Шарля, в клуб входили: поэты Тристан Клингзор, Леон-Поль Фарг, Шарль Герен, композиторы Флоран Шмитт, Андре Кашле, Морис Деляж, Поль Ла-миро, Энгельбрехт, а позднее Мануэль де Фалья и Стравинский; художники Бенедиктус, Сеги и д'Эспанья; пианисты Рикардо Виньес и Марсель Шадэн, музыковед Кальвокоресси, критик Эмиль Вьюермоз, декоратор Муво, будущий летчик Табюто, испанцы Каса-Мирапда и Хоакин Босета, Люсьен Гарбан, Сюнне-сведт, Сипа Гобебский, Изль, Леон Пиве, Шарль Шанвен, Пьер Аур, аббат Леонс Пети, наконец вымышленный член Гомес де Рике, о котором много говорили, хотя никогда, разумеется, его не видели»².

Из кружка «Апашей» вышло немало людей, впоследствии определявших художественную жизнь Парижа. Все новое, передовое «апаши» оживленно обсуждали. Л. П. Фарг так описывает эту среду: «Наши вкусы в художественном отношении совпадали... Равель разделял наши склонности, наши слабости, наши мании к китайскому искусству, к Малларме и Верлену, Рембо и Корбье, Сезанну и Ван-Гогу, Рамо и Шопену, Уистлеру и Валери, Русским и Дебюсси»³. Благодаря кружку «Апашей» у Равеля возникали самые разнообразные знакомства. С некоторыми членами кружка его свяжет дружба на всю жизнь. Среди того, что объединяло «апашей», упомянем поклонение «Пеллеасу» и русской музыке. Ни одно представление оперы Дебюсси не пропускалось. На спектаклях было установлено своеобразное дежурство. Трогательным свидетельством поклонения русской музыке можно считать то, что сигналом сбора членов кружка была — по предложению Равеля — тема, открывающая Вторую симфонию Бородина.

¹ Апах — грабитель, бандит.

² Равель в зеркале своих писем, с. 37.

³ *Ролан-Манюэль А. Равель*, с. 32.

Сохранилось немало фотографий Равеля, относящихся к концу 90-х — началу 900-х годов. На них изображен человек небольшого роста, худощавый, почти миниатюрный, с острыми чертами лица, на котором светился взгляд умных глаз; он изящно одевался, носил усы, бакенбарды, тщательно уложенные волосы и, несомненно, очень заботился о своей наружности, стремился выглядеть *comme il faut*. Но не только сама эта внешность выделяла его. Поэт Л. П. Фарг в своих воспоминаниях говорил, что его облик уже в те годы «был отмечен знаками зрелой художественной натуры».

НАСТУПЛЕНИЕ ЗРЕЛОСТИ

Завершив в 1900 году курс обучения в консерватории, Равель принял участие в конкурсе на Большую Римскую премию. Ее получение давало право на пребывание в Риме с последующим путешествием по Европе. Кроме того, она открывала дорогу в издательства, концертные организации. История отбора лауреатов Римской премии пестрит позорными ошибками. Жюри Академии искусств, в состав которого помимо музыкантов входили художники, скульпторы, архитекторы, всегда отличалось консерватизмом. Можно вспомнить, что Берлиоз получил Римскую премию лишь с пятой попытки, Дебюсси — со второй, и то только потому, что внял мудрому совету Гиро, уговорившего его быть благоразумным и принять «условия игры» — не обнаруживать дерзости своих исканий. Римские премии часто присуждались посредственностям, не имевшим композиторской индивидуальности, но сумевшим приспособиться к выполнению отвлеченных, академических заданий конкурса — сочинению фуги, хоровой пьесы, кантаты на текст какого-нибудь второстепенного поэта.

Параллельно сочинению конкурсных кантат «Мирра» (1901), «Альциона» (1902), «Алиса» (1903), в которых Равель не выходит за пределы академически-корректного стиля¹, он создает «Игру воды» (1901), Квартет (1903), «Шехеразаду» (1903), Сонатину (1905), «Зеркала» (1905), в которых ярко проявилась его индивидуальность. В 1901 году Равелю присуждают Вторую премию (Первая была присуждена А. Капле). Однако в 1902 году Равель был уже известен как автор фортепианной пьесы «Игра воды». Это сочинение вызвало неодобрение консерваторской профессуры. Поэтому его конкурсные кантаты не получают Римской премии. В 1904 году Равель не участвует в конкурсе; он решает пропустить год для того, чтобы собраться с силами. В следующем, 1905 году по условиям возрастного ценза он мог конкурировать последний раз, однако жюри его просто не допустило к конкурсу.

¹ Об этом свидетельствует Оренстайн, описывающий конкурсные сочинения Равеля. См.: *Оренстайн А. Равель*, с. 153.

Явная несправедливость решения жюри вызвала резкий протест значительной части музыкальной общественности Парижа. Возникло так называемое «дело» Равеля, которое широко обсуждалось в прессе¹. Р. Роллан писал 26 мая 1905 года в открытом письме министру национального образования П. Леону: «Я не являюсь другом Равеля. Могу даже сказать, что у меня нет личной симпатии к его изощренному и утонченному искусству. Но справедливость заставляет меня заявить, что Равель не только подающий надежды ученик; уже теперь он один из самых видных молодых мастеров нашей школы, а их не так уже много... Равель ... был представлен в концертах Национального общества произведениями более значительными, чем все то, что можно требовать для экзамена»². Возглавлявший жюри Т. Дюбуа вынужден был оставить место директора консерватории, и вместо него на этот пост был избран учитель Равеля Форэ. Равелю предложили принять участие в очередном конкурсе. Однако он отказался, считая, что в данных условиях решение жюри в его пользу было бы предопределено. «Дело» Равеля означало не просто отмену несправедливого решения консервативного жюри. Оно знаменовало нечто большее — открытое поражение в глазах общественности косного академизма, процветавшего в консерватории.

В 1905 году Равелю исполнилось 30 лет. Позади осталась консерватория. Безрезультатно окончились попытки завоевать Римскую премию. Несмотря на то, что Равель знал истинную причину неудач в этом конкурсе, в душе он был уязвлен несправедливостью, находился в состоянии, близком к душевной и творческой депрессии. Материальное положение его не было устойчивым, он продолжал зависеть от стареющего отца, которого одолевали болезни. Путь музыканта, избранный им, оказался тернистым, чем он предполагал. Равель озабочен будущим. У него даже закрадываются сомнения в своем призвании. Не под влиянием ли их он хлопочет о назначении на должность чиновника в индийских колониях Франции?

Преодолеть депрессию помогли друзья. В 1904 году в «Казино де Пари», на репетициях ошеломляющего трюка «Вихрь смерти», техническую сторону которого разработал отец, Равель встречается с супругами Идой и Сипа Годабскими. Они имели обширные знакомства в художественных кругах Парижа. Сипа был большим другом Тулуз-Лотрека, который написал портреты Сипа и его сестры Миси — блестящей светской красавицы, «законопослательницы мод», супруги владельца влиятельной газеты «Матен» А. Эдвардса. Встреча с Идой и Сипа Годабскими послужила на-

¹ См.: *Marnold J. Le Scandale du Prix de Rome.— Le Mercure Musical. 1905, 15 juin; Lalo P. Le concours du Prix de Rome en 1905. Le Cas de M. Ravel.— Le Temps, 1905, 11 juillet.*

² Приведено М. Лонг в ее статье «Вспоминая Равеля». — Цит. по: Советская музыка, 1962, № 12, с. 60.

чалом длительной и близкой дружбы. Вскоре Годабские приняли Равеля как родного.

Дом Годабских был одним из тех притягательных центров, куда стекалась артистическая интеллигенция Парижа. Его так характеризует Р. Шалю: «Несмотря на скромные материальные средства супругов Годабских, их вечера по воскресеньям на улице д'Атен становятся местом встреч всего артистического Парижа — французов и иностранцев, приезжих знаменитостей и коренных парижан... Быть принятым у Годабских — значило общаться с цветом и авангардом интернационального артистического общества»¹. Именно Годабские, видя подавленное моральное состояние Равеля, решили, что ему необходимо отвлечься от мрачных мыслей, и пригласили в путешествие на яхте «Эме», принадлежащей А. Эдвардсу. Июнь и июль 1905 года Равель проводит в плавании по рекам и каналам Франции, Бельгии, Голландии, а затем по Рейну.

Отправляясь в это путешествие, Равель словно отчаливает от берега несправедливости. Он делится своей радостью в первом же письме к М. Деляжу. Вообще письма с борта «Эме» позволяют лучше узнать Равеля — обычно очень сдержанного человека, не склонного к открытой форме выражения своих чувств. Почти каждое письмо показывает его глубокую впечатлительность. Равель описывает берега Рейпа, его города, реакцию своих спутников на путевые впечатления: «Мы вернулись страшно промокшие, в разном настроении: Ида была подавлена и чуть не плакала, я тоже готов был плакать, но от восторга»². Равель любит окрестностями, посещает картинные галереи (во время остановок яхты), восхищается старинными городами, его поражают грохочущие, «пышущие огнем» заводы. Он всегда остается человеком искусства. В том же, только что цитированном письме читаем: «Со вчерашнего дня мы в Германии, на немецком Рейне. Это далеко не тот трагический и легендарный Рейн, каким я его воображал; нет ни русалок, ни гномов, ни валькирий; нет замков среди сосен на остроконечных скалах; это не Рейн Гюго, Вагнера и Гюстава Доре». Нельзя не обратить внимания на острое восприятие Равелем красок. Он пишет о «желтых присах», «темных церквах», «красных домах», «пылающем небе»... И при всем обилии путевых наблюдений в Равеле постоянно живет музыкант: «Нет нужды говорить Вам, что в такой обстановке я ничего не делаю. Зато набираюсь впечатлений и думаю, что в результате этого путешествия кое-что получится»³.

После путешествия Равель ненадолго возвращается в Париж, а затем проводит конец лета 1905 года с М. Деляжем — сначала снова «на воде» — в Мари-на-Марне, потом в Бретани — в Морга

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 33—34.

² Там же, с. 43.

³ Там же, с. 42.

и Портрёт. Письма из Бретани полны восторженных описаний этой «величественной, прекрасной, дикой страны»: «Ничего не скажешь — Бретань изумительно разнообразна. Наряду с цветущими поэтичными пейзажами вдруг видишь трагические скалы, унылые и мрачные, но все же прекрасные равнины, и все это — в сочных, ярких красках»¹. Это описание заставляет вспомнить Мопассана, страстного поклонника Бретани, прославившего ее в своих повеллах и романах. Равель возвращается к творчеству. 23 августа 1905 года пишет Иде Годабской: «У меня теперь творческая полоса».

Обратимся к сочинениям, которые Равель писал наряду с концертными кантатами.

«В „Игре воды“, — говорит Равель, — появившейся в 1901 году, впервые проявились те пианистические повшества, которые в дальнейшем были признаны характерными для моего стиля»². Эпиграф: «Речной бог, смеющийся над водой, которая его щекочет» — заимствован у А. де Ренья и указывает на то, что картина пьесы должна быть одушевлена. Фактура «Игры воды» показывает, что Равель не прошел мимо достижений Листа в его живописных пьесах из «Годов страствий», и прежде всего «Фонтанов виллы д'Эсте». Вместе с тем Равель вполне независим в формулировании тем и развитии их. Пьесу открывает тематическое построение, в нем тему-мелодию замещает подвижное фактурное образование, линии которого, опирающиеся на сложную гармоническую вертикаль, искусно построены так, что между ними возникают диссоциирующие столкновения тонов, дающие множество звуковых бликов³. Тем самым Равель приходит к новому типу тематизма, запечатлевающего движение, текучесть, изменчивость.



Такой тематизм представляет собой аналог исканиям Дебюсси в оркестровых «Ноктюрнах» («Облака», «Сирены»). Фактура Равеля отличается тщательнейшим отбором фигураций. Непре-

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 50.

² Там же, с. 227.

³ Если строение самой гармонической фигурации ведет начало от Листа, то принцип сочетания линий фактуры Равель мог воспринять от Шопена (вспомним «Фантазию-экспромт») и даже от Вебера («Perpetuum mobile»).

рывность «струения» их не нарушается, и в этом велика роль фактурных связок, каденций.

Гармонии пьесы изобилуют тонкими находками. К ним отнесем открывающий и завершающий пьесу аккорды. В начале ее — нонаккорд, в заключении — септаккорд I ступени ми мажора. Ж. Шайе замечает, что «можно анализировать последний аккорд как септаккорд и как аккорд с неразрешенной апподжиатурой, что и создает впечатление „подвешенности“, желаемое Равелем»¹. Композитор использует последования аккордов с большой и малой септимами, последования секунд (в аккомпанирующей фигурации второй темы) — их прообразы встречаются как у Листа («У родника»), так и у Бородина («Спящая княжна»), повлиявшего на Дебюсси («Фонтан»). Наконец, движение в каденции по трезвучиям, отстоящим на тритон, является предвосхищением лейтмотива Петрушки из одноименного балета Стравинского. У Равеля ясна природа этого образования — малый нонаккорд доминанты с расщепленной квинтой (как в сцене «Смерти Кащей» из «Жар-птицы» Стравинского, появившейся в 1909 г.). Наряду с бесспорными гармоническими находками в пьесе ощущаются некоторые влияния, например гармонические краски, свойственные Дебюсси (секундовые последования септаккордов, употребление целотонной гаммы, возникающей при помощи альтераций). Пользуется Равель и «гаммой Римского-Корсакова». Пьеса производит впечатление импрессионистской зарисовки, однако в основе ее формообразования одна из самых строгих форм — сонатная. Правда, Равель указывал, что он в ней «не следует классическому тональному плану». Кроме того, первая и вторая темы «Игры воды» не столько контрастируют, сколько дополняют друг друга, что также нетипично для сонатной формы и ведет к ослаблению ее собственно разработочного раздела. Как бы компенсируя это, Равель применяет метод вариантно-гармонического и ладового преобразования второй темы, проведенного через всю пьесу. Различно трактованная сонатная структура будет впоследствии часто встречаться в произведениях Равеля.

«Игра воды» стоит у истоков импрессионистских, живописно-виртуозных, программных (или скрыто программных) пьес, написанных Равелем в последующие годы.

К 1903 году относится создание цикла поэм для голоса с оркестром под названием «Шехеразада». Этот цикл возник на основе тематических эскизов неосуществленной оперы. Тексты поэм принадлежат поэту Леону Леклеру, который в знак преклонения перед Вагнером взял псевдоним Тристан Клингзор, объединявший имена персонажей опер «Тристан и Изольда» и «Парсифаль». По мотивам сказок «Тысячи и одной ночи» он сделал некую цепь изысканно-декоративных картин сказочного

¹ Chailley J. Traité historique d'analyse musicale. Paris, 1951, p. 8.

Востока. Шехеразада как сказочница вовсе не упоминается у Клингзора. Она — не более как условный собирательный образ.

В первых вокальных сочинениях Равель обращался к жанру песни, романса для голоса с фортепиано. Теперь он избирает очень редкую форму вокально-симфонической поэмы. Из немногочисленных образцов этого жанра назовем прежде всего «Поэму любви и моря» (1892) Шоссона. Весьма необычна трактовка Равелем вокальной партии, отличающая его «Шехеразadu» от сочинений, скажем, Дюпарка или Дебюсси. Равель исходит не из поэтической интонации, а из общего характера воплощаемых им образов. В «Шехеразаде» голос часто неотделим от мелодико-гармонического и оркестрового склада музыкального письма, его партия инструментальна по природе интонаций, хотя и наделена текстом.

Открывает вокальную «Шехеразadu» самая большая поэма цикла «Азия». Следующие за ней две части — много скромнее по размерам. Содержание поэмы — грезы о таком Востоке, куда можно улететь только на крыльях фантазии, о Востоке Персии и Китая; это грезы, возникающие, как некий мираж, в который поверят только любители чудесных приключений. . . В начале на фоне «мерцающего» тремоло разделенных первых скрипок звучит ниспадающий мотив гобоя. Ориентализм этого мотива определяется обыгрыванием увеличенной секунды (*ля—соль-бемоль*) и уменьшенной кварты (*ре-бемоль—ля*). Словно завороченный, голос интонирует фразу, опирающуюся на те же алтерированные ладовые устои, но «встречную» по направлению движения. Аккорд, составляющий основу инструментального мотива и вокальной фразы, кажется принадлежащим к системе уменьшенных аккордов. Но последующее изложение проливает новый свет на его природу — это многосоставный терпдецимаккорд. Мелодические арабески окрашивают его обертонами, образующими увеличенный лад. Подобными приемами Равель достигает гармонической переливчатости. Только вначале на сильной доле показан бас терпдецимаккорда — *фа*. Затем, уже «без баса», движутся созвучия, сохраняя «геометрию» контуров, включающих интервал уменьшенной октавы и выявляющих «гамму Римского-Корсакова». Звуковая волна неожиданностью смелого ракурса напоминает японские гравюры, например «Волну» Хокусая — и это не единственное место в поэме, когда приходят на память подобного рода ассоциации.

«Магическая формула», открывающая «Азию», напоминает начало «Ученика чародея» Дюка не только оркестровым, но и мелодико-гармоническим складом. Мотив, с которого начинается пьеса, можно назвать «мотивом странствий». Это заставка к поэме, своего рода «приглашение к путешествию». За ней идет первый основной эпизод, который условно можно назвать «Море». На протяжении 15 тактов Равель выдерживает (в темпе *Lento*)

одну тоническую гармонию¹, рисуя сказочное море, которое качает на волнах воображаемый корабль. Равномерная фигурация виолончелей, синкопы альтов и тема кларнетов, проходящая в низком регистре, передают как бы вздохи моря, мерное движение волн. После звучности «без басов» — подчеркнутая устойчивость (педалирование на тонике), после сверкающих блесков высоких деревянных — низкие струнные и кларнеты.

Новый большой раздел начинается с Allegretto «Я хотел бы увидеть Дамаск...». Тема моря трансформируется. Преобразуется и фигуративный фон. Ранее разложенная фигурация теперь сгруппирована в «пустые» квинты (пиццикато скрипок). Из этих квинт (в сочетании с видоизмененным мотивом страствий) Равель создает «легкие минареты в воздухе». В данный раздел «восточных видений» входит и «китайский» эпизод, который Равель рисует красками высоких деревянных, челесты, арфы (почти без струнных). Здесь он предвосхищает звучности «Дурнушки — императрицы пагод» из «Матушки-гусыни». Поразительно много находок в оркестровом письме Равеля. Таковы, например, «пугающие» эффекты низких кларнетов и закрытых валторн (ц. 13) или токатность (ц. 14), подготавливающая кульминацию. Она словно вызвана словами: «Я хотел бы видеть смерть от любви или от ненависти». Возвращается тема моря, но она звучит неузнаваемо драматично. Море вздымается и в ярости поглощает корабль. Впервые Равель употребляет оркестровые тутти. В коротком эпилоге звучит «мотив странствий» (ц. 18). Заканчивается поэма отголосками темы моря². Пышные оркестровые декорации «Азии» спадают, и поэту, как Синдбаду (о котором речь идет в заключении поэмы), остается поведать о своих приключениях, заново переживая их.

Вторая поэма цикла — «Волшебная флейта». Содержание ее таково. Старый повелитель юной красавицы спит. Его «желтый нос уткнулся в седую бороду», а она вслушивается в волнующие звуки флейты, на которой играет ее возлюбленный. Совершенно очевидно ироническое содержание этой поэмы. Она выдержана в вокальной форме, близкой форме «речитатив и ария». В ней царит звучание флейты, сопровождаемой небольшим камерным составом оркестра. Перед репризой — только диалог речитирующего голоса и флейты, который предвосхищает аналогичное решение в «Мадагаскарских песнях». Равель достигает удивительного синтеза французского и восточного орнаментального стилей. Типично французские и уже «равелевские» последовательности (I—VII миксолидийская, I—VI дорийская) украшаются затей-

¹ Этот прием напоминает начальную тему вступления к опере «Садко» Римского-Корсакова, хотя может также возникнуть сравнение и со знаменитым органным пунктом из вступления к «Золоту Рейна» Вагнера.

² Отметим, что фактура кульминации (ц. 15) и маленькой постлюдии (ц. 19) в авторском фортепианном переложении поразительно напоминают фактуру «Лодки в океане» и «Грустных птиц» из «Зеркал».

ливым мелодическим орнаментом. Рассказ о Востоке ведет явно французский рассказчик.

В заключительной поэме цикла — «Равнодушный» — воспевается красота юного чужеземца, которому женщина предлагает войти в дом и освежиться вином, но он проходит мимо, посылая ей привет... Очень выразительно в своей «невозмутимости» инструментальное сопровождение (засурдиненные струнные). Эта «невозмутимость» прерывается лишь при возгласе «войди»... и восстанавливается — ведь чужеземец остался равнодушен к призыву.

«Шехеразада» — первая опубликованная оркестровая партитура Равеля. В ней композитор сразу выказал себя приверженцем чисто французской «берлиозовской» традиции. В его оркестре господствует принцип использования несмешиваемых, ясных и прозрачных тембров. Он усвоил и претворил последние достижения оркестра своего времени. Оркестровый стиль его сложился, несомненно, под воздействием «Шехеразеды» Римского-Корсакова, «Ноктюрнов» Дебюсси, «Ученика чародея» Дюка. В партитуре Равеля — обилие солирующих инструментов, *divisi* струнных, множество необычных приемов, которыми он достигает нужных ему эффектов: игра флажолетами, глissандо, звучание «закрытых» валторн и т. д. Все это диктуется особенностями его мелодико-гармонического письма: усложнением мотивной техники, дробностью фактуры, расширением гармонической вертикали и выделением из нее обертонов, накопец, новым строением широкоохватных фигураций. Только «Азия» написана для большого «тройного» состава оркестра. Остальные поэмы цикла рассчитаны на неполный, даже камерный состав, включающий деревянную духовую (с валторнами) и струнную группы.

Струнный квартет (1903), посвященный «моему дорогому учителю Габриэлю Форе», — первое большое сочинение Равеля в рамках чисто инструментального цикла; это — самое непосредственное, глубоко лиричное сочинение среди ранних опусов Равеля. Мелодика Квартета, то мягко-мечтательная, то порывисто-взволнованная, то острожанровая, уходит своими истоками во французский и баскский фольклор. Прав Ролан-Манюэль, когда говорит, что «мелодика Равеля решительно модальна» (то есть ладова. — В. С.)¹. В сборнике народных песен Бурго-Дюкудре встречаются мелодии секундово-квартового строения и попевок, сходные с темами Квартета. Начиная с этого сочинения употребление натурально-ладовой мелодики становится почти правилом для стиля Равеля. В нем встречается ладовая переменность, игра светотени параллельного и одноименного мажора и минора, введение различных ладовых наклонов (дорийского, фригийского, миксолидийского). Натурально-ладовые последовательности органично сочетаются с утопченной гармонической техникой.

¹ Ролан-Манюэль А. Равель, с. 120.

I часть квартета полна мечтательной и очень светлой лирики. Тон ей задает певучая главная партия. (Кстати сказать, реминисценции ее проходят через все части Квартета.) Ее мелодика подчеркнуто диатонична, построена на секундово-квартовых оборотах.



Равель искусно добивается впечатления недосказанности, сосредоточивая выражение эмоции в коротких, относительно самостоятельных оборотах. Композитор стремится к специфически квартетному письму, не преследуя цели дать вместо четырех мелодических по природе инструментов иллюзию некоего воображаемого многозвучного, тембрально роскошного «оркестра», что принципиально отличает его Квартет от Квартета Дебюсси. Связующая партия дает новый импульс форме, приводя к первой кульминации (5-й такт после ц. 2). Нельзя не обратить внимания на ее развернутость и общую динамизирующую роль в экспозиции. Подобная функция связующей партии станет характерной чертой камерных циклов Равеля, получив особо впечатляющее решение в Трио. Побочная партия не образует контраста к главной, она переводит лирическое чувство в более спокойную фазу. Альт со скрипкой ведут (в две октавы) мелодию, также бесполутонового строения. Здесь господствует исходный двутакт темы и совершается его «перекраска» инструментальными и фактурными приемами.

Разработку Равель строит на проведении главной и побочной партий, однако заметно меняет их облик. Былая песенная диатоничность интервальных ходов подвергается альтерациям, в результате чего иным становится сам рисунок тем. В разработке отметим, с одной стороны, усложнение гармонизации главной партии (ц. 6); с другой — сосредоточение на мелодической линии в побочной партии, что достигается посредством изменения «шага» темы, ее ритма, ее фактуры (ц. 8). Разработка приводит к кульминации формы (*Roso meno vivo*); в этот момент — несомненно, самый драматичный в I части — Равель применяет поли-

тональное наложение темы в ре миноре на сопровождение в фадиз мажоре (природа этого наложения уходит в расслоение многосоставной вертикали от фадиз).



В репризе примечательно звучание побочной партии. Не меняя ни ноты у скрипок и альтов, Равель изменяет бас. И тема звучит уже не в ре миноре, а в фа мажоре. Крейн, обращая на это внимание, говорит об изменении гармонизации¹. Но представляется, что этот прием целиком относится к использованию ладового эффекта переменности с целью колористического оттенения мелодики.

Во II части перед нами Испания! В отличие от «Хабанеры», где танец доносится сквозь ночной пейзаж, здесь царит яркий, ослепительный дневной свет. В «Хабанере» Равель обратился к андалузскому стилю «фламенко», здесь — к характерным оборотам баскской музыки. Тема строго диатонична. Острую жанровость танцу придает гитарная звучность квартета (пиццикато). Ритмический рисунок аккомпанеента не совпадает с ритмом мелодии. Танец сменяет певучая тема у скрипки (*pp, bien chanté*). В середине раздела части вступает созерцательная пейзажная тема, которая образует контрапункт с предшествовавшими темами и по ходу развития причудливо изменяется, то принимая вальсовый облик, то сближаясь с «ноктюрновыми» звучаниями. Эта пейзажная тема своим секундово-квартовым строением близка главной партии I части. Далее (с п. 27) следует короткая энергичная реприза.

III часть (*Très lent*) — лирический центр Квартета. После импровизационных, мерцающих красками аккордов небольшого вступления словно начинается повествование о далеких странах. При этом тема «восточного» характера (явно в духе Бородина) прерывается реминисценциями главной партии I части. Совер-

¹ Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля, с. 52.

шенно справедливо Крейн отмечает: «Равель внес в эту часть много „оркестровых“ эффектов (тремоландо — смычковое и пальцевое, сложные пассажи и арпеджио)»¹. Важно также подчеркнуть не только оркестровость, но и подлинную квартетность музыкального письма Равеля. Как пример рафинированной фактуры отметим перекраску тянущейся педали (перед ц. 6). Особо обратим внимание на ритмические группировки со смещением акцентов (2 такта перед ц. 9), а также на то, как перед репризой хроматизированные аккорды вступления соединяются с бесполутоновой темой-реминисценцией I части.



Если в первом случае Равель намечал то, что станет основой основ музыки Стравинского, то во втором он шел к открытию типичных приемов неофольклоризма.

Наконец, финал. Его цель — в едином порыве слить сферы энергичного движения и лирики. Равель излагает первую тему в духе инструментальной токкаты, а вторую — в складе, родственном I части. Желаемый им синтез достигается в коде (ц. 26)². Квартет объединен интонационными связями, протягивающимися от I части к остальным. В таком решении композиции цикла нетрудно заметить преломление влияний Франка, ставших для французской музыки в тот период основополагающими.

Квартет был исполнен в концерте Национального общества 4 марта 1904 года. Публика и критика горячо приняли сочинение Равеля, которое до сих пор является одним из украшений квартетной литературы. Форэ, по свидетельству Ролан-Манкюэля, «находил четвертую часть слишком короткой, плохо взвешенной,

¹ Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля, с. 57.

² В репризе финала при проведении побочной партии Равель употребляет прием изменения тональной краски, аналогичный тому, что и в репризе I части. Но в данном случае сопровождение остается неизменным, а мелодия поднимается на квинту.

одним словом, неудачной». Думается, что это суждение пелло в себе иное, классико-романтическое понимание цикла и недостаточно учитывало то новое, что присутствовало в Квартете Равеля. Совершенно противоположное мнение высказал восхищенный Квartetом Равеля Дебюсси: «Во имя всех богов музыки, не трогайте ничего в вашем Квартете»¹.

Квартет — первое сочинение Равеля в рамках чисто инструментального цикла. Композитор решал проблему музыкальной формы, уже не опирающейся ни на танец, ни на программность. Об этом он писал так: «В моем фа-мажорном квартете (1902—1903) определенная структура музыкального произведения была еще, быть может, не полностью осуществлена, но замысел ее выступает в нем гораздо более четко, чем в предыдущих моих произведениях»².

По характеру образности, тематизму, приемам развития к Квартету примыкает другое камерное сочинение — Интродукция и Аллегро для арфы с аккомпанементом флейты, кларнета и струнного квартета (1905). Общность настроения этих сочинений выражается в светлой лиричности, мечтательном гедонизме, взволнованности, лишь изредка достигающей драматизма. Любопытны обстоятельства создания этой пьесы. Она написана Равелем для беспедальной хроматической арфы, только что изобретенной Ж. Лпоном. Струны на ней располагались перекрестно, в двух плоскостях. Изобретатель хотел приблизить арфу к фортепиано. Сначала казалось, что у его детища большое будущее. Однако надежды не оправдались. В ту пору, когда арфа Лиона усиленно рекламировалась, Равеля привлекли новые выразительные возможности инструмента. Равель конструирует специальные типы гармонических пассажей, обращается к особой фактуре (напоминающей фортепианную). Его усилия, несомненно, расширили представление об арфе как концертном инструменте. Однако эта фактура вполне исполнима и на обычной арфе.

В Интродукции заключены основные образы сочинения: несколько загадочной, чуть ориентальной заставке (флейта и кларнет) отвечает певучая мечтательная тема (струнные). Эта тема станет главной партией Аллегро (ее ритмический рисунок при этом несколько изменится), а тема, открывающая Интродукцию, встретится в начале разработки, где она, кстати, контрапунктирует главной партией. Нельзя не отметить интонационное сходство тем Интродукции с темами Квартета и Сонатины. Композиционные приемы Равеля в этом сочинении характеризуются обилием вариантов гармонизации и фактурного облачения; колышущиеся, «мерцающие» гармонические краски композитор черпает как в натурально-ладовых последовательностях, так и в «многоэтажной» вертикали.

¹ *Ролан-Манюэль А. Равель*, с. 34.

² Равель в зеркале своих писем, с. 227.

Интродукция Равеля — одно из первых целных сочинений, специально созданных для арфы. Она темброво противостоит остальным инструментам, постоянно находится на первом плане. Ей часто поручается основной тематический материал. Наряду с находками в партии арфы столь же изобретательными находками изобилуют остальные партии секстета. Например, побочная партия, сочиненная специально для духовых, с ее «тянущимся» звуком; аккомпанемент пиццикато (ц. 9), создающий иллюзию второй аккомпанирующей арфы; наконец, общее тремоло в репризе (на его фоне арфа излагает тему), предвосхищающее финал трио.

Интродукция и Аллегро Равеля звучит в концертах не только как камерно-инструментальное сочинение, но и как симфоническое (при условии дублирования квартета струнными).

Сонатина для фортепиано (1903—1905) тесными узами связана прежде всего с Квartetом, являясь, наряду с ним, одной из первых попыток Равеля сочинять в чисто инструментальных формах сонатного цикла. Первая ее часть близка по настроению первой части Квartetа.

Равель назвал свое сочинение Сонатиной потому, что хотел даже самым названием отделить ее от произведений, следовавших в русле большой сонаты Бетховена и романтиков, что культивировалось школой Франка. Так, в 1900 году появилась монументальная Соната Дюка. В противоположность ей Равель ориентировался на традицию добетховенской сонаты, прежде всего, сонаты Моцарта. От него в Сонатине трехчастный цикл (без медленной части), как, например, в сонатах № 9 и 12 Моцарта. Равель почти не пользуется бетховенским приемом «мотивной работы», а придерживается приемов мотивного продолжения, близких приемам старинных мастеров Ф. Куперена и Ж. Рамо.

Три части Сонатины образуют безупречно стройный цикл, состоящий из мечтательно-взволнованной I части, грациозного менуэта — изящной сценки «объяснения в танце» в духе Ватто и Буше, и стремительного финала в стиле клавеснистов, в котором энергичная порывистость вдруг сменяется моментами задумчивости. Равель, как и в Квartetе, объединяет цикл проведением темы I части. Она появляется в Менуэте (*Plus lent*), а в финале становится вторым мотивом двухтемного рондо.

Соната отличается отчетливостью и ясностью мелодического рисунка, прозрачностью музыкального письма, отточенностью линий фактуры. Эти черты предопределены господством мелодического начала. Мелодика Сонатины диатонична, песенна по природе. Ее строение, как правило, секундово-квартовое. Безыскусная прелесть мелодики кроется в своеобразии ладовости и мотивно-ритмических особенностях, свойственных народным французским инструментальным и песенным мелодиям. Такова песенная первая тема Сонатины, гармонизованная ладовыми

оборотах (I—V пат.— IV—VI—VII пат. и т. д.) в натуральном фа-диез миноре. Мелодия Менуэта опирается на квинты, идущие от практики игры на волынке. Наряду с этим Равель применяет изощреннейшую гармоническую технику, например при трансформациях первой темы в финале, где цепь аккордов образует целотонную последовательность. Можно предположить, что манера инструментального письма в Сонатине возвращает к «Старинному менуэту». Но если иметь в виду, какие сочинения появятся в недалеком будущем, то понятно, что Сонатина является исходным пунктом новой манеры музыкального письма Равеля, черты которой проступят в «Матушке-гусыне», «Благородных и сентиментальных вальсах».

Фортепианным сочинением, развивающим композиционные принципы, столь плодотворно намеченные в «Игре воды», стал сборник из пяти пьес — «Зеркала» (1905)¹. На одном из собраний кружка «Апаши» Равель услышал пьесу «Из тетради эскизов» Дебюсси. Виньес, игравший ее, пояснил, что Дебюсси стремился сочинять так, чтобы «форма казалась импровизационной, произведение вырастало как бы эскизно». Равель живо откликнулся на эту мысль: «Я хотел бы сочинить нечто, что освободило бы меня от „Игры воды“»². Ролан-Манюэль, приводя эти слова Равеля, связывает их только с вопросами формы. Возможно, что композитор вкладывал в эти слова более широкий смысл. Его уже не удовлетворяют литературные описания стилизованных картин природы, наподобие воспетых Ренье парков и фонтанов Версаля. Теперь Равель обращается непосредственно к первозданной природе и хочет, чтобы его пьесы являлись точными (как в зеркале!) отражениями его впечатлений. Из пяти пьес сборника четыре — музыкальные зарисовки природы и лишь одна — «Альборада» — представляет собой жанровую сценку.

Каждая из пьес посвящена одному из «апашей». «Ночные бабочки» — поэту-«полуночнику» Л. Фаргу, любимым поэтическим мотивом которого была ночь; «Грустные птицы» — пианисту Р. Виньесу, давнему другу и товарищу Равеля по классу Ш. де Берио; «Лодка в океане» — художнику П. Сорду, дом которого служил местом собраний «апашей»; «Альборада» — соученику по классу композиции Форе М. Д. Кальвокоресси, тонкому музыканту, почитателю русской музыки, критику и переводчику; «Долина колокольных звонов» — ученику и другу Равеля, талантливому композитору М. Деляжу.

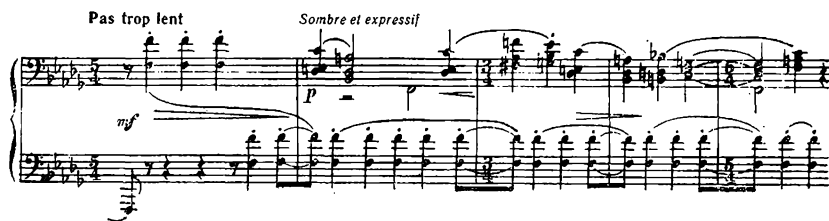
Название первой пьесы в двух советских изданиях переведено как «Ночные видения». Такой перевод неточен. Не порождения ночного сознания имел в виду Равель, а ночных бабочек.

¹ В нашей практике за этим сборником закрепилось название «Отражения».

² Ролан-Манюэль А. Равель, с. 39.

Э. Журдан-Моранж высказывает предположение: «Не вдохновился ли Равель строками из стихотворения своего друга Фарга, которому посвящена пьеса: „Ночные бабочки покидают одни убежища, отыскивая другие в неуклюжем полете?“»¹ Таким образом, не призраки владели сознанием Равеля, а вполне реальные, хотя и ночные существа.

Пьесу открывает хрупкая тема, оплетенная паутиной тончайшей фактуры: неуловимо-подвижные фигурации соединяются в полиритмических диссонирующих наложениях; неожиданно они взмывают и замирают на причудливо акцентированных секундах. Воздушность, невесомость фактуры объясняется тем, что Равель всячески избегает показывать бас. Прообраз фактуры «Ночных бабочек» можно усмотреть в «Блуждающих огнях» Листа. Следующий раздел пьесы — *Pas trop lent* — выразительнейший контраст первому разделу. Равель рисует картину пейзажа, застывшего в ночном оцепенении. Его передает синкопированная педаль, сцепленная с аккордовыми параллелизмами.



Это одна из интереснейших находок Равеля. Как трактовать эти параллелизмы? Как уменьшенные септаккорды с апподжиатурой большой септимы? Как одно из обращений нонаккорда (с пропущенными тонами)?² Равель подчеркивает конструктивную самостоятельность этих аккордов. Заместим, что существует их скрытая связь с начальным мотивом пьесы. Реприза пьесы³ включает в себя элементы разработочности. В каденции возникают реминисценции среднего раздела.

Пьеса «Грустные птицы» сочинена была первой. Композитор считал ее наиболее типичной среди пьес «Зеркал». Равеля, очень

¹ Журдан-Моранж Э., Перлемутер В. Равель о Равеле. — В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1967, вып. 3, с. 19. В дальнейших ссылках: Равель о Равеле.

² См. по этому поводу статью, трактующую проблему сходного аккорда: Горковенко А. Об одном аккорде у С. С. Прокофьева. — В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1973, вып. 12.

³ Форма «Ночных бабочек» — сонатная, при том, что темы малоконтрастны (они находятся в классическом тоново-доминантовом соотношении, в репризе приведены к тональному единству), а разработка состоит из эпизода и собственно разработочного построения.

любившего утренние прогулки по лесу, вдохновила следующая картина: «В знойные часы летнего полудня птицы дремлют в оцепенении, укрывшись в темной чаще леса»¹.

Одиноко звучит «птичья» фпиритура. Она состоит из синкопированного короткого мотива², а также рулады и содержит в себе зерно не только тематизма, но и гармоний пьесы: синкопированный мотив войдет как педаль в ее музыкальную ткань, а сами гармонии будут производными от рулады.



Затем следуют наслаивающиеся один на другой звуковые пласты фактуры, причем подобная звуковая многоплановость сочетается с четкостью рельефа, проистекающей из регистрово-гармонической обособленности каждого пласта. Все это сложнейшее звуковое здание призвано держать педаль, находящаяся в постоянной вибрации. Второй раздел пьесы поражает графичностью звучания звуковых линий, сперва скрыто двухголосных, потом это двухголосие сочетается с короткими форшлагами, образующими полутоновые «трения» (*ля—ля-диез, до—до-диез* и т. д.). Здесь Равель предвосхищает не только отдельные приемы «Естественных историй» («Сверчок»), но даже и линейный стиль послевоенных сопат.

Пьеса строится свободно. В основу ее положена варьированная двухчастная форма с кодой, в которой возвращается основная тональность — *es-moll*.

И рядом с миниатюрой, какую представляют собой «Грустные птицы», Равель пишет развернутую фортепианную поэму «Лодка в океане». Это блистательно написанная картина водной стихии, то безмятежно спокойной, то превращающейся под порывами ветра в хаос вздымающихся водяных гор, среди которых затеряна лодка. Равель не вкладывает в пьесу драматического содержания, подобно тому как это будет в прелюдии Дебюсси «Что видел западный ветер». Море здесь — не сказочное море «Шехеразеды», а вполне «реальное».

Равель выразительно передает образ моря и колышавшейся на его волнах лодки. Очень колоритно показано море, благодаря

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 228.

² Равель вводит необычайный прием — отзвук на речитиции, находя средство воздействовать на уже взятый звук.

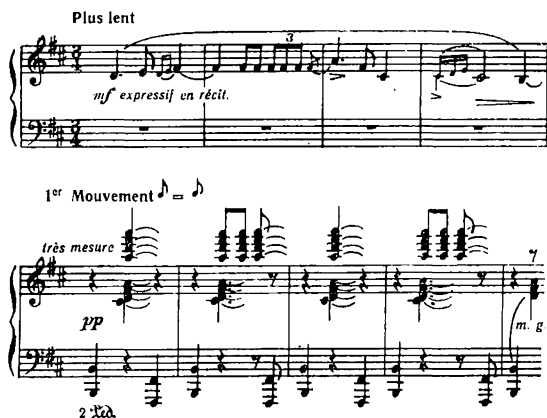
широ́те диапа́зона фигура́ций (более трех октав), образующих полноразвучные гармонии (тони́ка пьесы — нона́ккорд), и густоте педа́лизаций (*très enveloppe de pedales* — указание Равеля). Пьеса строится рондообразно; один из ее эпизодов как бы рисует опасности, которыми грозит море, в другом — море манит в свои глубины чарующим голосом феи вод. В последнем случае Равель применяет наложение одноименного мажора на минор — это пока единичный, но очень показательный прием.

«Альборада» — наряду с «Хабанерой» и II частью Квартета — еще одно обращение к Испании. Полное название пьесы — «Alborada del gracioso» («Утренняя серенада шута»). Название напоминает об «Aubade» Шабрие. Aubade — по-французски то же, что по-испански Alborada — утренняя песня, серенада. А поскольку в Испании песня неразлучна с танцем, то и серенада пронизана танцевальным ритмом. По существу, «Альборада» — это народная жанровая сценка, в которой принимают участие шут, красотка-гитана и красочное окружение — толпа. Этой сценке приданы черты гротеска (несколько в манере Гойи). Что касается шута, то он традиционный участник испанских народных комедий и представлений. Вместе с тем ошибочно было бы замыкать «Альбораду» Равеля в некоем сценическом пространстве. «Утренняя серенада шута» звучит в обрамлении пейзажа, улиц и площадей Испании.

Трудно сказать, какой танец в основе начала пьесы, настолько он обобщен по ритмическим формулам, суммирующим и варьирующим трехдольность. Сухое, отрывистое токкатное звукоизвлечение, имитирующее звучание струн гитары, фригийский лад, особый аккорд, открывающий пьесу, придают ей неповторимый колорит, разительно контрастирующий с обволакивающим «легатым» полноразвучием предшествовавшей пьесы. Аккорд, включающий уменьшенную октаву, встречался у Равеля и раньше (например, в среднем разделе «Ночных бабочек»), однако здесь его природа иная. Он образовывается то внедрением ачаккатуры, то — совершенно неожиданно — наложением одноименного мажора на минор. Эти аккорды, похожее звучание, являются исходными гармониями пьесы. Начало ее незаметно переходит в хоту, танцуемую толпой, которая подхватывает танец шута (приближение хоты ясно чувствуется в разрастании динамики). Вторая тема пьесы — танец красотки—гитаны (*Piano subito*), сопровождаемый репетициями на звуке *соль-диез*, имитирующими перестук каблучков и шелканье кастаньет. За ней идет средний раздел пьесы — воспроизведение вокальной импровизации — коплы¹, выразительнейший любовный монолог, прерываемый доносящимися звуками отдаленного танца².

¹ Копла — песенно-вокальный раздел испанских народных танцев.

² Равель говорил: «Как неясный гул толпы». — Равель о Равеле, с. 24.



Отзвуки танца превращаются в остигнутую педаль, противостоящую страстному развертыванию монолога копы. Этот раздел «Альборады» интересен «шаплыми» танца, то подвигающегося, то почти исчезающего. Реприза пьесы зеркальная. В ней сначала звучит вторая тема пьесы — триоли танца гитаны. Глоссандо, следующее за ними, исполняется теперь в кварту и терцию. Оно — как яркие вспышки света, как развернувшиеся веером юбки танцовщицы. Затем возвращается танец шута, который сейчас звучит почти судорожно (эта гротесковость создается применением увеличенного лада). Речитативные фразы копы (в виде педальных остигнато) как бы прорезают быстрый, до предела динамизирующий танец, вовлекая всех его участников.

Конкретная образность пьесы столь выпукла, что за фортепианным изложением угадываются оркестровые краски. Это сделало очень органичным ее оркестровку Равелем (1918). «Альборада» явилась как бы фортепианным эскизом «Испанской рапсодии», подступом к ее сочинению.

Последняя пьеса сборника — «Долина колокольных звонов». Воплощение колокольных звонов в музыке — тема, уже привлекавшая Равеля. Вспомним, что входившая в «Пейзажи для слуха» пьеса носила название «Среди колоколов», между нею и «Долгой колокольных звонов» существует определенная связь. Идея ранней пьесы теперь получила более совершенное воплощение. Волны колокольных звучаний, разносящихся в вечерней тишине, позволяют ощутить пространственность пейзажа¹. В «Долине колокольных звонов» — пять разных звуковых пластов. Равель смещает представление о расположении аккорда применением эффекта ширящихся регистровых отзвуков. Неустойчивость «повисающих» в воздухе созвучий (их основной тон скрыт в фигу-

¹ Среди предшественниц пьес Равеля отметим «Колокола Женевы» Листа и особенно «Колокола Лас-Пальмас» Сен-Санса.

рации) усиливается «фальшивым» басом на *соль* — аччаккатурой и к *соль-диез* и к *фа-диез*. Во второй теме пьесы колокола звучат уже не разделенно, а компактной массой. Происходит преобразование фактуры, сжатие ее, подготавливающее переход к среднему разделу пьесы. Его, по указанию Перлемутера, Равель просил играть неторопливо: «Единственное, что нужно, раскрыть поэтичность, заключенную в ней [теме]». Тема, которую Журдан-Моранж называет «лирической интонацией, едва ли не самой проникновенной, какую только можно найти у Равеля»¹, и есть как бы голос автора, передающий восторг перед природой. Эта тема — широкого дыхания, эмоционально насыщенная, необычайно протяженная. Ее звукоряд строго диатоничен. Это вообще одна из самых длинных мелодий Равеля. Постепенность, «неспешность» ее развития сродни теме распева из «Дафниса и Хлои», кстати, сходно их пентатоническое строение. Тему постоянно сопровождает педаль-колокол, что предвосхищает фактурное решение «Виселицы» из «Ночного Гаспара».



Далее происходит возвращение звучания начального раздела пьесы, но с той разницей, что звоны теперь не приближаются, а удаляются — соответственно, и форма пьесы зеркальная. Истакивающая реприза пьесы — еще один интереснейший опыт трактовки сонатной формы наряду с динамической (также зеркальной) репризой «Альборады». Подчеркнем, что, настойчиво обращаясь к сонатной форме, Равель ищет путь ее гибкого применения. Тем самым его тяготение к сонатности несколько не противоречит его стремлению приблизиться в «Зеркалах» к тому, чтобы произведение возникало как бы «эскизно», под влиянием впечатления, и точно передавало его.

Говоря о «Зеркалах», Равель отмечал: «В них заметна... значительная эволюция моего гармонического языка»². Кажется, что «Зеркала» односторонне развивают альтерационную сторону усложнения гармонии. Вместе с тем диатонизм мышления,

¹ Равель о Равеле, с. 26.

² Равель в зеркале своих писем, с. 228.

типичный для Равеля, также вполне проявляется в этом сборнике пьес. Изобретательно детализированное фигурационное письмо, порой до предела насыщенное хроматикой, сочетается с ясными мелодиями диатонического склада. Гармонические образования возникают под влиянием модальности мелодических линий. Равель сцепляет трезвучия с ачаккатурами и апподжиатурами, добиваясь необычных гармонических и фактурных эффектов, вводит аккорд уменьшенной октавы (в разных трактовках). В редких случаях он употребляет целотонную гамму, образованную альтерационным путем; его более привлекает другой способ, а именно сопоставление трезвучий, отстоящих на большую терцию (тем самым он идет от исканий Листа, а не Дебюсси). В «Альбораде» ладовые образования, сопоставления и наложения мажора и минора, созвучия «испанского» септаккорда, ритмо-мелодические обороты в стиле фламенко свидетельствуют об обновлении гармонического мышления композитора.

В автобиографическом эскизе Равель назвал «Зеркала» циклом. Оговорка это или сознательное определение? «Зеркала» выстраиваются в следующей последовательности: от ночи («Ночные бабочки») к впечатлениям дня в лесу («Грустные птицы») и в море («Лодка в океане»), через танцевальное интермеццо («Альборада») к закату («Долина колокольных звонов»). Объединяющим стержнем служат мотив колокола — от предрассветных, утренних звонов (средний эпизод «Ночных бабочек») до вечернего анжелюса («Долина колокольных звонов»), а также авторский голос, едва заметный в «Ночных бабочках» (средний эпизод), крепнущий постепенно и с проникновенным лиризмом звучащий в «Долине колокольных звонов».

«Игра воды», «Квартет», «Сонатина», «Зеркала» свидетельствуют с полной очевидностью, что стиль Равеля сложился уже в начале 900-х годов. Сделаем некоторые выводы о факторах, повлиявших на его формирование, и о направлении исканий Равеля. Уже на начальном этапе творчества Равеля очевидно, сколь многообразны источники его стиля: Шабрие и Сати, Форэ, Шопен и Лист, мастера XVII—XVIII веков Куперен и Рамо, «испанские» пьесы Альбениса, музыка русской школы — прежде всего Римский-Корсаков, и, конечно, Дебюсси. Столь же разнообразны эстетические симпатии Равеля: он отдает дань поэтам-символистам старшего и младшего поколения (Верлену, Малларме, Ренье) и вместе с тем поэту французского Ренессанса К. Маро; перед ним стоит пример импрессионистов в живописи, его увлекает теория «соответствий» Бодлера — и при всем этом он придерживается сенсуалистического мировосприятия в традициях Кондильяка и Дидро. Поразительно, что все эти очень разнородные элементы сплавляются в стиль, отличающийся удивительной цельностью.

Стиль Равеля складывается в некоем двуединстве неоклассицистских и импрессионистских тенденций. Первые прослежи-

ваются в «Старинном менуэте», «Паване», Сонатине. Вторые — в «Игре воды», вокальной «Шехеразаде», «Зеркала».

Во французскую музыку Равель вошел как яркая творческая личность. По общим эстетическим тенденциям он близок Дебюсси, но процесс формирования стиля Равеля был вполне самостоятельным. Фигура Дебюсси — гениального первооткрывателя импрессионизма в музыке была, несомненно, творчески самой крупной из тех, на кого ориентировался Равель в ранний период. Дебюсси утверждал импрессионистские принципы прежде всего в вокальных произведениях («Ариетты» — 1889, «Галантные празднества» — 1892), симфонической музыке («Послеполуденный отдых Фавна» — 1894, «Ноктюрны» — 1899), опере («Пеллеас и Мелизанда» — 1902). Что касается фортепианной музыки, то в «Маленькой сюите» (1889) Дебюсси лишь приблизился к своей будущей импрессионистской манере. Фортепианные сочинения, представляющие зрелый стиль Дебюсси, появятся в начале 900-х годов — «Для фортепиано» (1901), «Эстампы» (1903), «Образы» (1905) и т. д.

При общем влиянии звукоощущения Дебюсси на Равеля, восхищавшегося «Ноктюрнами» и входившего в число поклонников «Пеллеаса», глубоко ошибочно рассматривать его творчество как «вторичное» явление, а его самого как композитора, использующего открытия своего старшего современника и следующего по его стопам. Квартет Равеля совершенно непохож ни по образному строю, ни по инструментальному письму на Квартет Дебюсси; вокально-симфонический цикл поэм «Шехеразада» Равеля и по самому жанру и по трактовке вокальной партии значительно отличается от вокальных сочинений Дебюсси. Именно благодаря самостоятельности творческих решений Равель приходит к созданию таких импрессионистских пьес, как «Хабанера» (1895) и «Игра воды» (1901). И дело не только в том, что «Хабанера» появилась на семь лет раньше «Вечера в Гренаде» Дебюсси, а «Игра воды» опередила на два года его же «Сады под дождем». Новизна открытий Равеля заключалась в разработке ресурсов фортепиано (продолжающих традиции романтиков — Листа и Шопена) для воплощения специфически импрессионистского замысла.

Пожалуй, наибольшее сближение в области творческой тематики между Дебюсси и Равелем произошло в 1905 году. Осенью этого года композиторы одновременно закончили сборники пьес: Дебюсси — первую тетрадь «Образов», Равель — «Зеркала». Тем интереснее сопоставить принципы их мышления. При родственности эстетики Дебюсси и Равеля нельзя не почувствовать существенных различий между ними, сказывающихся в отношении к сюжетам, а также их воплощению. Равель, как и Дебюсси, стремится к утонченной передаче не только самого впечатления,

но и всей атмосферы рожденья образа. Однако для Дебюсси впечатление, почерпнутое из действительности, лишь исходный импульс, толчок его фантазии. А для Равеля впечатление — реальность, которую он стремится точно отразить. Дебюсси окутывает воспеваемый им образ тончайшими ассоциациями. Равель не ограничивается недоговоренностью, намеком. Объекты, привлекающие его, не столь зыбки, расплывчаты. Сравним хотя бы «Отражения в воде» Дебюсси с «Игрой воды» Равеля, «Колокола сквозь листву» Дебюсси с «Долиной колокольных звонов» Равеля, наконец, названия сборников их пьес: «Образы» у Дебюсси и «Зеркала» у Равеля.

Перечисление различий между Дебюсси и Равелем можно продолжить. Дебюсси тяготеет к прихотливым мотивам, едва намечающим образ. Для Равеля характерна последовательная формулировка тематизма. У Равеля всегда четок жанровый прообраз, тогда как Дебюсси тщательно его вуалирует. Для Дебюсси в развитии типичны всплески кульминаций и их истаявание. Равель логически доводит кульминации до апогея. Для него типична рациональная конструктивность музыкальной формы, очень гибко используемой.

Творчество Дебюсси соединило в себе ведущую импрессионистскую направленность с отдельными воздействиями символизма. Некоторые исследователи, преувеличивая эти воздействия, считают возможным даже ставить вопрос о принадлежности Дебюсси не к импрессионизму, а к символизму¹ (что, на наш взгляд, неправомерно). Равель воспринял в импрессионизме самое ценное — стремление к правде отражения музыкой реальных впечатлений. Принадлежавший к иному, более молодому поколению, чем Дебюсси, Равель лишь соприкоснулся с символизмом в годы, когда его влияние слабело, и это соприкосновение не оставило глубокого следа в его творчестве.

¹ См., например: *Jarocinski S. Debussy a impresjonizm i symbolizm. Kraków, 1966.*

РАСШИРЕНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ГОРИЗОНТОВ

1906—1908 годы занимают в творчестве Равеля особое место. Один за другим возникают и созревают замыслы Равеля, причем в самых разных жанрах. В 1906 году появляются вокальные «Естественные истории» на тексты Ж. Ренара; в 1907 году Равель работает над оркестровой «Испанской рапсодией» и оперой «Испанский час»; в 1908 году пишет цикл виртуозных фортепианных поэм «Ночной Гаспар» и детскую сюиту для фортепиано в 4 руки «Матушка-гусыня». В эти же годы были задуманы осуществленные много позже Трио и Вальс¹. К этому же времени относится работа над оперой «Потонувший колокол» и первыми эскизами балета «Дафнис и Хлоя». Словом, это были годы творческого горения, завоевания все новых и новых творческих рубежей, свидетельствующие не просто о наступившей творческой зрелости и растущем мастерстве Равеля, но и об определенной эволюции в самом выборе и решении тематики. Для этих лет характерны, во-первых, гораздо меньшая степень эстетизации (достаточно сравнить «Шехеразаду» с «Естественными историями»), во-вторых, последовательное обращение к народному началу («Испанская рапсодия», «Испанский час»), в-третьих, психологическое насыщение прежней пейзажной картинности («Ночной Гаспар»), в-четвертых, утверждение высоких моральных ценностей («Матушка-Гусыня»).

В 1906 году Равель работает над «Естественными историями» по Ж. Ренару. Название «Histoires naturelles» имеет двойной смысл. С одной стороны, это истории, герои которых — животные, с другой — истории эти рассказаны без прикрас, «натурально». Ж. Ренар опирался на богатейшую традицию перенесения черт человеческих характеров на животных. Эта традиция существовала во французской литературе начиная с «Романа о Лисе» и басен Лафонтена. На грани XIX—XX веков ее продолжили Ростан, Жерар, Ренар, Колетт².

¹ Первые упоминания о Вальсе и Трио встречаются в письмах 1906 и 1908 гг.

² На тексты Э. Ростана и Р. Жерара создал в 1889—1890 гг. свои «зоологические» песни Шабрие. Их названия: «Вилланелла маленьких утят», «Баллада жирных индюков», «Цикады», «Пастораль розовых поросят», причем некоторые из них имеют сатирический смысл, например, «Баллада жирных индюков» высмеивает буржуазного обывателя.

«Естественные истории» Ренара изданы в 1896 году. В них идет речь о самых обычных — неэкзотических животных, птицах, растениях, насекомых, окружающих нас: о лебеде, сверчке, олене, осле, муравье, куропатке, жаворонке, о деревьях¹. «Истории» Ренара написаны в прозе. Они таят в себе доброту и усмешку, мягкий юмор и иронию; хотя текст их изобилует нарочитым просторечием, он глубоко поэтичен. Из многочисленных зарисовок писателя Равель отобрал картинки не только поэтические, но и содержащие иронию, причем удельный вес последних преобладает. В «Естественных историях» Ренара-Равеля рассказывается о любующемся собой павлине, каждый день заново собирающемся торжественно отпраздновать церемонию своей свадьбы; о сверчке, заботливо убирающем свой дом; о лебеде, который как бы смотрит на отражение облаков, а на деле высматривает себе корм и жиреет, как гусь; о зимородке, принявшем удочку за ветку; о мнительной и злобной цесарке. Простота и жизненность «Историй» Ренара находит отклик у Равеля. Композитор находит совершенно новую для него манеру подачи текста. «Его текст,— писал Равель,— подсказал мне форму своеобразной музыкальной декламации, тесно связанной с интонациями французской речи.»²

«Дневник» Ж. Ренара сохранил беседу писателя с Т. Натансоном (запись 19 ноября 1906 г.), в которой он скептически отнесся к замыслу «озвучить» его «Естественные истории». Ренар приводит диалог с Равелем, состоявшийся 12 января 1907 года: «Я сознался в своем невежестве и спросил его, что он мог бы добавить к „Естественным историям“? „Мое намерение,— ответил Равель,— заключалось не в том, чтобы что-то добавить, но интерпретировать“»³. Диалог этот слишком длинный, чтобы его воспроизводить полностью, к тому же он содержит немало неправдоподобного. Ж. Ренар, например, называет Равеля «черпым, богатым и утонченным». Что касается богатства Равеля, то это — совершеннейший миф.

Передавая слова Равеля, Ренар говорит, что он противопоставил свою музыку как «инстинктивную, чувствительную» музыке д'Энди как «интеллектуальной». Напиши Ренар: «музыка чувства» — и эти слова Равеля перекликались бы с его последним интервью 1933 года: «Композитор должен доверять бумаге только то, что он чувствует и как он чувствует».

Равель, изыскивая способы омузыкалить тексты Ренара, создает новый для французской музыки жанр вокальной миньютюры. Не романса, не поэмы, не песни, а вокальной сцены.

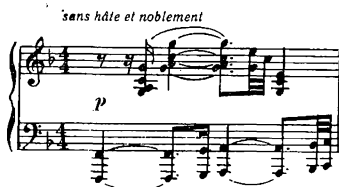
¹ Нельзя не почувствовать здесь скрытой полемики с поэтами-парнасцами, излюбленными образами которых были лев, ягуар, слон, альбатрос, кондор и тому подобные «исключительные» животные и птицы.

² Равель в зеркале своих писем, с. 228.

³ См.: Ренар Ж. Дневник. М., 1965, с. 435.

Вокальные анималистские пьесы Шабрие представляют собой разновидность бытовой песни. Пожалуй, скорее прототипы «Естественных историй» Равеля можно встретить у Мусоргского — это его «песенки», «музыкальные шутки», «музыкальные рассказы» (по авторской терминологии)¹.

Открывает цикл «Естественных историй» Равеля «Павлин». Возможно, композитор отталкивался от «Индюков» Шабрие. В «Павлине» — та же тональность (фа мажор), те же приемы регистровых скачков, сходные секунды в аккордах. Но несомненно, что приемы Равеля более изобретательны. Спесивость павлина, его напыщенную манеру держать себя выражает величавое движение паваны², а также контрапункт двух регистрово отдаленных и «важно» движущихся навстречу друг другу линий баса и аккордового пласта в верхних голосах. Комично несоответствие в фактуре между помпезностью поступательного движения баса и неожиданными бросками аккордов.



Текст произносится в речитативно-декламационной манере (тематический материал заключен в партии сопровождения). Равель проявляет находчивость в применении изобразительных приемов, рисующих восхождение павлина на крышу, воспроизводит его крики, которые только самому павлину кажутся привлекательными. За всем этим довольно прозрачно вырисовывается характер птицы, хвастливой, полной самолюбования.

Разоблачительные истории Равель чередует с рассказами о симпатичных существах. Таков «Сверчок» — единственная история, рассказанная не о птице. Пьеса начинается со стрекочущего тремоло, на которое накладываются отдельные синкопированные звуки. Линии фактуры поразительно обнажены. Трения секунд (как правило, малых) главенствуют в фактуре пьесы. В связи со «Сверчком» Равеля вспоминаются «Цикады» Шабрие (в русском издании неверно переведенные как «Сверчок»). В этой «истории» Равеля показано, и как Сверчок корень подпиливает, и как отдыхает, и как часики заводит... Особенно забавен в «Сверчке» контраст суетливости и настороженности. Декла-

¹ У Мусоргского также есть свой маленький зверинец: сорока, попугай, кот Матрос, жук.

² Безусловно, от Равеля не ускользнула игра слов: pavane — танец, pavaner — важничать, кичиться.

мация в вокальной партии рождается каждый раз от секундовой интонации и ограничивается квинтовым шагом. Равель сочетает декламационную свободу с тематической однородностью.

Лебедь — излюбленный образ романтиков и символистов, олицетворение возвышенной красоты, незапятнанной соприкосновением с будничным миром. «Стран, где жить тебе, не создали мечты», — писал Малларме в одном из поздних сонетов, озаглавленном «Лебедь». Лебедь Малларме умирает в гордом одиночестве, презирая смерть, закованный в лед замерзшего озера, не пытаясь даже разбить его крылом своим. Таков лебедь в представлении символистов. И даже Сен-Санс в пьесе «Лебедь» (из «Карнавала животных») рисует поэтичный образ птицы, чья отрешенность, «нездешность» позволили М. Фокину создать хореографический шедевр «Умиравший лебедь». Сибелиус своего «Туонельского лебедя» делает певцом смерти. Среди многочисленных примеров романтической трактовки образа Лебедя память подсказывает также «Лебединое озеро» П. Чайковского.

Ж. Ренар далек от каких-либо романтических настроений. Он ясно видел, что романтические покровы скрывают и приукрашивают действительность. А его задача заключалась как раз в том, чтобы показать ее такой, как она есть, без прикрас¹. «Лебедь» Ренара — не та птица, с которой связано столько поэтических представлений. Кажется, что лебедь стремится поймать отражение облаков в воде. На самом деле не заоблачная химера привлекает его. Грациозно изогнув шею, он копается клювом в тине, извлекая червячков, и таким образом занят будничным делом — добытыванием пищи².

Равель вначале рисует подчеркнуто традиционный «романсный» образ лебедя: журчание переливы фигураций, гибкая мелодия в голосе, не лишённая всплески красивой пластики. Ироничный подтекст выступает на первый план, когда Равель приостанавливает течение «волн» фигураций; он делает это дважды: подчеркивая моменты озадаченности лебедя ускользающими облаками и в деловитом резюме, развеивающем романтические иллюзии.

Следующая картина в «птичнике» Равеля — «Зимородок». В этой миниатюре рассказ ведется от автора. Он ловил рыбу — не клевало! Вдруг на удочку, припав ее за ветку, сел красивый зимородок, похожий на синий цветок. Рассказ льется гибко и

¹ Вилье де Лиль-Адан в рассказе «Убийца лебедей» с романтических позиций восстает против невосприимчивости буржуа к красоте. Он показывает господина Бономе, который деловито убивает лебедей только для того, чтобы еще и еще раз изучить их предсмертную песню.

² По-иному видит лебедя Андерсен в сказке «Гадкий утенок». Его малепький лебедь должен пройти через суровые испытания, пока не станет красавцем лебедем и не найдет сородичей. Гуманистическую идею андерсеновской сказки чудесно воплотил в музыке юный Прокофьев, кстати, тоже не без воздействия Мусоргского.

свободно. Голос выразительно интонирует слово, оставаясь почти «одиноким» на фоне выдержанных аккордов или даже одного звука (в октавном удвоении).

Завершает «Естественные истории» «Цесарка». Рассказ о ней ведется как описание бед, которые она причиняет своим кошмарным правом. Сценка изобилует звукоподражаниями. Беснования цесарки передаются «квохчущим» характером скачкообразной вокальной мелодики, на фоне стремительного токкатного движения (исходный пункт гармоний — наложение уменьшенного септ-аккорда от *ми* на тонику *ми* мажора, вследствие чего образуются «трения» малых секунд). Какой ужасный человеческий характер изобразили здесь и Ренар, и Равель!

«Естественные истории» были исполнены Жанной Батори в январе 1907 года в Национальном обществе. Постоянная публика этих концертов, приученная к серьезной и возвышенной музыке Франка и его школы, была в недоумении и не смогла оценить ни юмора, ни содержательности нового произведения Равеля. Особенно ополчился на Равеля его недруг — критик газеты «Тан» П. Лало. Он опубликовал статью, в которой писал, что текст «Естественных историй» далек от музыки, и называл этот вокальный цикл «кафекоңцертом с нонами»; он отказывал творчеству Равеля в самостоятельности, видя в нем «эхо музыки Дебюсси», а самого Равеля отпосил к «дебюссистам»¹. В защиту Равеля выступили Ж. Марно, Л. Лалуа, М. Д. Кальвокоресси. Возник конфликт, получивший название второго «дела Равеля». Апри Готье-Виллар включился в полемику статьей в «Меркюр де Франс» (1 апреля 1907 г.): «Пьер Лало против Равеля. Луи Лалуа за Равеля». Равель вынужден был ответить на вопиюще несправедливые упреки Лало открытым письмом редактору газеты «Тан» 9 апреля 1907 года. Среди статей, отстаивающих оригинальность Равеля, следует отметить выступление М. Д. Кальвокоресси. В «Гранд Ревю» 10 мая 1907 года Кальвокоресси писал: «Никому не придет в голову идея ту или иную последовательность доминантового и тонического трезвучия относить к определенному музыканту, также бессмысленно вспоминать о Дебюсси, как только услышишь понаккорд или секундаккорд...».

Кроме «Естественных историй» в 1906—1907 годах Равель сочинил несколько вокальных произведений. Среди них два романса на тексты Ренье и Верлена, песня «Рождество игрушек», положившая начало детской теме в творчестве Равеля. Особое значение имели обработки пяти греческих песен² и «Вокализ в форме хабанеры». Эти сочинения показывают два разных подхода Равеля к фольклору: строгую обработку (гармопизацию)

¹ Quelques ouvrages nouveaux de M. Ravel et le Debussysme. L'art Debussyste et l'art de C. Debussy.— Le Temps, 1907, 19 mars.

² Обработки сделаны благодаря инициативе Кальвокоресси и на его французские тексты в переводе с греческого языка.

народной мелодии и сочинение в народном духе. Гармонизуя народные мелодии, Равель стремится найти напеву лаконичную, точную и тактичную, почти неизменную на протяжении всей песни фактурно-гармоническую оправу, отражающую в своей структуре особенности мелодического строения народной песни. В этом его принципы схожи с принципами обработок Балакирева и Римского-Корсакова. Такой подход вскоре получит развитие в обработках для «Дома песни» Олениной-Д'Альгейм¹. В вокализе он поступает иначе: фольклорные черты свободно сочетаются с индивидуальной манерой композитора, направляя и обогащая его творческую фантазию, что получит продолжение в «Трех французских песнях» (1915).

Фольклор активно питает творчество Равеля, причем его глубокий интерес к народному творчеству постоянно расширяется, захватывая разные страны и различные провинции Франции и Испании. Подтверждение этому содержат прежде всего сочинения композитора, а также его письма (о чем подробнее ниже). Благоговей перед фольклорными образцами, Равель тем не менее избегал в своих сочинениях цитатно-этнографического использования фольклора. Его творческий метод подкашивал ему иное решение: опосредованную связь с народной традицией. Проповедания ближайших лет — «Испанская рапсодия» и «Испанский час» — покажут плодотворность такой связи. Равель достигает того, что его сочинения — сочинения французского композитора — звучат подлинно по-испански! Он добивается этого не цитированием испанских мелодий или копированием отдельных примет их, но творчески свободным претворением испанских интонаций, ритмов, ладов, приемов народного музицирования. Вот почему ни в коем случае нельзя согласиться со следующей мыслью Г. Штуккеншмидта: «Простота народных мелодий была для него (Равеля. — В. С.) маской, которой он охотно пользовался, чтобы заслониться ею; знаток всегда почувствует, что его творческому лицу свойственны устремленность к модерну, нервозность, прячущиеся за многообразными и переливчатыми звуками. Так он исходит не из духа народа или народной песни, но пуждается в маленьких формулах и мотивах из народной мелодики, чтобы ими заслонить свой стиль, как забралом»².

¹ Обработки четырех народных песен — французской, испанской, итальянской, еврейской — появились в 1910 году и были ответом на приглашение участвовать в международном конкурсе, организованном «Домом песни» в Москве, во главе которого стояла известная камерная певица М. Оленина-Д'Альгейм. Участникам конкурса предлагалось гармонизовать семь мелодий. По условиям конкурса публиковались только обработки, отмеченные первыми премиями. Четыре обработки Равеля были удостоены первой премии (кроме него первую премию получили А. Оленин за гармонизацию русской песни и А. Жорж — за обработку шотландской и фламандской песен). Сохранились письма композитора к М. Олениной-Д'Альгейм. — См.: Советская музыка, 1962, № 12.

² Штуккеншмидт Г. Г. Равель, с. 156.

Равель не ридился в фольклорные одежды, не камуфлировал средствами фольклора свою индивидуальность. Она получала от соприкосновения с фольклором новые содержательные черты: оптимизм, мудрость, демократизм. Он мыслил не с помощью формул-цитат, конструируя из них мозаичное целое, а постигал общие закономерности национального стиля, его сущность. Те черты претворения национального начала, которые Равель раньше, на грани 90—900-х годов постигал, быть может, скорее интуитивно, теперь развиваются им вполне сознательно, а главное, последовательно. Это блистательно подтверждает «Испанская рапсодия».

Над «Испанской рапсодией» Равель работал в 1907 году. Первоначально композитор предполагал ее сочинить для двух роялей. Однако по совету Р. Виньеса, обратившего внимание на «неисполнимость» ряда ее фортепианных пассажей, Равель изменил свой замысел и обратился к оркестру. «Испанская рапсодия» четырехчастна. К трем сочиненным заново частям — «Прелюдии ночи», «Малагенья», «Ферии» — Равель добавил «Хабанеру», созданную еще в 1895 году, поместив ее между «Малагеньей» и «Ферией».

Скорее всего, названием «рапсодия» Равель хотел подчеркнуть народный дух своего произведения. Вл. Янкелевич в книге «Рапсодия» высказывает мысль, с которой нельзя не согласиться: «Дух рапсодии утверждает права различных национальностей. Симфонии бывают героические и пасторальные, но рапсодии — славянские, баскские, норвежские, украинские или испанские»¹. Известно, что рапсодии, как правило, одночастные композиции свободного построения². Равель назвал свое четырехчастное сочинение рапсодией также и потому, что рапсодия предполагает импровизационность, а импровизационные по характеру эпизоды занимают весьма существенное место в «Испанской рапсодии».

«Испанская рапсодия» открывает новый этап музыкального освоения Испании по сравнению, например, с «Испанией» Шабрие (1883) и «Испанской симфонией» Лало (1873). Ведь ко времени начала работы над ней еще не были созданы ни «Иберия» Дебюсси (1910), ни «Ночи в садах Испании» М. де Фальи (1915). Правда, Альбенис и Гранадоc уже сочинили немало испанских пьес. Их опыт Равель, несомненно, учитывал, также как и опыт показа Испании в музыке Глинки, Листа, Бизе, Римского-Корсакова (в «Ферии» Равеля звучат мотивы хоты, встречающиеся в «Арагонской хоте» Глинки и «Испанской рапсодии» Листа).

¹ Jankelévitch V. La Rapsodie. Paris, 1955, p. 7.

² Жанр рапсодии — не одночастного, а многочастного произведения — также получил распространение во французской музыке 70—90-х гг. Можно вспомнить, к примеру, «Норвежскую рапсодию» Лало.

Кажется, что Испания и солнце неразделимы и хотя требует дневного, а не вечернего света. Однако кроме дневной Испании есть и ночная. Уже Глинка показал это в испанских увертюрах, где рядом с «Арагонской хотой» соседствует «Ночь в Мадриде». Путешественники по Испании (Глинка, Боткин, Григорович, Мери́ме, Стендаль, Мюссе, Чапек) оставили описания испанских ночей, когда спадает дневная изнурительная жара и уличная жизнь оживляется в вечерней прохладе. Ночь в Испании — время гуляний, праздничных шествий, свиданий, серенад (Глинка писал о ночных гуляньях в Прадо). Одно из поэтичнейших описаний ночи в Севилье оставил Григорович: «Как бы поздно не было, в самых глухих, отдаленных переулках не перестает бродить таинственный шелест, в котором чудятся вам то отдаленный лепет и вздохи, то мелодические аккорды гитары. . . В самом воздухе, напитанном запахом лимонных и апельсиновых деревьев, проносится, словно какие-то жаркие струи, страстное дыхание, которое наполняет сердце неведомыми до того волнением, желаниями, страстью»¹. Таинственная пленительность испанских ночей оказалась особенно привлекательной для музыкального импрессионизма. Вспомним «Вечер в Гренаде» и «Ароматы ночи» в «Иберии» Дебюсси, «Ночи в садах Испании» М. де Фальи. Их можно понять. Ослепительное солнце дня уничтожает полутона, под его ярким светом невозможна та неуловимая, сотканная из тончайших нюансов, неясных шорохов и отзвуков жизнь, столь привлекательная для импрессиониста.

Испания Равеля возникает из ночного пейзажа, мотивы танцев реют в пленэре, доносимые порывами ветра, и растворяются вдаль. «Испанскую рапсодию» открывает «Прелюдия ночи». Она вводит слушателя в почную атмосферу: реминисценции ее мотивов проходят затем в «Малагепье» и «Ферии», что сообщает всему сочинению «единство времени». Повторяющийся мотив из четырех нот (*фа—ми—ре—до-диез*) пронизывает всю «Прелюдию ночи». Четыре восьмые этого мотива даны в трехдольном размере, отчего начало мотива приходится то на сильную, то на вторую, то на третью доли. Далее он превращается в мотив из трех нот (утрачивается *фа*); длительности увеличиваются вдвое (выписанное *ritenuto* перед каденцией). Изложенный сначала скрипками и альтами, он потом расцветивается тембрами гобоев, английского рожка, флейты, челесты. Тембровые изменения мотива подчеркиваются ладовой вариантностью. Переменчивостью ритма, гармонии, тембральных красок Равель воссоздает в звуках импрессионистскую картинность. Возникают всплески коротких танцевальных мотивов: одного — изысканно-хроматического, другого — диатонического. Затем следует импровизационная каденция, составленная из двух звуковых линий, порученных клар-

¹ Григорович Д. Корабль «Ретвизан». — Полн. собр. соч. СПб., 1896, Т. 9, с. 263.

В начале «Малагеньи» лежит броский, ритмически рельефный трехтактный танцевальный мотив, исполняемый виолончелями и контрабасами. В дальнейшем он ладово варьируется. Вступление «взрывчатого» мотива трубы (и повторное проведение его скрипками) ассоциируется с выходом кабальеро и гитаны. Далее идет

(suivez le solo)

3 Заказ № 1475

инструментальное воспроизведение коплы — любовного монолога-признания, полного страсти. Вспомним сходный прием в «Альбораде». Там линия речитатива была одинока, в «Малагенье» импровизация английского рожка сопровождается аккордами струнных. Это сочетание бесполутоновой мелодии со скользящими хроматизмами сопровождения — замечательная находка Равеля, подлинное открытие¹.

Импровизация приводит к возвращению «мотива ночи» (из «Прелюдии ночи»), а короткая реприза начинается с контрапунктирования ему.

В «Хабанере» скользящие флажолеты засурдиненных струнных, оттененные арфой, придают особую прихотливость «ускользающему» характеру двойственных гармоний начала пьесы². Монотония педали поочередно окрашивается тембрами деревянных, медных, струнных, арфы, челесты. Значительно богаче и рельефнее стали отзвуки мотивов, благодаря эффектам оркестровки, как бы расширившим звуковую перспективу пленэра — например, отдаленный гул литавр (ц. 2) и удар большого барабана.

«Хабанера» не воспринимается как вставная пьеса. Во-первых, ее замысел — показать танец на пленэре — получает развитие в «Испанской рапсодии»; во-вторых, хотя в «Хабанере» и не проводится мотив из «Прелюдии ночи», между ней и остальными пьесами существует общность гармонических черт и тональное родство³. Если говорить о тональных соотношениях, то фа-диез минор «Хабанеры» — тональность, часто встречающаяся в «Испанской рапсодии». По отношению к тональности объединенного мажороминора с ладовыми оттенками ля мажор — ля минор («Прелюдии ночи» и «Малагенья») эта тональность находится в малотерцовом соподчинении, аналогично тональности до мажор «Ферии». Несомненно сближает «Хабанеру» с остальными частями единообразие принципов оркестровки.

«Ферия» — картина народного праздника. В начале ее изумителен эффект повторяющегося наплыва и растворения танцевальных мотивов. Они материализуются в звучании флейт и дематериализуются в глиссандо флажолетами струнных и глиссандо арфы. Вся звуковая ткань находится в движении, она живет в вибрирующем воздухе, ей чужда механическая повторность. У труб возникает едва уловимый мотив танца. К нему приводит выписанное *crescendo* (ц. 6). Два коротких, по-разному оркестрованных мотива звучат как бы из разных точек пространства. Повторяющаяся фигура танцевального наигрыша (сначала прохо-

¹ Подобное сочетание, примененное, разумеется, на разной национальной основе и с различными художественными целями, впоследствии встречается в «неофольклористских» произведениях Стравинского, Бартока, де Фалы.

² Анализ «Хабанеры» см. на с. 25.

³ См.: *Крейн Ю.* Симфонические произведения Мориса Равеля, с. 29.

дящая у флейты, затем в оркестре) «заводит» хоту. Равель и здесь демонстрирует высочайшее мастерство оркестратора. После tutti он «гасит» звучание оркестра в двух тактах выпisanного *diminuendo*.

Еле слышны вздохи виолончелей и контрабаса соло. На их фоне звучит «вокальная» импровизация английского рожка. Затем проходят реминисценции из «Прелюдии ночи». Трубы (ц. 19) начинают мотив, приводящий к репризе хоты. С появлением первого мотива хоты (ц. 21), а затем второго (ц. 23) танец становится все зажигательнее. Равель делает оркестровый наряд ослепительным, одновременно варьируя мотивы, вводя ладовые оттенки. Главный же прием, который он применяет, — уплотнение музыкальной ткани мелодическими параллелизмами. (Этот же прием он разовьет в «Болеро»). Перед последним нагнетанием звучностей Равель делает еще одно «отступление». В короткой коде (ц. 27) кроме «мотива ночи», проходящего в фактуре, вихрем проносятся основные мотивы первого раздела «Ферии», чтобы слиться в ликующем «белом» финальном аккорде — тонике до мажора. Равель превосходно передает движение народной толпы¹, картину массового народного праздника, причем красочность ее сочетается с характерной для Равеля четкостью жанровой танцевальной основы. Совершенно очевидна итоговость «Ферии», играющей в «Испанской рапсодии» роль финала.

«Испанская рапсодия» — не просто серия жанрово-живописных пьес. Ее части, находясь между собой в определенном темповом и образном соотношении, составляют своеобразный цикл²:

затаенная «Прелюдия ночи» (*Très modere* ♩ = 66), жанровая сценка подвижного характера — «Малагенья» (*Assez vif* ♩ = 176), томная «Хабанера» (*Assez lent et d'un rythme las* ♩ = 40), зажигательная «Ферия» (*Assez animé* ♩ = 76). Добавим, что цикл

объединен проведением «мотива ночи», а также содержит отдельные сходные эпизоды — отметим переключку эпизодов, воспроизводящих «вокальные» импровизации в «Малагенье» и «Ферии».

В «Испанской рапсодии» полно проявились не только изысканность, вкус, фантазия музыканта, но и его народность, демократизм. С «Испанской рапсодией» Равель выходит из круга «камерных» тем и замыслов. Пейзажи, сценки из народного быта, танцы разворачиваются в колоритное широкомасштабное звуковое полотно. Более того, «Испанская рапсодия» прокладывает

¹ Впечатление такое, что толпа не слита в безликую массу; в ней присутствуют разные группы людей и даже отдельные лица — персонажи.

² Выше уже говорилось о тональной логике, объединяющей части «Испанской рапсодии».

пути к «Вальсу» и «Болеро» тем, что дает примеры симфонизации танца.

«Испанская рапсодия» — первое чисто симфоническое сочинение Равеля¹, и тем удивительнее блистательная виртуозность его оркестрового письма. Его замысел передать эффект пленэрного звучания диктует приемы многочисленных разнообразных оркестровых отзвуков, наплывы и растворения мотивов, подчеркиваемые выписанными *crescendo* и *diminuendo*. Картина южной ночи («Прелюдия ночи») мягко расцвечена меняющимися тембрами, переливчатость которых оживляет ее застылость. Наряду с тончайшей дифференциацией оркестровых средств Равелью достигнута их максимальная интенсификация в ослепительном *tutti* с включением *глиссадо* тромбонов, которые он применяет, чтобы показать «взрыв» танца в конце «Ферии». Особенно следует отметить оркестровые принципы, идущие от народной испанской практики. К ним, в первую очередь, отнесем инструментальные каденции и воспроизведение коплы инструментальным речитативом. Словом, в «Испанской рапсодии» Равель предстал во всеоружии оркестрового мастерства.

«Испанская рапсодия» впервые прозвучала 15 марта 1908 года под управлением Э. Коломна. Публика «Концертов Коломна», наполнившая театр «Шатле», настолько горячо приняла новое сочинение Равеля, что вторую часть его пришлось бисировать. М. де Фалья так отозвался об «Испанской рапсодии»: «Музыка „Рапсодии“... поразила подлинно испанским характером, который в соответствии с моими собственными намерениями и в противоположность тому, что Римский-Корсаков сделал в своем „Каприччио“, был достигнут не простым употреблением фольклорного материала (за исключением хоты из „Ферии“), а посредством свободного использования существеннейших ритмических, ладово-мелодических (*modal-melodic*) и орнаментальных особенностей нашей музыки»².

Поражает та активность, с какой Равель продолжает расширять свою творческую палитру. Одновременно с «Испанской рапсодией» он работает над оперой «Испанский час», оконченной в том же 1907 году, что и «Испанская рапсодия». До «Испанского часа», сочиненного по комедии М. Франк-Ноэна, Равеля занимали сюжеты совсем иного плана: «Потонувший колокол» Гауптмана и «Там, внутри» Метерлинка. Они находились в русле тех тенденций музыкального театра, опиравшегося на символистскую драматургию, которые выразил Дебюсси в «Пеллеасе и Мелизанде» и которые были подхвачены Дюка в опере «Ариана и Синяя борода» (1907). Тем неожиданнее было то, что Равель оставил работу над «Потонувшим колоколом» и обратился к сюжету Франк-Ноэна. Для того чтобы попытаться понять мотивы такой

¹ Если не считать раннюю увертюру к опере «Шехеразада» (1898).

² Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 90.

внезапной переориентации, бросим беглый взгляд на панораму французского оперного театра конца XIX — начала XX века.

Прежде всего назовем Жюльа Массне, царившего во французском оперном театре с 70-х годов. Наивысший успех был им достигнут в «Манон» (1884) и «Вертере» (1886). В 90-е годы он уже сошел с завоеванных ранее творческих вершин, но его оперы показывают широкую амплитуду исканий. Массне откликается на вагнеровские веяния («Эскалармонда», 1889), пробует себя в плане веристской оперы («Наваррка», 1895), работает в жанре «большой оперы» («Ариана», 1905)¹, а также комической оперы («Керубино», 1905). Если для Массне обращение к традиции Вагнера было эпизодом, то д'Энди последовательно опирается на вагнеровскую оперную концепцию в операх «Фервааль» (1898) и «Чужой» (1903). В 90—900-е годы на оперу стала влиять эстетика Золя, что привело к возникновению своеобразного типа музыкального натурализма, примеры которого дали Брюно и Шарпантье. Из их опер наибольшую известность получила «Луиза» Шарпантье (1900) — «музыкальный роман», по определению самого автора.

На этом пестром фоне оперных постановок, часть которых принадлежала прошлому, часть отражала современные тенденции, совершенно особняком стоял «Пеллеас» (1902) Дебюсси, давшего непревзойденную интерпретацию символистской драмы.

Набросанная в общих чертах картина будет неполной, если не отметить оживление во французской комической опере, наблюдаемое с начала 900-х годов. Она представлена несколькими жанровыми разновидностями. Так, Массне в «Керубино» сделал попытку возродить традиции французской комической оперы XVIII века. Иным путем следовал А. Мессаже. С одной стороны, он словно воскрешал дух Оффенбаха в «Драгунах императрицы», поставленных в театре «Варьете» (1905); с другой — опирался на оперу-буфф в «Фортуньо» (по А. де Мюссе), шедшем в «Опера Комик» (1907)². Из комических опер, написанных композиторами нефранцузами, на парижской сцене ставился гениальный «Фальстаф» Верди. Все это были признаки начинающегося возрождения комической оперы в XX веке, которые проявлялись в разных национальных культурах и вскоре привели к шедеврам Пуччини, де Фальи, Штрауса, Прокофьева. «Испанский час» Равеля стоит у истоков данного процесса. Композитор понимал, что увлекавший его ранее сюжеты заставляли его следовать за «Пеллеасом», уникальность которого Равель, конечно, превосходно

¹ «Ариана» Массне (либретто К. Мендеса) написана на классический сюжет об Ариадне, дочери царя Крита Миноса.

² Растущий интерес к комической опере приводит к первой постановке с французским текстом ранней оперы Бизе «Дон Прокопио» (1859), написанной на итальянское либретто во время пребывания молодого композитора в Риме (постановка осуществлена в Монте-Карло, в 1906 г.).

чувствовал. Поэтому он избирает диаметрально противоположное решение, обращаясь к комедийному сюжету.

«То, что я попытался сделать,— писал Равель,— довольно смело: я хотел возродить итальянскую оперу-буфф, вернее, только ее принципы. Мое произведение задумано не в традиционной форме, как и его единственный прообраз — „Женитьба“ Мусоргского, точно воспроизводящая комедию Гоголя. „Испанский час“ — это музыкальная комедия. В текст Франк-Нозна не внесено никаких изменений, за исключением нескольких купюр. Только финальный квинтет по своему построению, фиоритурам и вокальным эффектам несколько напоминает обычные оперные ансамбли. За исключением этого квинтета, все остальное — скорее речевая декламация, чем пение. Французскому языку, как и всякому другому, присущи свои выразительные особенности, свои музыкальные интонации. Я не вижу основания, почему бы не использовать эти его качества и не попытаться точно передать их. Дух этого произведения откровенно юмористический. Я хотел передать пропию именно музыкой, гармонией, ритмом, оркестровкой, а не так, как в оперетте, путем произвольного нагромождения смешных слов.»¹

Однако встает вопрос: когда и где мог Равель в пору сочинения «Испанского часа», то есть в 1907 году, узнать что-либо о «Женитьбе»? Ведь это детище Мусоргского до 1906 года было известно немногим; В. В. Стасов ревниво оберегал его, храня в архиве Публичной библиотеки. Клавир был издан только в 1908 году В. Бесселем. Сведения о «Женитьбе» Равель мог почерпнуть, например, из книги П. Д'Альгейма «Мусоргский» (1896), опиравшейся на факты, сообщенные Стасовым в большой статье «М. П. Мусоргский» (1881). В ней Стасов опубликовал письма Мусоргского к П. А. Кюи о «Женитьбе» (от 3 июля 1868 г. и 15 августа 1868 г.). Эти факты позже вошли в книги о русской музыке, в том числе в книгу М. Д. Кальвокоресси «Мусоргский» (1908). В буклете, изданном в Париже к «Русским концертам» и подготовленном Кальвокоресси и Оссовским, также есть строки о «Женитьбе» Мусоргского². Скорее всего, о «Женитьбе» Мусоргского Равель узнал именно от Кальвокоресси — горячего пропагандиста русской музыки и верного равелианца³.

Пьеса Франк-Нозна «Испанский час», написанная в 1904 году, с успехом шла в последующие годы в театре «Одеон» (втором после «Комеди франсез» драматическом театре Парижа). Она

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 59—60.

² Concerts historiques russes. Paris, 1907, p. 21.

³ Позднее Равель вынашивал замысел оркестровать «Женитьбу», по-видимому, оставшийся неосуществленным. В музыковедческой литературе встречаются разноречивые упоминания об оркестровке Равелем «Женитьбы». Оренстайн, составивший полный список сочинений Равеля, не включил в него партитуру «Женитьбы». Ш. Кёклев в статье «„Женитьба“». Музыкальная комедия Мусоргского» (Ревю Мюзикаль, 1923, № 7) ничего не говорит об оркестровке Равеля.

принадлежала к числу легких, развлекательных комедий, содержащих весьма рискованные положения. Франк-Ноэн перенес действие в XVIII век и дал один из многочисленных вариантов встречающейся еще в античности темы о неверной молодой жене и обманутом старом муже. Драматург построил действие, искусно стилизовав его под «комедию масок». В пьесе пародируются испанская «экзотика», испанские имена (старый, хилый муж носит устрашающее имя великого инквизитора Торквемады, а его жена — имя Консепсьон, что указывает на ее изобретательность).

Испанские сюжеты не раз использовались во французской опере, однако они, как правило, трактовались в драматическом ключе. Таковы, не говоря уже о «Кармен» Бизе, «Наваррка» Массне (1895), «Хабанера» Р. Лапарра (1908). Франк-Ноэн трактует испанскую тему иронически. Такой трактовке следует и Равель.

Одноактная опера Равеля названа «Испанский час». Он наступает тогда, когда часовщик Торквемада уходит проверять муниципальные часы, а его жена Консепсьон получает возможность располагать временем по своему усмотрению. Ее благосклонности помогают появляющиеся поклонники — поэт-бакалавр Гонзальве и банкир Иниго. Случайно в лавке оказывается зашедший туда в надежде починить часы погонщик мулов Рамиро, который мешает свиданиям Консепсьон. Пользуясь готовностью Рамиро услужить ей, она просит перенести часы в ее спальню и отправляет на спине Рамиро в футлярах от часов сначала Гонзальве, потом Иниго. Однако ни тот, ни другой не оправдывают ее ожиданий. Один увлечен стихами, витая в облаках, Консепсьон интересуется его лишь как объект поэтической страсти. Другой настолько толст и неповоротлив, что не может вылезти из футляра. Консепсьон раздосадована. Она в Испании, стране Дон-Жуана, где шумит Гвадалквивир, и она... осталась верна мужу! Ее внимание переносится на Рамиро. Он пленил ее силой, безропотностью, с которой выполняет все ее капризы. И она решается: «В мою спальню, месье, поднимитесь со мной». — «Но какие мне отнести в спальню часы?» — «Без часов».

Возвратившись, Торквемада застаёт Гонзальве и Иниго в футлярах от часов. Они оправдываются тем, что, желая купить часы, хотели поближе познакомиться с механизмом. Хитрый Торквемада, конечно, понял, что произошло, но не хочет упустить своей выгоды и продает им часы. В финале действующие лица обращаются к зрителям с веселыми правдоуказаниями.

Персонажи оперы — условные характеры, действующие в границах определенного амплуа¹. Консепсьон по натуре капризная

¹ Равель подчеркивает эту условность употреблением редко встречающихся в современной ему оперной практике голосов: Торквемада — триаль, то есть высокий тенор; Рамиро — баритон-мартен — теноровый баритон (в его партии *ля* 1-й октавы); Иниго — бас-буффо.

и страстная особа, предприимчивая и находчивая, она — главная пружина действия. Ее выдумкам беспрекословно подчиняются все. Гонзальве — беспочвенный мечтатель, поглощенный поэтическими замыслами; они выпренпи, претенциозны, но самому Гонзальве кажутся перлами. В парафразе Гонзальве «Эмали цвет голубоватый» угадывается намек на «Эмали и камней» Т. Готье и на «Трофен» Х. Эредиа. Упоенный словесными «находками» и «вдохновенными» выражениями, Гонзальве в ослеплении считает, что только избранные могут понять его «символы». Франк-Нозн здесь откровенно высмеивает изыски поэзии символистского толка, а Равель еще больше оттеняет иронию слащавыми руладами самозабвенных колоратур Гонзальве. Торквемада влюблен в Консепсьон и в часовые механизмы. Он ревнив (как мы узнаем от Иниго), и, очевидно, не без причин. Вместе с тем он умеет быть расчетливым, когда оказывается хозяином положения. Рамиро — герой, которого удача в любовных делах находит сама, благодаря его природной силе, простодушию, готовности услужить даме. Иниго — папыщепный, недалекий, он пытается заигрывать с Консепсьон: притворяясь весельчаком, он кукует, а Консепсьон видит в этом противный намек («соси» значит «рогоносец»).

Краткое вступление вводит в звуковую атмосферу лавки часовщика, которую создает перезвон и тиканье часов — быют колокола, колокольчики, играют «автоматы», раздаются трели птиц, звучит «марионеточная» музыка¹. Остроумие такого решения «симфонии часов» становится особенно понятным позднее, когда Торквемада спрашивает: «Который час?» А недоумевающему Рамиро объясняет, что все часы быют в разное время и сбивают его с толку. Вступление задаст лукавый, ироничный тон всему действию.

Музыка не только очерчивает характеры героев, но и усиливает комизм ситуаций, в которых они действуют. Так, торопливый уход Торквемады после приподнято-торжественной фразы «Час официальный не ждет» показан в музыке ускоряющейся «беготней» все более и более мелко дробящихся длительностей: шестнадцатых, тридцатьвторых. При появлении Гонзальве его колоратура накладывается на слова Рамиро «Ведь мы, погонщики, не очень речисты», и поэт сразу предстает во всем своем цветистом красноречии. Музыка рисует его слащавый и смешной портрет. Его партия обильно оснащена вокальными фиоритурами, каденциями, пассажами. Гонзальве поет самозабвенно, увлеченно, не слыша и не видя, что происходит вокруг него. Консепсьон сначала принимает это сплошное «токование» за лирические излияния, потом понимает свою ошибку и силится прервать Гонзальве, но тщетно. И как справедливы слова Иниго:

¹ Эта музыка сходна со звучаниями, открывающими пьесу «Дурнушка — императрица Пагод» из сюиты «Матушка-Гусыня».

«У поэтов, увлеченных рифмой, реальность из-под носа ускользает». Очень юмористична насыщено-важная тема, характеризующая дона Иниго; ей свойствен пунктирный ритм, излагается она валторнами в темпе торжественной сарабанды. Эта тема напоминает тему «Павлина» из «Естественных историй».



Равель назвал «Испанский час», по аналогии с «Женитьбой», «музыкальным разговором». В обращении к исполнителям он заметил, что опера должна (за исключением партии Гонзальве) скорее говориться, чем петься. И указал, как это делать — почти говорком, на манер итальянского речитатива.

Вокальные партии оперы строятся с учетом характеров персонажей, их состояний; их вокальная речь очень чутко реагирует на смену настроений, влекущую за собой и смену интонаций. Как тут снова не вспомнить «Женитьбу»: «В моей *opéra dialogué* я стараюсь по возможности ярче очерчивать перемены интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога, по-видимому, от самых пустых причин, от самых незначительных слов, в чем, мне кажется, сила гоголевского юмора»¹ (письмо Мусоргского Ц. Кюи от 3 июля 1868 г., цитированное в книге М. Кальвокоресси).

Равель чутко фиксирует «подслушанные» им смены интонаций у своих персонажей. В первой сцене оперы после нескольких сравнительно нейтральных реплик (обмен приветствиями и начало диалога) Торквемада поясняет Рамиро, что жена уменьшительно называет его Тото. В музыке в этот момент на слове «уменьшительно» слышатся семенящие шестнадцатые, далее следует скачок на верхнее *ля* (по указанию композитора исполняемое фальцетом) и замирание на нем (см. пример на с. 74).

В четвертой сцене, после появления Гонзальве, очень выразительна партия Консепсьон. Сначала она широкими кантиленными (!) фразами вторит Гонзальве, думая, что этим разжигает его страсть. Когда она напоминает ему о том, что нельзя терять

¹ М. П. Мусоргский. Письма и документы. М., 1932, с. 139.



время в пустых разговорах, ее вокальная речь радикально меняется. Деловитые реплики звучат на фоне мотива часов, как бы напоминающего о краткости «часа», которым она располагает.

Оркестр — одно из главных действующих лиц оперы. В нем проходят все ведущие мотивы, из которых создается непрерывная симфоническая ткань. Прежде всего, это неоднократно повторяющийся мотив часов (его смысл: часы идут, и время «испанского часа» истекает), мотив Рамиро и мотив Иниго. Оркестр не играет роль аккомпанемента, а берет на себя функцию основы, на которой разворачивается музыкальное действие. Таким образом, вокальные партии освобождаются от необходимости излагать тематический материал, что дает композитору возможность передавать изгибы речевой интонации.

Оркестровое письмо Равеля в «Испанском часе» достигает высшей степени виртуозности, подчиненной, однако, выразительным задачам и прежде всего, как говорил Равель, стремлению «передать иронию именно музыкой». Так, непосредственно перед арией Консепсьон «Ах, досада» (п. 83) у тубы (соло) звучит гротесково искаженная бетховенская тема судьбы (!), а затем литавры от пианиссимо приходят к фортиссимо, после чего следует двухоктавный взлет глиссандо всего оркестра, как бы передающего напряжение, с каким Рамиро взваливает на плечи часовой футляр с сидящим в нем Гонзальве (см. с. 75).

В той же арии Консепсьон каденция фагота изображает рокот течения Гвадалquivира. В вальсе (п. 43), когда Иниго жалуются на перипетии судьбы перед тем, как залезть в футляр часов, комизм ситуации также подчеркивается оркестром: в прозрачайшую оркестровку (струнные и арфа) врывается тромбон с характерной неуклюжей синкопой мотива Иниго. В заключающей оперу квинтете, в котором каждый из героев завершает свою фразу колоратурой, за Иниго конец ее допекает... сарриозофон, берущий *ре* большой октавы.

Приняв рецитатив за основную вокальную форму «Испанского часа», Равель вовсе не свел оперу к сплошному «музыкаль-

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The instruments listed on the left are: Gr. Fl. (Great Flute), H^b (Horn in B-flat), Cor. angl. (English Horn), Cl. (Clarinet), Cl. b. (B-flat Clarinet), Bass, Sarr. (Saxophone), Cors (Horn), Tromp. (Trumpet), Trb. et Tuba (Trombone and Tuba), Timb. (Timpani), Tamb. (Tambourine), Cymb. (Cymbal), Gr. C. (Great Cymbal), Harpes (Harp), Violons (Violins), Alto (Alto), Violles (Violas), and C-b. (Cello). The score is written in French and includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). It also features performance instructions like *Modéré* (Moderate), *unis. arco* (unison arco), *gliss.* (glissando), and *plizz.* (pizzicato). The music is arranged in staves, with some parts marked as *Tuba solo* and *gliss.* (glissando). The score is written in French and includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). It also features performance instructions like *Modéré* (Moderate), *unis. arco* (unison arco), *gliss.* (glissando), and *plizz.* (pizzicato). The music is arranged in staves, with some parts marked as *Tuba solo* and *gliss.* (glissando).

ному разговору» в виде непрерывных диалогов. Все герои (кроме Торквемады) наделены развернутыми вокальными высказываниями. Равель использует относительно простые формы — строфическую и трехчастную. От них несколько отличается ария Консепсьон. В основе ее — та же строфичность, но вариационно усложненная.

В опере отсутствуют хоры, редко используется ансамблевое пение. Исключение составляет заключительный квинтет. В нем герои представления сбрасывают маски лицедеев и предлагают публике «моралите» в духе Боккаччо: «В тревогах любви сила чувств побеждает». Финал, воскрешающий традиции «доброй старой оперы-буфф», отличается богатством ритмов, полифонической изобретательностью, виртуозными колоратурами, которые поются как соло, так и ансамблем. Аналогия этому финалу трудно найти в операх XX века. Пожалуй, больше других к нему приближается финал оперы Стравинского «Похождения повесы». Но смысл его иной. У Равеля весело, шутливо, радостно прославляется любовь, преодолевающая все преграды. У Стравинского звучит правоучительный вывод, восприимчивый как предостережение.

Испанские ритмы и интонации пронизывают оперу, вносят в нее задор, солнце, юмор, создают прочную жанровую основу. В опере встречаются ритмы различных испанских танцев: петенеры, хабанеры, хоты, сегидильи, сарабанды, болеро, фанданго. В некоторых случаях они используются подчеркнуто иронично, как, например, в характеристике Иниго (преувеличенно торжественное движение сарабанды). Особое значение придается хабанере; ее ритмы и мелодические обороты часто встречаются в опере. Хабанера становится танцем, выражающим любовную тоску, припаяв оттенки то серьезный, то комический. Хабанера — лейттанец и лейтримм чувственных удовольствий, для одних доступных, для других — нет. Она впервые звучит во второй сцене (когда Консепсьон поет, обращаясь к мужу: «Да, силой мускулов вы не отличаетесь»), проходит через партии Гонзальве, Иниго, Рамиро и становится основой финала, венчая всю оперу. Хабанера в музыке оперы является одним из ведущих ритмо-мотивов, цементирующих действие.

Испанский колорит — не наряд оперы, а ее душа. Интонационные обороты, лады, ритмы испанской народной музыки обновили и обогатили стиль Равеля, для которого характерны смелые наложения мажора на минор (последний с фригийской окраской) и их сопоставления; употребление дорийского, лидийского, доминантовых ладов, характерных для испанской народной музыки; «ленточные» последовательности, включающие переченья, или роскошные понааккорды, аккорды с уменьшенной октавой и аккорды, усложненные аччаккатурами. Испанский колорит подчеркивается оркестровыми приемами (репетиции, пиццикато, параллелизмы), идущими от народно-инструментальной практики.

Так, без видимых усилий, совершенно органично Равель приходит к синтезу французского и испанского стилей.

Штуккеншмидт предлагает свое толкование «Испанского часа» как эротического анекдота, пускаясь во фрейдистские изыскания и глубокомысленно рассуждая о том, что Равель создал апологию сексуальной силы.¹ Как это далеко от истины! «Испанский час» воспекает не сексуальную силу, а здоровую натуру Рамиро, противопоставляемую и поэтическим бредням художника Гонзалве и власти денег толстосума Иниго. Думается, такая «сильная» личность оказалась Равелю симпатичней, чем герой «Потонувшего колокола» Гейнрих «с большой душой», удел которого — одиночество, непонимание окружающих и смерть.

«Испанский час» появился на сцене «Опера комик» только в 1911 году, хотя опера была закончена в 1908 году. Директор театра А. Карре находил сюжет «несколько скабрёзным» (этот ханжеский довод пришлось выслушать в свое время и Бизе, и Дебюсси), а действие затянутым. После многих проволочек премьеры состоялась 19 мая в один вечер с оперой Массне «Тереза». Ролан-Манюэль свидетельствует, что «прием публики был обнадеживающим; пресса (за немногим исключением) благосклонной»². «Исключение» составил опять П. Лало³. Однако опера продержалась на сцене недолго, около года. После первой мировой войны Ж. Руше, новый директор «Гранд-Опера», включил «Испанский час» в репертуар⁴.

После почти трехлетнего перерыва в работе над фортепианными произведениями в 1908 году Равель создает один из своих шедевров — «Ночной Гаспар» — три поэмы для фортепиано по А. Бертрану.

«Ночной Гаспар» занял совершенно исключительное положение в современной ему французской фортепианной литературе. Подобного сочинения не найти ни у Форе, ни у Сен-Санса, ни у Дебюсси, ни у Русселя. Оттолкнувшись от скрыто программной пьесы — зарисовки впечатления (как, например, в «Зеркалах»), Равель пришел к фортепианной поэме с развернутой литературной программой. Если искать традиции, на которые он мог опереться, то прежде всего можно назвать музыкальную поэмность Листа, причем не только его этюдов, («Мазепа» по Гюго или «Вечерние гармонии» по Ламартину) или пьес из «Годов странствий», но и симфонических поэм. Нельзя исключить и влияние баллад Шопена. Триптих фортепианных поэм «Ночной Гаспар» по форме можно считать свободно трактованным

¹ Штуккеншмидт Г. Г. Равель, с. 138.

² Ролан-Манюэль А. Равель, с. 62.

³ См.: Temps, 1911, 28 mai.

⁴ Кроме Парижа «Испанский час» ставился в Нью-Йорке, Чикаго, Брюсселе, Лондоне, Вене, Праге и др. Опера шла в нашей стране — в Большом театре, на сцене Оперной студии Ленинградской консерватории.

циклом. Эти обстоятельства и делают «Ночного Гаспара» уникальным явлением в французской фортепианной музыке XX века.

Фортепианные поэмы «Ночного Гаспара» названы Равелем «трансцендентально виртуозными». Композитор требует от исполнителя высшего мастерства (так же как и Лист в «Этюдах трансцендентного исполнения»), обусловленного сложнейшими музыкально-художественными задачами, которые он ставит. Быть может, такое название указывает и на необычный характер образов Бертрана (трансцендентальных, то есть рационально неподступных).

Драматург и поэт Луи Бертран (1807—1841), переименовавший себя в духе средневековья в Алоизиуса, принадлежал к литераторам, идеалы которых формировались в предреволюционную эпоху Июльской революции 1830 года. Наступившая после ее поражения реакция грубо попрала эти идеалы, оставив Бертрону лишь мир фантазии, вымысла. Поэт страдал от непризнания, бедствовал и умер в больнице. Ю. Давилин высказывает глубоко справедливую мысль: то, что казалось Бертрону и поэтам его круга литературным неуспехом, «в действительности было отказом буржуазного общества, обволакиваемого реакцией, приписать их революционное творчество»¹. «Ночной Гаспар» принес Бертрону посмертную славу. Круг его образов и поэтическая техника (стихотворения в прозе) оказали заметное влияние на поэтов последующих поколений, в том числе Бодлера и Верлена. С поэтическим сборником Бертрана, вышедшим седьмым изданием в 1907 году, Равеля познакомил Р. Виньес.

Полное название книги Бертрана «Ночной Гаспар. Фантазии в манере Рембрандта и Калло» ассоциируется с «Фантастическими пьесами в манере Калло» Э. Т. А. Гофмана². Тем самым Бертран указывает, что он стремился писать в том же ключе, что и Гофман, говоривший в предисловии к «Фантастическим пьесам»: «Разве поэт или писатель, которому образы обыкновенной жизни являются в его внутреннем романтическом царстве духов и который изображает их в том освещении, каким они окружены там, словно в каком-то чужом наряде, не может, по меньшей мере, указать в свое оправдание на этого мастера (Калло.— В. С.) и сказать, что он хотел работать в манере Калло?»³. Гофман видел в гравюрах и рисунках Калло фантазию, иронию, гротеск, таинственные намеки. Бертран еще больше подчеркивает невероятную фантастичность, inferнальную сущность своего замысла. Рукопись ее передал Бертрону, по словам

¹ Давилин Ю. Поэты июльской революции. М., 1935, с. 326.

² Франция познакомилась с Гофманом в начале 30-х гг. прошлого века благодаря Сент-Беву. Он же способствовал изданию книги «Ночной Гаспар» и снабдил ее предисловием.

³ Гофман Э. Т. А. Фантастические пьесы в манере Калло. М., Пг., 1923, с. 66.

автора, таинственный незнакомец — сам дьявол¹. Хотя в книге Бертрана преобладает мрачный и даже зловеющий колорит, в ней встречаются и светлые страницы. Однако ночная фантастика удается Бертрону лучше.

Со времен «Гимнов ночи» Новалиса романтики — поэты, живописцы, музыканты — считали, что ночь освобождает от будничности, суеты, прозы дня. Ночь — время постижения иного мира, сотканного из фантазий. Напомним, что последнее действие «Потонувшего колокола» Гауптмана происходит, по ремарке драматурга, за полночь и Гейнрих умирает при восходе солнца. Разумеется, Равель чужд мистицизм как Новалиса, так и Гауптмана. И было бы ошибкой считать, что обращение Равеля к «Ночному Гаспару» порождено только желанием еще раз обратиться к интерпретации «ночных видений».

Впрочем, только ли романтикам являлись подобные видения? Нет! Самые трезвые и скептически настроенные умы оказывались в их власти. То особенное состояние сознания, которое порождено встречей с необычным, сверхъестественным, пытались проанализировать самые последовательные реалисты: Пушкин в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы», Мопассан — в «Орля», Куприн — в «Вечернем госте».

Осень 1908 года — время тяжелейшей болезни отца Равеля, приведшей к его смерти. Сколько бессонных ночей провел у его постели нежно любящий Морис! Сколько видений посетило его за эти длинные-длинные ночи, проведенные без сна! Поистине комната умирающего отца была для него комнатой «дома Ашеров».

Отрывки из книги Бертрана, на которых остановился Равель, — «ночные». Он уже раньше раскрыл себя как музыкант, тонко чувствующий ночь: один из его ранних романсов назывался «Глубокий сон», пьеса из «Зеркал» именовалась «Ночные бабочки», действие «Испанской рапсодии» происходит ночью, несколько позднее композитор обдумывал пьесу для фортепиано «Романтическая ночь». Несмотря на все свое стремление к ясности, рационализму, Равель был неравнодушен к романтическим порывам, стремился проникнуть в тайники человеческой психики. Его привлекали Э. По, Ж. Барбье д'Оревилли, Вилье де Лиль-Адан. В пору сочинения «Гаспара» он рекомендовал своим друзьям роман М. Ренара «Доктор Лерм, полубог», в котором показано вторжение зловеющего кошмара в обыденную жизнь. В 1922 году Равель пишет о фильме «Кабинет доктора Калигари», выдержанном в экспрессионистском духе: «В первый раз в жизни я узнал, что такое настоящее кино». В письмах Равеля упоминается и мрачная романтическая новелла Д. Конрада «Таверна двух ведьм»².

¹ Слово Гаспар — одна из возможных транскрипций слова Каспар. На Востоке это нарицательное имя злого волшебника, мага и чародея.

² Равель в зеркале своих писем, с. 166, 169.

Среди современников Равель не был одинок в увлечениях ранним романтизмом. Многие поэты и музыканты начала XX века видели в Бертроне, де Нервале, Бореле, По, Гофмане своих великих предшественников. Интерес к ранним романтикам, воспевающим «готику» средневековья, сменило увлечение поэтами предренессансной поры — прежде всего Ф. Вийоном — и раннего ренессанса. Восхищение их творчеством сочеталось с глубочайшим сочувствием их судьбе. Опередив свое время, они остались непонятыми; их жизнь была трагическим мартирологом. Их судьба поразительно напоминала аналогичные судьбы Рембо, Водлера, Верлена. Понять и воспроизвести их душевный строй — вот какие цели ставили перед собой художники XX века¹.

Из разных разделов сборника Бертрона Равель выбрал три стихотворения, которые цитирует перед пьесами. Первая из них — «Ундица». Движение воды, плеск ее струй привлекали Равеля в пору создания пьес «Игра воды», «Лодка в океане». Теперь он ставит в центр своей пьесы фантастическое существо — фею вод, наделяя ее человеческими чувствами (поэма Бертрона содержит драматический сюжет о неразделенной любви Ундины к человеку).

Вторая поэма «Ночного Гаспара» Равеля — «Виселица». «Виселица» Бертрона — ледяная душу картина, изобилующая многими гипсольными подробностями, в том числе звуковыми: вой ветра, жужжание жука-могильщика, звон колоколов. Равель отдал дань теме колоколов в «Долине колокольных звонов» из «Зеркал». Там она воплощена в плане пейзажной звуковой картинности. Здесь же, в «Виселице», композитор сосредоточивается на трагической сущности поэмы Бертрона: «Это колокола звонят у городских степ и багряный закат заливаet кровью горизонт и остов повешенного»².

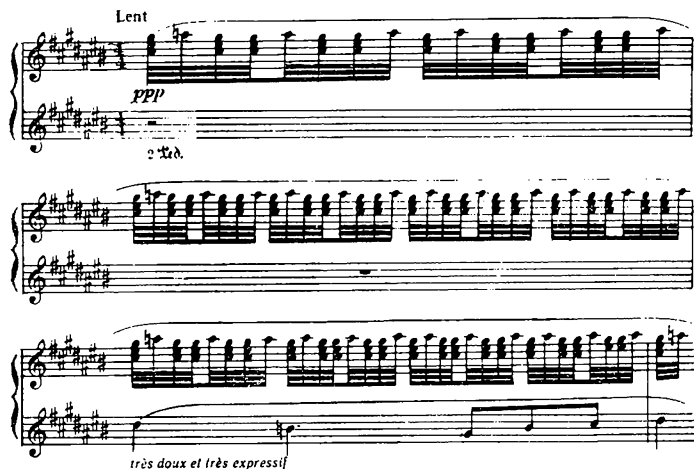
Образ Скарбо неоднократно упоминается в «Ночном Гаспаре» Бертрона. Впервые он упомянут в разделе «Ночь и ее чары». Поэме «Готическая комната» предшествует эпиграф по-латыни и по-французски: «Ночь, моя комната полна дьяволов». Вторая поэма этого же раздела называется «Скарбо». Упоминается он и в поэме «Безумство». Все лики Скарбо-оборотня, наваждения, встречающиеся в этих поэмах, отражает поэма из последнего раздела книги. У Бертрона Скарбо то «пролетает с жужжа-

¹ Так, Дебюсси сочинил в 1910 году «Три баллады» на тексты Вийона. После «Пеллеаса» композитор вынашивал замысел опер на сюжеты Э. По «Черт на колокольне» и «Падение дома Ашероу».

² Можно предположить, что, сочиняя «Виселицу» «по Бертрону», Равель не мог не вспомнить и «Балладу повешенного» Ф. Вийона и поэму «Колокола» Э. По. Не исключено, что трагизм «Виселицы» с ее остинатным звучанием колокола-педали отразил его долгие раздумья над «Потопившим колоколом» Гауптмана. Звон колокола был неотвязной слуховой галлюцинацией Гейнриха, слышимой только им: «А, колокол звучит... Забытый, схороненный, он звучит!»

щим смехом», то «спускается с потолка и кружится на одной ноге», то оборачивается карликом, вырастающим, «как колокольня готического собора». Равель и раньше обращался к заостренной, гротесковой манере, когда это диктовалось тематикой его пьес (вспомним, «Гротескную серенаду», «Утреннюю серенаду шута»). В «Скарбо», третьей пьесе цикла, данная манера получает полное выражение.

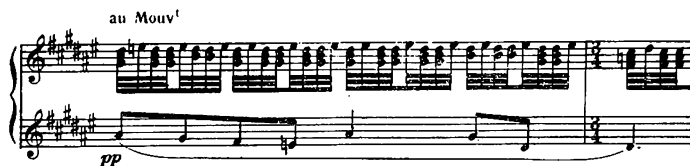
«Ночной Гаспар» Равеля открывается «Ундиной». Поэма Бертрана приобрела для композитора значение программной канвы. Ее сюжетные мотивы положены в основу пьесы: появление Ундины из дождевых струй, стекающих по окну, картины подводного царства, печаль отвергнутой Ундины и ее исчезновение. На фоне зыбкой, вибрирующей фигурации возникает первая тема пьесы — мелодия, которую «поет» фортепиано в высоком регистре.



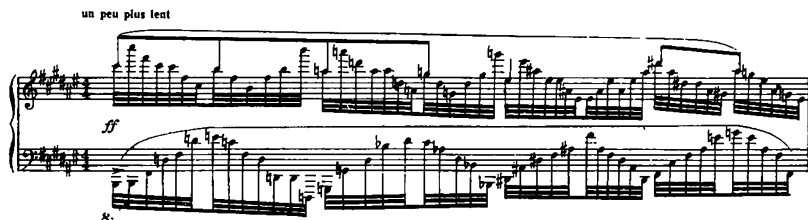
Мелодизм ее выявляется иначе, чем в пьесах «Игра воды» или «Лодка в океане». Там многосоставная вертикаль трактовалась как слитный гармонический комплекс. Здесь относительно самостоятельная роль придается составным элементам вертикали, более того, они выполняют различные функции в образовании музыкальной ткани. Равель раздваивает нонаккорд до-диез мажора, одну часть — тремоло на трезвучии от до-диез — наделяя живописно-колористической функцией, а другую — трезвучие от соль-диез — делая основой мелодии. Он перемещает нонаккорд так, что основание оказывается наверху, а вершина — внизу, достигая тем самым предельного эффекта «подвешенности» звучаний. Относительная самостоятельность частей аккорда усиливается ладовой независимостью. Верхняя его часть выдержана

в до-диез мажоре (с *ля-бекаром*), нижняя — в соль-диез миноре. Такого рода «битональность» служит сохранению мелодического рельефа. Вместе с тем относительно эмансипированные звуковые линии подчинены ясно выраженной тональности и координированы модуляционно-гармонически. Подобные расслоения много-составной вертикали станут типичными в послевоенный период творчества Равеля. Равель показывает фактурный рост темы: волны фигураций ширятся, мелодия удваивается в октаву, причем общий колорит темы — звенящая прозрачность — сохраняется, так же как и ее динамика — *pianissimo*, обогащенная бесчисленными оттенками, возникающими от фактурных изменений.

Вторая тема «Ундины» не контрастирует с первой, близка ей по настроению и приемам изложения; она написана в классическом для сонатной формы доминантовом тональном соотношении. Для ее строения характерен тритон, образующийся в результате нисходящего тетрахорда: *ля-диез—соль-диез—фа-диез—ми*.



В тональности ре-диез мажор начинается разработка пьесы. Начало ее строится на диалоге первой темы и нового мотива, отличающегося от тем экспозиции. Он восходит из глубин нижнего регистра, прочно опирается на бас. В его изложении Равель прибегает к приемам тематической «работы». Именно развитие этого мотива, сопровождающееся интенсивным наполнением фактуры, приводит к драматической кульминации и разработки, и всей формы в целом. Преобразованная вторая тема пьесы проходит *fortissimo*, охватывая все звуковое поле инструмента. Равель усиливает ее неустойчивость, расширяя тритоновую интонацию до шестизвучной целотонной гаммы, и гармонизует цепью ундецимаккордов, отстоящих на большую терцию. В этом Равель опирается на опыт Листа (см., например, разработку «Данте-сонаты»), на корсаковские «цепные» лады, но не на гармонизацию целотон-



ной гаммы Дебюсси. Он пользуется не альтерацией, а диатонической объединенной мажороминорной системы.

Кульминация совпадает с началом репризы. Реприза «Ундины» зеркальная. Этим приемом Равель создает линию выразительности, обратную звуковому нагнетанию в экспозиции и начале разработки, постепенно рассеивая звуковой массив фактуры. В конце репризы он сосредоточивает внимание на одинокой мелодии — варианте первой темы.



Каденция размывает тематизм в фактуре, словно передавая заключительные строки Бертрана: «... она заплакала, потом рассмеялась и исчезла, растворясь в прозрачных дождевых струях, которые текли по синим стеклам моего окна».

В «Виселице»¹ оstinато открывающего пьесе звучания одинокого колокола (остинато на октаве *си-бемоль—си-бемоль*¹ в средних голосах) сочетается с бесстрастным повторением «готической» аккордовой последовательности, в которой слышатся голоса других колоколов, и на эти пласты колокольных звонов наслаивается еще один, самый низкий звук колокола. Возникающая короткая, узкого диапазона мелодия словно сдвлена колокольными звучаниями. Звучность приглушена, градации ее колеблются от *pianissimo* до *piano*, лишь в нескольких тактах достигая *mezzo forte*. Все это сообщает пьесе сумрачный, трагический колорит. Здесь Равель использует удивительное сочетание выразительных средств, соединяя применение уменьшенных и цепных ладов с приемами старинных мастеров. Композитор опирается на старинную «ленточную» полифонию, на технику голосоведения при удвоениях в вертикально-подвижном контрапункте, разработанную мастерами эпохи Палестрины и Лассо². «Надо рассматривать „Виселицу“ как одно из самых знаменательных проявлений эстетики Равеля», — пишет Ролан-Манкюэль. Равель запечатлевает зловещий пейзаж Бертрана «с чувством, чуждым всякого преувеличения, с эмоциональной сдержанностью, простота которой трогает нас больше, чем выпренное красноречие»³.

¹ Пьеса написана в миниатюрной сонатной форме с эпизодом и зеркальной репризой.

² Характеристику комбинаций и созвучий, подобных встречающимся в «Виселице», см. в кн.: *Танеев С.* Подвижной контрапункт. М., 1909, с. 162.

³ *Roland-Manuel A.* Maurice Ravel et son oeuvre. Paris, 1914, p. 22.

«Виселица» аккумулирует разные решения Равелем темы «колокольных звучаний». Из «Долины колокольных звонов» в нее вошел принцип нескольких звуковых пластов, «Хабанера» конструктивно предвосхитила остinato педали «Виселицы». Нельзя не вспомнить и «Грустных птиц» с их принципом фактурной дифференциации.

Заклучает цикл пьеса «Скарбо». Из тревожного мрака неясных звучаний-шорохов, как в галлюцинации, рождаются мотивы пьесы. Их преувеличенно-возбужденная экспрессия, причудливая обостренность передает гротеск кривляний Скарбо. Его пугающее гримасничание, «жужжащий смех» предстают в звучаниях резко синкопированных, судорожно скачущих аккордов на фоне непрерывно пульсирующего тона. Галлюцинации достигают апогея в гигантски разрастающихся звучностях, а внезапное исчезновение видения — в меняющих окраску бликах тремоло. «Замислованные из поэмы настроения кошмара, образы, возникающие во время лихорадочной бессонницы, отражены в крайней подвижности музыкального воплощения; стремительные такты здесь скрепляются с другими, не согласуясь, смешиваясь в кажущемся беспорядке; вместе с тем в итоге целое организуется в безупречного покроя скерцо»¹. Форма пьесы (построенная на развитии близких по экспрессии тем-мотивов) — сонатная, без отклонений от классической схемы. Ее стройность не противоречит демонически-скерцозному характеру музыки. Равель подчеркивает фантастический характер образа Скарбо «вздыбленной» экспрессией, особым, изломанным рисунком тем. Передавая злобные проделки и кривляния Скарбо, Равель как бы воссоздает взвинченное состояние сознания, которое порождает подобные видения. И как не вспомнить в связи с этим признание композитора: «Я хотел сделать карикатуру на романтизм... Возможно, и сам поддался ему!»².

В музыкальном языке пьесы можно заметить ряд «исключительных» для Равеля приемов — целотонные последовательности, многочисленные альтерации. Вместе с тем все они в конечном счете укладываются в характерную для Равеля систему мелодико-гармонического мышления. Эпизоды, тонально неустойчивые, чередуются с тонально определенными, и при замыкании формы последние доминируют.

Господствующий прием фортепианного изложения в «Скарбо» — токкатность. Благодаря ей становится выпуклее рисунок тем, острее звучат многочисленные аккордовые аччаккатуры, она же — при помощи распределения между руками попеременно чередующихся аккордов — дает возможность достичь в кульминациях максимальной быстроты в сочетании с предельной динамикой. В ряде эпизодов пьесы Равель предполагал воспроизведе-

¹ Корго А. О фортепианном искусстве, с. 168.

² Равель о Равеле, с. 30.

ние фортепианными средствами оркестровых эффектов¹. В числе пьес — прообразов «Скарбо» кроме «Исламея» (о котором говорит сам Равель) следует назвать и «Мефисто-вальс» Листа.

Сам Равель скромно назвал «Ночного Гаспара» «сюитой». Однако есть основания рассматривать это сочинение как сонатный цикл. Его первая часть — «Унди́на», «Висели́ца» — адажио, «Скарбо» — скерцо-финал. Пьесы объединены тональными и тематическими реминисценциями. «Унди́на» и «Скарбо» написаны в тональностях с большим количеством диезов: в до-диез мажоре и си мажоре; нетрудно подметить общие черты мелодий в ре-минорных разделах «Ундины» и «Виселицы»; в «Скарбо» эпизод *pp un peu marqué* вызывает в памяти легатную фактуру «Ундины» и ее вторую тему. Даже обращаясь к живописно-программным пьесам, Равель тяготеет к их циклическому объединению на основании строго музыкальных закономерностей. Каждая из пьес цикла дает свою концепцию виртуозности на уровне трансцендентального мастерства. В «Ундине» преобладают легатные льющисея фактуры. «Виселица» ставит перед исполнителем сверхсложные звуковые задачи: дифференцированно выявлять разные звуковые пласты и сохранить монотонию остинато педали. В «Скарбо» господствует токкатность.

В «Ночном Гаспере» находит высшее развитие линия живописно-образных, виртуозных пьес, прослеживаемая от «Игры воды» и «Зеркал».

Параллельно с сочинением «Ночного Гаспара» осенью 1908 года Равель работал над «Матушкой-Гусыней» — пятью детскими пьесами для фортепиано в 4 руки. Поистине удивительна психология творчества: Равеля увлекают (в одно и то же время) и мрачная фантастика Бертрана, и светлый мир сказок. Пьесы «Матушки-Гусыни» посвящены Мими и Жану Годабским — детям близких друзей Равеля. Равель нежно любил маленьких Мими и Жана, как своих детей, и те отвечали ему привязанностью. Летом и в начале осени 1908 года он взял на себя заботы о них, оставшись на вилле их родителей в Гранжетт во время поездки Иды и Сипа в Испанию.

Письма той поры, когда в них речь идет о детях, свидетельствуют о большой сердечности Равеля. Равель относится к детям, как к равным, без малейшего оттенка высокомерия взрослого. Всю жизнь он дорожил «детской свежестью восприятия»². В общении с детьми Годабских он черпал эту свежесть. Равель пишет Годабским (с обычной своей мягкой иронией), как он рассказывал детям различные истории, «не слишком грустные по вечерам во избежание кошмаров и мрачные по утрам для возбуждения аппетита»³. Может быть, из желания «озвучить» эти

¹ См.: Равель о Равеле, с. 30—33.

² Там же, с. 47.

³ Равель в зеркале своих писем, с. 73.

сказки, перевести их на язык музыки и родился замысел «Матюшки-Гусыни».

Матюшка-Гусыня — образ сказочницы из французского фольклора, «неустанной пряхи и неустанной рассказчицы»¹, изображавшейся с гусиными лапами. Ей приписываются многие сказки, ставшие народными. Часть их переработал в конце XVII века Ш. Перро², позднее появились их разнообразные версии. В конце XIX — начале XX века в связи с оживлением интереса к фольклору увидели свет многочисленные собрания сказок. В «Матюшке-Гусыне» Равель рассказывает только сказки XVII—XVIII веков, заимствованные у Перро, мадам д'Онуа и мадам Лепренс де Бомон.

В «Краткой автобиографии» Равель говорит о том, что в «Матюшке-Гусыне» хотел «воссоздать поэзию детства»³. Сказки Равеля обращены не только к детям, но и к взрослым, ко всем, чей рассудок юн, а воображение живо. В доступной и увлекательной форме они повествуют о добре и зле, сочувствии, сострадании, торжестве добродетели. Взрослым они помогают проникнуть в мир детских представлений, одновременно напоминая о тех же, по сути, «вечных» категориях. Равель далек от аллегорий в прочтении сказки, затемняющих ее мораль. Для Равеля ясность мира детских образов была твердой моральной опорой; свет этих образов противостоял «демонам ночи».

При написании «Матюшки-Гусыни» Равель должен был рассчитывать на детские, весьма ограниченные пианистические возможности. Он нашел выход, обратившись к ясности и простоте мелодической линии. В его пьесах нет и намека на упрощение, примитивизацию. Каждый прием строго отобран, лаконично выразителен. Пьесы поразительно просты по фактуре и вместе с тем очень утончены. В самом несложном приеме Равель раскрывает выразительность, о которой трудно было бы предположить, а самые изысканные средства облекает в «наивную» форму.

В пьесе «Павана красавице, спящей в лесу» Равель обращается к старинному, исконно французскому контрапункту (в духе Луи и Франсуа Куперенов). Баюкающая мелодия «Паваны» оплетается тонкой вуалью мелодических подголосков, неожиданно создающих изысканную гармонизацию. Ее свежесть во многом достигается диатонической ладовостью.

«Мальчик с пальчик» рассказывает о детях, заблудившихся в лесу. Мелодические линии на расстоянии терции движутся ладово независимо друг от друга. На них наслаивается новая мелодия.

¹ Франс А. Собр. соч. М., 1957. Т. 1, с. 598.

² Сборник сказок Перро, вышедший в 1697 г., назывался «Сказки Матюшки-Гусыни».

³ Равель в зеркале своих писем, с. 228.

Très modéré (♩ = 66)

pp

Très modéré (♩ = 66)

pp

un peu en dehors et bien expressif

Прототип такого решения можно найти у Ф. Куперена, например в «Нанетте». Перед репризой возникает щебетание птиц — виновников того, что дети не могли найти дороги домой.

В «Дурнушке — императрице пагод» условная китайская экзотика сказки передана пентатоникой черных клавиш. Разумеется, она весьма условна, в духе XVIII века. Равель как бы рассчитывает на тот эффект, что слушатель с наивной непосредственностью воскликнет: «Вот необычная редкость! Неужели можно быть китайцем!» (перефразируя известное место из 30-го письма «Персидских писем» Монтескье). Самое удивительное, что и в фактуре вступления, и в теме узнаются излюбленные Равелем секундово-квартовые и секундово-квинтовые ходы. Фигурация пьесы Равеля первоначально ритмически совпадает с фигурацией пьесы «Китайка» Куперена. В среднем эпизоде Равель показывает выползающего Зеленого змея в изгибах бесконечного канона, а затем в репризе сочетает эту тему с пентатоникой первой темы.

Пьесе «Диалоги Красавицы и Чудовища» придан характер вальса, хотя Равель не мог не сознавать, что допускает известный анахронизм. Впрочем, сказка должна прежде всего быть увлекательной, и здесь не до соображений об историческом правдоподобии вальса в XVIII веке. К тому же разве менуэт XVII—XVIII веков не схож с вальсом, например менуэт «Мими» Куперена? В вальсе «Диалогов» чудеса происходят не

только с Чудовищем, превращающимся в Принца. Равель творит чудеса с гармонической вертикалью. В изяществе и мнимой простоте линий фактуры скрыт терпдецимаккорд. Верный точному изображению перипетий сюжета, Равель воссоздает вздохи влюбленного Чудовища, соединяет его тему с кокетливой темой Красавицы и рисует превращение Чудовища в прекрасного принца, позволяя себе в этот момент неприкрытую роскошь гармонических красок.

«Волшебный сад» — это апофеоз, сочиненный на ритмической основе сарабанды (напоминающей «Недотрогу» Ф. Куперена). Восходящее движение аккордов постепенно захватывает верхние регистры от c^1 до g^4 и заканчивается глиссандо и «колокольными» перезвонами, славящими героев сказки и их добродетели. Вся торжественность звучания апофеоза зиждется на строгой диатонике ладовых последований.

Пьесы «Матушки-Гусыни» образуют определенную последовательность музыкальных померов, связанных тонально (малые и большие терцовые тональные связи между пьесами) и обрамленных танцевальными движениями — паваной и сарабандой.

Равель хотел, чтобы его «Матушку-Гусыню» впервые публично сыграли те, кому она посвящена. Однако маленькие Жан и Мими чувствовали себя за фортепиано недостаточно уверенно, и пьесы исполнили ученицы консерватории Жанна Лелё¹ (первая партия) и Женестьева Дюрони (вторая партия). Сюита прозвучала в концерте Музыкального общества Независимых 20 апреля 1910 года. Премьера прошла с успехом, хотя критики не были единодушны в оценке пьес и их исполнения. На следующий день после премьеры Равель благодарил Жанну Лелё в следующих выражениях: «...Вы доставили композитору столь редкую радость — услышать исполнение довольно трудного произведения в точном соответствии с его замыслом. Тысячу раз спасибо за Ваше детское умное исполнение „Матушки-Гусыни“»².

«Матушка-Гусыня» известна также в оркестровой версии, сделанной Равелем в 1912 году. Скромным оркестровым составом (он неполный парный, без труб и тромбонов, с несколько увеличенной ударной группой) Равель чудесно расцвел музыкальную ткань пьес. Мягкое звучание низкой флейты и засурдиненных струнных придают «Паване» благородный колорит блеклости гобелена. В пьесе «Мальчик с пальчик» шум крыльев и щебет птиц передан высокими искусственными флажолетами струнных (их звучание воспринимается особенно резко в контрасте с плавностью линий пьесы и, в частности, с мелодией английского рожка в нижнем регистре). В «Дурнушке — императрице нагод» Равель мобилизует оркестровые ресурсы — увеличенную группу ударных и щипковых

¹ Жанна Лелё — ученица Маргариты Лонг, а позднее Альфреда Корто; в будущем не только пианистка, но и композитор.

² Равель в зеркале своих пьес, с. 81.

инструментов для воплощения этой необычной «китайской» сценки. Кокетливая вальсовая мелодия Красавицы поручена кларнету, а «вздохи» влюбленного Чудовища — контрафаготу. Чудопревращения Чудовища в принца сопровождается чудесами оркестровки: глиссандо арфы и флажолетами солирующей скрипки. Торжественная поступь сарабанды в апофеозе превосходно воплощена в сочном звучании струнной группы. Словом, в оркестровой версии сочинения небольшой оркестр используется предельно виртуозно.

Внешне скромные пьесы «Матушки-Гусыни» не остались лишь экспериментом, стоящим в стороне от общей эволюции творчества композитора. Напротив, этот эксперимент дал весьма многообещающие результаты. Отказавшись от сложностей фигуративной фактуры, Равель активизировал мелодическую линию; многосоставная полифункциональная вертикаль расщепляется на составляющие ее аккорды основных функций, начинающие играть вполне самостоятельную роль, подчеркнутую к тому же разнообразными ладовыми наклонениями. Не будет преувеличением видеть в этих пьесах путь к обогащению фактуры, тенденции к чему обнаруживались не только у Равеля, но и Форе, Сати, Дебюсси, Русселя, Стравинского.

Нельзя не обратить внимания и на «классицистскую» сторону композиторского письма «Матушки-Гусыни». Сказки XVII—XVIII веков Равель воплощает с помощью выразительных средств того же времени: ритмики старинных танцев, контрапункта, ладов. Еще раз подчеркнем, что тени французских мастеров XVIII века (прежде всего, конечно, Франсуа Куперена) витают над этой сюитой, как и позднее над сюитой «Памяти Куперена».

Продолжая традицию фортепианной музыки для детей, представленную во французской музыке пьесами Бизе («Детские игры», 1872), Форе («Долли», 1896), Дебюсси («Детский уголок», 1908), «Матушка-Гусыня» вносит в эту традицию оригинальный вклад. С нею в музыкальную детскую проникли не только подсмотренные композиторами игры и шалости детей, но и любимая ими «литература» — озвученные сказки. Пьесы «Матушки-Гусыни» открывают в стиле Равеля новые грани. В этом отношении они близки «детским» и «легким» пьесам И. Стравинского предвоенных и военных лет, также предвосхитившим новые инструментальные искания, в частности, лаконичный инструментализм «Истории солдата».

РУССКИЕ КОНТАКТЫ. «ДАФНИС И ХЛОЯ».

В 1909—1912 годы Равель создает центральное произведение всего предвоенного периода — балет «Дафнис и Хлоя». Кроме «Дафниса и Хлои» он сочинил «Благородные и сентиментальные вальсы», вокальные поэмы на тексты Малларме, сделал обработки народных песен и написал несколько мелких пьес, работал (совместно со Стравинским) над оркестровкой «Хованщины» Мусоргского.

Сочинение «Дафниса и Хлои» потребовало от композитора высшей концентрации творческих сил. Письма периода работы над балетом несколько приоткрывают завесу над тем, как сочинял Равель. Близко знавшие его музыканты и друзья говорили, что творил он скрытно и можно было только догадываться, чего стоило композитору то совершенство, которое отличает его партитуры. Равель долго вынашивал свои замыслы. Процесс творчества был для него актом полной самоотдачи. Композитор был к себе беспощадно требователен, не считался с затратой сил и времени, посвящая работе бессонные ночи. Вот строки из его письма во время работы над балетом (10 мая 1910 г.): «„Дафнис“ продвигается не особенно быстро... И не из-за того, что я мало работаю. Я корплю над ним каждый день с самого утра. Если я говорю — с утра — это не значит с 25 минут первого. Еще нет и 6 часов... я встаю!»¹

Поглощенность творчеством не означала, что Равель вел жизнь затворника, далекого от окружающих его людей и событий. Он постоянно был в курсе театральных и концертных премьер, не пропускал интересной статьи или книги, выступления талантливого артиста. Р. Шалю отмечает: «Бьющая ключом артистическая и умственная жизнь Парижа, с его Театром Искусств, с его балетами, со „Старой Голубятней“, концертами МОН², осенними салонами, приемами у Годабских, у Деляжей, у Бенедиктусов, встречи с разными людьми — все это давало ему, как и всякому одаренному художнику, большой творческий стимул»³.

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 82.

² МОН — Музыкальное общество Независимых.

³ Равель в зеркале своих писем, с. 223.

С начала 900-х годов Равеля окружают немногочисленные, но сплоченные единством музыкально-художественных устремлений молодые композиторы-«равелианцы», пользующиеся его советами и помощью; среди них — А. Ролан-Манюэль и М. Деляж.

Равель никогда не преподавал в консерватории или другом каком-либо учебном заведении, и никто из его учеников не мог похвастать, что прошел у него систематическое обучение. Уроки композиции, которые Равель эпизодически давал, были чужды дидактики. Он скорее объяснял, советовал, рекомендовал, чем наставлял. Предполагалось, что ученик сам извлечет пользу из общения с учителем. Манера Равеля держать себя была парадоксальной. За внешней ироничностью скрывалась тонко чувствующая натура. Внутренняя привлекательность этого человека, образ его мышления раскрывались тем, кто мог приблизиться к пониманию его психологии музыканта. И тогда уроки превращались в дружеское общение на почве искусства.

О том, как проходили занятия, дают представление воспоминания Р. Воан-Уильямса, впервые взявшего несколько уроков у Равеля в 1908 году. Равель начал с того, что предложил сочинить «маленький менуэт в стиле Моцарта»; инструментовать он советовал «большой частью фортепианные сочинения русских композиторов», то есть старался заразить и учеников своим горячим увлечением русской музыкой. Советы Равель часто высказывал в афористической форме. Об их ценности можно судить по такому примеру: оркестровать нужно «сложно, но не усложненно». Этому закону Воан-Уильямс, по его словам, следовал всю свою композиторскую жизнь¹.

Свободная педагогика Равеля вовсе не исключала конкретной помощи ученикам при подготовке сочинений к исполнению. В 1909 году он пишет Ж. Марно: «...завтра вечером должен быть у Деляжа. Послезавтра он показывает в Национальном обществе свою симфоническую поэму. Мы должны поработать над нею со Шмиттом и Шадэнем. Вы сами понимаете, как это важно»². Равель заинтересованно относился к судьбе сочинений своих учеников, помогая им продвинуться на концертные эстрады; он шел на самые острые конфликты, если считал, что к молодежи относятся несправедливо. Это видно, например, из обстоятельств, сопутствующих возникновению Музыкального общества Независимых в апреле 1910 года. К тому времени «Национальное общество» — некогда передовая концертная организация, широко распахнувшая свои двери перед музыкантами разных направлений, изменило своим принципам и, отбирая сочинения для концертного исполнения, руководствовалось прежде всего их соответствием или несоответствием принципам, исповедуемым Schola

¹ См.: Day J. Vaughan Williams. London, 1964, p. 23—24.

² Равель в зеркале своих писем, с. 77.

cantorum. Музыкантам иных творческих направлений доступ в «Национальное общество» был затруднен. Сочинения Равеля комитет «Национального общества» принимал к исполнению, но в то же время отказывал ряду молодых композиторов, в том числе ученикам Равеля.

Равель относился к деятельности «Национального общества» весьма скептически, что явствует, например, из следующего письма Годабскому (1909): «Дружище, да будет благословенна Ваша свинка, которая уберегла Вас от слушания концерта в Национальном обществе! Ах, жалкие писаки! Оркеструют ни к черту и затыкают все дыры какой-то турецкой трескотней. Пустое фугообразное нагромождение звуков вместо мастерства»¹.

Не один Равель критиковал концертную политику «Национального общества». Такой же позиции придерживался ряд ведущих композиторов Франции, среди них Форе, Дебюсси. Это и привело к созданию новой концертной организации — МОН, оппозиционной «Национальному обществу». Во главе МОН встал Г. Форе. Равель вошел в состав правления МОН. Композитор предоставлял МОН право первых исполнений своих сочинений, участвовал в составлении концертных программ, выступал в концертах как пианист и даже брался за перо музыкального критика, печатаясь на страницах журнала, выпускавшегося МОН. В первом концерте МОН, состоявшемся 20 апреля, прозвучала сюита «Матюшка-Гусыня» в оригинальной версии (для фортепиано в 4 руки).

Достижения Равеля в 1909—1914 годах во многом обусловлены его контактами с русским искусством — «Русскими сезонами» в Париже, творческим общением с Фокиным, Дягилевым, Стравинским, Бенуа, внесшими в атмосферу артистического Парижа полнокровность и богатство русской национальной культуры.

С 1906 года началась новая волна влияния русской художественной культуры на французскую. В этом году Дягилев организовал в Париже, в залах «Гран пале», выставку русской живописи, составлявшей единый художественный ансамбль. Собственно говоря, идея знакомства Европы с русским искусством («экспорта» его в Европу) созрела в недрах «Мира искусства» и в значительной мере принадлежала А. Бенуа. Эту идею реализовал С. Дягилев. В 1907 году состоялись Исторические концерты русской музыки. В них прозвучали произведения Глинки, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Балакирева, Чайковского, Кюи, Глазунова, Скрябина, Рахманинова. Концертами дирижировали Римский-Корсаков, Блуменфельд, Рахманинов, Глазунов, Никиш, Шевильер; солистами выступали Шаляпин, Рахманинов, Касторский, Гофман. При проведении концертов преследовалась определенная цель — дать историческую панораму

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 75—76.

развития русской музыкальной школы, представить произведения, незнакомые парижанам, сделав акцент на почти неизвестном им русском оперном творчестве. Париж познакомился с отрывками из опер «Руслан и Людмила», «Князь Игорь», «Борис Годунов», «Хованщина», «Снегурочка», «Млада», «Садко», «Сказка о царе Салтане». Концерты прошли с большим успехом. В 1908 году дальнейшую демонстрацию достижений русского музыкального искусства продолжили гастроль русской оперы; были показаны «Борис Годунов» с Шаляпиным в заглавной роли и «Садко». С 1909 года начались спектакли русского балета. Симптоматично, что в «Истории музыки» Ж. Комбарье и Р. Дюмениля отмечаются два события, существенно повлиявших на развитие французской музыки в 90—900-е годы: это основание *Schola cantorum* и приезд русского балета¹.

Русский балет поразил Париж художественно-декоративным обликом спектаклей (Бенуа, Головин, Бакст), блистательными артистическими силами (Павлова, Карсавина, Нижинский), новыми принципами хореографии (Фокин), нарушавшими привычные представления. Эстетика «нового» балета отвергала музыку, подчиненную заранее расчерченной балетмейстером дивертисментной схеме. Согласно принципам этой эстетики танец перестал быть только поводом для виртуозности. От него ждали прежде всего образа. Энтузиасты «нового» балета доказывали, что показ действия посредством пантомимы устарел. Подвергся пересмотру и балетный костюм. От него требовалось соответствие историческому стилю. Художник превращался как бы в сопоставщика, определявшего сценический колорит, костюмы, освещение.

Правда, после первого сезона русского балета стало ясно, что успех определяется главным образом хореографией и живописью. Весьма сдержанно французская критика отнеслась к музыкальной стороне спектаклей. И ее можно понять. Большая часть партитур была «собрана» из фрагментов музыки разных авторов. Таковы были дивертисменты «Пир», составленный из музыки Римского-Корсакова, Глинки, Глазунова, Мусоргского, Чайковского, или «Египетские ночи», где музыка Аренского соединялась с отрывками из сочинений Танеева, Римского-Корсакова. Балет «Сильфиды» был оркестровкой фортепианных пьес Шопена. Музыкальной цельностью обладали лишь два спектакля — «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина и «Павильон Армиды» Н. Черепнина.

Главный урок, который вынесли организаторы «Русских сезонов» после 1909 года, заключался в необходимости включения в репертуар специально написанных балетов, которые позволили бы полнее осуществить задуманную реформу балетного театра. Понимая это, Дягилев вел лихорадочные поиски, заказывал

¹ Combarieu J., Dumesnil R. Histoire de la musique, v. 4. Paris, 1958, p. 10.

музыку Лядову, Стравинскому, Черепницу, Прокофьеву. В сезоне 1910 года репертуар русского балета обогатила «Жар-птица» Стравинского, ставшая выдающимся произведением на русскую национальную тему. Дягилев приходит к мысли о заказе балетов видным французским композиторами К. Дебюсси, М. Равелю, Ф. Шмитту, Р. Ану. «Русские сезоны» не только дали интенсивный толчок развитию французской постановочной и хореографической культуры, но и возродили у французских композиторов вкус к балету.

Бесспорна историческая прогрессивность эстетики «нового» балета. Прав был Бенуа, когда писал много лет спустя в статье «Дягилевская выставка»: «Мы показали не только прекрасные декорации и красивые костюмы, не только виртуозов танца, не только изумительные по новизне выдумки балетмейстера... мы показали нечто гораздо более важное — мы показали какую-то „подлинность всего театрального зрелища“, — и как раз нечто такое, о чем здесь, в Париже (в опере и балете Парижа), забыли и думать»¹. Горько сознавать, что мощное обновление музыкально-театрального искусства, предпосылки которого были заложены в России и которое осуществлялось русскими артистическими силами, расцвело за рубежом (впрочем, оно и не могло проявиться в казенной обстановке императорских театров). Правда, этот расцвет оказался недолгим, ибо был лишен постоянного притока художественных соков родной почвы.

Балетный театр Франции в 900-е годы переживал затянувшийся кризис. После «Коппелии» (1870) и «Сильвии» (1877) Делиба, так много обещавших в плане симфонизации балетной музыки, французские композиторы обратились к ней все реже и реже. Балет занимал в неписанной иерархии музыкальных жанров одно из второстепенных мест. Композиторы стремились прежде всего завоевать и упрочить свою репутацию сочинением оперы². Об этом свидетельствует статистика балетных постановок на сценах «Гранд-Опера» и «Опера комик»³. Прежде всего поражает незначительное количество новых балетов, увидевших сцену. Это «Намуна» Э. Лало (1882), «Два голубя» А. Мессаже (1886), «Жавотта» К. Сен-Санса (1889), «Стрекоза» Ж. Массне (1904) и его же «Эспада» (1908). Еще более удивительно то, что ни один из них не пользовался устойчивым успехом. Среди балетов, весьма средних по музыке, выделяется «Намуна» (сюжет заимствован из поэмы А. де Мюссе). Но и этот балет скоро сошел

¹ Александр Бенуа размышляет... М., 1968, с. 508—509.

² В этом отношении показательно рассуждение Ж. Тьерсо. Отмечая успех «Сильвии» Делиба, по его словам, «замечательного балета», он говорит, что Делиб, «ставя перед собой все более и более высокие цели, шел к опере». — В сб.: Французская музыка, с. 76.

³ Приводимые сведения взяты из приложения к сб. «Французская музыка» и дополнены по словарю: *Stonimsky N. Music since 1900*. New York, 1971.

со сцены, выдержав со дня премьеры до 1914 года немногим более 30 представлений. Добавим, что постановки балетов были сугубо традиционны, если не сказать рутинны. В таких условиях балет перестал быть точкой активного приложения сил композиторов, которых он ничем не мог заинтересовать и привлечь.

«Сезоны Русского балета» заставили французских критиков, практиков театра, композиторов пересмотреть отношение к балету. «Дафнис и Хлоя» Равеля стал одним из первенцев своеобразного возрождения французской балетной музыки. Балет занял достойное место рядом с «Петрушкой» и «Весной священной» Стравинского.

История сочинения «Дафниса и Хлои» неоднократно описана. Однако до сих пор в ней не все ясно. Равель в краткой автобиографии указал 1907 год как год первых эскизов к балету. Биограф и друг Равеля Ролан-Манюэль считает, что «Равель ошибся на два года. Неточность очевидна,— пишет он,— потому что первые русские балеты датируются 1909 годом»¹. М. Фокин, либреттист балета и хореограф, возвратившись в Петербург после «Русских сезонов», дал интервью корреспонденту «Петербургской газеты» (19 августа 1909), в котором сказал: «Два балета пишут французские композиторы Дебюсси и Равель. Один из этих балетов пишется на мой сюжет, другой — на [сюжет] Равеля». Из интервью следует, что Равель уже работал над балетом, а также, что инициатива выбора сюжета принадлежала Равелю. Позднее в книге воспоминаний Фокин отнес свое знакомство с Равелем к 1910 году: «Дягилев спросил: нет ли у меня либретто для нового балета, который можно было бы приготовить для следующего сезона, я рассказал балет „Дафнис и Хлоя“. Ему, и особенно Баксту, либретто очень понравилось. Дягилев предложил новую музыку написать Морису Равелю»². Этому месту воспоминаний Фокина противоречит письмо Л. С. Бакста (18 июня 1909 год), где он пишет: «Дягилев мне заказывает на будущий сезон балет „Дафнис и Хлоя“ с музыкой (тоже заказал) Равеля, и мы с Фокиным и Равелем уже составили интересное либретто»³.

Но верно ли считать, что в 1909 году началась работа над балетом? Полагаем, что нет. Обратимся к интервью, данному Дягилевым. 1 октября 1912 года «Петербургская газета» писала: «По просьбе Дягилева (Равель) согласился еще в 1907 году

¹ Ролан-Манюэль А. Равель, с. 57. Этой же версии придерживается Р. Косачева, когда в статье «М. Равель и его русские контакты» высказывает мысль: «Можно предположить, что Дягилев мог заказать балет французскому композитору скорее в 1909 году, во время первого русского сезона в Париже». — См. в сб.: Из истории зарубежной музыки. М., 1971, с. 54.

² Фокин М. Против течения. Л., 1962, с. 291. В дальнейших ссылках: Против течения.

³ Автограф — в Государственной Третьяковской галерее.

писать „Дафниса и Хлою“». Такую же точку зрения, что балет был задуман в 1907 году, отстаивает С. Лифарь в статье «Морис Равель и балет»¹ и в книге «Дягилев».

Скорее всего, история создания балета складывалась следующим образом. В 1907 году, когда состоялись «Исторические концерты русской музыки», Дягилев предложил Равелю написать балет, а в 1909 году к разработке либретто привлек Фокина и Бакста. Если считать 1907 год исходным для сочинения «Дафниса и Хлои», то контакты Равеля с русским искусством и русским балетом становятся еще длительнее.

Однако Равелю предстояло решить еще немало проблем. Неслучайно он пишет: «Начатый в 1907 году, „Дафнис“ несколько раз переделывался, особенно его финал»².

Нельзя не обратить внимания на сходство ряда сюжетных положений либретто «Дафниса и Хлои» и «Сильвии» Делиба, написанной по пасторали Тассо «Аминта» (1573). И там, и здесь любовная пастушеская идиллия, все коллизии разрешает вмешательство богов (Пан — в одном случае, Диана — в другом). Полагая, что это неслучайно. Мы уже отмечали, что «Сильвия» — самая симфонизированная партитура Делиба. Она могла послужить образцом для Равеля. Кроме того, постановка «Сильвии» была несбывшейся мечтой «Мира искусства». Бенуа, Бакст, Коровин, Серов, Лансере вносили свою лепту в этот проект, за осуществление которого горячо взялся Дягилев. Он и со службы в императорских театрах ушел во многом из-за того, что «Сильвия» так и не была поставлена. Вероятно, Дягилев в беседах с Равелем мог упомянуть «Сильвию» Делиба.

Для Равеля — большого поклонника русской музыки — концерты ее в Париже были подлинным праздником. Письма композитора донесли до нас отголоски его восхищения. Так, Равель пишет Ж. Марпо 2 июня 1908 года: «Я думаю, что завтра наша встреча не состоится из-за концерта русского хора в зале Гаво... Что бы они ни пели (а я надеюсь, программа будет хорошая), все равно, слушать этот великолепный вокальный ансамбль всегда большое удовольствие»³. Корреспондент «Утра России» (1910, № 132) Н. Куров в заметке «У Мориса Равеля. Письмо из Парижа» передает слова Равеля: «У нас в Париже последнее время очень интересуются русской музыкой. Ее часто исполняют в концертах, и всегда с успехом... Русский балет... произвел на меня такое сильное впечатление, что и теперь мечтаю увидеть своего „Дафниса“ в России в исполнении ваших артистов».

С 1907 года музыка Равеля исполняется в России. На концерте «Вечера современной музыки» 28 октября 1907 года прозвучали фортепианные пьесы «Павана», «Игра воды», «Зеркала».

¹ См.: Ревю Мюзикаль. Памяти Равеля, с. 75.

² Равель в зеркале своих писем, с. 229.

³ Там же, с. 64.

Вслед за этими сочинениями также на концертах «Вечеров» были исполнены «Квартет», «Павлин» и «Сверчок» из «Естественных историй», две греческие песни. Журнал «Вечера современной музыки» популяризировал творчество Равеля. Так, в номере втором (1909) был дан сжатый анализ «Квартета», а в номере третьем (1910) опубликована достаточно развернутая статья о Равеле М. Д. Кальвокоресси. В ней критик удачно очерчивает композиционный облик Равеля. Чрезвычайно существенно, что Кальвокоресси отстаивает творческую самостоятельность Равеля. Он пишет: «Все вообще движение французских модернистов пробовали объединить под кличкой „дебюссизма“¹, рассматривая некоторых самых интересных новаторов французской школы в качестве фапатических приверженцев и копипистов автора „Пеллеаса и Мелизанды“, но такое обобщение очень мало себя оправдывает и могло быть основано лишь на очень поверхностном и поспешном анализе». Впоследствии пропаганду сочинений Равеля взяли на себя «Концерты Зилоти», где были исполнены многие сочинения Равеля, в том числе «Испанская рапсодия», «Интродукция и Аллегро» в 1909 году, «Павана» (в оркестровом варианте) в 1910 году, Сюита № 1 из «Дафниса и Хлои» в 1911 году, оркестровые версии «Матюшки-Гусыни» и «Благородных и сентиментальных вальсов» в 1912 году. Как видим, с 1910 года сочинения Равеля в России исполняются год в год с премьерами в Париже. Первое исполнение оркестровой сюиты «Матюшка-Гусыня» состоялось в России в концертах Зилоти 14 января 1912 года. В аннотации к концерту А. В. Оссовский говорит о том, что «Матюшка-Гусыня» оркестрована по просьбе Зилоти. Нет оснований подвергать сомнению слова этого авторитетного музыканта. 21 января того же года балетная версия сюиты была поставлена в парижском «Театре искусств».

З. А. Прибыткова в статье «Мои воспоминания о А. И. Зилоти» пишет: «Прекрасные отношения были у Зилоти с Равелем»². Она рассказывает, что Зилоти вел переговоры с французским композитором о приезде в Россию. К сожалению, этот приезд не состоялся.

Либретто «Дафниса и Хлои» создано по мотивам буколическо-мифологического романа, приписываемого римскому автору Лонгу (ок. III века н. э.). Роман Лонга — изящная, поэтическая история о юных пастухе и пастушке, которым покровительствуют силы природы, олицетворенные в образах нимф и бога Пана. Богу Любви, нимфам и Пану посвятил свой роман Лонг.

¹ Скрытая полемика с точкой зрения, например, П. Лало. Такая точка зрения оказалась, к сожалению, живучей. Уже в 20-х гг. ее выражал Л. Сабанев в своей брошюре о Равеле (М., 1924).

² А. И. Зилоти. Л., 1963, с. 425—426.

В балетное либретто включены некоторые эпизоды лучших сцен первых двух книг романа. Несмотря на то, что пришлось многим пожертвовать ради краткости, либретто сохранило главное — дух язычества, очарование юношеской любви Дафниса и Хлои. Конечно, либретто Фокина могло послужить основой и для обычного балета на привычную античную тематику. Канва сюжета была вполне традиционной. Но музыку к нему писал Равель, определявший свои задачи так: «В этом сочинении я задумал дать большую музыкальную фреску, в которой не столько стремился воссоздать подлинную античность, сколько запечатлеть Элладу моей мечты, близкую тому представлению о Древней Греции, которое воплощено в произведениях французских художников и писателей конца XVIII века»¹. Это высказывание заслуживает комментария.

Упоминание о французском искусстве конца XVIII века помогает понять эстетический ориентир Равеля. Его представлениям о Древней Греции чуждо декадентское понимание античности вроде эстетизированной эротики «Афродиты» (1896) П. Луиса. Не менее чужда Равелю трактовка античности, выдвигнутая Ф. Ницше, подхваченная Г. Гофмансталем и реализованная в «Электре» Р. Штрауса, античности дисгармоничной, кровавой, жестокой. Говоря о французских художниках и писателях конца XVIII века, Равель, вероятно, имел в виду не Ж. Л. Давида или Ж.-М. Шенье, а Э. Парни и А. Шенье, которые в предреволюционную эпоху дали лирическое понимание античной темы, позднее, после Великой Французской буржуазной революции, приобретшей черты суровости, строгой гражданственности.

В намерение Равеля не входило быть музыкальным «археологом». Напротив, он отстаивал право на творческое воплощение античного сюжета, на свое видение Эллады. Его творчество было независимым и от какой-либо стилиевой модели, в отличие, скажем, от «Троянцев» (1859) Берлиоза, сориентированных на глюковскую оперу, или, например, от неоклассицистского «Царя Эдипа» (1927) Стравинского, в музыке которого просвечивают как формы оперы *seria*, так и ораториальные формы генделевского типа.

В искусстве Франции, в силу ее исторических судеб, получил наибольшее выражение классицизм, опиравшийся на античную мифологию. Французская музыка, начиная с конца XVII в., с опер Люлли, часто обращалась к античным темам. В 90-е годы XIX века Дебюсси, опираясь на античную тему в преломлении С. Малларме, впервые выразил свое импрессионистское кредо в «Послеполуденном отдыхе Фавна» (1894). Среди замыслов Дебюсси в 1896 году мелькнул проект балета на сюжет «Дафниса и Хлои» по сценарию П. Луиса. Балет Равеля оказался среди таких

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 229.

сочинений на античную тему, как мимодрама «Орфей» Роже-Дюкаса (1913), опера «Пенелопа» Форе (1913). Но ни одно из них не поднялось до той степени художественной выразительности, какой достигает «Дафнис и Хлоя» Равеля.

Равель, опираясь на античный сюжет, выразил в балете свое понимание идеала единения человека с природой. В античности он видит воплощение извечно прекрасных и высоконравственных категорий. И, думается, вовсе не случайно, что балет появился в годы, непосредственно предшествовавшие первой мировой войне. Понять логику выбора такой темы, как нам кажется, поможет следующий отрывок из «Подростка» Достоевского: «Мне приснился совершенно неожиданный для меня сон, потому что я никогда не видел таких. В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена, по каталогу — „Асис и Галатея“; я же называл ее всегда „Золотым веком“, сам не знаю почему... Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то быль. Я, впрочем, не знаю, что мне именно снилось: точно так, как и в картине — уголок греческого архипелага, причем и время как бы перешло за три тысячи лет назад; голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце — словами не передать. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество... О, тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные, луга и рощи наполнялись их песнями и веселыми криками; великий избыток непечатых сил уходил в любовь и в простодушную радость... Был уже полный вечер; в окне моей маленькой комнаты, сквозь зелень стоящих на окне цветов, прорвался пук лучей и обливал меня светом. И вот, друг мой, и вот — это заходящее солнце первого дня европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества! Тогда особенно слышался над Европой как бы звон похоронного колокола»¹.

Равель назвал свой балет «хореографической симфонией в трех частях». Он писал: «Это произведение построено симфонически, по строгому тональному плану на нескольких темах, развитием которых достигается единство целого»². Действительно, анализ показывает наличие нескольких основных тем: это — темы нимф и Пана, тема любви Дафниса и Хлои и тема Хлои, тема пиратов; музыкальная ткань балета содержит также много производных темообразований.

Первую часть образует музыка до цифры 61 (до пашествия пиратов). В ней очевидна особая роль темы нимф и темы любви Дафниса и Хлои. Можно даже условно говорить о сонатной экспозиции, основанной на этих темах. Правда, они не контрастны,

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., 1975. Т. 13, с. 375.

² Равель в зеркале своих писем, с. 229.

Тема священной рожи и нимф

Lent $\text{♩} = 48$

V-ni

ppp

Fl.

ppp espressi

Тема любви Дафниса и Хлои

Ob.

pp

Тема Хлои

V-no solo

p

Тема Пана

p

Tr-m

Тема пиратов

Animé et très rude $\text{♩} = 138$

Bons, Tuba, C-b.

по для трактовки Равелем сонатной формы это является типичным («Игра воды», «Ундина»). Вторая часть включает разработку (Ноктюрн — ц. 70) и развернутый эпизод пляски пиратов (заметим, что введение в разработку эпизода также характерно для Равеля). Третья часть начинается с картины «Рассвет» (ц. 155), включает предприизный раздел (до ц. 193) и собственно репризу, утверждая ее и тематически и тонально (в финальной пляске характерно оstinato литавр на тонике и доминанте ля мажора). Любопытно, что если первую часть балета Равель строит по принципу номерной драматургии (хотя и объединяя «номера» сквозным симфоническим развитием), то третья построена чисто симфонически¹.

В «Дафнисе и Хлое» — три картины. Первая показывает языческие обряды, игры поселян, среди которых растут любящие друг друга Дафнис и Хлоя. Вторая рисует нашествие пиратов, разлучающих юных влюбленных. В третьей торжествует любовь Дафниса и Хлои, которым на помощь пришли силы природы, нимфы и Пан.

В интродукции балета вибрирующие квинты наслаиваются по вертикали одна на другую и составляют терцдецимаккорд ля мажора, образованный из семи квинт². Этот аккорд является лейт-гармонией 1-й картины, характеризующей священную рощу, нимф, Пана. Это аккорд природы и всего связанного с ней, который можно назвать «панаккордом». На его вершине флейта интонирует пентатоническую мелодию (с лидийской IV ступенью), словно подслушанную у птиц. Это — тема нимф и священной рощи. После мягкой смены гармоний ля мажор — фа мажор (на тоническом органном пункте) у валторн звучит другой, также ведущий лейтмотив — тема любви Дафниса и Хлои. Начинается медленный танец-шествие, в котором юноши и девушки приносят дары к алтарю нимф. Тематизм этого танца — производный от темы священной рощи. На его основе разворачивается большая сцена, включающая соревнование в танце волопаса Доркона и Дафниса.

Танцы соперничающих Доркона и Дафниса, их музыкальные портреты даются контрастно. Движения Доркона неуклюжи, в музыке танца параллелизмы аккордов судорожно движутся по угловатым хроматическим ходам; подчеркнутые оркестровкой (фаготы), эти параллелизмы словно прикованы к органному пункту. Танец Дафниса легок и грациозен, его музыке свойственны прозрачная диатоника трезвучий, тонкие гармонические

¹ Возможна иная интерпретация этой «хореографической симфонии в трех частях»: 1-я часть — до ц. 61; 2-я — скерцо, в которую входит 2-я картина; 3-я — финал, от начала сцены рассвета. В таком случае можно выделить даже небольшое адажио — Ноктюрн.

² НевоЛЬНО вспоминаются квинты, открывающие «Мефисто-вальс» Листа, но они, конечно, имеют другой смысл.

краски. Дафнис побеждает в этом соревновании и получает в награду поцелуй Хлои.

Новый эпизод. Испытание Дафниса в сцене с Ликеньон. Нестановительно в этой сцене Равель обратился к искусственным ладам, к «гамме Римского-Корсакова». Ликеньон в балете — олицетворение соблазна, она принадлежит к той же группе персонажей, что и Кашеевна и Шемаханская царица. После сцены с Ликеньон сразу идет сцена набега пиратов. Военственная тема пиратов (у трубы) сочетает в себе признаки увеличенного и уменьшенного ладов. Пираты похищают Хлою. Вбегает Дафнис. В отчаянии он молит богов о помощи. Звучит тема нимф в трансформированной гармонизации увеличенными трезвучиями.

Опускается ночь. Начинается своеобразный ноктюрн. По ремарке в партитуре балета «таинственный свет окутывает пейзаж». Его прозрачное мерцание и световые блики переданы зыбко звучащими тремоло струнных *divisi*. В основе этого тремоло совершенно необычный аккорд, построенный по терцовому принципу и включающий все двенадцать звуков гаммы. Фантастичность происходящего усиливается применением тамтама (пианиссимо) и свистящих шорохов эолофона. Статуи нимф оживают, сходят с пьедесталов и начинают медленный ритуальный танец. Тематический материал его варьирует тему нимф (в которую вплетаются увеличенные секунды); инструментован он в античном духе квинтетом флейт (Равель вводит альтовую флейту) в сопровождении арфы. Нимфы утешают Дафниса (звучит тема любви) и заклиная Пана помочь влюбленным. В знак того, что их призыв услышан, появляется звуковой символ всемогущего Пана (тромбоны и трубы).

В интерлюдии между 1-й и 2-й картинами солирует хор (без слов), выступающий не как тембровая краска, а как носитель экспрессии. Тематически интерлюдия связана с мотивом «голосов природы», сопутствующим в начале балета лейтмотиву нимф. Но пасторальные кварто-квинтовые ходы этого мотива превращаются здесь в стонущие, хроматически обостренные интонации. В пианиссимо хора врывается военственная тема (валторны, трубы). Действие переносится в стан пиратов. Возгласы хора тонут в нарастающем звучании пляски. Оstinатный фон темы, основанной на тритоне (контрабасы и виолончели, удвоенные трубой и фогом), напоминает о сказочных, фантастических, ориентальных плясках в русской музыке («Садко» и «Млада» Римского-Корсакова, «Половецкие пляски» из «Князя Игоря» Бородина, «Поганый пляс» из «Жар-птицы» Стравинского).

Пляска пиратов — своего рода скерцо в балете — строится на контрасте грубой, разнузданной силы и зачаровывающей нежности. Первая выражается короткой синкопированной темой, «вдалбливаемой» тромбонам и трубой, вторая — узорчатой темой (ц. 104) у флейты-пикколо, причем ей предшествуют пустые квинты флажолетов у струнных (совсем как в «Пляске мальчи-

ков» из «Половецких плясок» и как в «Поганом плясе» из «Жарптицы»). Эта ориентальная тема написана в «арабском» ладу с увеличенной секундой. Развитие в среднем разделе происходит по принципу оркестровых вариаций, разнообразящих оркестровый наряд неизменной темы тембровыми и гармоническими красками. В конце пляски (ц. 130) Равель одновременно сочетает тему набега пиратов, тему пляски и ориентальную тему.

Пираты посылают за Хлоей и принуждают ее танцевать. В этой сцене неоднократно звучит мотив Хлои, а тема ее танца рождается из мотива нимф и роци. В тот момент, когда вождь пиратов Бриаксис хочет унести Хлою, у труб торжествующе звучит тема набега, за Хлою вступают нимфы и Пан. По велению Пана загадочные существа окружают пиратов, наводя на них ужас. Звучит тема Пана (так образуется «арка» с первым появлением Пана).

Враждебные влюбленным силы побеждены. Ночная оргия пиратов сменяется картиной наступающего дня. 3-й картине балета Равель предпослал ремарку: «Тишина, нарушаемая лишь журчаньем ручейков росы, стекающих со скал... Постепенно расцветает». Пейзаж оживает, наполняется голосами ручьев, птиц, слышны наигрыши пастухов. Пробуждение природы созвучно чувствам героев.

Музыка этой картины представляет собой финал балета и одновременно репризу всей «хореографической симфонии». Мягко переливаются фигурации у деревянных и арфы, коротко звучат имитации птичьего щебета у скрипок и флейты-пикколо; из глубины басов возникает певучая, необычайно протяженная, большого дыхания тема струнных. Прекрасная полнотой выражения пантеистических чувств, она плавно развертывается на протяжении всей сцены рассвета (ц. 155—170). Ее кварто-квинтовый абрис, бесполутоновое строение ближе всего теме и гармонии, отрывающим балет.

Тема рассвета развивается волнообразно. Следует небольшой эпизод — Дафнис ищет Хлою, и она появляется с венком на голове, которым одарил ее Пан. В этот момент звучит тема Дафниса и Хлои (квартет струнных). Затем, как напоминание о покровительстве богов, возникает мотив Пана. Возвращается тема рассвета, достигающая в этом последнем проведении высшей кульминации в ослепительном *tutti* оркестра и хора.

После *diminuendo* вновь слышится тема Пана. Ранее порученная тромбонам и тубе, здесь она преобразуется и нежно-мечтательно звучит у солирующих скрипок и альтовой флейты. Старый пастух Ламмон рассказывает, что Пан помог Дафнису и Хлое в память о своей любви к нимфе Сиринкс. Любовное объяснение Пана и Сиринкс, мимируемое Дафнисом и Хлоей, передает диалог струнных и деревянных, восхитавший детализированностью инструментального и гармонического письма. Эта мелодия кажется свободной от всякого рода «условностей» —

тактовой черты, темпа, ритма. Прихотливо сцепленная с педалью остинато, она принимает оттенки то печали, то нежной мольбы, то затаенной страсти. Она завершается каденцией — веером пассажей. Хлоя — Сиринкс в упоении танцем, закружившись, падает в объятия Дафниса — Пана. Звучат тема любви Дафниса и Хлои (альтовая флейта, квартет струнных) и мотив из «объяснения» Пана и Сиринкс (скрипки соло). Сцена завершается реминисценцией «музыки рассвета». Наступает реприза. Возвращается и утверждается основная тональность ля мажор, звучит исходная тема — тема нимф. Равель придает этой репризе динамический характер. Она — дифирамб Пану, нимфам и богу любви.

Перед алтарем нимф Дафнис клянется Хлое в вечной верности. Торжественным апофеозом звучит tutti оркестра; в нем проходит тема нимф (у труб), гармонизованная, как и в начале балета, «панаккордом». Триольный ритм «тамбуринов» пронизывает весь заключительный танец — Вакханалию. С этим ритмом тесно связан упругий мотив, подводящий к синкопированной, стремительной, извилистой теме (малый кларнет). В ней звучности разрастаются как бы «круг за кругом»: проходят тема Хлои (скрипки, затем виолончели), тема любви Дафниса и Хлои (альты и виолончели). Звучность нарастает, и вихрь танца обрывается в заключительном тремоло оркестра.

Напряженная работа над партитурой балета привела Равеля к существенной эволюции его композиторского мышления. Прежде всего Равель достигает поразительной мелодической гибкости и разнообразия. Наряду с типичными для него короткими темами-мотивами он употребляет протяженные певучие мелодии (тема рассвета). Он также применяет развернутые стремительные темы, как правило, хроматического строения (пляска пиратов, Вакханалия). Композитор вводит тип импровизационных мелодий, не «укладывающихся» в тактовый размер (тема Ликенъон, флейтовое соло в 3-й картине). А главное — он значительно усовершенствует технику мелодического варьирования всевозможных трансформаций мотивов.

Столь же заметны новшества и в других областях музыкального письма.

В гармонии, исходя из принципов расширения вертикали, Равель применяет удивительный аккорд, образованный из семи квинт и звучащий как терпдецимаккорд. В качестве примера максимального использования принципа терцовости в создании многосоставной вертикали можно назвать двенадцатизвучный аккорд, открывающий ноктюрн. Вместе с тем Равель использует простейшие трезвучия (танец Дафниса). Он начинает расслаивать гармоническую вертикаль на составные элементы, чем предвосхищает свою позднюю композиторскую манеру. Немало нового внесло в его музыкальное письмо обращение к натуральным ладам и диатоническим созвучиям. По контрасту с ними Равель использует хроматические искусственные ладовые образования (Ли-

кейон, пираты). Сопоставление диатоники и пентатоники с искусственными ладами (увеличенными или уменьшенными), а также с «арабским» ладом становится средством музыкальной драматургии, способом противопоставить мир Дафниса и Хлои миру Ликейон, пиратов.

В балете встречаются значительные ритмические новшества. Они проявляются, во-первых, в сложной изменчивости ритмического рисунка тем, их изобретательной акцентуации; во вторых — в самостоятельности ритма разных пластов фактуры, часто образующих полиритмические наложения; в третьих — в употреблении сложных размеров. Так, Равель вводит размер $\frac{7}{4}$ (Религиозный танец), $\frac{5}{4}$ (Вакханалия). Использование этих размеров обусловлено не их внешней необычностью. Размер $\frac{7}{4}$ делится на $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$, размер $\frac{5}{4}$ — на $\frac{3}{4}$ и $\frac{2}{4}$; в таком виде они вступают в различные сочетания с другими размерами¹.

В партитуре «Дафниса и Хлои» Равель успешно развивает принципы своего оркестрового письма, столь ярко проявившиеся в «Испанской рапсодии»². В «Дафнисе и Хлое» немало редкостных оркестровых находок (мы их уже отмечали в ходе анализа). Красота и образность музыкальной мысли Равеля рождает удивительную красоту оркестровки. Обратим внимание на драматургию распределения тембров, имеющую выразительно-образный смысл.

Почти вся первая картина выдержана в теплых, певучих тембровых красках. Основную роль в ней играют флейты, валторны, мягко звучащие струнные, арфа и хор. Она вся словно согрета живым дыханием природы, которое материализовано партией хора. Оркестровка Равеля контрастно-образна, «портретна». Нимфы, олицетворяющие природу, представлены главным образом тембрами флейт и струнных *divisi*. Тема Хлои поручена солирующей скрипке. В танце-соревновании Дафниса и Доркона первый обрисован темой у флейт, второй — темой у фаготов.

В противоположность первой картине вся вторая картина — «пиратская» — темброво решена иначе: показ враждебных Дафнису и Хлое сил связан с выделением резких тембров труб и тромбонов. Тембровый контраст между первой и второй карти-

¹ Такая необычная ритмика неслучайно применяется в Религиозном танце и Вакханалии. Избирая ее, Равель, очевидно, хотел уклониться от привычных танцевальных размеров. Тем самым он вносит в эти музыкальные помера балета особый ритмический нерв, что напоминает о сложных размерах Римского-Корсакова и, конечно, Стравинского.

² Состав оркестра в «Дафнисе и Хлое» — большой, четверной. Кроме нормативных инструментов в него дополнительно введены альтовая флейта, малый кларнет; разнообразно представлена ударная группа, насчитывающая 14 инструментов.

нами подчеркнут введением хоровой интерлюдии (a carrella). В третьей картине, где разворачивается панорама рассвета, созвучного расцветающему чувству Дафниса и Хлои, особенно большое значение Равель придает струнным.

Характером оркестровки, выбором тембров Равель способствует полихромному восприятию гармонической вертикали. Он успешно продолжает шлифовку оркестровой оправы обертонов. В этом отношении поразительной утопченностью оркестровой ткани отличаются ноктюрн и Пантомима. Композитор демонстрирует виртуозное использование оркестровых регистров. Применения выписанные *crescendo*, *diminuendo*, Равель достигает гигантских нарастаний и внезапной смены их звучанием одинокой мелодии.

Равель не раз переделывал партитуру балета, пока она не достигла уровня, удовлетворявшего самого композитора. Балетмейстера Фокина он познакомил с музыкой, когда она была «совершенно готова»¹. Фокин работал над хореографией балета с огромным воодушевлением. Музыка восхищала его: «Я полюбил музыку Равеля, и работа над ней для меня была большой радостью»². Он так писал о хореографическом воплощении музыки Равеля: «В танцах я, конечно, совершенно отказался от рас и позиций классического балета. Танцы пастухов и пастушек, вакханок и воинов, Хлои, Дафниса я построил на греческой пластике периода ее расцвета. В танцах же Доркона и нимф я пользовался более архаическими позами. Нимфы были менее человечны, чем другие смертные. Их позы почти исключительно профильные, условные»³. Прекрасная музыка, привлечение к постановке талантливейшего Фокина — казалось бы, чего еще желать? Однако путь «Дафниса и Хлои» на сцену не был гладок. «Дафнис» оказался в окружении балетов «Нарцисс» Н. Черепнина (сезон 1911 г.) и «Фавн» Дебюсси, также трактовавших античную тему. В 1912 году, в разгар постановки «Дафниса», Дягилев порвал отношения с Фокиным. Фокину даже казалось, что Дягилев относится к «Дафнису», как к «пасынку антрепризы».

Публика увидела балет «Дафнис и Хлоя» 8 июня 1912 года. Дирижировал премьерой Пьер Монте, и с тех пор «Дафнис» стал «боевиком» в его репертуаре. Дафниса танцевал В. Нижинский, Хлою — Т. Карсавина. Премьера прошла с большим успехом. В отзывах прессы особо отмечались высокие достоинства музыки Равеля. Рецензии с восторженной оценкой поместили «Фигаро» (9 июня 1912 г., Р. Брюссель), «Ревю МОН» (15 июня 1912 г., З. Вюйермоз) и ряд других газет. Однако балет не сразу утвердился в репертуаре. После первой мировой войны Ж. Руше,

¹ Против течения, с. 295.

² Там же.

³ Там же, с. 311.

став директором «Гранд-Опера», пригласил Фокина возобновить постановку. Впоследствии балет неоднократно привлекал хореографов¹. Тем не менее, при всей многочисленности постановок партитура Равеля, пожалуй, не нашла хореографического решения, адекватного музыке. Однако сразу же, с первого исполнения отрывков из балета в 1911 году в концертах Колонна², началось триумфальное шествие «Дафниса и Хлои» по симфоническим эстрадам мира. Музыка балета исполняется в виде двух сюит³, из которых наибольшей известностью пользуется вторая, ставшая вообще одним из самых репертуарных в мире оркестровых сочинений. Более того, музыка «Дафниса и Хлои» звучит также в концертах в полном своем виде, что для балетной музыки является редчайшим исключением.

После «Дафниса и Хлои» Равель прочно занимает место среди наиболее выдающихся представителей современной французской музыки. Его творчеству посвящаются многочисленные статьи. Влиятельные критики — Кальвокоресси, Марно, Карро, Лалуа, Моклер, Вюйермоз — видят в Равеле продолжателя лучших традиций французской музыки. Видный музыкальный ученый О. Сера помещает в своей книге «Французские музыканты сегодня» (1911) отдельный очерк о Равеле. Наконец, в 1914 году выходит первая монография о Равеле А. Ролан-Манюэля, обзорно рассматривающая творчество Равеля вплоть до «Поэм Малларме». Небольшая по объему, она содержит некоторые важные для своего времени выводы. Так, например, в заслугу Ролан-Манюэлю следует поставить то, что он борется с легендой о Равеле-«дебюссисте», доказывая творческую самостоятельность композитора. Свою книгу Ролан-Манюэль заканчивает следующими словами: «...вслушайтесь в этот голос, который вас волнует, это — голос одного из самых привлекательных гениев, которые расцветали на земле Франции»⁴. Имя Равеля начинает пользоваться известностью не только во Франции, но и в ряде стран Европы, в том числе в России.

1912 год прошел для Равеля под знаком балета. В начале года по предложению Ж. Руше (в то время руководившего «Театром искусств») Равель создал балет на основе фортепианных пьес «Матушка-Гусыня». Либретто написал сам композитор,

¹ Из наиболее значительных хореографических интерпретаций «Дафниса» назовем постановку в Лондоне 5 апреля 1951 года в «Ковент-Гардене» с хореографией Ф. Аштола и в Париже 3 июня 1959 года в «Гранд-Опера» с хореографией Г. Скибина в декорациях М. Шагала. В Советском Союзе балет был поставлен в Ленинградском Малом театре оперы и балета балетмейстером Г. Давиташвили в 1960 году.

² Прозвучали «Симфонические фрагменты», изданные в том же 1911 г. Дюраном и представляющие собой первую сюиту из балета.

³ Первая сюита начинается с ц. 70 и включает «Покторн», хоровую интерлюдю, танец пиратов. Вторую сюиту составляет музыка 3-й картины балета (за исключением нескольких соединительных тактов).

⁴ *Roland-Manuel A. Maurice Ravel et son oeuvre*, p. 40.

использовав мотивы сказки Перро «Спящая красавица». Несложный сюжет сводился к тому, что принцесса Флорина, уколотившись волшебным веретеном, засыпает; фея Благосклонность навевает ей сны, пока ее не разбудит принц Шарман. Равель ввел в партитуру «Матушки-Гусыни» прелюдию в сочетании с фанфарами, сцену «Танца с прялкой» и связки между пьесами, ставшими картинами балета. «Матушка-Гусыня» (в балетной версии) была впервые поставлена 21 января 1912 года в декорациях М. Дреза.

22 апреля 1912 года в театре «Шатле», на вечере танца русской балерины Н. Трухановой увидел свет балет «Аделаида, или Язык цветов» — такое название получили «Благородные и сентиментальные вальсы», в оригинале написанные для фортепиано. Их первое исполнение пианистом Л. Обером состоялось в концерте «Музыкального общества Независимых» 9 мая 1911 года. «Общество» искало нетрадиционные формы концертов и провело прелюбопытный концерт-эксперимент. Особенность его заключалась в том, что публике оставались неизвестными авторы исполнявшихся сочинений. Названия произведений, которые прозвучали в концерте-викторине, и мнения публики об их авторах приведены в газете «Курьер мюзикаль» (15 мая 1911 г.). Коварным «рифом» эксперимента был концерт Куперена, помещенный среди современных произведений. Публика приписывала его не только Рамо, но — что совершенно невероятно — Казелле, Шмитту, Энеску, Дюбуа... Что касается «Вальсов», то большинство публики не ошиблось в авторстве Равеля; правда, наряду с ним были названы Сати и Кодай.

«Название „Благородные и сентиментальные вальсы“ само говорит о моем намерении создать цикл вальсов вроде шубертовского, — говорит Равель в краткой автобиографии. — Виртуозность — основа „Ночного Гаспара“ — сменяется здесь прозрачным письмом, подчеркивающим гармонию и выявляющим мелодический рисунок.»¹ В «Матушке-Гусыне» «очищение письма» (по выражению самого Равеля) было предопределено особенностями замысла; ясность и отточенность линий голосоведения достигались в фактуре прежде всего мелодизированной, насыщенной контрапунктом. В «Вальсах» Равель стремился сохранить подобное музыкальное письмо, обращаясь к свойственной вальсу сугубо гармонической фактуре.

Равель упоминает шубертовские вальсы. (Известно, что Шуберт написал 34 сентиментальных вальса — ор. 50 — и 12 благородных вальсов — ор. 77; названия их принадлежат не Шуберту, а издателям.) Тем не менее «Вальсы» Равеля связаны не только с ранневенской шубертовской традицией вальсов и лендлеров, но и с более поздней традицией Шумана, Шопена — композиторов, заложивших традицию романтической вальсовости. Думается,

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 228—229.

что перед Равелем стоял и пример «Романтических вальсов» Шабрие.

Каждый вальс Равеля, как и Шуберта, строится на развитии начальной ритмической и мотивно-гармонической формулы. Однако в отличие от вальсов Шуберта, объединенных скорее течностью импровизации, чем структурными связями, «Вальсы» Равеля хотя и производят впечатление непринужденно сплетенной гирлянды, на самом деле крепко спаяны. Их ткань пронизана несколькими мотивно-гармоническими формулами, которые придают единство всему циклу (решение, ведущее свое происхождение от «Бабочек» Шумана).

Именно в «Вальсах» Равель постиг стихию вальсового вращения. Они писались, когда композитор уже обдумывал большой симфонический «Вальс», и, вероятно, сыграли роль эскиза к нему. У истоков «Вальсов» стоял Шуберт, зачинатель венского вальса, а у истоков «Вальса» — И. Штраус, последний классический представитель венского вальса. Отметим также, что «Вальсы», имеющие самостоятельную музыкальную драматургию, стали балетом. Они создавались одновременно с «Дафнисом и Хлоей», когда Равель пришел к выводу, что балетная музыка должна представлять собой законченную музыкальную конструкцию, тем самым предопределив путь современного балета.

«Вальсам» предпослал эпитафия из романа «Встречи господина де Брео» А. де Ренье: «Сладостное и всегда новое удовольствие от бесцельного времяпрепровождения». Так Ренье маскирует суть одного из лучших своих романов.

Ренье написал роман о силе любви. Кавалер де Брео проходит в романе путь от поверхностного влечения к г-же де Бليون до возвышающего и очищающего его душу глубокого чувства к ней. Роман открывается сценой маскарада, на котором де Брео впервые видит г-жу де Бليون. Намеки на обращение героев к «языку цветов»¹ можно встретить на страницах романа, они красноречиво говорят о психологическом состоянии героев.

Нет ли в названии вальсов — «Благородные и сентиментальные» — указания на уроки романа Ренье: светскость манер и галантность поведения де Брео скрывают нежно рапимое и страстно любящее сердце? В этом звучит близкая Равелю (как и Ренье) очень современная тема: и писатель, и композитор говорят об истинной ценности большого, человеческого чувства.

Равель по-особому относился к исполнению «Вальсов». В. Перлемутер вспоминает: «Никогда я не видел столько остроты в его взгляде, ему так хотелось быть понятым, хотелось, чтобы ничто не было упущено ни в тексте, ни в интерпретации»². И далее Перлемутер указывает, что Равель, обычно скупой на ремарки,

¹ Это отражено в названии балета.

² Равель о Равеле, с. 35.

предписывающие характер исполнения, здесь отступил от своего правила.

1-й вальс. Его решительный ритм (♩ ♩ ♩) придает му-

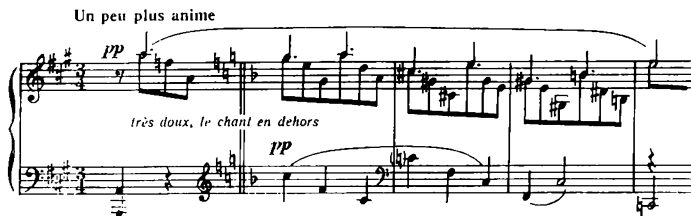
зыке подчеркнуто балльный характер. Ритм кажется непосредственно заимствованным у Шуберта, настолько он часто у него встречается¹. Тонико-доминантовые формулы вальса также подчеркнуто «венские». Благородство звучанию этих последовательностей придает внедрение в аккорды аччакатур и анподжиатур. Э. Журдан-Моранж говорит о туше, каким надо исполнять этот вальс: «Необходим какой-то суховатый блеск звучания, отнюдь не переходящий в жесткость»².

2-й вальс меланхолически-тоскующий. В. Перлемутер говорит: «Вполне очевидно, что это один из сентиментальных вальсов...»³ Печально ниспадают большемерцовые последования. Они сопоставляются с кокетливой лентой диатонической мелодии, написанной в ладу с дорийским оттенком.

3-й, 4-й и 5-й вальсы следуют один за другим без перерыва, соединенные фактурными и регистровыми связками. Пленительно-наивна мелодика 3-го вальса. Вначале его фактура двухголосна, но за этим двухголосием скрываются сложные гармонические комплексы.

В последующих вальсах усиливается лиризм. Хроматизированные «скользящие» гармонии показывают возможность сложнейших альтераций как в многосоставной вертикали, так и при ее расслоении. Не случайно Э. Журдан-Моранж особо отмечает эти вальсы: «О них много спорили в то время: новизна гармонии ошарашила менее мятежных музыкантов»⁴.

7-й вальс раскрывает драму любви и ревности, в которой нежные признания перебиваются громогласными звуками общего бала. Одна из аккордовых последовательностей вальса (*Un peu plus animé*) эпатировала слушателей 1911 года своей якобы «политональностью».



¹ См. ор. 9в, ор. 18а, ор. 77 и т. д. Этот же типичный ритм можно встретить у Шумана («Бабочки», № 8).

² Равель о Равеле, с. 35.

³ Там же, с. 36.

⁴ Там же, с. 39.

Равель и здесь сопоставляет линии фактуры, подчеркнутые гармонической жесткостью, прямо предвосхищая свой послевоенный стиль. III. Кеклен истолковывает данный эпизод как сочетание движения аккордовых тонов с неразрешенными апподжиатурами¹. Иное понимание предлагает Ю. Паисов: «Явная политональность вырастает непосредственно из полигармонически расслаивающейся равелевской доминанты»². Как ни трактовать эту последовательность, ясно одно: ведущая, опорная тональность в этом наложении — фа мажор.

8-й вальс — эпилог, сходный по своей функции с последним номером «Бабочек» Шумана. В этом вальсе появляются реминисценции мотивов — воспоминания о ранее прозвучавших вальсах.

Таким образом, мы видим, что приемы Равеля необычайно разнообразны: «классическая» гармония и натурально-ладовые последования, альтерированные гармонические комплексы и аккорды, основанные на диатонике, политональные сцепления. Ни одно из выразительных средств гармонии не ускользает от его пристального внимания.

Многие фактурно-гармонические находки «Вальсов» найдут дальнейшее применение, будут закреплены и развиты Равелем в Концерте соль мажор, сюите «Памяти Куперена», сонатах. Но значение «Вальсов» гораздо шире. «Около 1911 года злоупотребление гармонией у молодых музыкантов Франции превысило всякую меру, — пишет Ролан-Манюэль. — ... Два главных властителя нашей музыкальной державы (Дебюсси и Равель. — В. С.), по-видимому, первыми осознали опасность и стали на защиту главенства принципа тональности против тех, кто посягал на него от их имени»³. С изумительным мастерством Равель показывает в «Вальсах», что развитие гармонии не требует нарушения и ломки принципов ладотональности.

Спустя год после премьеры «Вальсов» Равель оркестровал их, снабдил сюжетом и назвал «Аделаида, или Язык цветов». Сюжет выдержан в раннеромантическом духе. В нем показаны сцены страстной влюбленности, ревности, мнимых измен. Действие разворачивается во время маскарада у Аделаиды, в обстановке парижского салона 20-х годов XIX века. Персонажи объясняются с помощью «языка цветов». Выскажем предположение, что сюжет мог быть навеян балетом Фокина «Призрак розы», поставленным в апреле 1911 года сначала в Монте-Карло, а затем в декабре того же года в Париже, в «Гранд-Опера». В нем та же по времени и месту действия эпоха, та же тема цветов, истолкованная в духе Т. Готье.

¹ Koechlin Ch. Evolution de l'harmonie. Encyclopedie de la musique (Albert Lavignac), 2 partie. Paris, 1925, p. 747.

² Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977, с. 236.

³ Roland-Manuel A. Maurice Ravel et son oeuvre dramatique. Paris, 1928, p. 87.

Инициатива превратить «Вальсы» в балет принадлежала Н. Трухановой. Равель оркестровал их за 14 дней¹ для парного состава оркестра, правда, с тремя тромбонами, тубой и расширенной группой ударных. Tutti «Вальсов», а их немало, отличаются «венской» заразительностью. Мелодии «сентиментальных» вальсов Равель поручает солирующим гобою, флейте, кларнету, им аккомпанируют арфа, челеста, струнные. Равель в этой партитуре делает новый шаг в сторону детализации оркестрового письма. Повторность мотивов, свойственную вальсу, он часто расцвечивает включением и исключением тембров разных инструментов и их групп (см., например, ц. 15, 16). Из множества примеров тонко выписанной фактуры укажем на максимальную детализацию *divisi* струнных в цифре 71. Каждая группа первых и вторых скрипок и альтов разбита на четыре партии, виолончели и контрабасы — на три при общем *puanse rrr*.

На премьере балета Равель сам стал за пульта, хотя публично не дирижировал около пятнадцати лет (со времени исполнения увертюры к «Шехеразаде»). Ролан-Манюэль говорит, что «его интерпретация была если не мастерской, то корректной»². Сам Равель с обычной своей иронией говорил: «Это было вовсе не трудно — ведь все идет на три четверти». «Аделаида» исполнялась в один вечер с «Истаром» д'Энди, «Трагедией Саломеи» Шмитта, «Пери» Дюка. Партнером Трухановой был А. Бекефи. Декорации написал М. Дреза.

В 1913 году Дягилев включил в репертуар «Русских сезонов» «Хованщину» Мусоргского с Шаляпиным в роли Досифея. Дягилев знал, что французские музыканты критически относятся к редакции Римского-Корсакова оперы «Борис Годунов», так как им был известен оригинальный клавир, привезенный в 1876 году Сен-Сансом. И Дягилев решил дать «Хованщину» по авторской рукописи, инструментовать которую поручил Стравинскому и Равелю. Этому интересному проекту суждено было осуществиться лишь частично. Стравинский писал: «Наша работа, по замыслу Дягилева, должна была представить одно целое с авторской партитурой. К несчастью, эта новая редакция представляла собой еще более пеструю композицию, чем предыдущая, так как в ней была сохранена большая часть аранжировки Римского-Корсакова, сделано несколько купюр, переставлен или просто изменен порядок сцен и финальный хор Римского-Корсакова заменен моим»³. В том, что опера исполнялась в таком виде⁴, очевидно, также

¹ Известный французский дирижер Ш. Брюк в беседе с автором этой работы передал рассказ П. Монте — первого исполнителя оркестрового варианта «Вальсов» (15 февраля 1914 г.) о том, что Равель к балету «Аделаида» сочинил небольшую увертюру.

² Ролан-Манюэль А. Равель, с. 67.

³ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 90.

⁴ К этой постановке резко критически отнеслись как французские музыканты (Кальвокоресси), так и тем более деятели русской культуры (Луначарский).

сыграла роль спешка: Стравинский и Равель располагали только двумя месяцами для очень трудоемкой работы. По-видимому, основной причиной контаминации редакций был отказ Шалипина переучивать партию (о чем пишет Стравинский в «Диалогах»¹). Партию, сделанную Стравинским и Равелем, как вспоминает Стравинский, он оставил в Устилуге накануне отъезда из России, и она по всей вероятности утрачена. С полной достоверностью трудно сказать, что в ней принадлежало Стравинскому и что — Равелю.

Для совместной работы над оркестровкой «Хованщины» композиторы уединились в Кларане (Швейцария). Они жили рядом. Стравинский — в отеле «Монблан», Равель — в отеле «Крет». И тот и другой делились творческими планами. Стравинский играл Равелю «Весну священную», которую тот одним из первых смог глубоко оценить. Стравинский же «спровоцировал» Равеля на новое вокальное сочинение. Равель однажды увидел на его рояле Три поэмы из японской лирики, написанные для голоса и небольшого инструментального состава (струнный квартет, фортепиано, две флейты и два кларнета), использованного впервые Шёнбергом в «Лунном Пьеро» (1912). Равеля такое решение заинтересовало открывавшимися возможностями инструментальных комбинаций и их сочетания с голосом. Он задумывает сочинение для такого же состава, избрав три стихотворения С. Малларме: «Вздых», «Ничтожная просьба», «На крупе скакуну лихого»². В связи с этим сочинением Равель говорил: «Я хотел передать в этой музыке особенности поэзии Малларме, и прежде всего, свойственную ему изысканность и глубину. „На крупе скакуну лихого“ — самый странный, чтобы не сказать „непостижимый“, из сонетов Малларме. В нем я применил почти такую же инструментовку, как Шёнберг в „Лунном Пьеро“»³.

Однако было бы ошибкой рассматривать «Три поэмы» Равеля только как дань увлечению инструментальным составом Шёнберга. Сходный инструментарий применил сам Равель в «Интродукции и Аллегро» (1906) для арфы в сопровождении флейты, кларнета и струнного квартета. Две последние поэмы «Шехеразады» уже намечали тенденцию к камерности письма. В «Поэмах Малларме» продолжен поиск маперы «облажения», рельефности линий фактуры, еще более подчеркиваемых камерным инструментальным письмом. Новизна поэм состоит также в трактовке голоса как одного из участников ансамбля, вносящего в него «вокальный» тембр. Эти черты стиля «Поэм» предвосхищают «Мадагаскарские песни» (1925).

¹ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 96.

² В этом же 1913 г. Дебюсси также обратился к поэзии Малларме. Его выбор совпал с выбором Равеля в отношении первых двух стихотворений. Но третьим стихотворением Дебюсси выбрал «Веер».

³ Равель в зеркале своих писем, с. 229.

Избранные Равелем стихотворения Малларме содержат некоторые образы, неоднократно встречавшиеся у Равеля, но получившие здесь новую трактовку.

Первое стихотворение рисует осенний пейзаж, окрашенный меланхолической созерцательностью, тихий плеск струй прозрачного фонтана. Именно образ фонтана становится господствующим у Равеля, напоминая еще и еще раз о глубоком пристрастии композитора к поэзии «водных» сюжетов. Разумеется, Равель дает этот образ не поверхностно-изобразительно, а насыщая его сложными и тонкими психологическими оттенками.

Основной образ тихого плеска водяных струй возникает в звучании глissандо флажолетов струнных, следующих по выдержанной многосоставной вертикали, полифункциональность которой зависит от звуковых «пятен», вносимых фортепиано. Этой фактуре противостоит рельефно очерченная мелодия голоса с обычным для Равеля бесполутоновым строением.

Tempo: *Lent* $\text{♩} \sim 40$

Во втором разделе формы (ц. 3) происходит смена фактуры, вся она становится хроматически подвижной. Лишь в конце поэмы (ее коде) возвращается первоначальный образ «прозрачного фонтана». Прежняя полифункциональность снимается тоноккой ми минора.

Стихотворение Малларме «Ничтожная просьба» выдержано в духе «Галантных празднеств» Верлена. Оно содержит признание влюбленного — попытку иносказательно поведать о своих чувствах, пользуясь изображениями различных персонажей на фарфоре, веере. Ироничность и лиризм этого стихотворения чем-то напоминают стихотворение Верлена «На траве», к которому обращался Равель в 1907 году. Темпы и фактура «Ничтожной

просьбы» Равеля чрезвычайно изменчивы. Мелодические арабески подчеркивают кажущуюся атональность музыкальной ткани, их ведет голос, трактованный в инструментальной манере (вместе с тем отметим «романсную» сексту, с которой он вступает). Лишь постепенно, с цифры 3 проясняется происхождение этих арабесок. Ранее они были лишены гармонического базиса и воспринимались сугубо линейно. Теперь же они получают ясную гармоническую основу.

Так формулируется поэтическая и следом за ней музыкальная мысль. Влюбленный хочет проникнуть в тайну чувств любимой: «Принцесса, назовите же нам пастуха Ваших улыбок». Совершенно ясными, отчетливыми аккордами доминантовой и тонической функции фа мажора заканчивает Равель «Ничтожную просьбу».

Равель как бы очерчивает взлетом флейты крутые стенки вазы и затормаживает взлет скрипичным тремоло (основа и темы, и тремоло — хроматическое «мерцание» сопряженных большой и малой терций). Бас возникает только четыре такта спустя, к моменту вступления голоса. В следующем разделе голос варьирует интонации флейты. Его сопровождают аккорды трезвучий в политональных наложениях: $\frac{B}{A}$, $\frac{G}{As}$ и т. д. Когда звучит этот хорал с «фальшивыми» басами, то приходит на память Сати, которому Равель и посвятил музыку к этому стихотворению¹. Равель допускает предельное (для своего стиля того периода) усложнение гармонического комплекса, сочетающееся с его расслоением посредством линейности.

Композитор вводит этот комплекс как экстраординарное средство интерпретации одного из мест «непостижимого» сонета Малларме. Вслед за тем Равель восстанавливает устойчивость — в заключение поэмы звучит аккорд от *do* с отчетливыми тоническими функциями.

Равель сочиняет «Поэмы Малларме» целиком в своем стиле, не подражая Шёнбергу. Он опирается на сложившуюся в его творчестве мелодическую и гармоническую систему. Кое-где в «Поэмах Малларме» можно заметить линейность, сходную с атональным письмом Шёнберга в «Лунном Пьеро». Но это сходство чисто внешнее. Оно возникает вследствие обнажения гармонической многослойности фактуры. Равель ищет способы активизировать гармоническую вертикаль, что в конечном счете приведет его позднее к отказу от главенства гармонии в пользу мелодии.

Музыка Равеля не усиливает «затемненность» образного смысла текстов Малларме, а раскрывает его возможно конкретнее. Например, в первом стихотворении очевидна определяющая роль образа «прозрачного фонтана». В третьем стихотворении изобразительный взлет флейты определяет дальнейший тематизм. Чрезвычайно важно, что музыка всех трех «стихотворений» завершается тонально устойчиво. Да, Равель экспериментирует, но при этом он отчетливо сознает и опасность, к которой толкало выражение «непостижимого» содержания поэзии Малларме.

С 1911 по 1914 год Равель каждое лето проводил на родине в Сибуре или в Сен-Жан-де-Люзе. Он очарован окружающими его пейзажами. «Подумать, что только от Вас, — пишет он Годабским, — зависело приехать сюда, где море окаймляют акации! А эти нежно-зеленые холмы, по которым сверху вниз сбегает маленькие шаровидные дубки, подстриженные по баскской моде! И над всем этим сказочные лиловато-розовые Пиренеи.»² Как

¹ Нельзя не отметить, что подобные политональные наложения позднее встретятся, например, в «Блюзе» скрипичной сонаты.

² Равель в зеркале своих писем, с. 86.

живо, с каким великолепным ощущением колорита сделан этот набросок! Равеля восхищают солнце («не беспощадное, тут оно сияет мягко»), народ («живой, изящный, веселый без вульгарности»), танцы («легкие, без преувеличенной страстности»). Он замечает: «Даже религиозность здесь, хотя и очень строгая, чуть-чуть подернута скептицизмом...»².

Равель видит бой быков, праздничные процессии, фейерверки, его окружают новые знакомые, меняется весь уклад его жизни. Для него это — открытие нового мира, иного жизненного измерения. Гимнически звучат следующие строки: «Поистине моя родина — одно из самых прекрасных мест на земле, я сказал бы — самое прекрасное, если бы не существовала Польша»³ (мягко-ироничная оговорка Равеля о Польше — дань происхождению Гюдебских).

И летом Равель много работает. В его письмах все чаще и чаще мелькают упоминания о музыкальных замыслах: «Загпьяк бат» (фортепианном концерте, который он хотел написать на баскские фольклорные темы), Трио...

Накануне первой мировой войны композитор переживал творческое обновление, которое война не только не приостановила, но усилила многократно, ибо Равель принадлежал к деятелям культуры, остро создававшим долг художника и гражданина в годину великих испытаний.

¹ Там же.

² Там же, с. 97.

ГОДЫ ВОЙНЫ

1 августа 1914 года разразилась первая мировая война; Франция вступила в нее 3 августа. Равель узнал об этом в Сен-Жан-де-Люзе. 3 августа он пишет Годабскому: «Вот уже третий день... этот набат, эти плачущие женщины и особенно этот ужасающий энтузиазм молодых людей; а сколько друзей уже ушло на войну, и ни о ком из них я ничего не знаю. Я больше не в силах выносить этот жестокий, непрерывный кошмар. Я или с ума сойду, или стану одержим навязчивой идеей. Думаете, я перестал работать? Никогда я еще не работал так много, с таким бешеным, героическим иступлением. Да, друг мой, Вы и представить себе не можете, как мне нужен этот героизм, чтобы побороть другой, быть может, более естественный...»¹

Война и связанные с ней переживания вторглись во внутренний мир Равеля. От обычной сдержанности его не осталось и следа. Письмам военных лет присущ особый тон, словно каждое из них могло быть последним. Поведение Равеля во время войны свидетельствовало о том, что он обладал большим мужеством, стойкостью духа. С первых же дней он рвется на фронт, в действующую армию. Почти непреодолимым препятствием этому была физическая конституция Равеля — небольшой рост и вес. Равель добивался зачисления в летчики. И это на заре авиации, когда каждый полет был связан с большим, почти смертельным риском! Уже по этому можно судить о его бесстрашии. Вместе с тем, как очень чуткий, большой музыкант-гуманист, Равель не мог не понимать чудовищной сущности войны. Поэтому его угнетал «ужасающий энтузиазм молодых людей», охваченных шовинизмом и ура-патриотическими настроениями.

Известно, что и Германия, и Франция исподволь готовились к войне (около 40 лет!). Немцы вынашивали планы дальнейших завоеваний, французы жаждали реванша за поражение во франко-прусской войне. Дипломаты обеих сторон пускались на всевозможные хитрости, чтобы первыми не объявлять войны, а после ее начала старались придать ей видимость войны оборо-

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 101.

нительной. Когда же Германия в ходе военных действий добилась первых успехов (приостановленных русским наступлением в Пруссии и Галиции), французское правительство использовало эти успехи для распространения настроений «оборончества». В канун войны — 31 июля — был убит Ж. Жорес, призывавший трудящихся бороться против войны, а после его гибели французские социалисты скатились к признанию этой войны как справедливой.

Война унесла около десяти миллионов человеческих жизней, и еще около двенадцати миллионов стали калеками. Франция потеряла около четырехсот тысяч убитыми, более трех миллионов стали в результате войны инвалидами; среди них особую категорию составляли те, чьи легкие были поражены удушливым газом. К числу жертв немецких газовых атак принадлежал композитор и дирижер А. Каппе, умерший вследствие газового отравления в 1925 году. В военных действиях участвовали мобилизованные писатели, поэты, деятели театра, музыканты, составлявшие цвет французской культуры. «Только в середине 1915 года... во Франции было убито 95 писателей, поэтов и критиков, 87 ранено, 20 взято в плен.»¹ С фронта не вернулись писатель А. Фурнье, поэт и литератор Ш. Пеги, композитор А. Маньяр, П. Меньо. Среди воюющих было немало друзей Равеля: Ф. Шмитт, А. Ролан-Манюэль, Л. Фарг, М. Деляж, А. Сорд. К концу войны в армию были призваны совсем молодые Ф. Пуленк, Ж. Орик.

В первые недели после начала войны Равель спешит закончить Трио, рассматривая его «как посмертное произведение»². Написав эти строки, он тут же оговаривается: «Это не означает, что я в нем проявил гениальность, но я привел рукопись... в полный порядок». Трио было задумано давно. Упоминание о нем встречается еще в 1908 году в письме Годабскому. Вплотную Равель занялся сочинением в 1914 году. 25 марта 1914 года он пишет: «...первая часть моего Трио уже закончена, и нельзя дать ему остыть»³. 8 сентября в письме к Годабской он говорит, что «целый месяц работал с утра до ночи, не позволяя себе даже пойти выкупаться в море. Я хотел закончить Трио». И наконец, в письме к Ролан-Манюэлю 26 сентября 1914 года читаем о Трио: «Работу 5 месяцев я выполнил в 5 недель»⁴.

Равель в эти годы увлечен баскским музыкальным фольклором, что в полной мере проявилось в Трио. Оно представляет собой четырехчастный цикл, построенный очень своеобразно.

¹ *Цехновицер О.* Литература и мировая война (1914—1918). М., 1938, с. 102.

² Равель в зеркале своих писем, с. 104.

³ Там же, с. 95.

⁴ Там же, с. 104, 107.

За I частью следует Пантум, играющий роль скерцо. Его сменяет Пассакалья, завершает цикл быстрый финал.

Тема, открывающая Трио, о которой Равель говорил, что она «имеет баскскую окраску»¹, звучит сдержанно и горделиво. Ее звукоряд — архаический, в нем выделены секундовые ходы, подчеркнутые синкопой на слабой доле такта. Лад темы — колеблющийся, варианный, с оттенками и дорийского, и фригийского лада от *ля*; в кадансе минорное наклонение сопоставлено с мажорным. Эти свойства темы родственны баскским мелодиям. В сборнике «Двенадцать любовных песен французских басков», составленном Ш. Бордом, встречаются подобные мелодии (см. № 2, 6). Тема напоминает гимн басков «Древо Герники». Необычен размер темы $\frac{8}{8}$, сгруппированный как $\frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$. Он, несомненно, «подслушан» Равелем в баскской народной музыке. На доминантовом органном пункте Равель гармонизует тему не многосоставным аккордом (такой вариант возможен, и он действительно имеет место — ц. 8), а лапидарными трезвучиями, обладающими функциональной активностью и гибкостью ладовых наклонений.

Равель инструментализирует песенную тему, по мере изложения вносит в нее драматизм. Принцип разработочности прослеживается уже в экспозиционном разделе. Равель сочетает мотивную «работу» с обычным для него мотивным продлением и техникой вариантных изменений. Вместе с тем обращает на себя внимание действенность, с которой он вводит редко используемые им ранее приемы секвенционных образований. Связующая часть экспозиции необычно расширена. Все подчинено целеустремленному развитию. Побочная партия устанавливает некое затишье. На фоне застывших аккордов фортепиано скрипка поет гибкую мелодию (тональность побочной партии в экспозиции, как и главной — *ля* минор).

В разработке, начинающейся с цифры 6, Равель следует принципу мотивного развития. Композитор соединяет гулко звучащую в басах у фортепиано главную партию с элементами побочной партии. Постепенно энергия главной темы исчерпывается (ц. 8), и она гармонируется нонаккордом, колористический смысл которого подчеркивается флажолетами скрипки и виолончели. Каденция (предрепризный органнй пункт) приводит к динамической репризе формы. Очень действенны в ней интонации изменения темы. Устранена повторность мотивов. Сразу же за главной партией проходит побочная (тем самым реприза сжимается). Побочная партия идет у виолончели по тем же тонам, что и в экспозиции, но бас ее иной, он подготавливает тональную сферу до минор — до мажор заключения. Таким образом, Равель отступает от тонального единства тем в репризе ради «открытости» формы I части.

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 229.

II часть — Пантум¹. Эта часть Трио несет в себе множественность ракурсов подачи музыкального материала и отличается разнообразнейшими вариантами изложения тем, а также инструментальными комбинаций. Пантуму в высшей степени присущ каприччиозный характер. Можно заметить определенное сходство между «Альборадой» и Пантумом (сближает их некая причудливость, гротескность).

Основная тема Пантума изложена у фортепиано в одnogолосной фактуре. Вторая тема (легато струнных, ц. 1) контрастирует ей. Эти темы лежат в основе Пантума, подвергаясь самым разнообразным трансформациям: фактурным (токатная, хоральная фактура), темброво-инструментальным (легато, пиццикато, флажолеты и т. д.), мелодико-гармоническим и ритмическим. Все разнохарактерные эпизоды Равель объединяет в стройную форму, несущую признаки и рондо, и сонаты; в репризе Пантума две основные темы звучат одновременно (ц. 22).

Глубоким контрастом множественности вариантов тем и типов изложения, встречающихся в Пантуме, стала Пассакалья, с присущим этой форме строго выдержанным единством материала, сохраняющего опору на неизменную тему. Тема Пассакальи — повествовательно-эпическая и вместе с тем в своем развитии достигающая трагизма. Обращение к пассакалье — исключительный случай для тех лет, особенно в творчестве французского композитора. В предвоенные годы использовал пассакалью в «Лунном Пьеро» Шёнберг («Ночь»). У него пассакалья стала средством выражения концентрированной безысходности. В противоположность этому Пассакалья Равеля несет огромную нравственную силу. Такая трактовка сходна с позднейшим применением пассакальи Хиндемитом, Онеггером, Шостаковичем. Равель развивает принципы выражения трагического, проявившиеся в «Виселище» — здесь та же сдержанность и суровость при повествовании о самом скорбном.

Тема Пассакальи поднимается из басового регистра, где она изложена у фортепиано, подхватывается виолончелью, подчеркивающей ее напевность. Сначала Равель использует канон как средство сохранить максимальное тематическое единство. С третьего проведения темы (ц. 2) постепенно образуются и разрастаются контрапунктические линии, воспринимаемые как цепь созвучий «ленточного» происхождения; принцип их возникновения напоминает об аналогичном решении в «Виселище». После свободного развития мелодических оборотов, производных от темы

¹ Пантум — форма стихосложения, заимствованная из малайской поэзии. Перенесена на французскую почву в эпоху романтизма. Ассимиляция ее прошла естественно, так как она близка рондо и триолету. К ней обращались В. Гюго, Т. де Банвиль, Ш. Леконт де Лиль. Пантум строится по следующему правилу версификации: второй и четвертый стих каждой строфы становятся первым и третьим стихом следующей, согласно схеме: 1 2 3 4 ; 2 5 4 6 и т. д.

Пассакалья, словно стоп, звучат хроматически нисходящие аккорды фортепиано (ц. 5—6). В репризе (ц. 8) проведение темы у скрипки сопровождается виолончелью. Предельно трогательно и скорбно звучит обнаженное сплетение темы и подголоска. В заключение отметим суровую простоту каданса: чередование квинт на I и II ступенях лада.

Финал строится на сопоставлении двух образных сфер: главной темы народного характера — праздничной, ликующей (такой характер ей придает сверкающий паряд из флажолетов скрипки, наложенных на тремоло двойными нотами виолончели) и другой темы — сурово-волевой, в духе сарабанды (ц. 4). Весь финал подчинен действенному развитию. В разработке Равель, излагая главную партию, временами сближает ее с темой Пассакальи (ц. 5). Особенно изменяется побочная партия: ее аккорды порой звучат как военный сигнал (ц. 7). Кульминация и итог разработки — драматическое проведение обеих тем одновременно (2 т. до ц. 8). Реприза утверждает идеал стойкости, мужества, светлой веры. Вспомним, что Трио было завершено в самом начале войны, и сполна оценим такой итог цикла.

В Трио Равель обратился к повому для себя типу инструментального тематизма; он использовал принципы развития темы, идущие от конфликтного понимания сонатности; дал оригинальное решение цикла, сопоставив в нем множественность (Пантум) с единообразием (Пассакалья); наделил старинные формы музыкально-драматической функцией, абсолютно чуждой архаике; а главное, применяя эти приемы, он непосредственно опирался на баскский фольклор, придававший им особую интонационную живизненность. Равель достиг глубокой содержательности и огромного мастерства, сказывающегося в симфонической масштабности формы, богатстве и разнообразии инструментальных комбинаций.

Существуют разные исполнительские интерпретации Трио. Д. М. Цыганов отмечает трактовку, идущую от Равеля и донесенную Р. Казадезюсом, принадлежавшим с середины 20-х годов к кругу близких друзей Равеля: «...Казадезюс наполнил его музыку большой внутренней силой, яркая эмоциональность оказалась оттененной игрой полутонов, здоровое народное начало мелоса предопределило редкую полнокровность трактовки»¹.

Завершение Трио не мешало интенсивным хлопотам Равеля о зачислении в действующую армию. Наконец, в октябре 1915 года Равель занял свое место в рядах сражающихся. Врачи не допустили его летать, и он добровольцем вступил в армию в качестве водителя грузового военного транспорта Красного Креста. В шутку Равель назвал свой грузовик «Аделаида» по названию балета на музыку «Благородных и сентиментальных вальсов». Равель стойко переносит тяготы военной службы, от-

¹ Советская музыка, 1978, № 11, с. 90.

казывается от поблажек и послаблений. Свою службу он называет «работой» что так характерно для Равеля, избегавшего красноречия. Он пишет: «Возможно, работа будет опасной, но зато более интересной»¹. Однако одного желания и энтузиазма Равеля было недостаточно. Его слабое здоровье, тонкая нервная организация не выдерживали лишений, бессонных дежурств, постоянного напряжения в обстановке непосредственной опасности. Именно во время войны проявились симптомы той болезни, которая привела к его смерти через 20 лет. Это видно из писем, относящихся к весне — началу лета 1916 года. Равель жалуется на «страшную, ничем не объяснимую усталость... это не военная усталость, не та вялость, которая происходит от тоски по дому — это я тоже испытал, — тут что-то другое»². Состояние здоровья Равеля катастрофически ухудшается, и осенью он попадает в госпиталь. Как стоек, мужествен этот внешне физически слабый человек! Он не только «шутя» перенес операцию, но, находясь в госпитале, помнил, что об этом не должна знать его мать.

8 июля 1916 года Равель пишет: «К моей болезненной тоске прибавился еще новый прилив нежности к музыке. Я переполнен вдохновением и могу взорваться от него, если в ближайшее время заключение мира не подымет крышку котла»³. В его письмах мелькают упоминания о симфонической поэме «Вена» (она превратилась позднее в «Вальс»), опере «Потонувший колокол», фортепианной сюите (будущей «Памяти Куперена»). Равель, конечно, понимал, что в атмосфере массового военного психоза «Вена» и «Потонувший колокол» будут несвоевременны как сочинения на австро-германскую тематику. Тогда раздавался хор голосов, призывавший отказаться от культурных достижений Германии — творений Вагнера, Гёте, Гейне, Лейбница, Канта, Гегеля, Ницше. Особенно неистовствовали шовинистические организации «Лига патриотов», «Аксион франсез». Образовалось общество под названием «Национальная лига защиты французской музыки», ставившее целью препятствовать исполнению сочинений немецких и австрийских авторов. Равель резко отрицательно отнесся к этому обществу и подобным ему. Он откровенно иронизирует над его организаторами (Сен-Сансом и Пузйгом) и говорит, «что надо не запрещать и игнорировать чужое, а стараться, чтобы свое было не хуже»⁴. Это лишний раз показывает, как был чужд Равелю дух шовинизма.

В августе 1916 года произошла реорганизация Национального общества, временно слившегося с МОН. Равель был приглашен в его комитет. Он согласился, но после того, как получил заверение, что общество не будет «слишком... национальным»⁵.

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 112.

² Там же, с. 114—115.

³ Там же, с. 121.

⁴ Там же, с. 119.

⁵ Там же, с. 124.

Конечно, Равеля сдерживали воспоминания о недавнем однобоком курсе этого общества. Только когда он узнал, что председателем будет Форе, колебания оставили Равеля.

Музыкальные замыслы переполняют Равеля. В госпитале он знакомится с романом Фурнье «Большой Мольн» и задумывает по его мотивам пьесу для виолончели с оркестром (этот замысел не был осуществлен, хотя композитор долго не расставался с ним). На предложение певицы Ж. Батори уехать летом 1917 года на гастроли в Аргентину, Равель отвечал: «Если обстоятельства позволяют, мои планы на следующее лето совершенно точно намечены: я останусь во Франции и буду работать»¹. Для него совершенно неприемлемо покинуть воющую Францию и укрыться в тихой Аргентине.

После лечения в госпитале, где Равель пробыл сентябрь и октябрь 1916 года, он получил небольшой отпуск. Приехав в Париж, он застал мать тяжело больной. В январе 1917 года он ее похоронил. 9 февраля 1917 года, вернувшись в армию, Равель пишет: «Моральное состояние ужасно... Еще так недавно я мог ей писать, получать ее жалобные письма; они огорчали меня... и все же были для меня такой огромной радостью. Тогда я был счастлив, несмотря на смутную тревогу. Не думал я, что это случится так скоро. А теперь все то же ужасное отчаяние, все те же тяжелые мысли... Капитан, мой командир, уверяет, что я должен „встряхнуться“. Он назначил меня сменным на машину, которая отправляется в рейс к линии фронта. Но я знаю, что это не поможет»². Равель служил в прифронтовой полосе в районе Вердена, где шли ожесточеннейшие бои.

Равелю недолго на этот раз пришлось быть в армии. Он сильно обморозил ноги, и его отправили в тыл. Подходила весна 1917 года. До окончания войны было еще полтора года. Но как изменилась обстановка в стране! По армии прокатилась волна восстаний против лозунга правительства «Война до победного конца!». Клемансо проводил политику жесточайшего террора по отношению к «пораженцам». События открыли глаза левому крылу социалистов на действительное положение вещей, и они начали проводить тактику оппозиции войне. Общее настроение в стране постепенно изменялось от ура-патриотизма к осуждению затянувшейся войны. В 1916 году вышел в свет роман А. Барбюса «Огонь», повествующий о жестокой правде окопного ада.

Историки культуры констатируют общее значительное снижение художественного уровня буржуазного искусства в военные годы, отдавшего дань сиюминутной шумихе, пустозвонному ура-патриотизму, что выразилось в появлении очерков, од, сонетов, воспевавших отдельные военные события и факты, но отказы-

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 127.

² Там же, с. 130.

вавшихся от их осмысления. Тем важнее, что Равель оказался среди тех, кто дал в годы войны глубокий творческий отклик на нее; его сочинения, казавшиеся «неактуальными», на самом деле были наполнены современным содержанием.

27 июня 1916 года Равель пишет Ж. Марно: «Хочу дать Вам одно поручение... Речь идет о том, чтобы найти для меня возможно больше данных о народных песнях провинции Валуа. (Обращаться к небольшой работе Жерара де Нерваля не нужно: я как раз из нее исхожу.) Тексты, музыка, легенды — все пригодится»¹. Очевидно, говоря о работе Жерара де Нерваля, Равель имел в виду его книгу «Старинные французские баллады» (1842). Поэт записывал не только тексты, но и мелодии. Он пронес через всю жизнь любовь к краю своего детства — Иль-де-Франсу, к древнему графству Валуа. О Нервале как собирателе песен упоминает Ж. Тьерсо в книге «История народной песни во Франции»². Характерное для творчества Нерваля сочетание ясности с причудливой фантастикой, искренности с иронией и гротеском, традиционности с новаторством ценили Малларме, Верлен, Пруст, Арагон, Элюар, Бретон, Аполлинер.

Примечателен интерес Равеля к Нервалю. Несомненно, поэт привлек его внимание не только в связи с фольклором. Нерваль отдал дань теме Востока («Путешествие на Восток»), столь близкой автору «Шехеразады» и «Мадагаскарских песен». У Нерваля есть описание Вены и стихи вальса, к которому Равель не мог остаться безразличным, сочиняя свой «Вальс». Готье писал о «Сильвии» Нерваля, что она своей чистотой, идилличностью, поэзией воскрешает дух «Дафниса и Хлои» Лонга, на чей сюжет Равель недавно закончил балетную партитуру.

В то время, когда Равель заинтересовался фольклором провинции Валуа, он работал над «Тремя песнями». Они написаны на собственный текст Равеля, близкий к фольклорному. Их мелодика настолько напоминает народную, что они скорее похожи на обработки: над ними словно витает дух народной песни. Шалю в примечаниях к письму от 27 июля 1916 года говорит, что «произведение, которое Равель задумал и в связи с которым хотел ознакомиться с фольклором Валуа, так и не было создано»³. Нам представляется, что именно «Песни» явились результатом работы Равеля над фольклором, правда, ход этой работы не совсем совпадает хронологически с тем, как она отражена в письмах. Ролан-Манюэль указывает, что Равель сочинял «Песни» еще в конце 1915 года⁴. Но ведь возможно, что он начал их (осо-

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 123.

² Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. М., 1975, с. 22—23.

³ Равель в зеркале своих писем, с. 123.

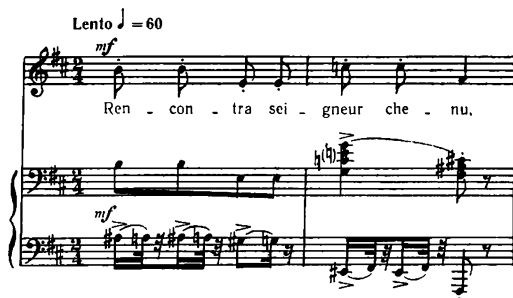
⁴ Ролан-Манюэль А. Равель, с. 79.

бенно тексты), как сам пишет, «исходя» из книги Нерваля, а потом уже углубился во французский фольклор.

«Три песни» образуют своеобразный триптих: скорбную песню-легенду «Три чудо-птицы райских кущ» обрамляют бержекетта «Николетта» и рондо «Больше в лес мы не пойдем». А. Доливо принадлежит тонкое наблюдение, сделанное в предисловии к русскому изданию вокальных сочинений Равеля (М., 1964), о близости содержания и некоторых приемов звукописи песен Равеля и Мусоргского: «Николетты» и «Козла», рондо и «Озорника». Представляется совершенно необходимым продолжить это сравнение. Ведь «Три чудо-птицы» с рефреном «Мой дружок, он на поле брани» напоминают о колыбельной из «Забытого» (красноречивое совпадение в трактовке темы войны у двух великих художников!).

Все песни разнохарактерны. Первая — типа невинной бержекетты, которая неожиданно оборачивается едкой сатирой, ибо юная Николетта предпочла «утехам любви» толстый кошелек уродливого старого господина. Вторая заключает в себе нечто от эпических песен. Третья — шуточно-озорное рондо. Мелодика «Песен» ясна, проста, обобщенно-образна. Строение их строфическое: мелодика не претерпевает изменений, а гармоническая ткань варьируется. Равель вводит переменные ритмические размеры, так как его стих и мелодика, близкие народным, не укладываются в рамки строго периодической ритмики. Композитор использует также мелодико-гармонические обороты и лады, идущие от народно-песенной практики.

В основе порхающей мелодии «Николетты» лежит квинта. Песня начинается с квинтового хода от топического звука *си*, который тут же секвентно перемещается на секунду вверх. Параллелизмами октав Равель подчеркивает это перемещение (*сольдиез* вносит дорийский оттенок в *си* минор). Один из вариантов гармонизации мелодии наглядно характеристичен: при



появлении «уродливого господина» фёршлагги напоминают «Цесарку» из «Естественных историй»; этим Равель как бы дает оценку сущности господина и поступка Николетты.

Повествовательная эпическая мелодика «Трех чудо-птиц» обладает гибкими свойствами ладовой переменности: мелодика движется между c^2 и c^1 , играющими роль ладовых устоев, хотя тональный центр обозначен как *фа* минор. Равель закрепляет эту переменность в сопровождении, давая цепь квинт (наподобие органума).

Мелодия рондо — архаически квартовая с секундовым опеванием нижнего устоя. Равель тонко варьирует ее ладовые оттенки: то она звучит в *ля* мажоре с лидийской окраской, то в *фа-диез* миноре с дорийской окраской. Любопытно, что введение септаккорда от *фа-диез* воспринимается прежде всего как ладовый вариант гармонизации той же мелодии.

Первые упоминания в письмах Равеля о фортепианной сюите «Памяти Куперена»¹ относятся к сентябрю 1914 года. Однако отдельные пьесы, ставшие потом номерами сюиты, Равель обдумывал, очевидно, раньше. Весной 1914 года он пишет из Сен-Жан-де-Люза: «Я занялся переложением Форланы Куперена. Позабочусь о том, чтобы ее станцевали в Ватикане Мистэнгет и Колетт Вилли — травести. Не удивляйтесь моему возврату к религии: воздух родины этого требует»². Эти строки полны иронии. Дело в том, что в 1914 году папа римский осудил входившее в моду танго, и архиепископ Парижский запретил его. Ханжествующие клерикалы пытались стереть из памяти всякое воспоминание об этом танце, противопоставив ему старинные танцы, в их числе *форлану*. Равель иронизирует, что его *форлану* станцуют в Ватикане эстрадная танцовщица Мистэнгет и Колетт Вилли, одно время совмещавшая занятия литературой с выступлениями на подмостках мюзик-холла. Равель не может удержаться, чтобы не бросить намек в сторону католицизма. Это письмо ярко показывает отношение Равеля к церкви, которое можно охарактеризовать кратко как антиклерикализм с изрядной дозой пасмешливости.

В 1917 году Равель пишет, что «Памяти Куперена» «постепенно достраивается». Первоначально Равель приурочивал окончание сюиты к 250-летию со дня рождения Франсуа Куперена (1668—1733). Война скорректировала его планы. В краткой автобиографии он говорит, что сюита «посвящена в действительности не столько самому Куперену, сколько французской музыке XVIII века»³. Кроме посвящения Куперену и французской музыке XVIII века каждая пьеса сюиты посвящена одному из друзей Равеля, тем, кто защищал Францию и погиб на войне: Прелю-

¹ В русских изданиях название этой сюиты обычно переводится как «Гробница Куперена» или «Могила Куперена».

² Равель в зеркале своих писем, с. 97.

³ Там же, с. 229—230.

дия — Ж. Шарло, Фуга — Ж. Круппи, Форлана — Г. Делю, Ригодон — братьям Пьеру и Паскалю Годен, происходившим из Сеп-Жан-де-Люза, Менуэт — Ж. Дрейфусу (сыну «военной крестной» Равеля Ф. Дрейфус), Токката — Ж. де Марлиаву (мужу пианистки М. Лонг). И прав Корто, говоря: «То, что первоначально должно было быть отвлеченной данью высоким достоинствам нашего музыкального прошлого, признанием тонкой художественной преемственности, превратилось в силу печальных обстоятельств в благоговейный дифирамб благородным качествам нации в целом»¹.

Во французском оригинале сюита называется «Le Tombeau de Couperin»². «Le Tombeau» — надгробие, памятник, эпитафия. Традиция подобным образом выражать благоговение перед памятью почитаемого артиста, друга, человека получила распространение в XVII веке. Именно тогда прославился своими надгробными речами знаменитый проповедник епископ Боссюэ (1627—1704). Восхваление достоинств умершего сочеталось в них с назиданием живущим. Музыканты не оставались в стороне от этой традиции. В одной из сюит Луи Куперена (дяди Франсуа Куперена) между сарабандой и чаканой помещено «Le Tombeau» лютнисту Бланроше. XX век воскресил старинный обычай. Уже Дебюсси отдал дань Рамо — «Памяти Рамо» (1905). Сюита Равеля продолжила эту благородную традицию, к тому же наполнив ее современным содержанием.

«Памяти Куперена» — сюита, состоящая из чередования чисто инструментальных пьес с танцевальными. Вслед за прелюдией и фугой следует форлана, ригодон, менуэт; завершает сюиту токката.

В Прелюдии гибкое движение отчетливыми, короткими длительностями, диатоническая ладовость, прозрачная двухголосная фактура (включающая имитационность), умеренная динамика, подражание мюзету и, конечно, *agrèments* (украшения) с тонкостью и изяществом воссоздают звучания эпохи конца XVII — начала XVIII века. Вместе с тем Равель, следуя принципам мотивного строения фигураций, идущим от эпохи Куперена, наделяет их новой для своего стиля трактовкой — их движение приобретает мелодические свойства. Такая трактовка, разумеется, не исключает гармонически красочной «подстановки» под фигурации типично равелевских многосоставных аккордов, отталкивающихся от сцепленных квинт *до—соль—ре* (практика, идущая от волыночной педали). Что касается формы, то Равель сочетает признаки старинной сонатности (мало отличающиеся друг от друга первая и вторая темы, следующие согласно схеме АВВА)

¹ Корто А. О фортепианном искусстве, с. 175.

² Равель намеренно не называет Куперена, которому он посвящает сюиту; подразумевается Куперен Великий — Франсуа, а вместе с ним и вся музыкальная династия Куперенов как олицетворение духа французской музыки.

с ее вполне современным преломлением — довольно развернутая разработка, сложный тональный план целого.

Ровное движение триолей шестнадцатых Прелюдии заканчивается стремительным взлетом заключительного пассажа. Его сменяют прерываемые паузами нисходящие шаги темы фуги. Эта трехголосная fuga — маленькое чудо контрапунктического мастерства Равеля. От инструментальной темы прелюдии тема фуги отличается вокальной природой, но мелодические контуры их близки, а применяемая в изложении прелюдии имитационность еще более сближает прелюдию и фугу. Сохраняя обычное для цикла прелюдии и фуги ладотональное единство (ми минор), композитор вводит еще связи интонационные, а также сходные приемы изложения, что не так часто встречалось в классических циклах, но широко культивировалось в позднеромантическую эпоху, например Сен-Сансом, Франком. Fuga изобилует самыми сложными комбинациями, разнообразными стреттами, тему сопровождает удержанное противосложение, написанное во вдвойне сложном контрапункте. Но изощренность техники не заслоняет скромного очарования фуги, которая чужда схоластической учености.

За фугой следует Форлана — танец итальянского происхождения, из города Фриуля. Включению ее во французскую сюиту, возможно, способствовали описанные выше обстоятельства. Форлана Равеля отличается тонким изяществом хроматической извилистой мелодии в духе сицилианы. Изысканно альтерированные аккорды, сопровождающие эту мелодию, неожиданно сопоставляются с архаическими диатоническими кадансами. Форлана имеет рондальное строение, в ней лаконичный рефрен чередуется с развернутыми интермедиями. Эти черты Форланы убеждают в том, что Равель дает танец XVIII века сквозь призму современного восприятия, причем сложнейшее гармоническое письмо он облекает в классицистски ясную фактуру.

Форлану сменяет Ригодон — жанровая картинка простодушного-веселого деревенского танца с притоном. Он прерывается инструментальной интермедией, где на фоне волыночной педали раздается трогательно-задумчивый наигрыш свирели. Интонационный и гармонический стиль Равеля здесь непосредственно близок практике народного музицирования. В Ригодоне Равель впервые допускает введение новой тональности до мажор по сравнению с тональностью ми минор Прелюдии и фуги, а также Форланы.

За Ригодоном следует Менуэт, который Равель делает центром сюиты, выражая идею скорби и героики, еще не раскрытую в ней: «Le Tombeau» — не только венок памяти Куперена, но памятник и надгробие погибшим героям. В эпоху Люлли и Ф. Куперена менуэт — этот исконно французский танец — отличался сдержанностью, торжественностью. В операх и балетах Люлли ему придавался нередко героический характер. Возможно, из

такого понимания этого танца исходит Равель. Строгая грация прозрачно ясных созвучий воссоздает образ танца, полный простоты, суровости и благородства. Уже со второго периода Равель, усложняя гармонию, смещая ритмические акценты, нарушая симметрию построений, отстраняет непосредственную танцевальность. Возникает, по выражению Журдан-Моранж, «чувство почти тоскливой печали».

Середина Менуэта представляет собой трио под названием мюзет. Равель избрал мюзет не только как дань традиции Куперена, у которого он часто встречается, будучи заимствован из народной практики музицирования. Мюзет Менуэта — наиболее скорбная страница сюиты. Выражая самое «субъективное», Равель, как правило (вспомним «Виселицу!»), обращается к приемам и средствам самых «объективных» авторов — композиторов XVIII века, народной музыкальной практики.

Основная тональность Менуэта (соль мажор) сменяется доминантовым ладом одноименного минора с дорийским ми-бекаром. Ресурсы развития Равель находит в движении от гармонического применения приема мюзета к раскрытию его полифонической природы, таящейся в возможности противопоставить движение верхних голосов басу. Развитие линии верхних голосов — интонационно-гармоническое: от медиантных чередований параллельных си-бемоль мажора — соль минора первых проведений ко все более сложным интонационно-обостренным сопоставлениям ре-бемоль мажора — до мажора — си мажора в системе объединенного мажороминора.



Органный пункт на тонике претерпевает динамико-колористические изменения — от скромного баса, звучащего *pianissimo*, до педали *fortissimo*. Равель расширяет регистры, путем удвоений утолщает аккордовые параллелизмы и достигает грандиозной кульминации.

После кульминации тема мюзета в первоначальном облике проводится лишь один раз. Во время второго ее проведения, сопровождающегося тональным сдвигом, контрапунктом вступает тема Менуэта¹. Отпечаток суровой скорби мюзета ложится на звучание Менуэта в репризе, что находит отражение в гармонии.

¹ Репризу, в которой одновременно звучат первая тема и тема трио, Равель применяет в «Старинном менуэте», Вальсе из «Матюшки-Гусыни». В Менуэте сюиты «Памяти Куперена» прием этот вносит скорбную эмоциональную окраску.

зации первого мотива темы в си миноре, в изменении тонального плана. Тональность соль мажор утверждается только в светлой, умиротворенной коде.

Завершает сюиту Токката. Такого рода пьесы типичны скорее для клавирной музыки итальянской школы (Б. Пасквини, Д. Скарлатти) с присущей ей моторностью, ударностью туше, чем для французской, хотя в пьесах Рамо порой встречаются токкатные фактуры. Обращение Равеля к токкате глубоко оправдано. Волевым движением, сообщающим пьесе энергично-утверждающий характер, отодвигаются печально-скорбные настроения. В этом смысле показательно, что токката, начинаясь в ми миноре, заканчивается в ми мажоре. Она замыкает сюиту, образуя вместе с прелюдией инструментальное обрамление ее танцам. Наконец, специфический, стаккатно-мартеллятный прием звукоизвлечения, вносящий разнообразие в звучность сюиты, придает строгость самым красочным гармоническим и регистровым эффектам. Эта пьеса — одно из ярчайших воплощений токкатного пианизма в XX веке.

Во время сочинения «Памяти Куперена» Равель особенно много играет на фортепиано этюды Паганини — Листа и Сен-Санса. Можно найти сходство приемов токкаты Равеля с токкатой Сен-Санса, а также вторым этюдом из «Этюдов высшего исполнительского мастерства» Листа и четвертым этюдом Паганини — Листа, однако это не умалит новаторства Равеля. Он в этой токкате блистательно завершает линию своих токкат («Альборада», «Скарбо»).

Сюита «Памяти Куперена» — еще одно, после Сонатины и «Благородных и сентиментальных вальсов», оригинальное решение Равелем инструментальной циклической формы. Композиция сюиты строга и ясна, она представляет собой последовательность трех групп пьес: прелюдия и fuga, три контрастных танца (их центр, как и всей сюиты, — Менуэт) и токката, образующая арку с прелюдией. Равель топально соподчиняет части сюиты¹ и вводит некоторые общие для частей сюиты интонационно-гармонические и фактурные приемы. Таким образом, сохраняя связи с «ordre» Куперена или «suite» Рамо, Равель строит композицию сюиты в соответствии со своим постоянным стремлением к конструктивному единству цикла и завершенности целого².

¹ Напомним тональности пьес: Прелюдия и fuga — ми минор, Форлапа — ми минор, Ригодон — до мажор, Менуэт — соль мажор, Токката — ми минор — ми мажор. Таким образом, тональности пьес соподчиняются по принципу терпости.

² В 1919 г. Равель оркестровал сюиту. В партитуру вошли Прелюдия, Форлапа, Менуэт, Ригодон. Оркестровка рассчитана на малый состав: помимо деревянных и струнных только две валторны, труба и арфа. Первые сюита прозвучала 28 февраля 1920 года в «Концертах Падлу» (дирижировал Р. Рене-Батон). 8 ноября того же года Шведский балет дал хореографическую интерпретацию сюиты, использовав Форлану, Ригодон, Менуэт (дирижировал Д. Э. Энгельбрехт).

Сюита «Памяти Куперена» своеобразно преломляет идею неоклассицизма, который получит после первой мировой войны широкое распространение в Европе. Неоклассицизм Равеля вырастает из последовательной неоклассической ориентации, сказывающейся с первых его шагов на композиторском поприще — мы имеем в виду «Старинный менуэт», «Павану», «Матушку-Гусыню». Этот неоклассицизм неразрывно связан с национальной французской традицией. Обращаясь к ней, Равель далек от стилизаторских целей. Традиция для Равеля — средство подчеркнуть глубокую преемственность своего творчества.

Ш. Кёклен, объясняя связи ряда французских музыкантов XX века с мастерами прошлого, подчеркивает: «Прежде всего следует упомянуть духовную преемственность, а не заимствование у великих предшественников»¹. Для Равеля XVIII век — эпоха не только французских музыкантов-классиков, но и энциклопедистов. Ему близки лучшие идеи этого века: гуманизм, примат разума, гармоничное единство прекрасного и нравственного, требование ясности, стремление к уравниваемости элементов композиции. Поэтому сочинение в формах музыкального «прошлого» не ограничивает содержания его творчества, а, напротив, расширяет его, обращение к отдельным приемам старинных мастеров не вступает в противоречие с его индивидуальной манерой, а обогащает ее.

¹ *Koechlin Ch.* Les tendances de la musique moderne française. *Encyclopedie de la musique* (Albert Lavignac). 2 partie. Paris, 1925, p. 27.

НОВЫЕ ВЕЯНИЯ

Поздней осенью 1918 года отгремели залпы первой мировой войны, стоившей Европе огромных жертв и неузнаваемо изменившей ее. Франция оказалась в числе победителей. В опьянении победой правительство взвизгивало настроения официального патриотизма и претендовало на гегемонию в Европе. Еще до окончания войны из блока Антанты вышла Россия, где победила Октябрьская революция, которая начала оказывать все более и более могущественное влияние на исторические судьбы человечества. Классовые бои во Франции ожесточились; произошло размежевание сил внутри рабочего движения и образование в 1920 году Коммунистической партии. В 1919 году прогрессивные литераторы и общественные деятели объединились вокруг журнала «Кларте» («Ясность»). В группу «Кларте» вошли Барбюс, П. Вайян-Кутюрье, Р. Лефевр, А. Франс, Р. Роллан и др.¹

И после войны все проблемы концентрировались вокруг нее. Только теперь можно было попытаться осмыслить ее политические и социальные итоги, оценить перевороты в умах, произведенные ею. А они были огромны. Довоенная жизнь казалась отделенной от послевоенной не четырьмя годами, а целой эпохой общественных потрясений.

Франция переживала бурное восстановление промышленности, а затем интенсивный процесс индустриализации. Телефон, кинематограф, электричество, граммофон вошли в повседневный быт. Цивилизация стала немыслимой без автомобиля. Завоевал место в ней аэроплан. Все это ускоряло темпы жизни, спрессовывало время. Возводились новые здания в конструктивистском стиле. Менялись моды, прически, танцы, а главное — образ жизни. Это было время стремительного натиска новой динамики. Об этом периоде И. Эренбург вспоминал: «Меня поражали механизация жизни, поспешность движений, световые рекламы, потоки машин... В далекое прошлое отошли и окопы на Шмен-де-Дам, и солдатские бунты, и демонстрации. До поздней ночи ревел джаз,

¹ Группа просуществовала до середины 20-х гг.

и снобы восхищались сипконами. Женщины носили очень короткие платья, говорили, что обожают спорт»¹.

П. Валери в статье «Кризис духа» (1919), посвященной итогам войны, писал: «Мы, цивилизации, мы знаем теперь, что мы смертны». Свою мысль он развивал так: «Мы слышали рассказы о лицах, бесследно исчезнувших, об империях, пошедших ко дну со всем своим человечеством и техникой, опустившихся в непроницаемую глубь столетий, со своими божествами и законами, со своими академиками и науками, чистыми и прикладными, со своими грамматиками, своими словарями, своими классиками, своими романтиками и символистами, своими критиками и критиками критиков... И вот ныне мы видим, что бездна истории достаточно вместительна для всех»². Дальше, затрагивая проблему кризисов, к которым привела военная катастрофа, Валери говорит о кризисе военном, экономическом, а также интеллектуальном.

Война открыла глаза на бедствия, которые коснулись каждого. Мир былых представлений оказался поверженным. Война сломала судьбы целого поколения людей, родившихся в 90-е годы; их жизнь в послевоенной Европе, пораженной не столько денежной инфляцией, сколько инфляцией человеческих ценностей, отражена в получивших мировую известность романах Хемингуэя, Олдингтона, Ремарка о «потерянном» поколении. Юность этого поколения прошла в окопах. Оно почти не знало довоенного бытия; рано повзрослев и заразившись своеобразным нигилизмом, не признавало авторитетов и неспровергало их. Еще до войны возникли отражавшие этот нигилизм эстетические группировки и направления. Среди них выделялись дадаизм и получивший распространение позже сюрреализм. Тристан Тцара, один из основателей дадаизма, поясняя, какие настроения породили его, писал: «Мы знали, что войны не отменить, если не вырвать ее корней... Все проявления этой, именуемой современной, цивилизации были нам омерзительны — самые ее устои, ее логика, ее язык. И вот возмущение принимало такие формы, в которых гротескное и абсурдное безусловно брало верх над эстетическими ценностями...»³. И дадаизм, и сюрреализм, восходящие к отдельным опытам Аполлинера «кубистского» периода, представляли собой сложнейший конгломерат разных идей и идей, отражавших анархистские настроения бунта и отчасти социального протеста, стремление показать бессмысленность буржуазной действительности и вместе с тем высокомерное желание стать «над действительностью».

Стрелы своего критического отношения «молодые» направляли прежде всего против проявлений романтизма и производ-

¹ Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Кн. 3 и 4. М., 1963, с. 144—145.

² Валери П. Об искусстве. М., 1976, с. 105.

³ Цит. по: История французской литературы, т. 4. М., 1963, с. 139.

ных от него течений, в том числе импрессионизма и символизма. Несколько ниже будут рассмотрены эстетические принципы, выдвинутые в музыке группой «Шести»¹, в которую входили А. Онеггер, Ф. Пуленк, Д. Мийо, Ж. Орик, Л. Дюрей, Ж. Тайффер, игравшие в середине 20-х годов все более заметную роль в музыке Франции. Пока же подчеркнем, что сразу после войны ее члены только начинали свой путь в искусстве. Их широковещательные заявления не могли заслонить того факта, что в музыкальной жизни Франции послевоенной поры неизмеримо большее значение имело среднее и старшее поколение композиторов, против которых бунтовала «Шестерка».

Именно «старшие» дали глубокий отклик на военные события. Кроме произведений Равеля достаточно назвать Третью симфонию д'Энди (1919), симфоническую поэму «Французский марш» Роже-Дюкаса. Эти композиторы, а также Руссель, Шмитт определяли музыкальное лицо Франции в послевоенные годы, их сочинения составляли основу театрального, симфонического и камерного репертуара. Не останавливался в своих исканиях Ф. Шмитт. Для А. Русселя в послевоенные годы начался, по существу, новый этап творчества, связанный главным образом с жанром симфонии. К тому же д'Энди, Дюка, Руссель были влиятельнейшими профессорами композиции.

С конца 40-х годов заявляет о себе композиторская молодежь. Прежде всего мы имеем в виду «Шестерку», призывавшую к воплощению нового динамизма эпохи, выступавшую под флагом антиромантизма и выдвинувшую «левые» эстетические лозунги. Глашатаем группы был поэт, драматург, эссеист Ж. Кокто. «Он был живым воплощением протеста против всей эстетики предвоенного времени, который каждый из нас выражал на свой лад»² — так Онеггер определил то, что каждый член далеко не однородной по творческим устремлениям «Шестерки» видел в Кокто. Лидером группы был испытанный возмутитель спокойствия Э. Сати. В 1917 году Дягилев дал нашумевшую премьеру его балета «Парад», в котором слились атмосфера мюзик-холла и балаганских представлений с эстетикой обыденности. Партитура включала нарочито примитивизированную музыку, поданную остроумно, находчиво. Сати ввел в пес бытовые шумы: выстрелы, звуки пишущей машинки и дипамомашины, автомобильные гудки и т. д. «Парад» стал на первых порах в известном смысле символом веры «Шестерки».

В 1918 г. Кокто опубликовал манифест «Петух и Арлекин», поддержанный «Шестеркой». Петух по Кокто означает французское начало, Арлекин — все, что уводит от него. «Да здравствует Петух! Долой Арлекина!» — провозглашает Кокто. Манифест

¹ Название группе дал в 1920 г. критик А. Колле, по аналогии с русской «пятеркой» — «Могучей кучкой».

² Онеггер А. О музыкальном искусстве, с. 167.

призывал: «Довольно облаков, туманностей, аквариумов, ундий и ароматов почи¹, нам нужна музыка земная, музыка повседневная»². Главная мишень для Кокто — романтизм (особенно германский) и производные от него направления, страдающие превеличенностью выражения. С этих позиций он ополчался на Вагнера. Одним из объектов его нападок стал «расслабленный» импрессионизм и творчество Дебюсси, которому Кокто, нисколько не смущаясь, не раз противопоставлял... Сати, всячески превознося эстетику его «Парада». Кокто призывал очистить французскую музыку от инациональных влияний Вагнера, Стравинского, Шёнберга во имя ее национального духа, национальных традиций. Взывая к национальному духу, Кокто допускает явные перегибы. Так, он бросает Дебюсси несправедливые упреки в том, что тот часто играл на «русской педали», имея в виду преклонение Дебюсси перед Мусоргским и Римским-Корсаковым, музыкальные открытия которых органически вошли в его музыкальный язык. Среди положений, декларируемых манифестом, встречаются и такие, которым суждено было сыграть роль в послевоенной французской музыке. Таково, например, требование рельефа рисунка, линии, мелодии: «В музыке линия — это мелодия. Возвращение к рисунку влечет за собой возвращение к мелодии»³.

Одним из средств против романтической расслабленности «Шестерка» объявляла эстетику мюзик-холла и джаз⁴. Американизация жизни послевоенного Парижа коснулась музыкального быта, проникла на эстрады казино, ресторанов и в концертные залы. 17 ноября 1918 года — дата первого выступления американского джаз-банда Гарри Пильсера в Париже, состоявшегося в «Казино де Пари». Джаз объявлялся спасителем «усталой» Европы⁵. Мийо так писал о нашествии джаза: «Стоит ли напоминать о перенесенном потрясении новыми эффектами ритма и новыми тембровыми комбинациями... фортепиано приобретает сухость и точность барабана и банджо, „воскрешается“ саксофон; глиссандо тромбонистов становится одним из самых распространенных приемов; тромбону, также как и трубе, поручаются самые нежные мелодии»⁶. Очень скоро последовали попытки «подражать» джазу («Прощай, Нью-Йорк» Орика, 1919), вкрапывать обороты негритянского и бразильского фольклора в балеты («Бык

¹ Намек на сочинения Дебюсси и Равеля здесь более чем прозрачен.

² Cocteau J. Le rappel à l'ordre. Paris, 1926, p. 28.

³ Там же, с. 27.

⁴ Кстати, нельзя не вспомнить, что именно Дебюсси в «Кукольном кек-уке» из «Детского уголка» (1908) и в прелюдии «Генерал Лавин — эксцентрик» (1913) обратился к интонациям и ритмам мюзик-холла за несколько лет до нашествия джаза, которое приветствовали члены «Шестерки».

⁵ Показательно название эссе Ф. С. Фипджеральда — «Отзвуки века джаза».

⁶ Зарубежная музыка XX века, с. 100.

на крыше» Мийо, 1920), использовать джазовые ритмо-интонации, создавая пьесы в манере джаза (регтаймы Стравинского, Мийо). Лишь позднее «большая» музыка начнет ассимилировать влияния джаза. На этом пути Равель будет одним из первых.

Естественно, что призывами, содержащимися в «Петухе и Арлекине», музыканты «Шестерки» не могли довольствоваться. Встал вопрос о серьезной положительной программе. «Шестерка» попыталась сформулировать ее, и надо сказать, что эта программа содержала немало примечательного. В ней высказана идея ясного, гармоничного искусства, идеал которого члены «Шестерки» видели не только в отражении «повседневности», но и в национально окрашенном классицизме, ориентируясь на Рамо.

Члены «Шестерки» открыто не выступали против Равеля (за исключением отдельных выпадов Кокто и Сати). Однако стена непонимания встала между ним и молодыми музыкантами по их вине. Д. Мийо, например, вовсе не упоминает Равеля в своих «Этюдах» (см. «*Études*», Paris, 1927). В очерке «Французская музыка после первой мировой войны» Мийо называет множество имен, но обходит Равеля. Особую позицию среди группы «Шести» занимали А. Онеггер и Ж. Тайфер, относившиеся к Равелю с большим уважением. Равель тем не менее относился к членам «Шестерки» неизменно доброжелательно.

В послевоенной музыке Франции Равель олицетворял собой импрессионизм, неприемлемый для охваченной ниспровергательством «Шестерки». Ее члены не хотели замечать, что это направление не было застывшим и нечувствительным к новым веяниям. Много лет спустя, в 1955 году, касаясь проблем развития французской музыки после первой мировой войны, член группы «Шести» Л. Дюрей повторил то, в чем был убежден в годы юности: «Пробил смертный час так называемого импрессионизма»¹. В этой фразе выражено категорическое желание во что бы то ни стало похоронить импрессионизм. Но колокол звонил только по «довоенному» импрессионизму. Пример Равеля и Русселя показывает, что импрессионизм продолжал существовать и развиваться в послевоенных условиях, правда, значительно трансформируясь. П. Коллер вводит для характеристики этого позднего импрессионизма термин «постимпрессионизм» (по аналогии с термином, принятым в живописи)².

Равель еще до войны шел к идее претворения национального «классицизма». Он закрепил воплощение этой идеи созданием сюиты «Памяти Куперена». Начиная с Сонаты для скрипки и виолончели (1922), мелодическая линия в музыке Равеля приобретает ведущее значение. Вскоре Равель одним из первых ком-

¹ Советская музыка, 1955, № 8.

² Collaer P. A history of modern music. New York, 1961, p. 49.

позиторов послевоенной Европы обратился к джазу в Сонате для скрипки и фортепиано (1923—1927). Он не чуждался и стиля музык-холла, о чем свидетельствует, например, его опера «Дитя и волшебство» (1925).

После окончания войны Равель переживал тяжелую психологическую и творческую депрессию, которую он преодолевал долго и трудно. Она явилась следствием огромного перенапряжения в военные годы его весьма ограниченных физических сил. В начале 1919 года по совету доктора Р. Гейгера, пастаивавшего на полном покое, горном солнце и воздухе, он на несколько месяцев отправился в Швейцарию.

Осенью 1919 года Равель живет у друзей, в доме Ф. Герольда — переводчика «Потонувшего колокола» Гауптмана. В то время он работает над «Вальсом». Это сочинение создано в 1919—1920 годах, то есть после войны, по всем кругом эмоций принадлежит военной поре. Война наложила трагический отпечаток на образы «Вальса», изменив его первоначальный замысел.

Первое упоминание о «Вальсе» встречается в 1906 году. 7 февраля этого года Равель писал Ж. Марно: «Работа, к которой я сейчас приступаю, это не миниатюра, а большой вальс (sic!), как бы дань памяти великого Штрауса, только не Рихарда, а другого — Иоганна»¹. Итак, Равель назвал эту работу «вальс». Позднее, спустя 8 лет, в письме от 21 августа 1914 года г-же Э. Кан-Казелла, он именует вальс «симфонической поэмой» (обозначение, уже близкое к окончательному — «хореографическая поэма») с заголовком «Вена»². В 1919 году он возвращается к своему замыслу. В то время Дягилев предполагал поставить балет на музыку «Вальса».

Над сочинением «Вальса» Равель работал с большим творческим подъемом. 14 января 1920 года Равель пишет М. Лонг: «Я снова взялся за работу и тружусь яростно, как в прежние времена... Как в прежние времена; нет, не совсем: в последний раз так было в Сен-Жан-де-Люзе...»³. Весной 1920 года Равель заканчивает оркестровку «Вальса». В автобиографии он подчеркивает, что это «хореографическая поэма». Но судьба «Вальса» чем-то напоминает сценическую историю «Дафниса и Хлои»: став украшением симфонического репертуара, «Вальс» лишь изредка появлялся на сцене. Равель увидел хореографическое воплощение «Вальса» только в 1929 году в постановке труппы Иды Рубинштейн.

В книге «Я и мои друзья» Пуленк вспоминает: «Дягилев должен был ставить „Вальс“ в Русском балете, в декорациях

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 51.

² Там же, с. 106.

³ Там же, с. 147.

Хосе-Мариа Серта, мужа Миси. Равель пришел очень скромно, с нотами под мышкой, и Дягилев ему сказал (как обычно „в нос“, голосом, который мне, между прочим, так легко имитировать): „Дорогой Равель, какое счастье услышать Ваш Вальс!“ И Равель, кажется, вместе с Марсель Мейер, сыграл „Вальс“, может быть, не очень хорошо... но все же это был „Вальс“ Равеля. Я в то время очень хорошо знал Дягилева и видел, как у него задвигались челюсти, как он стал вставлять и вынимать монокль, я видел, что он в замешательстве, видел, что ему это не нравится, что он готов сказать: „Нет“. Когда Равель кончил, Дягилев сказал только одну фразу, по-моему, очень верную, он сказал: „Равель, это шедевр... но это не балет... Это портрет балета... это живописное изображение балета“... Этот случай дал мне на всю жизнь урок скромности, потому что Равель спокойно взял свои ноты и очень спокойно, не заботясь о том, что о нем будут думать, ушел»¹. После того как Дягилев отказался от «Вальса», между ним и Равелем прекратились всякие отношения².

В краткой биографии Равель писал: «Я задумал это произведение как своего рода апофеоз венского вальса, который поглощается все нарастающим сокрушительным вихрем. Этот вальс рисуется мне в обстановке императорского дворца примерно в пятидесятых годах прошлого столетия»³. Многие в этих лаконичных строках пугаются в расшифровке.

Вальс, начав победное шествие в 20-х годах XIX века в Вене, моментально покорил Европу. Еще Гёте называл всеобщее увлечение им «вакхическим безумством». Вальс быстро, облекся в инструментальные и симфонические формы, сообщившие ему высокохудожественное воплощение (в сравнении с другими бытовыми танцами). Ранний пример этого — «Приглашение к танцу» (1819) Вебера, привлечшее Берлиоза, давшего его оркестровую редакцию; в качестве другого примера назовем знаменитый бал из «Фантастической симфонии» (1830) Берлиоза; «Вальс-фантазия» (1845) Глинка также может служить великолепным примером симфонизации вальса в самобытно русской трактовке. К поэтизации вальса обращаются Шопен, Шуман, Брамс. Незадолго до «Вальса» Равеля Р. Штраус воскресил очарование венской вальсовости в опере «Кавалер роз» (1911). В «Благородных и сентиментальных вальсах» Равель раскрыл романтическое обаяние вальсов. В симфоническом «Вальсе» вальсообразность превращается в гипнотически неотвратимое фатальное кружение, окрашенное трагическими тонами. Такому типу трактовки «Вальса»

¹ Пуленк Ф. Я и мои друзья, с. 105—106.

² Быть может, оценка Дягилевым «Вальса» объяснялась несоответствием эстетики «Вальса» Равеля эстетике «Парада» Сатп, увлекшей Дягилева в те годы.

³ Равель в зеркале своих писем, с. 230.

предшествовали «Мефисто-вальс» Листа, симфоническая поэма Сен-Санса «Пляска смерти», «Романтические вальсы» Шабрие.

Думается, Равель неслучайно поместил «Вальс» в эпоху 50-х годов XIX века, когда Европа, бездумно вальсируя, неслась к войнам и катастрофам, потрясшим ее, начиная с событий революции 1848 года¹. За этой эпохой в искусствознании утвердилось характеристика «танца на вулкане».

Были местом действия «Вальса» Вена или Париж?² Обе столицы захватила эпидемия роскоши, развлекательности. Кумиром Европы был Оффенбах и его театр «Буфф-Паризьен». Оперетты Оффенбаха с большим успехом после Парижа повторялись в Вене. Равель в «Вальсе» прибегает к эпохе 50-х годов XIX века для того, чтобы вызвать в сознании слушателей ассоциации с другой эпохой — первой мировой войны.

«Вальс» Равеля свободно развивает принципы музыкальной «поэмности» Листа. Он состоит из интродукции, ряда вальсов и возвращения к интродукции, которая вовлекает уже встречавшиеся вальсовые мотивы в новую стадию разработки. «Вальс» разделяют два нарастающие *crescendo*. В отличие от характерной для Равеля колористической трактовки оркестра, в «Вальсе» он сосредоточивается на экспрессии оркестровых тембров; партия изобилует приемами дублировки, порой даже в ущерб красочности.

Интродукция вводит в сумеречную, полную смутного беспокойства атмосферу. На тонально неопределенном тремоло (контрабасы *divisi*) возникают отдельные вальсовые фразы (фагот, бас-кларнет), как бы всплывающие и тут же погружающиеся в общий звуковой фон. Затем идет относительно тонально устойчивый эпизод в ре мажоре (ц. 9). Но и в нем вальсовые мотивы звучат так, словно откуда-то доносятся только обрывки их, что подчеркивает выдержанная гармоническая фигурация. На ее основе образуются самые неожиданные созвучия с вальсовыми мотивами, изложенными, казалось бы, обыкновенными терциями. Но эти терции имеют неоднозначный ладовый смысл, к тому же они опираются на сложную гармоническую вертикаль. В оркестровке обращает на себя внимание такой выразительный штрих, как глиссандо струнных, создающее впечатление взлетающего и вместе с тем ускользающего мотива.

Далее идет цепь из семи разнохарактерных вальсов (начало каждого соответствует ц. партитуры 18, 26, 30, 34, 41, 46, 50).

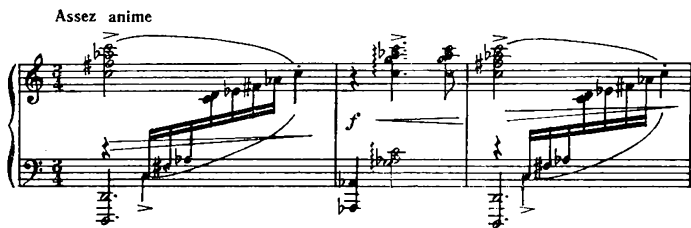
¹ В середине 50-х годов разразился австро-французский конфликт, затем началась бесславная крымская кампания, война Австрии с Пруссией (1866), франко-прусская война, Парижская коммуна во Франции.

² В письме к Э. Ансерме (20 октября 1921 г.), отмечая его превосходное исполнение «Вальса», Равель пишет о «фантастических комментариях» критиков: «Одни считают, что это „танец на вулкане“ в Париже 1870 года, другие, — что это пляска в голодной Вене 1918 года». — Равель в зеркале своих писем, с. 160.

В этой цепи «сентиментальные» вальсы сменяются балльными эпизодами. В общем потоке движения велика роль самого «штраусианского», пятого вальса, с его инерцией безостановочного вальсирования. Шестой вальс по контрасту с предыдущим создает образ прекрасной мечты, сразу же заслоняемый кукольным, гротесковым седьмым вальсом.

Новый раздел начинается с возвращения интродукции (ц. 54). В этом разделе вступает в силу принцип неуклонной драматизации. Облик знакомых мотивов трансформируется. Первая кульминационная фаза непрерывного *crescendo* (ц. 73) — проведение мотива ранее мечтательного третьего вальса (скрипки) у тромбонов и валторн (на фоне педали тремоло всего оркестра), отчего он приобретает черты грубой оргиастичности. Далее на остинато нисходящей хроматической фигурации, постепенно призывающей оркестр, разрабатывается мелодия пятого вальса (ц. 86), которая является как бы символом кружения. Упоение танцем становится все более иступленным, судорожным. Мотивы приобретают искаженный вид. Так, мотив шестого вальса, олицетворявший «чистую красоту» (альты *divisi* и виолончель соло), предстает огрубленным, вызывающим (медные, поддержанные литаврами и тарелками).

В коде (ц. 88) наступает черед еще более действенных гармонических и динамических преобразований мотивов. В начале ее звучит вальсовая формула интродукции. Но как она изменилась! В тонический септаккорд ре мажора вторгается тритон *ре—ля-бемоль*.



Мотивы сжимаются, деформируются, «монтируются» друг с другом. «Провалы» динамики соседствуют с ее «взрывами». Движение все убыстряется (редкая для Равеля ремарка *prezsez jusqu' à la fin*), до предела разрастается динамика.

Примечательно, что Равель обратился к самому романтическому танцу в годы, когда набирало силу антиромантическое движение. Посредством деформации вальса Равель показал крушение целой довоенной эпохи. Отсюда необычная драматизация формы, приемы гротеска (в плане антитез: прекрасное — уродливое, чувственное — бездушно-кукольное), гипнотичность кружения. Бал заканчивается катастрофой.

К 1920 году, когда был окончен «Вальс», относится новое «дело Равеля». Решив отметить композитора орденом Почетного

легиона, правительство внесло его имя в список представленных к награждению, поставив его в известность об этом уже *post factum*. Равель решительно отказался от ордена, и его отказ был обнародован прессой.

Сказалась ли в этом только позиция «истого бодлерианца», как пишет Р. Шалю?¹ Думаем, что отказ Равеля имел более глубокие причины. Награждение орденом Почетного легиона в глазах общественного мнения было давно скомпрометировано. Поводы к награждению подчас были самые сомнительные, вплоть до сатирически описанного в новелле Мопассана «Награжден» (1883), где г-н Сакремон получил орден за особые услуги, которые оказывала его жена депутату г-ну Росселену. Так было не только в конце XIX века. А. Моруа в рассказе «История одной карьеры» описывает, как друзья, получившие ордена за военные заслуги в первой мировой войне, «устроили» награждение таким же орденом своему другу Шалену. Для этого понадобилась только «видимость заслуг». Нет ничего удивительного, что ряд деятелей культуры Франции отказывался от пагравд.

Официальное признание обходило Равеля с самого пачала его творческого пути. Он не мог не видеть ложь, консерватизм, лицемерие, поощрявшиеся и пасаждавшиеся сверху и пронизывавшие художественную жизнь Франции. С теми же «противниками» Равель сталкивался постоянно, уже завоевав известность. И неожиданную официальную почесть он мог расценивать только как фальшивую акцию. Без всякого почтения Равель относился к «легионерам», то есть награжденным орденом Почетного легиона. Он пишет Ролан-Манюэлю: «Вы знаете, что легионеры похожи на морфинистов, которые пользуются хитростью, чтобы других втянуть в их пороки. . .»² Равель равнодушен к истощным воплям прессы. Единственной газетой, вставшей на его защиту, была «Юманите». «Мой „скромный отказ“, — пишет Равель, — удался на славу. Уже третий день ко мне прибывают целые вагоны газетных вырезок, высылаемых Аргусом и другими агентствами печати. Как они меня поносят! В „*Ordre Public*“ (это еще что такое?) какой-то болван умудрился написать как раз то, чего не следовало, а именно — что немало храбрецов носят в петлице красную ленту. Здраво высказывается „*Humanité*“»³.

В 1920 году Равель приходит к мысли поселиться за городом. Возможно, что это была реакция на бешеное ускорение темпа жизни в городе. Несомненно, что в принятии такого решения им руководила надежда на то, что в уединении он сможет спокойно работать. 25 марта 1920 года он пишет м-ль Марно: «Я так привык к своему убийственному одиночеству, что оно почти не тяготит меня. Поэтому прошу Вас подыскать для меня какую-

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 148.

² Ролан-Манюэль А. Равель, с. 87.

³ Равель в зеркале своих писем, с. 149.

нибудь лачугу километрах в 30-ти от Парижа». Порой его мысли приобретают совершенно неожиданное направление. В том же письме он иронически говорит: «Временами я подумываю, не поселиться ли мне в каком-нибудь прекрасном монастыре в Испании; но, поскольку я неверующий, это было бы чистейшим идиотством. Да и как сочинять в таком месте венские вальсы и прочие фокстроты?»¹ В последней фразе он намекает как на «Вальс», так и на новые замыслы, реализованные позднее в «блюзе» из Сонаты для скрипки и фортепиано, в фокстроте Чашки и Чайника из оперы «Дитя и волшебство».

Поиск небольшого загородного дома заканчивается тем, что Равель останавливает выбор на Монфор-л'Амори в 50 километрах от Парижа. Р. Шалю живо описывает окрестности этого местечка и вид, который открывался из окон дома, контраст его внушительного внешнего вида и миниатюрных интерьеров... «Он перевез в Бельведер все свои ценные безделушки, которые очень любил и берег, лампы со стеклянными абажурами, китайские статуэтки, гравированное стекло, музыкальные шкатулки и — сокровище из сокровищ — механическую птичку с разноцветным оперением, которая виртуозно щебетала.» Устройство дома и сада в мавританском стиле потребовало много времени, сил и средств (следы забот — в письмах этих лет). Более или менее спокойная жизнь в Бельведере началась через 3—4 года. «В конечном итоге, — пишет Шалю, — Бельведер оказался скорее приятным на вид, чем удобным и практичным жилищем, особенно зимой, когда там воцарялся холод и все пропитывалось пропьющей сыростью.»²

В мае 1921 года Равель переезжает в дом, который не оставляет уже до конца своих дней. Теперь каждая поездка в Париж связана с определенными трудностями. Однако относительная отдаленность от Парижа не отпугивала гостей Равеля, круг которых расширился за счет молодежи. К верным старым друзьям — Ролан-Манюэлю, Деляжам, Годабским — прибавились новые: Э. Журдан-Моранж — скрипачка и музыкальный критик, позднее автор книги «Равель и мы»; композитор Ж. Тайфер; певицы М. Грей и М. Жерар, скульптор Л. Лейритц. К середине 20-х годов Равеля окружает группа композиторов — его почитателей и учеников. Среди них М. Розенталь, Н. Обухов. Л. Дюрей в упоминавшейся статье с полным основанием писал: «Для развития молодой французской школы в период между двумя войнами немало сделали Ролан-Манюэль и Манюэль Розенталь — ученики и последователи Равеля»³.

Живя в Монфор-л'Амори, Равель не обрекает себя на положение отшельника, он часто приезжает в Париж. По-прежнему он

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 148.

² Там же, с. 152.

³ Советская музыка, 1955, № 8, с. 129.

находится в курсе всех новостей музыкально-культурной жизни. Среди последних новинок, с которыми он познакомился, был негритянский джаз; Равель пришел в восторг от виртуозности его участников. Он посещает кафе «Бык на крыше», служившее местом встреч членов «Шестерки», и там охотно слушает пианистов Вьенера и Дусе, игравших произведения Баха, Шопена попеременно с регтаймами и блюзами.

С 1922 года Равель совершает регулярные концертные поездки по городам Франции, Австрии, Англии, Скандинавии. Он выступает как дирижер, пианист, аккомпаниатор. На гастролях в Лондоне в 1923 году Равель дирижировал «Вальсом» и «Матушкой-Гусыней». Как пишет Равель, «по отзывам газет я — пусть не выдающийся, но все-таки хороший дирижер»¹.

Лето 1922 года Равель проводит в Лион-ля-Форс. По заказу С. Кусевидского он работает над оркестровкой «Картинок с выставки» Мусоргского². Равель с радостью принял этот заказ, давший ему возможность еще раз обратиться к творчеству Мусоргского, гений которого он глубоко почитал. Важно, что Равель не только ценил его звуковые открытия, но близок был к пониманию сущности его творчества. Внимательно изучал он «Женитьбу», песни, «Детскую» Мусоргского. Накануне войны работал над инструментальной «Хованщиной» по рукописи Мусоргского. В 1913 году Равель выступил против произвольного перемещения сцен в «Борисе Годунове». Он писал («Комедия», 5 июня 1913 г.): «нельзя путем перестановки двух последних актов губить смысл театрального представления, его главное действующее лицо — народ».

Фортепианный цикл «Картинки с выставки» Мусоргского, созданный в 1874 году, представляет собой уникальное явление в музыкальной литературе; композитор воплощает необычную тематику, навеянную зрительными впечатлениями — выставкой рисунков художника-архитектора В. Гартмана. Точность музыкального воссоздания этих впечатлений — вот к чему прежде всего стремится Мусоргский. Его решение фортепианного цикла проверяет все традиции. Он часто применяет унисонность, при-

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 172.

² Еще до Равеля в конце XIX в. попытку оркестровать «Картинки с выставки» предпринял русский композитор и дирижер М. Тушмалов. Его оркестровка касалась песенных номеров («Прогулки», «Старый замок», «Лимон», «Катакомбы», «Изабушка па курьих ножках», «Богатырские ворота»); из нее выпал ряд колоритнейших номеров, например, «Гном» — сценка, очевидно, поставившая Тушмалова в тупик, настолько петрадиционной оркестровке требовал этот номер. Оркестровка Тушмалова выдержана в тонах, свойственных эпигонам корсаковского-глазуновской школы, и не отличается яркостью решения. Однако в ней встречаются некоторые идеи, мимо которых, как нам кажется, не прошел Равель, вероятно, знавший оркестровку Тушмалова. Возможно, что яркие находки ее были подсказаны Римским-Корсаковым, корректировавшим эту оркестровку. На титульном листе издания оркестровки Тушмалова стоит: «Издание напечатано под редакцией Н. А. Римского-Корсакова».

чуждые арабески фигураций, разорванность рисунка фактуры. Некоторые эпизоды нотированы самим Мусоргским так, что на фортепиано они практически неисполнимы; их запись оказывает на пианиста скорее психологическое воздействие, например: требования *crescendo* на выдержанных нотах в «Катакомбах» и в заключении «Старого замка».

Равель точно следует тексту Мусоргского. Отклонения минимальны: изредка меняет он темп и динамику; кое-где энгармонически заменяет альтерированные звуки. Вместо предписанных Мусоргским повторов вводит в оркестровку детализацию. Он выделяет «Прогулки» в самостоятельные разделы (у Мусоргского они в ряде случаев слиты с номерами цикла), делая это для того, чтобы больше подчеркнуть оркестровую драматургию «Картинок», — «Прогулки» звучат то у медных в первой и малой октавах, то у деревянных — в высоком регистре; порой «Прогулка» осуществляет роль темброво-регистрового перехода (как, например, между «Быдлом» и «Балетом невылупившихся птенцов»).

Не занимаясь детальным анализом «Картинок»¹, остановимся на некоторых принципиально важных моментах. Равель проявил удивительное постижение стиля Мусоргского. Прежде всего отметим чисто тембровую сторону тем. Например, тему «Прогулки» в первом проведении Равель поручает трубе, великолепно передающей атакированным звучанием акцентированные тоны (портаменто!) фортепианного оригинала. Назовем также замечательные тембровые находки: соло альтового саксофона в «Старом замке»² или соло тубы в «Быdle»³.

Равель великолепно передал и усилил заложенную в фортепианном оригинале природу красочности образов Мусоргского, идущую и от гулкости, глубины регистров, и от их звончатости, пронзительности. В «Катакомбах» fortissimo тубы и трех тромбонов порождает отзвук валторн и фаготов piano. Возникает жуткое ощущение призрачного эхо (см. пример на с. 146).

Развивая использование Мусоргским крайних регистров, Равель употребляет в «Гноме» (п. 8) высокие деревянные (в тесном расположении аккордов) и ксилофон в сочетании с тубой.

Другое качество оркестровки Равеля — постижение им характеристических свойств музыки Мусоргского, что проявилось, например, в «Двух евреях». Один из них — богатый — показан узорчатыми и кичливо-заносчивыми фразами струнных, дублированных низкими деревянными; другой — бедный — предстает в умоляющих интонациях верещащей трубы с сурдиной (тембр, напоминающий о лейттембре «Петрушки» Стравинского). И наконец,

¹ Он проделан Ю. Крейном.

² План оркестровки в «Старом замке» общий у Тушмалова и Равеля, несмотря на несовпадение отдельных солирующих инструментов (английский рожок у Тушмалова, альтовый саксофон у Равеля).

³ С. Горчаков в оркестровке «Картинок» (1956) применил в «Быdle» четыре валторны и два тромбона, что кажется лишь бледным вариантом блистательного решения Равеля.

Largo

2 Fagotti

C-fagotto

4 Corni

3 Tromboni e Tuba

C-bassi

еще одно важное свойство оркестровки Равеля — проникновение в суть оригинала. Равелю удалось передать национальный дух фантастики Мусоргского (ведь «Баба-яга» не ведьма из сказок Перро), а также русскую мощь, богатырство «Картинок» в целом, достигающее апогея в колокольных перезвонах «Богатырских ворот».

Равель придерживается почти везде принципа чистых тембров, одинаково близкого как ему самому, так и русской школе оркестровки. Не изменяя себе, он в ряде случаев свободно применяет оркестровые приемы Римского-Корсакова, Мусоргского и даже раннего Стравинского. Равель связывает употребление инструментов с типом фактуры, как, например, в «Гноме» (п. 8), «Старом замке» (ц. 23), «Тюильри» (ц. 35). За определенными оркестровыми группами он закрепляет разные пласты фактуры («С мертвыми на мертвом языке», «Богатырские ворота», ц. 111). Сопоставление инструментов служит цели подчеркивания регистровой контрастности («Гном», ц. 11). И, конечно, Равель широко пользуется идущим от партитур русской школы приемом тембрового расцветивания, например в «Гноме» (ц. 9), где композитор вместо простого повторения (обозначенного у Мусоргского) тонко детализирует партитуру, заменяя высокие деревянные челестой и вводя флажолеты струнных (звучащие подобно эолофону). Самое существенное заключается в том, что все приемы оркестровки Равеля служат достижению одной цели — большей яркости образов Мусоргского. Оркестровка «Картинок» с вы-

ставки» получила огромную популярность у слушателей. Она звучит в концертах даже чаще, чем фортепианный оригинал. В сознании широкой публики она слилась с произведением Мусоргского.

Во время оркестровки «Картинок с выставки» Равель стоит у порога дальнейших важных изменений своего стиля. «Картинки с выставки» показывают его пристальное внимание к горизонтальной тембровой линии. Тембр инструмента персонифицируется, выделяясь из оркестрового массива. Эти черты вполне отвечали общим исканиям Равеля нового послевоенного периода.

Основные сочинения начала и середины 20-х годов: «Дуэт» — так назвал Равель Сонату для скрипки и виолончели (1922), оркестровка «Картинок с выставки» Мусоргского (1922), «Цыганка» — концертная рапсодия для скрипки и рояля (1924), небольшая вокальная пьеса «Ронсар — своей душе» (1924), опера «Дитя и волшебство» (1925), «Мадагаскарские песни» (1925), Соната для скрипки и фортепиано (1923—1927) — составляют определенную группу, объединенную главным образом мелодического начала. О Сонате для скрипки и виолончели Равель писал: «Я считаю, что эта соната знаменует поворот в моем творчестве... Полный отказ от обаяния гармонии ради преобладания мелодии»¹. Равель обращается к сугубо камерным сочинениям, выбирая в Сонате для скрипки и виолончели подчеркнуто мелодические инструменты, а во второй Сонате для скрипки и фортепиано — инструменты, несходные по тембровым и звуковым возможностям. Как увидим, Равель наделяет каждый инструмент особым мелодическим рисунком и тембровой функцией.

Равель сам указал на тех, кто стимулировал создание его сонат. В 1920 году он сочинил пьесу «Памяти Дебюсси», опубликованную в нотном приложении к журналу «Ревю мюзикаль» и ставшую позднее I частью Сонаты для скрипки и виолончели. В 1922 году появилась пьеса «Колыбельная на имя Форе» (также в приложении к «Ревю мюзикаль» за 1922 г.), в которой Равель наметил некоторые приемы, используемые им в Сонате для скрипки и фортепиано. В годы войны Форе написал Сонату № 2 для скрипки и фортепиано, две сонаты для виолончели и фортепиано; к этим же годам относятся три сонаты Дебюсси: для виолончели и фортепиано (1915), для флейты, альты и арфы (1916), для скрипки и фортепиано (1917)². Однако это вовсе не означает, что Равель взял за «модель» какую-либо сонату Форе или Дебюсси. Равель создает пьесу не в манере Дебюсси, а «Памяти

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 230.

² В середине 10-х — начале 20-х гг. интерес к камерным жанрам вообще резко повысился у композиторов разных стран. Достаточно назвать Стравинского, Бартока, Шимановского, Хиндемита.

Дебюсси», то есть он считает, что лучшей данью Дебюсси, чье по- наторство преобразило музыку XX века, будет пьеса, пронизан- ная духом исканий. В этом его позиция сходится с позицией Стравинского, посвятившего Дебюсси «Симфонию для духовых» (1920).

Музыкальное письмо Равеля в сонатах ново и оригинально. Он поразительно смело экспериментирует с мелодическими ли- ниями, контрапунктом, диатонической политональностью и хро- матической атональностью, принципами сонатного развития, на- конец, самой камерной «инструментовкой». Послевоенная эпо- ха повлияла на образный мир сонат. В их лирический строй вторгаются гротеск, эксцентрика, джаз, моторика «вечного дви- жения».

Мелодия привлекает пристальное внимание Равеля, абсолютно доминируя в музыкальной ткани сонат. Она не отяжелена гар- монической вертикалью, как бы раскрепостилась от уз аккордо- вого притяжения. Мелодическое письмо Равеля линейно. Но это линейность особого рода: она ничего общего не имеет с линей- ностью нововенцев, пришедших к методу сплошной тематизации музыкальной ткани, сцеплению ее ячеек, подчиненных комбина- ционным возможностям «двенадцати соотношенных друг с другом тонов». Линейность Равеля совершенно иного свойства, чем ли- нейность Хиндемита с его резко угловатым, преобладающе ин- струментальным рисунком, инвенционными приемами, диатони- кой отдельных интервальных звеньев в общей логике хромати- ческой двенадцатиступенной тональности. Линейность Равеля получает главный импульс к развитию не в усложнении хрома- тики, а в ладовых поворотах, варьировании интонационных опор. За счет этого и происходит расширение ладотональности без ут- раты системы функциональных связей.

Мелодическое мышление Равеля характеризуется тем, что его мелодика в каждом обороте чужда абстрактному мелодическому «строительству»; напротив, она индивидуально образна, вырази- тельна, пластична. Задачи продления мелодической линии не за- слоняют от Равеля этих важнейших свойств темы-мелодии, она становится эстетически полноценной сама по себе, даже без оп- равы аккордики или сцеплений контрапункта. Изящество ее кон- туров легко позволяет узнать почерк Равеля, так же как в скры- том многоголосии угадывается мастерство Равеля. Интонационная содержательность его мелодики обусловлена опосредованной, но постоянно ощутимой опорой на фольклорные истоки. По свиде- тельству Ролан-Манюэля, сам Равель не любил, когда его «не- уклонные стремления к прозрачности письма истолковывались как выделение линейных элементов»¹.

Равель сплетает мелодические линии, сохраняя самостоятель- ность каждой из них. Его контрапункт мелодический; лишь в осо-

¹ Ролан-Манюэль А. Равель, с. 119.

бых случаях он применяет имитацию, в чем сказывается стремление к развитию чисто французской традиции контрапункта. Равель вовсе не отказывается от гармонической перспективы. Напротив, она постоянно ощущается за мелодическими образованиями. Отдавая ведущую роль мелодии, он остается импрессионистически мыслящим композитором.

В научной литературе существуют разные точки зрения на направленность творческой эволюции Равеля в послевоенные годы. Согласно одной, выраженной Г. Штуккеншмидтом, в 20-е годы в произведениях Равеля происходит процесс «растворения звуковой материи». Штуккеншмидт считает, что в этом процессе Равель следует по пути, проложенному Сати и Стравинским¹. Другая точка зрения изложена в работе В. Янкелевича. Он принципиально связывает искания Равеля с поздними исканиями Дебюсси (периода «Этюдов», «Эпиграфов») и Форе (после 12-й баркаролы). Он не говорит о влиянии на Равеля той или иной композиторской личности или школы, но указывает, что «вкус к горизонтальной монодии, нитеобразному письму и двухголосному контрапункту у Равеля, как и у Сати, связывался с „возвращением к рисунку“, проповедуемым после войны Кокто, равно как и Гийомом Аполлинером и Матиссом»². Штуккеншмидт в определенном смысле прав, когда отмечает «растворение звуковой материи», опирающейся на фигуративно насыщенную многосоставную аккордику. Однако, говоря о рождении на ее месте новой «звуковой материи», он указывает на влияния Сати и Стравинского, с чем никак нельзя согласиться. Истоки исканий Равеля в области музыкального письма, «выявляющего мелодический рисунок» (как отмечал Равель в связи с «Благородными и сентиментальными вальсами»), восходят к пьесам «Матушки-Гусыни» (1908) и Сонатине (1905). Именно эта тенденция привела Равеля к стилю сюиты «Памяти Куперена». И, конечно, не в «Параде» Сати и не в «Истории солдата» Стравинского надо искать подобную тенденцию.

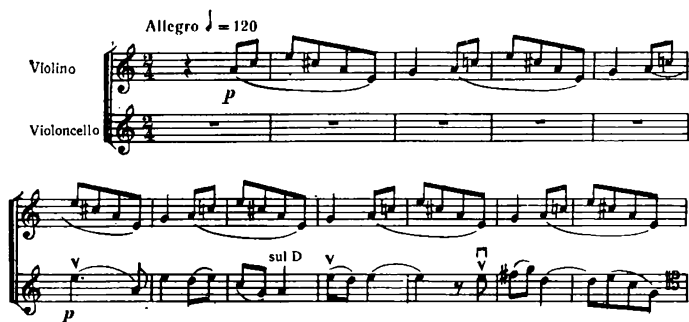
Янкелевич справедливо говорит о внешне сходных чертах эволюции Дебюсси, Форе, Равеля. Но необходимо подчеркнуть, что перспективы их развития оказались различны. Творчество Дебюсси после сонат вскоре оборвала смерть. Хотя у Форе еще до войны наблюдались тенденции «очищения» и «обнажения» композиторского почерка, после войны его творчество осталось безразличным к веяниям времени. В то же время у Равеля обращение к «манере обнажения» способствовало перевооружению композитора, стремившегося по-своему откликнуться на новую действительность. Вместе с тем это перевооружение, как мы убедимся, не означало коренной ломки его системы музыкального мышления.

¹ Штуккеншмидт Г. Г. Равель, с. 238—239.

² Янкелевич В. Равель, с. 52.

В Сонате для скрипки и виолончели (1922) Равель избирает четырехчастный цикл, по функции частей близкий к Трио. Он обращается в первой части не к «динамически сопряженной» (Тюлин) сонатности, а к сонатности инструментальных диалогов, «бесед» инструментов в традициях французского инструментализма XVIII века. Равель обостряет контраст между частями цикла, как будто следуя традиции доклассической сонаты и вместе с тем отражая общую современную тенденцию к большей характеристичности цикла.

I часть сонаты окрашена в сдержанные и скорбные тона. Начинаящая ее (у скрипки) попевка несет в себе светотень мажороминора, что не только придает ей ладовую переливчатость, но и предупреждает слияние в гармоническом резонансе при последующем развитии. Переченье *до—до-диез*, свойственное этой попевке и содержащее интонационную и образную двойственность, становится «лейтооборотом» сонаты. В контрапункте с этой попевкой вступает (у виолончели) главная партия.



Сходная мелодика встречалась в Квартете, но различие заключается в том, что там Равель быстро исчерпывал и гасил ее потенциал вариационными поворотами, а здесь он продлевает развитие мелодии.

Постепенно Равель насыщает диатонизм главной партии хроматизмами (импульс к этому заложен в переченье *до—до-диез*). Контрапункт становится все более и более жестким. Кажется, что мелодические линии движутся совершенно эмансипированно, каждая в своей плоскости. Однако в этот момент Равель бросает намек на гармоническую перспективу (4 такта до ц. 4), «собирая» эти линии вокруг интервальной оси *соль* и подготавливая проведение побочной партии. Побочная партия (ц. 5) возвращает к ясному диатонизму начала сонаты. Скрипка и виолончель ведут дуэт нота за нотой (на расстоянии «шага» длительностью в восьмую). Эта тема не контрастирует главной партии, а дополняет ее.

Экспозиция непосредственно «перетекает» в разработку. В ней происходят соединения различных элементов главной и побочной партий (порой проводятся не основные темы, а мотивы, контрапунктирующие им). Моменты, где изложение подчинено линейности, чередуются с отчетливо гармоническими.

В репризе первую тему (у виолончели) сопровождает не мотив с переченьем, а фигурация, довольно однозначно указывающая на ля минор. Проведению побочной темы (ц. 14) сопутствует мотив, ранее связанный с главной (эти мотивные перестановки встречались в разработке). Равель стремится выравнять звучность скрипки и виолончели. Например, в экспозиции он сближает тембры инструментов — скрипка играет «на баске», а в репризе композитор поручает ей низкую фигурацию, в то время как виолончель проводит тему в высоком регистре.

II часть — подвижная, скерцозная; она содержит, по признанию Равеля, «импровизации клоуна». Равель любит подобные контрасты в циклах (вспомним «Пантум» из Трио). Обращаясь к «импровизациям клоуна», Равель не оживляет грустные и насмешливые маски «Галантных празднеств», подобно тому как это сделал Дебюсси в Сонате для виолончели и фортепиано (1915), которой первоначально хотел дать подзаголовок «Пьеро, поссорившийся с луной». Импровизации II части сонаты Равеля типично современные. Если искать аналогии, то клоун Равеля — это клоун Пикассо, а не верленовский Арлекин. Равель идет в русле гротескных тенденций своего времени. Но гротеск Равеля — совсем другой, чем, скажем, у Стравинского в его «Легких пьесах» (1915) или «Октете» (1923)¹. То, что можно принять за гротеск в Сонате, есть не что иное, как изобразная и экстравагантная форма проявления юмора, насмешливости, диаметрально противоположная гротеску, несущему пародийность, десентиментализацию.

Начинается эта часть с «лейтборота» сонаты, излагаемого пиццикато (*fortissimo*). Его звуки даны «перекрестно» (у скрипки и виолончели), что сразу создает эффект эксцентричности. Основной образ этой части ведет происхождение от «Альборады» — похожи приемы «мерцаний» мажороминора, те же «марселлятные» звучания. Из этого можно сделать вывод об устойчивой природе образного мышления Равеля, хотя и заметно трансформировавшегося. Вторая тема (ц. 5) секундово-квартовым интонационным обликом напоминает тему из «Весны священной» («Пляска щеголих»). Равель пользуется здесь приемом битональности: ре-бемоль мажор — у скрипки, ре минор — у виолончели. В разработке появляется новая тема, контрапунктически связанная с «лейтборотом» сонаты (ц. 8). Равель называл эту

¹ Имеется в виду II часть, среди вариаций которой встречаются марш, вальс, галоп.

тему «thème goguenard» («насмешливой темой»). Разработка строится на столкновениях и остроумных соединениях мотивов. В репризе переченье в главной партии звучит не обнаженно, а замаскированно; в побочной вновь повторяется сочетание «несочетающихся» тональностей, на этот раз до-диез минора и до мажора.

В следующей части Равель от «музыкальных диалогов» и «клоунады» приходит к образам сосредоточенной скорби, еще более углубляя контраст между частями цикла. Можно только присоединиться к мнению Крейна, проводящего аналогию между Пассакалей (из Трио) и III частью сонаты¹.

Тема этой части сурова, ее корни уходят в эпический фольклор (очень характерен ладовый оборот I—VII, так же как до-рийское *фа-диез* в ля миноре). Сначала она поручается виолончели, затем канонически ее проводит скрипка. Первым проведением присущ диатонизм «строгого» стиля. Далее вступает тема, характерная своей обостренной взволнованностью. Развитие устремляется к кульминации (ц. 5), где у скрипки легко узнаются септимные ходы связующей темы I части. Думается, что именно об этом месте III части Равель писал: «Анданте из моего дуэта, вначале черное и голубое, в середине внезапно вспыхивает багровым пламенем»². Напряжение постепенно спадает. Возвращается первая тема, но теперь она звучит у скрипки (*con sord.*). Проходят отголоски кульминации (ц. 8). В последних тактах утверждается ладовый центр *ля*.

После медленной части идет оживленный финал, основная тема которого близка народному танцу. Она строится из квартовой ячейки, ей присуща переменность ритма (двухтакт $\frac{2}{4}$, такт $\frac{3}{4}$). Этот трехтакт с переменным ритмом впоследствии легко дробится на мельчайшие ячейки. По замечанию Крейна, «в финале сонаты все время „конфликтуют“ праздничные народные интонации и отголоски тревожных эпизодов предыдущих частей»³. Мелькают элементы тем II части (ц. 7) и фигурации с переченьем из I части (2 такта перед ц. 13). Центральное место в разработке занимает тема в *фа-диез* миноре, напоминающая образы «клоунады» II части. Порой кажется, что праздничность основной темы тускнеет, теряется в калейдоскопических наслоениях. Однако энергично и недвусмысленно звучит в коде финала праздничная танцевальная тема (ц. 32). Ходы септим из связующей темы I части (ц. 33) соединены в контрапункте с ней, после чего следует концовка-росчерк в духе простодушного деревенского ригодона из «Памяти Куперена».

¹ Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля, с. 87.

² Равель в зеркале своих писем, с. 157.

³ Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля, с. 89.

Премьера «Дуэта» состоялась 3 мая 1922 года. Исполнили его скрипачка Э. Журдан-Моранж и виолончелист М. Марешаль. Соната звучала столь необычно, что прошел слух, будто она «изуродована» исполнителями. По этому поводу существует письмо композитора к Журдан-Моранж, иронизирующее над подобными слухами и заканчивающееся словами: «Сердечный привет от Вашей благодарной жертвы»¹.

«Дуэт» Равеля содержит немало тонких, глубоко впечатляющих музыкальных находок, однако все же он несет печать эксперимента — «отказ от обаяния гармонии» (если вспомнить слова Равеля) был слишком полным, порой приводя композитора к аскетизму музыкального письма. Очевидно, Равель почувствовал эту опасность. Следующее его произведение — скрипичная рапсодия «Цыганка»² (1924) — поражает внешней традиционностью облика, продолжая линию венгерских рапсодий Листа и виртуозных пьес Сарасате. Равель обращается в ней к цыгано-венгерскому тематизму, вводит увеличенные секунды, пониженные ступени, изменчивую хроматику, причудливые скачки, ладовые и тональные сдвиги, сложный рисунок ритма — все то, что характерно для стиля вербункош. Равель избирает и типичное для этого стиля двухчастное строение пьесы (скрипичный монолог на «баске» и танец), связывая медленную и быструю части общностью мотивного развития. Вместе с тем при кажущейся традиционности «Цыганка» несет в себе черты послевоенного стиля Равеля, что проявляется в резкости красочных контрастов, в причудливом чередовании звеньев импровизации. «Цыганка» показывает еще один лик многогранного, глубоко творческого постижения Равелем фольклора разных народов — на этот раз венгерского.

В фортепианной фактуре пьесы преобладают суховатые арпеджированные пассажи, а также репетиционная и токкатная техника. Пьеса написана для скрипки и инструмента, который в неточном русском переводе обычно называют «лютневым роялем». На самом деле Равель имел в виду рояль с демпферной накладкой, лишенный кантиленных свойств — легато, певучести. Цель такого «препарирования» рояля заключается в приближении его к цимбалам для создания венгерского колорита³. Равель оркестровал сопровождение пьесы на неполный парный состав оркестра с арфой, партия которой значительна. Войдя в репертуар скрипачей-виртуозов, «Цыганка» заняла в нем почетное

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 167.

² «Цыганка» сочинена для выдающейся венгерской скрипачки Е. д'Араньи. В начале 20 гг. д'Араньи несколько раз приезжала в Париж вместе с Б. Бартоком. Равель высоко ценил исполнительское мастерство Араньи и творчество Бартока.

³ Не исключено, что внимание Равеля к цимбалам привлекли эксперименты Стравинского с этим инструментом (в пору сочинения «Свадебки»), о которых, конечно, знал Равель.

место рядом с такими концертными пьесами французских композиторов, как «Интродукция и рондо каприччиозо» Сен-Санса, «Поэма» Шоссона.

Небольшое вокальное сочинение «Ронсар — своей душе» было опубликовано в 1924 году, к 400-летию со дня рождения французского поэта П. Ронсара. Вслед за Ронсаром Равель мог сказать о душе своего искусства, что она «всегда безыскусна, не знает упреков в злодеяниях, злопамятства, презирает блага судьбы и сокровища так же, как зависть суетной толпы». Лаконизм выразительных средств этого сочинения доведен до предела. Оно строится на сочетании двухголосного органаума квинты и напевной просодии голоса, тем самым тонко воссоздавая стилистику французского Ренессанса и одновременно отвечая «сегодняшним» проблемам стиля, волновавшим Равеля.

В следующем сочинении — опере «Дитя и волшебство» (1925) — Равель приходит к органичному сочетанию мелодизма с развитой красочной гармонией. Мелодия пронизывает оперу. Опа, как правило, содержится в вокальной партии. «Пение господствует», как говорил Равель. Вместе с тем он же отмечал, что оркестр не лишен виртуозности.

В опере «Дитя и волшебство» Равель вновь обратился к детской теме. Поэзия детства была для него неиссякаемым родником вдохновения, ибо он знал великую радость, дарованную немногим истинным художникам, смотреть на мир и видеть его глазами ребенка. В опере, обращенной столько же к детям, сколько и к взрослым, Равель восстает против духовного ожесточения ребенка и показывает, какое целительное действие на него оказывают природа, сказки, содержащие глубокие моральные истины. Возможно, Равель выступает против разрушительных последствий войны в душах людей и одновременно против возрастающей урбанизации жизни в 20-е годы, несущей оскудение человечности в человеке.

Первые упоминания об этом замысле восходят к 1916 году, когда писательница Г. Колетт¹ предложила либретто директору «Гранд-Опера» Ж. Руше и тот обратился к Равелю с просьбой написать музыку. Это либретто тогда называлось «Балет для моей дочки». Шла война. Ее события и завершение Равелем других замыслов отодвинули осуществление предложения Колетт. Равель вернулся к нему в 1920 году. «Балет для моей дочки» стал оперой «Дитя и волшебство». Работа над оперой протекала медленно вплоть до 1924 года, когда творческий процесс принял лихорадочный характер. 27 ноября 1924 года Равель пишет М. Жерар: «Не вижусь ни с кем, кроме моих лягушек, негров, пастушек и тому подобных тварей»².

¹ Известная писательница Габриэль Колетт (1873—1954) писала психологические романы, новеллы и сказки-притчи. Немалое место в ее творчестве занимает тема детства, природы, животных.

² Равель в зеркале своих писем, с. 181.

Либретто Колетт соединило в себе самые различные мотивы сказок Перро, братьев Гримм, Андерсена, Метерлинка, перенеся действие в обстановку современности. Сценическое действие фантастически сочетает в себе сказочную старину с наиновойшей действительностью. Равель говорил, что сюжет давал повод трактовать его «в духе американской оперетты».

В кратком пересказе сюжет оперы сводится к следующему. Озорной мальчик не слушается маму. Он капризничает, не хочет делать уроки. Его охватывает жажда разрушать, портить вещи: кресло, часы, чайник с чашкой, обои, мучить кошку, белку. Эти вещи и существа возмущаются и начинают мстить мальчику. Но душа ребенка еще не очерствела. Ему жалко пастушек, которых он разлучил с пастушками, разорвав обои; он хочет защитить от злых чар принцессу из сказки. . . Ребенок выходит в сад. Здесь его окружают обиженные им деревья, лягушки, летучие мыши, стрекозы. Они ополчаются на малыша, хотят его наказать и в суматохе ранят белку. Мальчик перевязывает ей лапку. Его добросердечный поступок вызывает общее удивление, одобрение, и все заканчивается примирением.

Опера состоит из закругленных, но разомкнутых вокальных номеров, нередко перерастающих в сцены; в ней значителен вес инструментальных построений, более того — она насквозь симфонична. В музыкальную ткань включены миниатюрные скерцо, построенные по инструментальным законам. Для оперы очень характерна симметрия. Сравним, например, скерцо из сцены порчи вещей в 1-й картине и скерцо негодующих зверей во 2-й картине, или стилизованный в духе старинной полифонической песни хор пастушков и пастушек 1-й картины и шестиголосный мадригал 2-й картины и т. д. Помимо названного оперу объединяет еще и проведение сквозных тем: в 1-й картине это тема вступления (обрамляющая к тому же всю оперу); во 2-й картине — открывающая ее гармоническая последовательность. При этом темы проводятся не в раз навсегда заданном виде, а меняют облик, трансформируются.

Равель последовательно пользуется в опере важнейшим приемом интонационной драматургии: вещи, вышедшие из повиновения, охарактеризованы «неживой» инструментальной мелодикой; иначе показаны персонажи, пробуждающие у ребенка добрые чувства, — здесь мелодика одушевляется. Кульминация 1-й картины — сцена с Принцессой и сцена со Старичком-задачником — иллюстрирует это противопоставление двух интонационных сфер.

Мелодия арии Принцессы пастельно прозрачна. Сопровождает ее только флейта. Звучит двухголосие, в нем важен каждый интонационный поворот. Особенную прелесть вокальной мелодике придает начальная бесполутоновость ее строения. Зачаровывающий и баюкающий ритм инструментальной мелодии образует мягкие полиметрические несовпадения с мелодией Принцессы.



В среднем разделе арии, где Принцесса поет о чарах, угрожающих ей, меняется темп (*Moderato* вместо *Lento*), характер мелодики, фактура. Мелодия Принцессы, уже не ангемитонная, а хроматически обостренная и опирающаяся на уменьшенное трезвучие, парит над гармоническим сопровождением, порученным бас-кларнету и фаготу в мягко аккомпанирующей широко разложенной фигурации. Ария преобразуется в арию-сцену. С восхищением слушавший принцессу мальчик, партия которого до этого сводилась к отдельным репликам, в репризе этой арии-сцены поет, повторяя прекрасную мелодию Принцессы. Она теперь ритмически расширена и проводится в сопровождении всего оркестра, дублированная скрипками.

Мальчик полон желания защитить Принцессу. Но очаровательная Принцесса исчезает. Тщетно дитя ищет конец сказки. Ему попадают лишь тетради с диктантами и арифметические задачи, вызывающие в нем бешенство.

Цифры оживают, появляется Старичок-задачник, нарочито бессмысленно бормочущий обрывки условий разных задач. Цифры затевают издевательскую игру, в которой на вопрос следует заведомо неверный ответ. В ней использован принцип детской считалки: фразы прерываются и вновь подхватываются, часты смысловые сбои, передразнивания. Исходной тематической формуле присущ некий игрушечный автоматизм ритма и фактуры. За этим автоматизмом, однако, нельзя не почувствовать танцевального движения галопа, а может быть и... канкана! В этом гротесковом скерцо Равель широко пользуется приемами утрирования. Например, предельно высокие фальцетные ноты Старичка-задачника оттеняются флейтой и кларнетом, а фразы, поющие с зажатым носом в низком регистре — тромбонами. Иногда оркестр просто озорно взвизгивает. Все это миниатюрное скерцо выдержано в ударно-стаккатном роде. Тон ему задает фортепиано. Музыкальные построения следуют одно за другим в вихревом темпе. Им свойственна повторность печальных фраз, но они, как правило, несимметричны, количество тактов в них постоянно меняется. Они как бы монтируются, подобно кинокадрам. Основная тематическая ячейка «передразнивания» повторяется в разных тональных плоскостях, проходит *crescendo* и

accelerando. К концу номера ее мелькание вызывает головокружение не только у ребенка, стонущего «О, моя голова», но и у слушателя.

В первой картине господствуют ожившие вещи и персонажи из книг. Характеристике каждой вещи и каждого персонажа присущ свой комплекс выразительных средств, разных по стилевым и жанровым истокам. Танец Кресла и Кушетки решен в духе комического менуэта, сломанные часы идут невероятно ускоренным маршем, Чайник и Чашка танцуют фокстрот, Огонь предстает в арии типа сицилианы, изобилующей виртуозными колоратурами, маленький кортеж пастухов и пастушек движется под музыку мюзета, Принцесса поет арию в стиле лирической оперы, а Старичок-задачник отплясывает канкан. При этом Равель далек от стилизации. Он тонко воссоздает отдельные стилевые черты «модели», в дальнейшем ничуть не сковывая свою композиторскую фантазию. Его приемы остросовременны. Его гармонии стали прозрачнее, жестче, но сохранили свою красочность. Оркестровка, став предельно экономной в тембровом отношении, осталась по-прежнему образно-конкретной, живописной. Кажется, что Равель, объединяя танцы разных эпох, идет в русле новейших тенденций, создавая характеристическую сюиту, примеры которой дал Стравинский в «Истории солдата» и «Октете». Не исключено, что, говоря о трактовке сюжета «в духе американской оперетты», он имел в виду именно такой полистилистический «коктейль». Но ведь и в «Матушке-Гусыне» наличествует соединение Паваны, Вальса, Сарабанды. Опера «Дитя и волшебство» развивает намеченный в «Матушке-Гусыне» принцип, расширяет образную сферу искусства Равеля, что получает свое воплощение в дальнейших сочинениях (в частности, в фортепианном Концерте соль мажор).

Во второй картине царит живая природа: деревья, соловей, стрекоза, лягушка, белка, летучие мыши...¹ «Волшебство» оперы заключается не только и не столько в ее фантастических сценах, сколько в воздействии жизни, природы и населяющих ее сил на душу ребенка. В этом и состоит сущность замысла Равеля. Белка открывает мальчику глаза на то, что не клетка, где ребенку «виднее пушистые лапки», а свобода является естественным состоянием каждого живого существа — насекомого, зверька. Интонация белки близка интонации Принцессы, впервые растрогавшей ребенка (сравним 3 такта после ц. 63 и 3 такта после ц. 131). Вся картина решена как цепь вальсов — серьезных и комических, элегичных и скерцозных. Ее начинает и объединяет своим возвращением вальс-бостон — танец стрекоз и бабочек. Таким

¹ Для начальных сцен 2-й картины Равель воспользовался набросками незаконченной оперы «Потонувший колокол», отдельные сцены которой показывали жизнь эльфов, водяных, лесных фей. См.: *Ролан-Манюэль А. Равель*, с. 42.

образом, танцевальность очень сильна не только в первой, но и во второй картине оперы. Быть может, в этом сказалось влияние либретто Колетт, напомним, первоначально называвшегося «Балет для моей дочки». И конечно же, в таком решении оперы проявилась постоянная приверженность Равеля к танцу. Кроме того, нельзя забывать и о традиции французской оперы-балета конца XVII — начала XVIII века.

Вокальные партии оперы включают разнообразные типы кантилены: песню, арии с виртуозными каденциями, танцевальные мелодии. Шкала использования голоса беспредельно широка: формы, близкие бельканто, инструментальная трактовка голоса, гротесковые приемы изменения тембра «с зажатым носом», «с носовым оттенком», пение фальцетом, глissандирующее пение.

Оркестровое письмо Равеля предельно изобретательно, виртуозно. Дело не только в том, что он вводит, например, в ударную группу «терку для сыра» (в фокстроте Чайника и Чашки) или игрушечную флейту с кулисой, имитируя шепот ветерка во 2-й картине оперы. Поразительно конкретно-образно применен каждый инструмент. Так, тема вступления звучит у двух гобоев (напоминая квинто-квартовый органум), постепенно она начинает восприниматься как фон, на котором звучит мотив у контрабаса (флажолетами) в высочайшем для него регистре. Контрабас словно передает усилия ребенка, мучающегося над уроками. Или другой пример. Когда мальчик не отвечает на реплики мамы, его действия иллюстрирует оркестр. Музыкально-пантомимическая сцена проказ мальчика передана оркестром: доносится звон разбитой чашки, крик раненой белки, фырканье кошки, шипение огня. Оркестр играет без струнных инструментов. Его проназой пассажи рояля (правой рукой по черным клавишам, левой — по белым), взрываются петарды тремолирующих труб. Равель вводит даже такое средство, как глissандо тромбонов. Политональные жесткости, отрывистые морденты, резкие регистровые скачки характеризуют этот эпизод. Наряду с «ультрасовременным» использованием оркестра Равель употребляет его и в старинном «ансамблевом» качестве (сцена пасторали).

Партитура изобилует остроумнейшими звукоподражаниями. Нельзя не упомянуть «кошачий» дуэт в конце первой картины, где вокальное глissандо подчеркивает глissандо струнных. Особенно много звукоподражаний во 2-й картине: это стоны дерева (струнные, пизкие деревянные, эолофон), имитация лягушечьего «ке-ке-ке-ке» валторнами (ц. 125), а также порхания крыльев стрекозы и бабочек, переданные арпеджио фортепиано в вальсе стрекозы. Подчеркивая оркестром событийную сторону своей оперы, Равель внимателен и к ее лирической сути. Так, реприза арии-сцены Принцессы по складу оркестровой фактуры напоминает музыку рассвета из «Дафниса и Хлоя».

Опера впервые была поставлена в Монте-Карло в марте 1925 года. Она имела, по свидетельству очевидцев, в частности Ролан-

Манюэля, «блестящий успех»¹. В следующем году состоялась ее премьера в «Опера комик». Позднее опера «Дитя и волшебство» прочно вошла в репертуар «Гранд-Опера». Нередко она исполняется и в концертах.

Почти одновременно с оперой «Дитя и волшебство» Равель сочинил «Мадагаскарские песни» (1925) по «Мадагаскарским элегиям» Э. Парни. Поводом к их созданию послужил заказ американской любительницы музыки г-жи Кулидж. Она высказала пожелание о строго определенном составе исполнителей: в него кроме голоса должны входить флейта, виолончель, фортепиано. Как всегда, для Равеля это ограничение послужило лишь импульсом к сочинению. Он пишет: «У меня начата и довольно хорошо движется одна работа (вокальная вещь, заказанная для Америки)»².

Для этого произведения Равель выбрал тексты Эварнста Парни (1753—1814) — француза (кресла по происхождению), родившегося близ Мадагаскара на острове Бурбон. Парни одним из первых европейских поэтов вдохновился бытом и жизнью туземцев. В XX веке его «Мадагаскарские элегии» воспринимались через искусство Гогена (Гоген еще до таитянских странствий предполагал посетить Мадагаскар), а также через распространившееся с 900-х годов в Европе искусство африканского примитива. Равель писал в краткой автобиографии: «„Мадагаскарские песни“ вносят, мне кажется, новый драматический, вернее³, эротический элемент, подсказанный самим содержанием песен Парни»⁴. Это высказывание требует специальной оговорки. Эротика Парни лежит, конечно, во многом в русле поэтических условностей XVIII века и вместе с тем она пронизана духом язычества, выражению которого Парни учился у античных авторов.

В «Мадагаскарских элегиях» (1787) рассказывается не только о туземной экзотике, но и о страданиях поработенных туземцев. Еще в 1775 году Парни писал в письме А. Бертону: «Нет, мне не может быть хорошо в краю, где взоры мои созерцают лишь картину рабства, где удары бичей и звон кандалов оглушают мой слух и гремят в моем сердце». Позднее в Предупреждении, непосредственно вводящем в «Мадагаскарские элегии», Парни говорил: «Остров Мадагаскар разделен на бесчисленное множество маленьких государств, которыми управляют столь же бесчисленные царьки. Все эти царьки всегда воюют друг с другом, и цель этих войн — пленные, которых продают европейцам. Так что без нас этот народ жил бы тихо и счастливо. В нем соединяются уместность и ум. Он добр и гостеприимен»⁵.

¹ *Ролан-Манюэль А. Равель*, с. 98.

² Равель в зеркале своих писем, с. 183.

³ Данное место автобиографии точнее перевести не «вернее», а «а также».

⁴ Равель в зеркале своих писем, с. 230.

⁵ *Парни Э. Война богов*. Л., 1970, с. 190, 192.

Равель прекрасно понял и отразил антиколониальную направленность «Мадагаскарских элегий», тогда как в современном Равеле литературоведении сложилась традиция рассматривать творчество Парни только как дань руссоизму. Одна из песен, выбранных Равелем, выражает ненависть туземцев к белым людям, которые несут зло, бедствия, войны, рабство. О ней французский музыковед и композитор А. Оере пишет так: «Это гимн свободе, направленный против рабства, колонизации, и, может быть, лукавый Равель метит также в американскую несправедливость к неграм»¹.

В «Мадагаскарских песнях» Равель отнюдь не пытается воспроизвести мадагаскарский фольклор². Однако выразительные средства, применяемые им, достаточно необычны; они и создают впечатление экзотики. В «Песнях» обращают на себя внимание короткие попевки, имеющие как инструментальный, так и вокальный характер. Они многократно проходят остинато, повторяются в разных вариантах и комбинациях, подчас напоминая технику перемещений Стравинского. О стиле «Песен» Равель говорил: «Это своего рода квартет, в котором голос играет роль главного инструмента... Все партии независимы друг от друга...»³ Эта независимость партий достигается разнообразными способами: линейностью движения попевок, приемами полифоничности, отделяющими пласты фактуры один от другого, а также обособлением функций партий. Достижению той же цели способствует инструментовка «Песен».

«Мадагаскарские песни» составляют цикл из трех песен. Первая — «Прекрасная Нахандова» — представляет собой поэму любовной страсти; вторая — «Ауа!» — негодующее обвинение белым; третья — «Хорошо учиться в зной» — воспекает покой и пегу, разлитые в вечерней природе.

Первая песня начинается с дуэта виолончели (*con sordine*) и голоса. Партии виолончели поручен оборот, комбинируемый всего из четырех звуков: *соль—фа—ре—ля*. У голоса проходит попевка более узкого диапазона. Опоры, вокруг которых «вращаются» попевки, переменчивы. При почти неизменном звуко-ряде исключительно важна роль ритма, постоянно обновляющегося. Попевка у голоса превращается в «романский» секстовый ход на первой кульминации, которая совпадает со словами: «Это она». Здесь впервые вступает весь квартет. Независимость партий в нем подчеркнута их тематической обособленностью. Голос ведет мелодию; фортепиано «раскачивающимися» аккордами поддерживает кульминацию; у виолончели проходит оборот, родственный началу песни; у флейты «мотив шагов» Нахандовы

¹ Ревю музыкаль. Памяти Равеля, с. 296.

² Через 20 лет, в 1945 г., композитор Р. Лупер напишет четырехчастную «Мальгашскую рапсодию», построенную на подлинных темах фольклора Мадагаскара.

³ Равель в зеркале своих писем, с. 230.

превращается в птичий щебет. Вскоре (после ц. 3) обороты и попевки, раньше звучавшие подчеркнуто линейно, получают гармоническую опору. Этот красочно-импрессионистский момент — вторая кульминация песни. Примечательно, что голос опять (как и в первой кульминации) вырывается из инерции попевочного круговращения. В репризе песни возвращаются обороты и попевки начала, аналогично излагаемые, но в другой инструментовке. Постепенно они растворяются в фигурациях. В последних четырех тактах флейта и фортепиано имитируют члесту и ксилофон.

Вторая песня повествовательно-драматическим характером напоминает балладу. Она начинается воинственным кличем голоса («Ауа! Не верьте белым...»), соединяющимся с коротким мотивом флейты, пиццикато fortissimo виолончели и звуковым кластером фортепиано. Такая заставка сменяется внешне спокойным изложением. Голос сдержанно интонирует эпические по характеру фразы в пределах узкого диапазона. Но внутреннее напряжение мелодии огромно. Эту напряженность ей придает нисходящая фраза флейты (как бы оплакивающая доверчивость туземцев), а главное — полифоническое расслоение фактуры. Таким образом, в данном случае эмансипация звуковых линий достигается тональной независимостью¹.

Andante ♩ = 60

Flauto

Violoncello

Canto

Piano

Повествование драматизируется, когда речь заходит о коварстве белых. Сдержанно-ровная мелодика голоса приобретает прерывистый, скачкообразный характер. Развитие приводит опять к возгласу «Ауа!», звучащему теперь на полтона выше в сложнейшем обрамлении. Его образует комплекс нескольких тональностей. И только партия виолончели раскрывает аккорд, к которому тяготеют все тональности. Далее идет эпизод *Allegro feroce*,

¹ Конечно, этот прием расслоения фактуры встречался еще в произведениях Равеля довоенного времени.

повествующий о сражении туземцев с белыми. Триольным фигурациям флейты (по указанию Равеля *quasi trombe*) аккомпанирует фортепиано жесткими септимами. В коротком эпилоге стреттно проходят реминисценции клича, битвы и скорбной интонации рассказа.

В третьей песне — «Хорошо улечься в зной» — начало напоминает «Волшебную флейту» из «Шехеразады». Пассажи солирующей флейты — как дуновение теплого вечернего воздуха. Наигрыш флейты опирается на необычный гиполидийский звукоряд, хотя интервально он близок типично равелевской мелодике. Флажолеты виолончели и большие септимы у фортепиано сопровождают этот наигрыш как звуковые блики. В дуэте с флейтой вступает голос. Вокальная партия основана на попевке, родственной наигрышу флейты. Флейта и голос начинают интонировать обращение попевки, прозвучавшей вначале. Постепенно интонация этой попевки заполняет фактуру, а затем ее энергия исчерпывается в повторах и ослабляется статикой импрессионистски трактованного терцдецимаккорда (от *ля*) — примера типично гедонистской гармонической статики. Он выдерживается более восьми тактов и соответствует словам «все полно неги».

Andante (♩ = 66)

Piccolo

Violoncello

Canto

Piano

pp

pizz.

Que vos pas

al segno

Этот аккорд сложился как сумма линейно независимых попевок, то есть в соответствии с принципами позднего периода творчества Равеля. Необычно и завершение песни: у фортепиано — квинта тонического аккорда, в голосе — попевка, принимающая оттенки лидийского лада, мелодического мажора и лишь в заключении приближающаяся к «нормативному» ре-бемоль мажору (в ангемитонном варианте). Музыкальная ткань этой песни возникает из развития начальной попевки. Эта флейтовая попевка импровизационно разворачивается, «разбухает» и

«прорастает» так же, как попевка фাগота в начале «Весны священной»¹.

Соната для скрипки и фортепиано, начатая в 1923 году, является последним произведением, где можно встретить несколько одностороннее экспериментирование с мелодической линией. Завершенная в 1927 году, уже после того как Равелем было найдено новое равновесие элементов послевоенного стиля, она несет его определяющие черты. В ней Равель культивирует традиции трехчастной сонаты, распространенной в музыке XVIII века, в которой две подвижные части (из них более быстрая последняя) обрамляют инструментальную арию. Правда, в Сонате Равеля место арии занял... блюз. Тенденция включать современные бытовые иптопаии и танцевальные ритмы в инструментальный цикл идет от «Истории солдата» (1918), в которую Стравинский ввел танго и регтайм; эта тенденция получила продолжение в сюите «1922» Хиндемита и в сочинениях других композиторов. Заметим и новое решение Равелем принципа сонатности: в I части он выносит конфликт в разработку. Традиции французских классиков-инструменталистов Ж. М. Леклера, С. П. Гиньона, связь с которыми Равель не скрывал, были для него живыми, развивающимися. Поэтому они и вели его вперед. Он актуализировал их, насыщал современным строем эмоций.

Соната открывается прозрачно звучащей одноголосной темой у фортепиано. Ее звукоряд за исключением начального лидийского полутона ангемитопный. Журдан-Моранж указывала на ее «флейтовую» природу. Переходя позднее к скрипке, тема требует исполнения почти без вибрации. Мелодия звучит обнаженно, одиноко. В этой монодии заложено скрытое многоголосие, как и во многих мелодиях Куперена. Мелодия не вмещается в какую-либо одну тональность, охватывая достаточно широкий круг ладотональных наклонений. Буквально каждый ее поворот содержит если не тональную, то ладовую модуляцию. Столь же гибок ее ритм. Равель избегает метрической квадратности перемнами размера, перемещением мотивных ячеек.

Искусство Равеля продлевать мелодическое движение в этой сонате поразительно. Он достигает протяженности мелодии приемами мотивного дополнения, вариантности. К ним прибавляется и прием колористической подцветки (ц. I). Фортепиано используется здесь (да и позднее в сонате) как мелодический инструмент. Равель настойчиво стремится к независимости партий инструментов. Развитие мелодии продолжает вступающая скрипка. После ее вступления у фортепиано появляется характерный мотив, начинающийся с форшлага, которому суждено будет играть

¹ Ю. Холопов, подробно анализирующий эту песню, отмечает, что «место собственно гармонической, аккордовой техники частично занимает модальная, ладовая, то есть техника одноголосной, горизонтальной высотной организации». См.: *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. М., 1974, с. 195.

немалую роль и в I части, и в финале. Крейн связывает его с криканьем утки, указывая на его сходство с «Цесаркой» из «Естественных историй»¹. Если не искать таких аналогий, то можно сравнить этот мотив с мелькнувшей шутливой гримасой, на миг разряжающей строгость лирики I части. Уменьшенные октавы в связующей части (1-й такт после ц. 2) есть результат задержаний (приготовленных и неприготовленных), раздвоений альтераций и двойственности терций мажороминора. Помимо них в связующей части существенны для последующего развития еще два элемента: упоминавшийся мотив с форшлагом и восходящий трезвучий.

Тема побочной партии (ц. 3) воспринимается как очень значимая. При вслушивании в нее обнаруживается, что это вариант главной партии, ритмически измененной, распетой, «оминоренной» (си минор). Мелодия сопровождается квинтами (наподобие аккомпанеента в вокальном сочинении «Ронсар — своей душе»). Главная кульминация проходит *diminuendo*, еще раз подтверждая, что о самом сокровенном Равель предпочитает говорить вполголоса, без лишнего пафоса. Заключительная часть (ц. 4) подчеркивает эту тихую кульминацию.

В экспозиции Равель использует взаимодополняющие (а не контрастирующие) главную и побочную партии. В противоположность экспозиции разработка строится конфликтно. Равель вскрывает взрывчатость, существующую между главной партией и связующей. В кульминации формы (ц. 9) Равель сталкивает в одновременности мажорное и минорное трезвучия от ми-бемоль. Сопоставление главной и связующей темы рождает новую кантиленную тему гимнического склада, напоминающую тему «Волшебного сада» из «Матушки-гусыни». Таким образом, Равель трактует сонатность так, что конфликт, выявляющийся в разработке, приводит к возникновению новой темы. Эта тема² в репризе (ц. 11) будет основной, тогда как главная партия станет контрапунктировать ей, превратившись в одну из липий фактуры. Ранее темброво «независимые» скрипка и фортепиано сближаются (см. пример).

Реприза решена вообще очень своеобразно. В ней отсутствует побочная партия (скорее всего потому, что она близка главной). Развитие устремлено к новой кульминации всей формы (2 такта до ц. 14). В отличие от экспозиции заключительная часть разрабатывается.

II часть начинают аккорды скрипки пиццикато в соль мажоре (тональность I части); они звучат сухо и отрывисто, имитируя банджо. Сначала в этих аккордах нет ничего необычного,

¹ Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля, с. 95.

² Она изложена четвертями в размере $\frac{3}{4}$, сочетающемся с размером $\frac{9}{8}$.



кроме акцентов, подчеркнутых сменой гармоний. Тем разительнее эффект наложения на эти аккорды баса, образующего битональное сочетание $\frac{G}{A_s}$. Можно по-разному трактовать его, в том числе и как прием, идущий от развития обычного неприготовленного задержания. Думается, все же правильнее в данном случае считать его эпизодической битональностью, слишком определенны разные тональные плоскости, обнаженные к тому же сопоставлением регистров¹ (позднее разные тональные плоскости соединятся — ц. 2).

В партии фортепиано звучит синкопированный мотив-формула. Позднее из него вырастет танцевальная часть блюза. Нельзя не отметить сходство этого мотива и короткого мотива (с форшлагами) из I части. Примечательна графичность линий, которой подчеркиваются разнотональные пласты фактуры. Далее скрипка ведет мелодию блюза. Она как бы рождается из скользящих интонаций, воспроизводящих манеру вокального интонирования. В теме велика роль секундового интервала, который Равель предписывает играть с «подъездом» одним пальцем; естественно, что при этом возникают многочисленные интонационные градации.

Всю часть, пожалуй, следует считать написанной в форме рондо², поскольку три проведения темы блюза очень рельефны и воспринимаются как проведения рефрена. Первый эпизод (ц. 3) выдержан в несколько стилизованном плане (своеобразная аналогия ему — середина фокстрота Чайника и Чашки). Возвращается тема блюза (ц. 4). Идет эпизод развернутой инструментальной импровизации (ц. 6). Равель указывал на определенные оркестровые эффекты, которых должны добиваться исполнители: имитацию трубы, саксофона, тромбона. Этот эпизод характеризует «рваный» ритм синкопированного танца. Его тема

¹ Д. Мийо в статье «Политональность и атональность» (Ревю музыкаль, 1923, февр.), а вслед за ним и Ш. Кёклен в упоминавшейся статье «Эволюция гармонии» трактуют подобную политональность как расслоенные унисонмаккорды от *ля-бемоль*.

² Ю. Крейн рассматривает форму блюза как сопатную.

неожиданно оказывается близка теме известной песни «Мой милый» из мюзикла Дж. Гершвина «Леди, будьте добры» (1924).

Вновь возвращается рефрен (ц. 9) — тема блюза в основной тональности у скрипки. Это проведение его сильно динамизировано. Тема «поднята» на октаву, играется на струне «ми», ей контрапунктирует тема, открывавшая «танцевальный» эпизод. Равель дает еще одну версию соединения тоналностей соль мажор и ля-бемоль мажор в едином гармоническом комплексе. Развитие устремлено к кульминации (2 такта до ц. 12), после которой оно обрывается. Следует короткая кода: переключки исходной блюзовой интонации у скрипки и фортепиано.

Завершающая цикл часть — *Perpetuum mobile*. К подобному решению он обращался в трехчастном цикле Сонатины. Финал начинается с перехода — тональной и тематической связи между II и III частями, основанного на мотиве с форшлагами из I части. Фортепиано и скрипка вступают в некое соревнование, в процессе которого формируется тема финала. В сущности, тематическая фигура финала близка мотиву с форшлагами. Движение шестнадцатыми в партии скрипки выдерживается до конца. Равель любит проводить в цикле сквозные темы. В финале Сонаты проходят: вариант заключительной темы из I части (ц. 4), вариант связующей темы из той же части (4 такта до ц. 9), главная партия I части (ц. 16), а также темы из «Блюза» (ц. 6 и ц. 11). Таким образом, «вечное движение» — не просто виртуозная пьеса, стоящая в заключении цикла, а своеобразный итог. В ней мелькают отголоски только что отзвучавших образов.

Равель шел через искусства послевоенного времени, его взгляды заметно менялись, но устои его эстетики не пошатнулись. Эстетике прекрасного он не хотел заменить эстетикой обыденного. Он чутко откликался на веяния нового времени, но оставался чужд отражению его внешних примет, чем увлекались композиторы «Шестерки». Его музыка заметно эволюционировала. Но ему по-прежнему были дороги человечность, идеал красоты, национальные традиции. В 20-е годы Равель углубляет и делает еще более разнообразными связи с этими традициями: он обращается к французскому камерному инструментализму XVII—XVIII веков, опере-балету той же эпохи, пасторали, старинной полифонической песне... Его послевоенные искания не были оторваны от довоенных сочинений, они не составляли антитезы импрессионизму. Эволюционировав от довоенного импрессионизма, Равель остался музыкантом, особо ценящим живописность, конкретность и характеристичность образов, тонкий колорит.

ПОСЛЕДНИЙ ТВОРЧЕСКИЙ ВЗЛЕТ

Первые месяцы 1928 года Равель провел в Америке по приглашению Р. Шмитца¹. Он отправился с гастрольями в Новый свет, подобно многим знаменитым композиторам Старого света: Дворжаку, Чайковскому, Пуччини, Рахманинову, Прокофьеву. Маршрут большой концертной поездки Равеля пролегал через Северную Америку: от Нью-Йорка до Сан-Франциско и от Техаса до Канады. Он охватывал 25 городов, в том числе Бостон, Чикаго, Кливленд, Буффало, Лос-Анджелес, Монреаль... Равелю пришлось колесить по всей стране. Проезжая Чикаго, в открытке Ролан-Манюэлю композитор писал 24 февраля 1928 года: «После того как в Лос-Анджелесе я обливался потом в пляжном костюме и дальше повсюду, в том числе в Канаде, была весна,— здесь опять ледяной холод, снежные бураны»².

Расписание концертной поездки было довольно напряженным, хотя концерты чередовались с отдыхом и путешествиями. Любопытна оценка Равелем своего самочувствия: «И совсем я не при последнем издыхании, как Вам говорили; никогда не чувствовал себя лучше, чем во время этого сумасшедшего турне. Наконец понял, в чем тут причина. Никогда еще я не вел такого правильного образа жизни»³. По-прежнему злейший враг Равеля — бессонница. Читая его письма, часто наталкиваешься на фразу «пришлось наверстывать за счет сна». Иногда композитор сочинял сутки напролет, вовсе пренебрегая сном. Порой он не спал месяцами. Его психика была на грани нервного расстройства, депрессии. В американской поездке он «отдыхал в поездках». Обилие новых впечатлений отключало его мозг от процесса сочинения.

Что же исполнял Равель на гастролях в США и Канаде? Определенные сведения на этот счет содержит книга американского исследователя А. Оренстайна. Он пишет, что Равель играл Сонатину и пьесы из «Зеркал», а также аккомпанировал исполни-

¹ Шмитц Р. — пианист, дирижер и музыкальный деятель, организовавший в 1920 г. общество «Pro musica», цель которого заключалась в содействии музыкальным контактам США и Франции.

² Равель в зеркале своих писем, с. 197.

³ Там же, с. 199.

телям своих вокальных сочинений¹. Программа камерных концертов включала Струнный квартет, Интродукцию и аллегро. Партнером Равеля в исполнении Сонаты для скрипки и фортепиано был И. Сигети. К сожалению, точно установить, какие сочинения входили в симфонические программы, можно только косвенным путем. В письме к брату Эдуарду 13 января 1928 года Равель упоминает исполнение «Испанской рапсодии»². Штуккеншмидт называет еще «Вальс»³.

Успех концертов Равеля в Америке иначе не назовешь, как триумфальным. Публика неистовствовала от восторга, пресса была великолепной, оркестранты приветствовали выходы Равеля тупеж. Все это было искренне и очень шумно, чисто по-американски. Композитор писал, что «триумфы утомляют». Возможно, он лучше других чувствовал, что сплошной энтузиазм не обязательно означает понимание его музыки. Равель выступал и как дирижер с оркестрами Бостона, Чикаго, Кливленда, Нью-Йорка, Сан-Франциско. Он остался очень доволен американскими оркестрами и в интервью газете «Нью-Йорк таймс» заявил: «Ваши оркестры лучше, чем где-либо»⁴.

Помимо интервью Равель выступил также с несколькими лекциями. В частности, У. Остин в книге «Музыка XX столетия от Дебюсси через Стравинского» указывает, что Равель прочитал в Институте Райса в Хьюстоне (Техас) лекцию «Современная музыка». Как пишет Остин, эта лекция ускользает от внимания биографов композитора, а ведь в ней Равель суммировал свое отношение к Дебюсси, одновременно затрагивая ряд важных эстетических вопросов. Вот что, например, говорил Равель: «Перед Дебюсси — музыкантом и человеком я испытываю глубокое восхищение, но по природе своей я не похож на Дебюсси, и в то время, когда Дебюсси был мне не знаком, ранние этапы моего развития были связаны с Г. Форе, Э. Шабрие и Э. Сати. Эстетика Эдгара По, великого американца, была для меня особенно важной, также как нематериальная поэзия Малларме — безграничный мир видений, тонких по рисунку, заключенный в таинственных и мрачных абстракциях, в которых, однако, все части были так тесно связаны, что не поддавались анализу. Несмотря на это, думаю, я всегда шел в направлении, противоположном символизму Дебюсси... Часто настойчиво утверждали, что моя „Игра воды“, возможно, повлияла на „Сады под дождем“ Дебюсси, тогда как это просто совпадение, даже менее удивительное, чем в истории с моей „Хабанерой“⁵. Но комментарии я предоставляю другим. Бывает нередко, что концепции, кажущиеся

¹ См.: *Оренстайн А.* Равель, с. 95.

² Там же, с. 96. Это письмо не вошло в публикацию Р. Шалю.

³ *Штуккеншмидт Г. Г.* Равель, с. 274.

⁴ *Оренстайн А.* Равель, с. 97.

⁵ «Хабанера» Равеля (1895) предвосхитила пьесу Дебюсси «Вечер в Гранаде» из «Эстампов» (1903).

близкими по характеру, возникают в сознании двух различных композиторов почти в одно и то же время без предполагаемого влияния одного автора на другого»¹.

Американская поездка дала Равелю много впечатлений. Он встречается с Варезом, Гершвиным, Крейслером; слушает концерты джазовой музыки в Нью-Йорке, Гарлеме, Омахе; знакомится с кинозвездами Дугласом Фербенксом и Мери Пикфорд. Равель посетил дом Э. По. И наконец, совершил поездку в Аризону к Большому Каньону. Равель пишет: «Сам великий XVII век не побрезговал бы этими горами, похожими на гигантские стройные сооружения. А эта дивная „Цветная пустыня“ (Равель имеет в виду Колорадо.— В. С.), где плезиозавры и птеродактили оставили следы своих лап!»². И в далекой Америке Равель не забывает упомянуть великий XVII век.

Концертная поездка по Америке продолжалась около четырех месяцев. С полным основанием Оренстайн пишет: «Успех турне Равеля по Северной Америке возводит в зенит его международную известность»³.

Равель возвратился во Францию 27 апреля 1928 года. В Гавре его встретили брат Эдуард и близкие друзья — Э. Журдан-Моранж, М. Жерар, М. Деляж. Вскоре возобновились дружеские собрания в его загородном доме (обычно проходившие по воскресеньям), причем круг гостей становился все шире. Об одном таком вечере М. Жерар рассказывает в статье «Мопфорский экспромт»⁴. Совпало несколько событий, пишет Жерар, которые друзья хотели отпраздновать. Во-первых, «Равелю исполнилось 52 года»⁵ и он узнал славу в Америке: во-вторых, скульптор Л. Лейритц заканчивал бюст Равеля, который он сделал в изумительно короткий срок, обойдясь без того, чтобы Равель ему специально позировал (Лейритц делал наброски в то время, когда Равель репетировал). Показательно для распорядка дня композитора, что когда Лейритцу понадобилось уточнить пропорции, Равель назначил ему встречу... между 10 вечера и 3 часами утра! Бюст выдержан в несколько стилизованной манере. Равель, увидев его, воскликнул: «Это мой лучший портрет!»

Вручение Равелю скульптурного бюста было главным моментом домашнего праздника, состоявшегося в воскресенье 10 июня 1928 года. М. Жерар называет главных действующих лиц: Лейритца, поэта Кердика, читавшего «поэму» в честь Равеля, Онеггера, Ролан-Манюэля, старого «апаша» Л. П. Фарга, Журдан-

¹ Austin W. W. Music in the 20th Century, from Debussy through Stravinsky. New York, 1966, p. 175.

² Равель в зеркале своих писем, с. 200.

³ Оренстайн А. Равель, с. 98.

⁴ См.: Ревю мюзикаль. Памяти Равеля, с. 182.

⁵ Очевидная ошибка — Равелю в 1928 г. (после американской поездки) было 53 года.

Моранж. Присутствовали также супруги Годабские и Деляжи, композитор Ж. Ибер, пианист А. Жиль-Марше, композитор и дирижер М. Розенталь, певица Ж. Батори, композитор А. Тансман. Р. Шалю пишет: «Хозяин дома принимал всех со своей обычной приветливостью и простотой; атмосфера непринужденности и теплоты, веселья и благожелательности радовала его и разгоняла на время „хандру“»¹.

Еще до отъезда Равеля в Америку Ида Рубинштейн, знаменитая Клеопатра «Русских сезонов», для которой сочиняли Дебюсси, Онеггер, Стравинский и чей облик запечатлен на известном полотне В. Серова, предложила Равелю оркестровать несколько пьес из «Иберии» Альбениса. Равеля привлек этот замысел. Но неожиданно на пути его осуществления возникли препятствия. О них рассказывает испанский композитор Х. Нин в статье «Как рождалось „Болеро“ Равеля»².

Узнав о заказе Иды Рубинштейн, Х. Нин вспомнил, что пьесы Альбениса оркестрованы известным дирижером Э. Арбосом и являются собственностью издательства «Эшиг», которое на запрос Х. Нина дало такой ответ: «Никто в мире, исключая Арбоса, не имеет права прикоснуться к „Иберии“ Альбениса». Равель был расстроен. Х. Нин приводит его слова: «Мой сезон погиб... Что скажет Ида?». Далее Х. Нин пишет: «Несколько недель миновало без вестей от Равеля — это было в его правилах, и в одно прекрасное утро я получил короткое письмо, извещающее, что Равель работает над произведением в некотором роде необычным: «собственно говоря, без формы, без развития, почти без модуляций; тема в духе Падильи (вульгарного автора „Валенси“), только ритм в оркестре...» Это было «Болеро»! В статье Х. Нина есть еще одно драгоценное свидетельство, показывающее оркестровые вкусы Равеля. Х. Нин спросил: «На какой тип оркестра ориентироваться, чтобы передать испанский колорит?» И услышал ответ: «Посмотрите мои партитуры, затем посмотрите Римского, некоторые партитуры Дебюсси... но не д'Энди, не Вагнера!.. Посмотрите также Мейербера... Да, Мейербера... это вроде Вагнера, но лучше!»

О «Болеро» существуют противоположные мнения. Пьеса пользуется огромной популярностью среди различных слоев публики. И вместе с тем некоторые музыканты и ряд исследователей считают «Болеро» прежде всего оркестровым кунштштюком, отмечая мастерство Равеля как... «иллюзиониста» (Ролан-Манюэль). Шалю также пишет, что «Болеро» — фокус. С некоторой долей удивления они констатируют успех «Болеро» в концертах, на радио, в кинематографе.

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 201.

² Ревю музыкаль. Памяти Равеля, с. 211.

«Болеро», в сущности, пока еще не полностью разгаданное сочинение. Разве властная, притягательная сила его заключается только в блестящем оркестровом наряде? Что скрывается за ним? Можно ответить: одна мелодия. Но какая? Обычная ли она? Ясно, что Равель настойчиво продолжает концентрировать внимание на мелодике, показывая ее могущество.

Нельзя не сказать здесь также об очень важных тенденциях в эстетике Равеля в связи с «Болеро». Это — тенденции очевидной демократизации. Ограничивая себя мелодией и определенными параметрами ее развития, Равель шел навстречу публике. Сыграла ли в этом стремлении свою роль американская поездка, когда Равель постоянно мог ощущать дыхание «большой» публики, или натолкнула на это сама народная традиция бытования испанских танцев — кто знает? Но усиление демократизации несомненно.

Звучит отдаленный рокот малого барабана, пиццикато альтов и виолончелей, намечающих топико-доминантовые функции; на фоне их флейта излагает извилистую, чисто инструментальную мелодию, которая повторяется кларнетом и получает продолжение у фагота, в свою очередь передающего ее кларнету-пикколо. Мелодия, состоящая из двух частей, необычайно велика по размерам — 32 такта.

Первая часть этой мелодии уходит корнями в самые древние пласты баскского фольклора. Она в духе *aurreku* или *guison dantz* — старинных баскских мужских танцев трехдольного размера. Мелодия этих танцев, как правило, развитая и длинная, исполнялась *silbotia* (инструмент типа флейты) в сопровождении *tiun-tiun* (малых барабанов). Ритм малого барабана в «Болеро» Равеля очень типичен для народных танцев¹, в частности для болеро. Кстати сказать, начало «Болеро» сходно с исполнением танца в народной практике: сперва только ритм — хлопанье в ладони, шелканье кастаньет, звуки тамбуринов, и лишь потом возникает мелодия танца. Вторая часть мелодии «Болеро» носит приметы цыгано-андалузского фольклора, о чем свидетельствует ее открыто страстный характер, отступление от диатоники в область хроматических ладов. Впервые звучит она у фагота, очевидно, имитирующего звук распространенной в испанском фольклоре бомбарды.

Цель Равеля — создать обобщенный образ Испании, а не воспроизвести конкретные фольклорные приметы какой-либо ее области. Он смело сочетает черты баскского и андалузского фольклора, словно давая понять, что его «Болеро» не специфически баскское или андалузское, а — испанское! Поэтому две части мелодии продолжают одна другую. И при различии их

¹ См. примеры в ст.: Laparra R. La musique et la danse populaires en Espagne.— Encyclopedie de la musique (Albert Lavignac), I partie. Paris, 1920.

интонационной природы между ними есть определенные черты структурного сходства.

Первая часть мелодии — строго диатонична. Она развертывается в первом предложении по тетрахордам понийского лада от *до*, имея интонационными устоями *до*², *соль*¹, *до*¹, *соль*¹; во втором предложении возникает оттенок дорийского лада *ре*² — *ре*¹, и лишь к концу периода возвращается тоника *до*. Причем в изгибах мелодии, опевании устоев поступенные мотивы (включающие полутоновые ходы) чередуются с пентатоническими. Вторая часть мелодии вносит в «белую» диатонику альтерированные ходы. Она начинается со звука *си-бемоль*¹ — пониженной VII ступени (условно говоря) до мажора (много раз уже отмечавшийся излюбленный Равелем оборот I—VII низкая). Далее в первой фразе опорными тонами мелодии становятся *си-бемоль*¹ — *соль*¹ — *ми*¹, а во второй к ним добавляется *ре-бемоль*². Вопреки слуховой инерции Равель начинает второе предложение с *ре-бекара* и тем вносит новый поворот в развитие мелодии. Опорными тонами становятся *ре*¹, а потом *си-бемоль*, *фа*, *ми-бемоль*, *ре-бемоль*, приводящие к *до*. И если в первом предложении намечался уменьшенный лад, то во втором вырисовывается тетрахорд увеличенного лада (*си-бемоль—до—ре—ми*). Вторая часть мелодии получает мавритано-арабский колорит. Поступенное, гаммообразное движение преобладает в этой части мелодии. Оно подчеркивает необычность общего ладового колорита. Заключение мелодии (после «хроматических» ладов) приводит не к ионийскому ладу от *до* (ладу 1-й части мелодии), а к объединенному мажороминору с тоникой *до*.

Важным свойством мелодии является то, что ее опорные тоны (получающие такое разнообразное ладовое преломление) опеваются то сверху, то снизу. При этом Равель принципиально избегает однотипности мотивов и ритмических группировок. Вот в чем, как нам представляется, причина неистощимого интереса этой мелодии для слуха!

Мелодия постоянно звучит на фоне ритма малого барабана, вступая во взаимодействие с его ритмоформулой, представляющей собой неизменный двутакт. Это несовпадение типичной ритмоформулы болеро с очень индивидуальным ритмическим рисунком мелодии приводит к тому, что пьеса звучит не как привычное болеро. Развитие мелодии происходит как бы независимо от сильных долей такта, подчеркиваемых дробью барабана. Они, как правило, скрадываются слиговыми длительностями, плавным мелодическим движением. Добавим еще, что ритм барабана включает триоли, а в мелодии они отсутствуют, в результате чего возникает добавочный эффект полиритмии. Ритмический пласт, представляемый в начале дробью барабана, становится потом самостоятельным фактурным пластом пьесы.

Теперь отметим еще один, третий, также самостоятельный пласт пьесы — гармонический аккомпанемент. В начале пьесы,

при первых проведениях мелодии он еще едва намечен. Альты и виолончели играют пиццикато двутакт, обозначающий тонко-доминантовые соотношения. Роль аккомпанемента раскрывается позже. Таким образом, в пьесе сразу определяются три совершенно самостоятельных фактурных пласта: мелодия, ритмоформула, аккомпанемент. Они находятся в сложном взаимодействии, и вместе с тем в дальнейшем каждая линия сохраняет свою самостоятельность. Развитие пьесы заключается в оркестровых вариациях, колорировании и перекраске этих линий при постоянном оркестровом *crescendo*. Колористическо-динамическое варьирование совершается от начального *pianissimo* до грандиозной «сверхпредельной» кульминации. В одномерности такого решения скрыта огромная гипнотическая сила.

Пьеса содержит пять проводений мелодии, причем в четырех обе части мелодии повторяются и лишь в пятом повторение отсутствует.

Каждый фактурный пласт пьесы проходит свой путь развития, в котором можно усмотреть несколько фаз. До третьего проведения мелодии (ц. 8) в ней господствует прием только тембрового варьирования. Первая часть мелодии поручена инструментам с холодновато-сдержанным характером звука (флейта, кларнет), вторая имеет более обнаженно-чувственный тембровый оттенок (саксофон). Звучание барабана несколько усиливается посредством удвоения флейтой и валторной. Гармонический аккомпанемент «уплотняется» (к альтам и скрипкам присоединяются остальные струнные, деревянные и арфа), блики секунд у арфы нарушают монотонию тонико-доминантовой формулы, особенно во второй части мелодии.

Вместе с тембровым варьированием, по-прежнему определяющим, после цифры 8 вступает в силу «утолщение» мелодической линии терцовыми и квартовыми параллелизмами, своего рода «ленточными» напластованиями. В этой фазе Равелю уже недостаточно сольных тембров (последний раз в ц. 10 солирует тромбон), и он дублирует инструменты. Мелодию проводят флейты, челеста, валторны; впервые она проходит у первых скрипок, дублированных деревянными (2 такта после ц. 12). Формула ритма оркестрована барабаном, затем флейтой, валторной, трубой. Зато состав инструментов, представляющих аккомпанемент, сильно разрастается. К струнным подключаются деревянные. Гармония меняется, прежде «пустые» аккорды насыщаются тонами; расположение аккордов становится широким, в них внедряются секунды. Происходит разрастание гармонической ткани, совершающееся параллельно оркестровому *crescendo*.

Наконец, последняя фаза, пятое проведение. Мощные *tutti* оркестра. Квартет труб, ведущих мелодию трезвучиями, прорезает оркестровую массу. Ритм танца звучит у барабанов, валторн, го-боев, кларнетов, первых и вторых скрипок, альтов, виолончелей. Аккомпанемент также усиливается: к коптрабасам присое-

динияются тромбоны и трубы (не говоря уже об арфе). Равель дает ремарку трубам *ff possible* (ц. 17). Экспрессивность достигает апогея. Грандиозное накопление динамики в тембрах и гармониях пьесы приводит во втором предложении второй части мелодии к секвентному шагу из до мажора в ми мажор. Этот скромный секвентный шаг производит колоссальный эффект, настолько слух привык к развитию лишь в динамико-колористическом плане и заигнотизирован им. После совершившегося сдвига возврат к привычному движению уже невозможен. Контуры темы растворились. Ритм подчиняет себе фактуру; он на грани того, чтобы выйти из плена триольной формулы. Оркестр вздыбливается и срывается в заключительном глissандо.

Что воплощает «Болеро»? Навязчивую ли идею, преследующую Равеля, как считает ряд исследователей? Или разворачивает картину танца, несущего вслед за любовью катастрофу? Или через народные истоки темы утверждает стойкость и неистребимость независимого, свободного духа народа? Нельзя исключать ни то, ни другое, ни третье. На наш взгляд, «Болеро» раскрывает прежде всего стихию танца. И как тут не вспомнить слова Равеля, относящиеся к 1906 году, о «радости жизни, выраженной в танце»¹.

Обращением к форме оркестровых вариаций на неизменную мелодию Равель строжайшим образом ограничил себя. Принцип самоограничения вообще очень характерен для творчества Равеля. В. Янкелевич, говоря об этом принципе, использовал образное выражение Ницше — «танец в цепях», которое можно отнести и к «Болеро». Несмотря на это самоограничение, а скорее — благодаря ему, Равель достигает в «Болеро» поразительного совершенства. Оно настолько впечатляет, что последующие обращения композиторов к той же форме оркестровых вариаций невольно напоминают о «Болеро». Исключительность «Болеро» заключается в чрезвычайной последовательности проведения динамико-колористического нарастания через всю пьесу. Может быть, в этом таится секрет ассоциаций, которые сближают «Болеро» с эпизодом нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича при всех их радикальных смысловых различиях. Вместе с тем, именно в силу обнаженной конструктивности осуществления замысла, «Болеро» отражает динамику нового времени.

Важно отметить, что пьеса исполняется в неизменном темпе *Moderato assai*  = 76 без малейших *accelerando* и *ritardando*. Равель исключает агогические изменения, как будто еще более ограничивая и сужая выразительные средства и тем самым концентрируя внимание на мелодии, ритме, оркестровой драматургии. Строгая выдержанность темпа «Болеро» — одно из существеннейших условий исполнения пьесы. Известно неудовольствие

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 51—52.

Равеля, высказанное им Тосканини по поводу ускоренного темпа, который брал в «Болеро» великий итальянский дирижер. Равель, не терпевший компромиссов, когда дело касалось музыки, заявил об этом открыто (для того чтобы оценить смелость композитора, надо было знать характер Тосканини). Слишком часто можно услышать «Болеро» (даже в лучших оркестрах!) с колебаниями темпа, зависящими не только от «замысла» дирижера, но и от прихоти солистов. Подобная «интерпретация» ослабляет воздействие музыки «Болеро», суровость ее горделивой и прекрасной поступи. Ошибочная манера «подправлять» Равеля идет от слабости исполнителей. Если строго соразмерить степень динамики, то незачем будет прибегать к искусственным ускорениям и замедлениям темпа. Разумеется, строгость темпа не должна приводить к схематизму, бездушности. Напротив, музыкальный текст «Болеро» предполагает (предписывает!) выразительность артикуляции, гибкость фразировки, конечно, категорически исключая манеру романтического рубато. По воспоминаниям Ролан-Манюэля, Равель дирижировал «Болеро» «сухим жестом, в умеренном, почти медленном и строго выдержанном темпе»¹.

Что же послужило Равелю прообразом оркестрового решения пьесы, где он мог воспринять подобный тип оркестровки? Мы уже знаем, что в связи с вопросом Х. Нина, на что надо ориентироваться для передачи испанского колорита, Равель упомянул Римского-Корсакова, Дебюсси, Мейербергера и себя. Средний раздел пляски пиратов из «Дафниса и Хлои» содержит страницы, подготавливающие «Болеро». Можно вспомнить также эпизоды «Ферри» из «Испанской рапсодии». Советские исследователи (Д. Кабалевский и Ю. Крейн) уже отмечали близость оркестровых принципов «Болеро» и некоторых эпизодов «Шехеразады» Римского-Корсакова. Можно вспомнить и еще одну «восточную» партитуру Римского-Корсакова — «Антар», которую Равель прекрасно знал и даже переработал. Кроме Римского-Корсакова не следует забывать Бородина, оставившего яркие примеры оркестровых вариаций в «Пляске половецких девушек» и «Пляске мужчин» из второго, «половецкого» акта «Князя Игоря». Что касается Дебюсси, то в его «Иберии» есть лишь отдельные приемы, сходные с оркестровым решением «Болеро». Нельзя забывать и о ветви «восточного» экзотического симфонизма, характерного для французской музыки начиная с Ф. Давида до Сен-Санса и Русселя. Сен-Санс во II части «Алжирской сюиты» (ре-мажорный раздел) обратился к типу фактуры, очень близкому «Болеро». Мейербергера Равель припомнил скорее всего в связи с его пышными, декоративными, экзотическими картинами шествий и тапцев в «Африканке» и «Крестonosцах в Египте». Кажется, примеров достаточно. Неслучайно в основе всех этих произведений лежит музыкальное претворение Востока.

¹ Ролан-Манюэль А. Равель, с. 104.

Очевидно, можно сделать следующий вывод: создавая пьесу, Равель избрал специфический тип восточной (испано-арабской) мелодики и, бережно сохраняя свойственную ей монодическую природу, сделал строгий отбор средств темброво-динамической вариационности.

«Болеро» было закончено 6 октября 1928 года, а 22 ноября в «Гранд-Опера» состоялась его премьера. И. Рубинштейн, исполнительница заглавной партии, привлекла к постановке выдающихся мастеров: художника А. Бенуа, хореографа Б. Нижинскую. За пультом стоял Вальтер Штраам. Сюжет, положенный в основу танцевальной сцены, был прост. Декорация изображала один из кабачков Барселоны. На возвышении-столе двигалась танцовщица, ее танец зажигал своей страстностью все вокруг. Шалю, говоря о том, что Равель согласился с такой постановкой, сообщает также, что у композитора было свое видение сюжета «Болеро»¹. Позднее (в 1938) этот сюжет был осуществлен там же, в «Гранд-Опера».

В октябре 1928 года по приглашению Оксфордского университета Равель приехал в Англию. Творческие заслуги Равеля были отмечены присвоением ему почетной степени доктора музыки *honoris causa*. До Равеля этой чести удостоивались Чайковский, Глазунов, Дворжак, Григ, Сен-Санс. Равель принял эту награду, что, казалось, шло вразрез с его прежним отношением к каким-либо официальным награждениям. Штуккеншмидт пишет по этому поводу: «Осенью 1928 года Равель ломает свое отношение к почестям, к которым он был так строг»². Любопытно, что этим Равель озадачил некоторых биографов, охотно рассуждавших о «деидизме» Равеля, исходя из которого они объясняли его позицию по отношению к официальным почестям. Шалю, обычно внимательный к деталям биографии Равеля, не останавливается на этом эпизоде — письмо к Э. Журдан-Моранж от 10 августа 1928 года, где Равель говорит о предстоящей поездке в Англию, не включено в публикацию писем. Вскользь касается этой поездки и Ролан-Манюэль.

Думается, что «измена» Равеля своим правилам легко объяснима. Награда исходила не от официальных правительственных кругов, а от ученых. Кроме того, Равель не мог не принять во внимание, что в Англии хорошо знали, понимали и любили его музыку.

Церемония, сопровождавшаяся по традиции облачением виновника торжества в алую мантию и черную шапочку, состоялась 23 октября 1928 года. В похвальном слове в честь Равеля был особо отмечен балет «Дафнис и Хлоя» и о его авторе ска-

¹ См.: Равель в зеркале своих писем, с. 203.

² Штуккеншмидт Г. Г. Равель, с. 288.

зано: «qui doctis omnibus persuadet Pana non esse mortium»¹. Во время посещения Равелем Англии состоялся (19 октября) концерт, в программу которого вошли Трио, романсы, Интродукция и аллегро, токката из «Памяти Куперена», Соната для скрипки и фортепиано, «Мадагаскарские песни» (впервые исполненные в Англии).

В конце 20-х годов Равель полон творческих замыслов. Такого наплыва давно не было. Он задумывает сценическую ораторию «Жанна д'Арк» (по Ж. Дельтейлю), два фортепианных концерта. В письме к г-же Э. Кан-Казелла есть еще упоминание о произведении «Дедал-VI».

С 1929 года Равель работает над двумя фортепианными концертами. В интервью корреспонденту «Дейли телеграф» он сказал: «Это был интересный для меня опыт — оба концерта были задуманы и написаны одновременно»². Второй концерт сочинялся по просьбе Пауля Витгенштейна — пианиста, потерявшего на войне правую руку³. Характер этих двух сочинений совершенно разный.

Попытаемся понять логику обращения Равеля к жанру концерта. Virtuозность была как бы изначально свойственна его музыке и развилась до «трансцендентных» пределов, причем не только в фортепианном, но и в других жанрах. Достаточно вспомнить наряду с «Ночным Гаспаром» «Испанскую рапсодию», «Вальс», «Цыганку», «Болеро». Virtuозность (конечно, содержательного порядка) отливалась в сочинениях Равеля в совершенные формы. Сама по себе она являлась одним из способов преодоления сопротивления музыкальной материи, без чего Равель не мыслил творчества. Однако до конца 20-х годов он проходил мимо жанра концерта, обладающего возможностями раскрыть стихию виртуозности лучше, чем какой-либо другой жанр. Может быть, отчасти этому мешали постоянные работы для музыкального театра — заказы С. Дягилева, Р. Гиппбурга, И. Рубинштейн. Да и природа мышления Равеля была преимущественно конкретно-образной, чуждавшейся, особенно на довоенном этапе, чисто инструментальных импульсов.

Примечательно, что концерт не привлекал внимания импрессионистов⁴. Это скорее всего происходило потому, что он включал в себя некоторые условности чисто инструментальных форм,

¹ «Убедивший ученых, что Пан не умер». — *Demuth N. Ravel*. London, 1962, p. 244.

² Равель в зеркале своих писем, с. 241.

³ Кроме Равеля на просьбу Витгенштейна откликнулись Р. Штраус («Pargenon», 1925), С. Прокофьев (Концерт № 4 для фортепиано, 1931) и другие композиторы.

⁴ Дебюсси создал только Фантазию для фортепиано и оркестра (1890), прозвучавшую впервые в 1919 г.

касающиеся изложения музыкального материала, принципов «концертирования» оркестра и солиста, каденции и т. п. Искания импрессионистов гораздо органичнее воплощались в свободно трактованных жанрово-живописных пьесах.

В 20-е годы XX века интерес композиторов к фортепианным концертам оживился; появились концерты Рахманинова (1926 г.— Концерт № 4), Прокофьева (1921 г.— Концерт № 3, 1923 г.— 2-я ред. Концерта № 2) и Стравинского (1923 г.— Концерт для фортепиано с духовыми). За ними последовали концерты Гершвина (1924 г.— Рапсодия в блюзовых тонах, 1925 г.— Концерт для фортепиано), Концертино для фортепиано Онеггера (1925), концерты для клавесина Пуленка (1927), де Фальи (1926), Русселя (1928). Эти концерты, разумеется, чрезвычайно разнолики. Достаточно сопоставить «необихизмы» концерта Стравинского с клавесинным концертом Пуленка, воскрешающим приемы Куперена и Рамо, или светлую «славянскую» лирику Концерта № 3 Прокофьева — с чувственностью блюзовых импровизаций в Концерте Гершвина. Вместе с тем в концертном жанре намечаются и некоторые общие тенденции, а именно: возрождение идеи концертности, использование «моделей» предшествовавших эпох, влияние джаза.

Концерт № 1 (соль мажор) был задуман Равелем раньше, чем Концерт для левой руки, но окончен позже; позднее состоялась и его премьера. Таким образом, именовать его первым можно только условно. Жиль-Марше, говоря о Концерте соль мажор Равеля, указывает, что «его первой идеей было написать не концерт, а баскскую рапсодию для фортепиано соло в нескольких частях»¹. Позже идея баскской рапсодии превратилась в идею концерта. Вспомним также, что еще накануне войны Равель вынашивал идею концерта на баскские темы «Загпьяк бат». Не были ли Концерт соль мажор возвращением (конечно, на новом этапе) к этой идее? Тогда баскская рапсодия становится лишь промежуточным звеном этого замысла.

О Концерте соль мажор Равель писал: «Первый, который я сам буду исполнять, представляет собой концерт в точном смысле этого слова; он написан в духе концертов Моцарта или Сен-Санса. Я действительно считаю, что музыка концерта может быть веселой и блестящей; не обязательно, чтобы она претендовала на глубину или драматизм. О концертах некоторых великих композиторов-классиков говорят, что они созданы не для рояля, а вопреки роялю. Я, со своей стороны, считаю это суждение вполне обоснованным. Вначале у меня было намерение дать этому произведению название „Дивертисмент“, но потом я решил, что в этом нет необходимости, поскольку само слово „Концерт“ достаточно определяет характер музыки. В некоторых отношениях

¹ Ревю мюзикаль. Памяти Равеля, с. 276.

мой „Концерт“ имеет нечто общее с Сонатой для скрипки: в нем есть элементы джазовой музыки, но их немного»¹.

Концерт написан в традиционной трехчастной структуре концертного цикла, где медленная часть обрамлена быстрыми частями. В сонатности I части Равель сопоставляет баскский фольклор с джазом, токкатность со светлой лирикой. Самые разные жанрово-характеристические черты присутствуют в I части: бранль, копла, блюз, хорал... Поистине такое соединение несоединимого возможно только в дивертисменте. Многие современные выразительные средства, обогатившие музыку в 20-е годы, Равель использует в соответствии со своим индивидуальным стилем. После пропиккovenного адажио — «арии» солиста — II части концерта, Равель возвращается в финале к калейдоскопичности дивертисмента.

В I части в вихревом темпе звучат искрометные арпеджио фортепиано, отрывистые аккорды струнных (пиццикато), и на их фоне флейта-пикколо высвистывает оживленно-праздничную мелодию, «подстегиваемую» бичом, барабаном, тарелками. Это главная партия I части. Она явно народного, баскского происхождения, танцевального типа. Жиль-Марше указывает на воспроизведение Равелем инструментальных черт бытования мелодии в народе: «Этот напев флейты-пикколо звучал у баскских деревенских музыкантов, выдувавших на ксеруле (инструмент вроде флажолета), держа его в правой руке, а левой отбивая такт на тун-туне, маленьком барабане, который держали на ремне через плечо». Естественно, Равель не ограничивается цитированием напева, а развивает, инструментализирует, вместе с тем сохраняя его народный характер. Первая половина мелодии основана на «сигнальных» интервалах, во второй господствует моторика. Вся мелодия бесполутоновая по строению. Она разворачивается независимо от аккордов сопровождения (играющего скорее роль ритмического фона) по принципу линейно-мелодической структуры.

Короткая двухтактовая модулирующая связка английского рожка (впервые в ней появляется полутоп!) служит переходом к побочной партии, состоящей из двух построений. Первое из них представляет собой прелюдирование. Фортепиано, до этого использовавшееся как obbligatный инструмент партитуры, вступает в свои солирующие права. На басу *фа-диез* (доминанте си минора) звучат разложенные звуки *фа-диез* мажора, им отвечают короткие реплики фигураций во фригийском ладу от *фа-диез*. Этим ладовым контрастом Равель оттеняет самостоятельность линий фактуры. Импровизационные фразы завершаются подобием хорального резюме (напоминающего обороты «Паваны»). В партии рояля в правой руке звучат выдержанные певучие тоны, в то время как левая рука аккомпанирует им короткими аккордами

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 241.

(без педали). Возникает ощущение импровизации в духе коплы, окрашенной ладовой переменностью.

Тема побочной партии (в ми мажоре) имеет необычный характер. Вначале проступают черты блюзовой импровизации — синкопированные секундовые ходы. Переход от коплы к блюзу мог бы шокировать, не будь он подготовлен предшествующей импровизацией. Равель сопоставляет также блюзовую тему с хоралом. Далее тема побочной партии (ц. 9) звучит не у фортепиано, а у флейты. Фортепиано аккомпанирует ей. Кажется, следует лирическое развитие темы, но к нему Равель возвратится только в репризе, здесь же буквально обрывает его.

Короткая разработка (ц. 10) выдержана в мужественном токатном движении, отталкиваемом от второй (моторной) части главной партии. Здесь вновь фортепиано играет ведущую роль. Равель усложняет гармонии, эффекты оркестровки. В частности, отметим сочетание одноименных минора и мажора (4 такта до ц. 13) или наложение фа минора на уменьшенное трезвучие от *фа-диез*. Завершает разработку пассажный разбег фортепиано, линейным хроматизированным движением подготавливающий основную тональность. После него «белая» диатоника соль мажора звучит особенно ослепительно.

Главная партия в репризе поручена фортепиано. При ее изложении отчетливо выступает «концертность», подчеркиваемая соперничеством фортепиано и духовых. Побочная партия начинается, так же как и в экспозиции, с фортепианного «прелюдирования». Продолжение темы в соответствии с развивающейся «концертностью» поручается оркестру в тончайшей по приемам инструментовке, встречающейся у Равеля лишь в самых лирических эпизодах его сочинений. Тема возникает из глissандо арфы, звучит на его прозрачайшем фоне и растворяется. Ее контуры обрисованы флажолетами арфы. Эту «волшебную» оркестровку при повторении темы сменяют фигурации фагота и флейты.

Отметим общие свойства репризы: тематизм с самого начала лишается жанровых черт, приобретая обобщенную инструментальность. Каденция фортепиано — лирический центр I части. У фортепиано звучит тема, уже лишенная намека на блюзовую импровизацию, обнажающая свою чисто лирическую сущность. Равель использовал пентатонический склад темы, но сгладил ее синкопы, облачил тему в певучие фигурации, наделив ее переливающейся трелью. При повторном проведении темы (уже дублированной струнными) она еще более эмоционально наполняется, расцветает. Лирический разлив ее кажется беспредельным. Но Равель делает новый поворот в развитии (ц. 29), начиная как бы вторую «разработку» формы. Опять, как и в разработке, суровая токатность отстраняет лирические образы и приводит к утверждению оркестром (*tutti*) основного движения главной партии. В заключительных тактах Равель использует гамму объединенного мажороминора с фригийским оттенком. Лист в на-

чале Сонаты си минор, употребив «венгерский» лад, как бы заполнил своеобразную анкету, утверждая: «Я — венгр». Фактически то же делает Равель, как бы заявляя: «Я — баск!»

Allegrementе (♩ = 116)



Медленная часть концерта, его Адажио — жемчужина вдохновения Равеля, выдерживающая сравнение с лучшими мелодическими находками в произведениях «Матушка-Гусыня», «Дафнис и Хлоя», «Дитя и волшебство». Это одна из самых проникновенных страниц его музыки. И опять необходимо отметить особую черту творческой эстетики Равеля. Поверяя самое сокровенное, личное, он больше всего боится попасть в сентиментальность или поддаться аффектации и поэтому придерживается строгих классических законов композиции. М. Лонг, восхищавшейся мелодией Адажио, Равель отвечал, что сочинил ее «такт за тактом с помощью Квинтета Моцарта»¹. Да, «моделью» ему послужила медленная часть кларнетного квинтета Моцарта. Но какова же должна быть творческая сила, преобразующая и скрывающая такую «модель»!

А. Алексеев указывает, что в этой части «сказался п опыт композиторов XVIII века, обладавших искусством длительного развертывания тем без существенного изменения эмоционального характера музыки, и мастерство романтиков в области фортепианного изложения певучих тем...». Он же видит связь приемов Равеля с «французской лирической традицией, в частности, с искусством учителя Равеля — Форе»². Среди образов Адажио можно упомянуть и французскую инструментальную арию XVIII века, что особенно заметно в репризе Адажио, при возвращении темы, порученной английскому рожку.

¹ *Ролан-Манюэль А. Равель*, с. 108.

² *Алексеев А. Французская фортепианная музыка*. М., 1961, с. 188.

Вся первая и основная часть формы Адажио представляет собой длинную, непрерывно льющуюся мелодию (36 тактов!). Изложенная у фортепиано соло в правой руке (ее сопровождают аккорды в левой руке)¹, она развертывается, как чисто мелодическая структура, как бы независимая от власти гармонических притяжений. При этом ее интонационное строение подлинно классическое. Ее тяготения — интонационные подъемы и спуски — строго логичны, встречающиеся задержания не менее последовательно разрешаются. И вместе с тем эта мелодия несет в себе большую интонационную насыщенность вследствие колебания ладовых опор, опевания вариантно меняющихся устоев. В аккомпанементе мелодии заметно присутствие мелодических тяготений, действующих в сугубо гармонической — на первый взгляд — фактуре. «Бесконечность» мелодии Адажио во многом является следствием преодоления Равелем обычной квадратности и симметричности строения. Она возникает как последование разных по величине мелодических ячеек, сцепленных друг с другом. И в этом сцеплении велика роль ритма, придающего ей текучесть.

В средней части Адажио, посящей разработочный характер, обращают на себя внимание (ц. 2) излюбленные Равелем ладовые переченья. Здесь использовано наложение одноименных мажора на минор. Нельзя пройти мимо оборота, вновь вызывающего в памяти «Павану» и, по-видимому, играющего в концерте определенную роль «напоминания».



В репризе орнаментальные фигуры фортепиано (орнамент в правой руке, в левой — остинатные аккорды аккомпанемента) сопровождают тему при ее возвращении. Она звучит у английского рожка; ей контрапунктируют струнные. Все завершает замирающая трель.

В отличие от большой внутренней цельности Адажио короткий и динамичный финал возникает из причудливой мозаики

¹ Жиль-Марше тонко подметил, что их постоянство «скорее в духе пассакальи, чем медленного вальса».

разнохарактерных эпизодов, объединенных общим темпом Presto. Солист словно дразнит своими выходками оркестр, соревнование протекает в плане живой и остроумной дивертисментности. Эпизоды финала включают «образ движения», шутливые гримасы («офальшивленные» мотивы), народное (баскское!) шествие, галоп, джазовые сползания, игрушечные арабески... Поистине, голова идет кругом от мелькания образов финала и наложения их друг на друга (последнее Равель делает в разработке, с. 14—19). Вместе с тем все они укладываются в безупречную сонатную форму с классическими тональными соотношениями. Фортепианная фактура изобилует «пустыми» квинтами, трезвучиями, гаммообразными пассажами в кварту и квинту, наконец, октавными унисонами, просто одноголосием. Графичность линий фактуры подчеркивает общий динамизм финала.

Приемы фортепианного изложения идут в финале от Скарлатти, Сен-Санса и от самого Равеля, от его «Токкаты» из сюиты «Памяти Куперена». Возможно также, что токкатная фактура начала финала ведет происхождение от испанских гитарных наигрышей (см., например, Прелюд Альбениса из «Испанских напевов»). В целом такой тип движения, заключающего цикл, близок финалу Сонаты для скрипки и фортепиано.

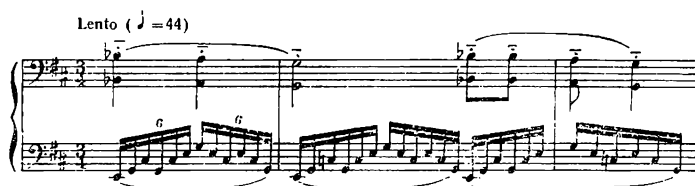
Концерт Соль мажор впервые был исполнен 14 января 1932 года М. Лонг, дирижировал Равель. Запись этого исполнения сохранилась. Отличается оно сдержанными и очень чеканными темпами. Интерпретация концерта М. Лонг долгое время считалась несравненной.

Концерт для левой руки поражает драматизмом, открытым пафосом. В отличие от Концерта соль мажор, который Равель сравнивал с дивертисментом, Концерт для левой руки можно назвать концертом-поэмой. О нем Равель говорил: «Концерт же для одной левой руки совсем другого характера; он одностанный, содержит много джазовых эффектов, и фактура его не так проста. В произведениях такого рода важно, чтобы музыкальная ткань не казалась облегченной, но, напротив, звучала бы как исполняемая двумя руками. Поэтому я и приблизился в нем к пышному и помпезному стилю музыки традиционного концерта. Вслед за первым разделом, написанным в этом духе, следует эпизод импровизационного характера в стиле джаза. Слушатели не сразу замечают, что этот эпизод построен на теме первого раздела»¹. Избирая форму концерта, близкую симфонической поэме (в частности, используя листовский принцип мопотематизма), Равель творчески переосмысливает ее, углубляя образные контрасты. Он совмещает патетическую импровизационность, суровую тему в духе сарабанды и симфонизированные

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 241.

обороты джаза; агрессивной теме эпизода в разработке и мотиву *Dies irae* противопоставляет образ колыбельной, наконец, предельно динамизирует репризу. Образы концерта чужды романтической ретроспективности. Есть достаточно оснований, как это делает Жиль-Марше, связывать их с отголосками войны в сознании Равеля.

Сгущенно-мрачная атмосфера начала концерта создается низкими квартовыми фигурациями контрабасов и крадущимися шагами темы у контрафагота, изложенной в пунктирном ритме¹. Тема формулируется, развертываясь в темпе сарабанды. Она достигает *си-бемоль* малой октавы, и с этого звука вступает контрапунктирующий мотив, состоящий всего из трех нот: *си-бемоль — ля — соль*. Его контуры близки средневековой секвенции *Dies irae*.



Оркестровое *crescendo* приводит к вступлению фортепиано (*fortissimo*). Широкоохватные аккорды прокатываются по всей клавиатуре (на «густой» педали), создавая иллюзию двухручного пианизма. Здесь (как и во многих случаях далее) Равель исходит из усложненного фигуративного письма, разработанного в «Ночном Гаспаре».

На органичный пункт тоники ре мажора (обозначенный квинтой *ре—ля*) опирается главная партия в ритме Сарабанды (один из интонационных рельефов в ней — лидийский *соль-диез*). Ее изложение у фортепиано соло в полнозвучной аккордовой фактуре позволяет оценить мудрую экономию оркестровых средств в самом начале концерта, когда тему исполнял контрафагот. Теперь Равель предельно выигрышно «подает» солиста без всяких скидок на то, что у него только одна рука. После развернутого изложения главной партии солистом, завершающегося виртуозной каденцией, с той же темой вступает оркестр.

При всем образном отличии побочной партии (ц. 8) от главной, думается, можно говорить об их интонационной общности. Побочная выражает, скорее всего, образ тихой печали. Неслучайно Жиль-Марше указывает на мелодическое сходство побочной партии Концерта и поэмы «Вздох» на текст Малларме. Эта мелодия

¹ Музыкальный колорит здесь напоминает интродукцию большого симфонического «Вальса». Вспоминаются также «порохи» из вступления к «Скарбо».

очень певуча. Фактура побочной партии скрыто двухручна. Она ничем, по существу, не отличается от фактуры побочной партии Концерта соль мажор. Равель ритмическими перетяжками дает возможность взять бас (на расстоянии двух с половиной октав) или берет фигурационно разложенный аккорд, содержащий звук мелодии. Побочная партия сочинена в дорийском ладу от *фа-диез*. Этому ладу Равель сообщает оттенок одноименного мажора.

Разработка (ц. 10) начинается в тональности си-бемоль минор, ее вступительный раздел, казалось бы, не сулит ничего необычного. Английский рожок, а затем кларнет проводят главную тему; ее сопровождают фигурации фортепиано, в которых сквозят контуры побочной партии. С цифры 12 главная партия усекается до мотива, звучащего уже в мажоре и получающего интонационную обостренность. В таком виде мотив подхватывается различными группами оркестра. И вдруг глиссандо тромбонов, рокот барабана (*fortissimo*), «обвал» звучностей решительно переключают развитие в совершенно другое русло — *Allegro* $\text{♩} = 138$, размер $\frac{6}{8}$. Смена размера еще больше подчерки-

вается тем, что первое время он воспринимается как двудольный (обозначены лишь первая и четвертая доли).

Вступает новая одноголосная линейная тема у фортепиано (ц. 17), сопровождаемая стаккато аккордов деревянных инструментов. Равель приписывает здесь фортепиано смычковых штрих спиккато. Тема эта откровенно агрессивна, зла.



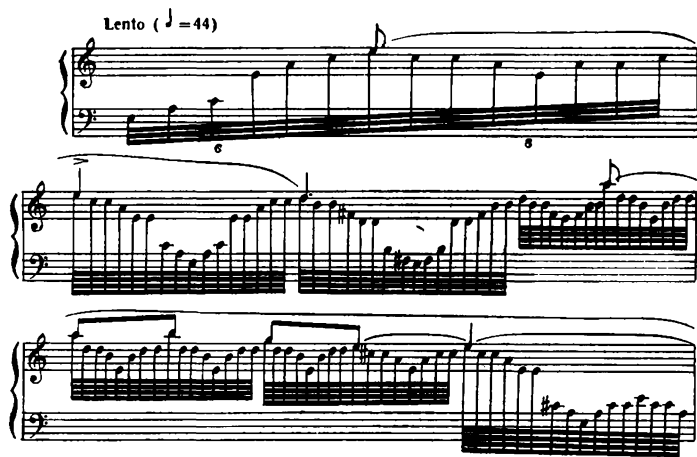
Она имеет множественные стилистические истоки, соединяя приемы воплощения романтиками образов зла (нельзя не вспомнить эпизод фугато из Сонаты си минор Листа) с моторикой Баха и урбанистическими воздействиями (джаз). Тема изложена в ладу, имеющем в своем составе целотонный комплекс. Равель обыгрывает в теме звук *соль-диез*, на который наталкивается мотив главной темы. В дальнейшем агрессивная тема трансформируется в образ детской колыбельной (ц. 25).

Наступает новый поворот событий. В разработку включается мотив *Dies irae*. Он поручен фаготу (в сопровождении аккордов струнных), ритмически значительно расширен (в увеличении), но

основа его по-прежнему трехзвучна. Он имеет характер тупой, угрожающей силы. В сопоставлении с ним проносится в «воздушной» оркестровке (скользящие флажолеты альтов и виолончелей) открывшая разработку тема у фортепиано (*pianissimo*). Далее трехзвучный мотив становится основой нескольких оркестровых вариаций (наподобие «Болеро»!). Динамико-кolorистическое нарастание подводит к репризе (ц. 46).

Реприза концерта весьма необычна. Начинается она в одноименном миноре (ре минор с дорийским *си-бекаром*). Как много бурных событий вместила в себя разработка! И реприза как бы стала и ее продолжением, и ее вершиной. Отсюда и динамический характер репризы. Главная тема не проводится полностью, а берется ее мотив уже в стадии развития. Он смещается по секвенциям, ритмически сжимается, звучит все более и более экстаично, после чего выписанным *diminuendo* постепенно спадает с кульминации.

Вступает фортепиано соло с развернутой каденцией. В ней сначала еще звучат отголоски «трехзвучного» мотива. Постепенно воцаряется лирическая сфера побочной партии, включенной в каденцию солиста. Она изложена в тональности ре мажор. Эта тональность утверждается в фактуре, но мелодика следует по пентатоническому звукоряду, принадлежащему и ре мажору, и ре минору (с дорийским наклоном). Фактура побочной партии отличается от экспозиции более детализированными фигурациями — пассажами шестьдесятчетвертых, на фоне которых выступает мелодия.



Кажется, что сфера побочной партии восторжествует. Но Равель уже в каденции возвращается к новой волне разработки на главной теме. После вступления оркестра у фортепиано про-

ходит трехзвучный мотив, контрапунктируя мотиву главной партии.

Заключение концерта утверждает лад in D. Постоянное *crescendo* приводит к *tutti* и «обвалу» звучаний, как в цифре 14, перед началом основного раздела разработки (вступление линейной темы на $\frac{6}{8}$). Казалось, затем должен был бы следовать раздел коды, но Равель ее не дает. Концерт обрывается на высокой патетической ноте. Конец его драматичен, как и вся форма.

Первым исполнителем концерта для левой руки (премьера состоялась 27 ноября 1931 г. в Вене) был его заказчик П. Витгенштейн, владевший исключительным правом его исполнения до 1937 года. Однако он играл концерт, адаптируя наиболее сложные места. Впоследствии концерт вошел в репертуар лучших пианистов мира.

В 20-е годы Равель получает широкое признание. Самые известные исполнители (среди них дирижеры Тосканини, Ансерме, пианисты Казадзюс, Корто, Гизекинг, скрипач Сигети) охотно включают его произведения в программы своих концертов. Равель в эти годы часто выступает со своими сочинениями как дирижер и пианист-аккомпаниатор¹. Шалю пишет, что Равеля «рвут на части, требуя исполнения его «Болеро»². В начале 1931 года в зале «Плейель» состоялся авторский концерт, прошедший с исключительным успехом. Помимо «Болеро», ставшего «обязательной» пьесой, в нем прозвучал целиком балет «Дафнис и Хлоя». В 1932 году Равель совершил вместе с М. Лонг длительное концертное турне по Европе в качестве дирижера.

Творчеству Равеля посвящают специальные исследования. В 1928 году выходит новая книга А. Ролан-Манкюэля «Морис Равель и его сценические произведения». А. Корто во втором томе книги «Французская фортепианная музыка» (1932) посвящает фортепианному творчеству Равеля отдельную главу. К признанию творчества Равеля приходят композиторы, бывшие участники «Шестерки». Теперь они выражают свое восхищение Мастеру. Таким образом, Равель пережил как бы две волны признания. Начало первой волны пришлось на предвоенные годы и было приостановлено войной, а после нее — антиимпрессионистским движением. Вторая — наступила в конце 20-х годов и привела к мировой известности Равеля.

Конец 20-х — начало 30-х годов были творчески счастливыми годами для Равеля. След за концертами для фортепиано он сочиняет «Три песни Дон-Кихота Дульцинее». В начале 1932 года

¹ Возможно, Равель почувствовал плодотворность контакта с публикой после поездки в Америку.

² Равель в зеркале своих писем, с. 207.

Равель, наряду с де Фальей, Мийо, Ибером, Деланнуа, участвует в конкурсе на сочинение музыки к фильму «Дон-Кихот» с Шалепиным в заглавной роли. В этом конкурсе удача сопутствовала Иберу. Равель, никогда не писавший музыки к фильмам, не знал специфики кино. Созданные им три песни воспринимаются как самостоятельный песенный цикл. Вместе с тем им присуща особая ясность, простота склада, свидетельствующая о том, что композитор не забывал о широкой аудитории, заполняющей залы кинематографов, и потому приблизил свои песни к народным. Ранее чаще обращавшийся к андалузскому и баскскому фольклору, Равель в «Песнях Дон-Кихота» опирается на фольклор Кастилии¹, что вполне соответствует происхождению Дон-Кихота Ламанского.

Равель увидел в Рыцаре Печального Образа пламенного романтика, страстно любящего и навсегда преданного предмету своей возвышенной страсти. Он рисует героя Сервантеса без малейшей иронии, насмешки. Три песни — это как бы три дифирамба рыцаря Прекрасной даме. Три песни Равеля — три разных танцевальных движения. Первая написана в ритме гуайяры (чередование $\frac{6}{8}$ и $\frac{3}{4}$); вторая — сорсико ($\frac{5}{4}$); третья — хоты ($\frac{3}{4}$). Тональные центры песен соотносятся необычно: in B, in F, in C, к тому же Равель часто применяет доминантовые лады с различными ладовыми оттенками. Через все песни проходит специфически испанский фригийский оборот. Текст песен принадлежит писателю и поэту П. Морану. Его стихи вдохновлены эпизодами гениального романа. Например, в «Романтической песне», открывающей цикл, Моран дает стихотворное переложение письма Дон-Кихота Дульцинее Тобосской.

«Романтическая песня» выдержана в духе серенады. Ее форма вариантно строфична. На всем ее протяжении использован «гитарный» аккомпанемент. Метр трехдольный, однако он применяется необычно: такт на $\frac{6}{8}$ чередуется с тактом на $\frac{3}{4}$. В мелодике напевность сочетается с декламационностью. Очень выпукло у голоса звучит мелодический оборот — подъем с тоники на терцию и поступенный спуск на квинту, обрисовывающий фригийский тетрахорд лада от фа (доминантового лада по отношению к си-бемоль минору — основной тональности начала песни).

«Эпическая песня» — песня-молитва. В ней Дон-Кихот, в соответствии со средневековой традицией, воспекает даму, сравнивая ее с мадонной. Псалмодирующий характер мелодии поддержан секстовыми параллелизмами сопровождения в духе органума. Небольшую среднюю часть песни (написанной в трехчастной

¹ Фольклор Кастилии уже привлекал внимание Равеля, когда он гармонизовал «Испанскую песню» для «Дома песни» в 1910 г.

форме) занимает эпизод «О, сияй лучом, мой клинок». Голос переходит в высокий регистр; мелодию сопровождают трезвучия. Тематический возврат к началу песни отмечен изменениями фактуры (отступлением от параллелизмов). Молитва Дон-Кихота становится по-земному страстной. Голос следует по звукам фригийского звукоряда от *до* (что напоминает оборот первой песни). Поразительна его гармонизация: трезвучие фа мажора чередуется с неаполитанским квартсекстаккордом и тристановским аккордом томления.



В «Застольной песне» Дон-Кихот славит радость служения Даме, он пьет за эту радость. Исследователи (в их числе Ролан-Манюэль, Янкелевич) находили сходство «застольной» с романсом Гонзальве из «Испанского часа». Однако, в отличие от романса Гонзальве, «Застольная» абсолютно не воспринимается пародийно. В мелодии «Застольной» и начале романса Гонзальве похожи опорные устои: ход от тоники к септима. И на этом сходство кончается. Характер «Застольной» мужественный, ритмическая поступь мелодии проста, фактура не фигурационно кружевная¹, а мелодически рельефная, ей придают жесткость трения аччаккатур (варианты повышенной и пониженной II ступени). В вокальной партии песни два тематических элемента: чисто мелодический запев, переходящий в вокальную каденцию (которая также включает интонации «фригийского оборота»), и декламационные восторженные возгласы. Надо было пройти через все искусства музыкальной декламации, чтобы достичь такой поразительной непринужденности. Песня заканчивается fortissimo глиссандо у фортепиано.

«Трем песням» суждено было стать духовным завещанием Равеля. И разве не симптоматично, что оно полно не скорбных настроений, а брызжет радостью: «Я пью за радость!» — восклицает Дон-Кихот в завершении «Застольной». Быть может, Равель, работая над песнями, чувствовал особую близость образа

¹ В. Янкелевич так подмечает различия фактурного обрамления мелодии романса Гонзальве и «Застольной»: «Но где струящиеся апподжиа-туры 1907 года?» — Равель, с. 58.



Дон-Кихота. Законы прекрасного были Дульцинеей Равеля, которой он не изменял даже в годы нашествия урбанизма. Подобно Дон-Кихоту, он стремился к красоте, служившей идеалом, приблизиться к которому можно было, только отдав ему всю жизнь.

Осенью 1932 года Равель попал в автомобильную аварию. Такси, на котором он ехал, столкнулось с другой машиной. Равель был ранен в голову, получил сотрясение мозга и вынужден был несколько дней провести в постели. Врачи говорили, что сотрясение мозга легкое. Так оно, наверное, и было, если иметь в виду автомобильные скорости того времени. Однако вслед за этой аварией начали обнаруживаться симптомы страшного заболевания мозга. Очевидно, болезнь давно подкрадывалась к Равелю, давая о себе знать депрессией, бессонницей, от которых он страдал. Сотрясение мозга послужило толчком, активизировавшим ход этой болезни.

Лето 1933 года Равель провел в Сен-Жан-де-Люзе. Он стал замечать, что ему стоит больших усилий писать, даже подписываться. Начертание букв выпадало из его памяти. Отличный пловец, он во время купания в море замечал, что вдруг теряет натренированный автоматизм движений. Его способность сосредоточиваться, концентрировать внимание слабела. Он почти не мог музицировать. Ему порой отказывала речь. Он стал подвержен состоянию оцепенения.

Равель активно лечился, испробовав всевозможные способы: электротерапию, китайское иглоукалывание, гипноз... Но и са-

мое интенсивное лечение не давало результатов. Тогда по совету врачей Равель отправился в горы, в Швейцарию. После войны, в 1919 году, он несколько месяцев провел в Межеве, и пребывание там избавило его от сильного нервного и физического истощения. Теперь, в начале 1934 года, Равель едет в клинику, находящуюся в Монрепо у Женевского озера (близ Лозанны).

6 февраля 1934 года машина, везущая Равеля к Лионскому вокзалу, вынуждена была петлять по городу, пробираясь через бушующие толпы людей. Эта дата вошла в историю Франции, как день провала фашистского путча, которому французские трудящиеся сказали решительное «нет». Фашизм, пришедший в 1922 году к власти в Италии, а в начале 1933 года в Германии, поднял голову во Франции, хотя не получил в ней поддержки масс и опирался лишь на профашистскую организацию «Огненные кресты» и различные группы монархического и реакционного толка. В Италии и Германии человеконенавистническая сущность фашизма выражалась в расовой политике, погромах, концлагерях, сожжении книг, гонениях на все передовое. В 1939 фашизм захватил власть в Испании, потопив в крови республику. Никто, за исключением немногих дальновидных политиков, не мог еще предвидеть, какие бедствия фашизм принесет человечеству, развязав вторую мировую войну.

До кульминации обострения международных политических событий Равель не дожил. Да и в начале 30-х годов во многом он был только наблюдателем за тем, как они развивались. Но его позиция вовсе не была пассивной. Равель непосредственно столкнулся с итальянским фашизмом, проводившим свою политику в отношении музыкантов-«неарийцев». «Мадагаскарские песни» на фестивале во Флоренции должна была исполнить певица М. Грей, лучше других знавшая требования композитора. Кандидатура ее была отвергнута в связи с тем, что певица была еврейкой. С горечью и негодованием писал ей Равель 8 февраля 1933 года: «Ни Вы, ни Кизген¹, ни я не понимали по-настоящему, что такое фашистские законы»². Действия, которые чинили итальянские власти, вызывали у него активный протест. Вполне вероятно, что чиновники Муссолини уловили антиколониальную направленность «Мадагаскарских песен» и потому препятствовали их исполнению — итальянский фашизм готовился к вторжению в Эфиопию.

Итак, с начала февраля 1934 года Равель находился в Монрепо. Перед его отъездом туда профессор Валери-Радо в письме к Э. Журдан-Моранж поставил предварительный диагноз: «Он чувствует себя нервным. Первые признаки апраксии, выражаю-

¹ Кизген — импресарио М. Грей.

² Равель в зеркале своих писем, с. 212—213.

³ *Штукеншидт* Г. Г. Равель, с. 295.

щиеся в путанице движений»³. Уже находясь в клинике, Равель узнал о смерти матери М. Деяжа — своего давнего друга. В неболешом, глубоко сочувственном письме ему Равель выразил свое соболезнование. Шалю пишет, что письмо «производит трагическое впечатление, когда видишь его своими глазами: буквы выведены с трудом и совсем не похожи на обычный почерк Равеля»¹.

Равель пробыл в Монрепо несколько месяцев. Лечение не дало положительных результатов, и он возвратился в Париж. Состояние его здоровья все более и более ухудшалось. Тем не менее, нельзя не сказать о том, что Равель, утрачивая координацию движений, память, речь, способность писать, неизменно сохранял (не только в начале болезни, но и до конца дней!) ясность восприятия². Для него сознание своей увеличивающейся беспомощности было, несомненно, источником горестных и тягостных переживаний. Однако в сохранении отчетливости сознания, удерживавшегося, скорее всего, сверхчеловеческим умственным напряжением, была и какая-то высшая справедливость, ибо невозможно представить себе Равеля, лишенного ясности мышления — ясности, которая была для творца «Дафниса» и «Памяти Куперена» всегда высшим идеалом.

Ясность сознания проявлялась, прежде всего, в самом важном и дорогом — в музыке. Ф. Пуленк, работавший в качестве пианиста совместно с М. Грей над исполнением «Песен Дон-Кихота», вспоминал такой эпизод. Певица хотела изменить длительность одной ноты в надежде, что Равель этого не заметит, ибо он был уже серьезно болен. Равель пришел вместе с братом Эдуардом прослушать исполнение. «„Ах, — сказал он, — очень хорошо, очень хорошо!“ — „Но, Равель, есть что-то, что Вам не понравилось. Я вижу это по Вашим глазам. Что именно? Слишком быстро? Слишком... В чем дело? Что-то не так?“... И тогда он поднялся с кресла, приблизился к роялю, не говоря ни слова, коснулся пальцем в нотах того самого такта, где внесла изменения Мадлен Грей, и сказал, как ребенок (это было мучительно, тяжело слышать): „Вот!“ — и это была Та Нота»³.

Воспоминания друзей Равеля доносят до нас свидетельства ясности его ума до последних дней. «Однажды его близкая приятельница, г-жа Эрнесто Гальфтер, приехала вместе со своим мужем в Монфор навестить Равеля; в момент прощания выражение его лица говорило, что он внезапно забыл что-то. Тогда он спустился в сад и принес ей цветок; этот молчаливый ароматный дар был трогательным символом всего, что он не мог выразить словами»⁴. И совсем уже поразительно, что Равель, как вспоминает Э. Журдан-Моранж, будучи уже совсем больным, не

¹ Равель в зеркале своих писем, с. 214.

² См.: *Ролан-Манюзель А. Равель*, с. 110.

³ *Пуленк Ф. Я и мои друзья*. Л., 1977, с. 110.

⁴ Равель в зеркале своих писем, с. 215.

прекращал длительных пешеходных прогулок и помнил каждую из множества тропинок леса, окружавшего Монфор-л'Амори¹.

Летом 1934 года Равель — в Монфор-л'Амори. В ходе болезни наступает временное улучшение. Равель много гуляет в окрестностях, показывает свой миниатюрный сад, которым очень гордится, слушает музыку. Врачи, все еще не потерявшие надежды на выздоровление, советуют ему сменить обстановку, надеясь, что это отвлечет его и даст свежие красочные впечатления, которые, может быть, восстановят нарушенные связи нервной системы. Речь идет о большом путешествии. Но у Равеля нет денег. Узнав об этом, на помощь приходит И. Рубинштейн. Под предлогом заказа оперы-балета «Моргана» (на сюжет из «Тысячи и одной ночи») она выплачивает необходимую сумму. И конечно, маршрут путешествия должен пролегать в одну из стран «Тысячи и одной ночи» — в Северную Африку.

В феврале 1935 года Равель в сопровождении друга, скульптора Лейритца, отправился в путь. Опасаясь, что длительное морское плавание повредит больному, путешественники поехали по суше через Испанию. Равель признавался, что он недостаточно знал эту страну и такой маршрут доставил ему огромное удовольствие. Все прелести восточной экзотики начались в Марокко. Он восхищался арабскими кварталами, пением муэдзинов, восточными базарами. Кстати сказать, Равель слышал мелодию своего «Болеро» которую насвистывали марокканцы. Местные набобы устраивали в честь Равеля большие празднества.

Равель как будто бы почувствовал себя лучше. Он даже написал брату длинное письмо. Обратный путь путешественники выбрали через Севилью. По дороге они не раз присутствовали на корриде. В исполнении выдающейся испанской певицы П. Павои слушали напевы канте хондо, представлявшие древнюю традицию испанской народной музыки, заново открытую и введенную в профессиональную музыкальную культуру М. де Фальей. Испанские композиторы оказывают почести Равелю, чьи сочинения на испанскую тему стали достоянием не только французской, но и испанской музыки.

17 мая 1935 года умер П. Дюка — старейший французский композитор, профессор композиции и критик, соратник и друг К. Дебюсси. Равель, незадолго перед этим вернувшийся во Францию, счел своим долгом присутствовать на его похоронах. Характерен ответ, данный им Ш. Кёклену на вопрос о самочувствии: «Я могу еще потировать тему. Я могу еще сочинять»².

Лето Равель провел в Сен-Жан-де-Люзе. Осенью он и Лейритц отправились вновь в путешествие, на этот раз по Северной Испании. Они посетили страну басков — родину Марии Делуар, матери Равеля. Физическое состояние Равеля как бы несколько

¹ Штуккеншмидт Г. Г. Равель, с. 298.

² Там же, с. 301.

стабилизировалось. Случались даже значительные улучшения (последний раз это произошло во время посещения родины матери Равеля).

В 1936 году болезнь вступила в новую стадию. Апраксия — Равель был болен именно ею — все более и более усиливалась. Однако Равель находит в себе силы, чтобы в июне 1937 года посетить концерт Международного общества современной музыки, в котором исполнялись его фортепианные произведения. Воодушевление, с которым была встречена его музыка, не вывело Равеля из состояния полной апатии. Видный нейрохирург Венсан поставил окончательный диагноз: опухоль мозга. Оставалось единственное средство — операция. 19 декабря Равелю сделали операцию. Через два часа после нее он открыл глаза и позвал брата, а потом впал в беспамятство. Утром 28 декабря сердце Равеля перестало биться.

Одной из последних фраз, произнесенных Равелем, были слова: «Я мог бы написать еще так много музыки». И закончить эту главу мы хотим упоминанием о его неосуществленных замыслах. Это прежде всего «Жанна д'Арк». Равель собирался сочинять это произведение по пьесе Ж. Дельтейля. Пьеса, написанная в 1925 году, возвращает в эпоху XV века, к событиям Столетней войны. По-видимому, Равеля привлекли к этой пьесе образ национальной героини Франции и тема войны, роли в ней личности и народа¹. Равель не мог избавиться от воспоминаний и переживаний военных лет. Он хотел выразить свое отношение к войне не только в инструментальной форме «Вальса» или фортепианного концерта (для левой руки). Он намеревался сделать это и в новой для себя форме «большого сценического произведения», не оперы, а, надо думать, сценической оратории. И кто знает, быть может, его «Жанна д'Арк» стала бы соперницей «Жанны д'Арк на костре» Онегера!

О другом замысле Равеля — балете «Моргиана», сюжет которого заимствован из сказок «Тысячи и одной ночи», можно сказать, что эта тема — «вечный» спутник Равеля, которого с юношеских лет на всю жизнь захватило очарование Востока. Он говорил Иде Рубинштейн и друзьям, что в основу сюжета «Моргианы» положена одна из историй об Али-Бабе и что его воображению рисуется драма, «полная огня и крови».

И, наконец, о таинственном «аутсайдере», как называл Равель «Дедала VI». Шалю в примечании к письму, говорящем о «Дедале», восклицает: «„Дедал VI“ — какое прекрасное и загадочное название в духе Жироду!». И ограничивается этим. Нам

¹ «Жанна д'Арк» Ж. Дельтейля появилась рядом с его же пьесой «Пуалю» (1926), где в форме фантастических воспоминаний из 3000-го года показываются вполне реальные события первой мировой войны.

представляется возможным высказать гипотезу, что замысел «Дедала VI» почерпнут из романа Дж. Джойса «Портрет художника в юности». Эпиграф к роману из «Метаморфоз» Овидия гласит: «И к ремеслу незнакомому дух устремил». Дедал — фамилия Стивена, героя романа Джойса. Стивен ищет в жизни и искусстве истину, красоту и способы их выражения. В одном из кульминационных разделов романа Стивен спорит с Линчем о природе искусства. «Говорить об этих вещах, стараться постичь их природу и, постигнув ее, пытаться медленно, смиренно и упорно выразить, создать из грубой земли или из того, что она дает: из ощущений звука, формы, или цвета, этих тюремных врат нашей души, — образ красоты, которую мы постигли, — вот что такое искусство»¹. Сознанием Стивена владеет Дедал, древний мастер, которого он призывает быть ему вечной опорой. Великая традиция и есть опора, а красота — пить Ариадны. Не исключено, что Равель мог заинтересоваться образом Дедала благодаря Джойсу.

Равель работал над эскизами этих сочинений, увы, оставшихся неосуществленными. Но даже сами эти замыслы немало говорят как о стойкости пристрастий Равеля («Моргана»), так и об отклике его на темы, волновавшие Францию в 20-е и 30-е годы («Жанна д'Арк»). И в этой устойчивости эстетики, а также способности быть чутким современником — весь Равель.

¹ Джойс Дж. Портрет художника в юности. — Иностранная литература, 1976, № 12, с. 157.

ЧЕРТЫ ЭСТЕТИКИ И СТИЛЯ

Перед нами прошел творческий путь Равеля — от эпохи «конца века» до кануна второй мировой войны. Подведем некоторые итоги. Что внесла музыка Равеля в развитие музыкальной культуры Франции и мировой музыки? Как можно представить в самом общем виде эволюцию творчества Равеля?

Обзор музыкального наследия Равеля естественнее всего начать с фортепианной музыки. Сочинения для фортепиано были среди первых, опубликованных Равелем. И впоследствии он уделял им особое внимание. Без преувеличения можно сказать, что фортепиано было «лабораторией» его стиля. Пьеса для фортепиано часто являлась исходной для оркестровой версии, как это было со «Старинным менуэтом», «Паваной», «Альборадой», «Матушкой-гусыней», «Благородными и сентиментальными вальсами». Пожалуй, такое явление не типично для композиторов конца XIX — начала XX века; его можно наблюдать скорее у старинных мастеров музыки XVI—XVII веков. Известно только, что они, как правило, были безразличны к исполнительскому аппарату, игралось ли их сочинение на люте или клавесине, исполнялось ли инструментальным или хоровым ансамблем. В отличие от них Равель тщательно разрабатывал фортепианную фактуру, которая уже содержала предпосылки оркестральности, а затем инструментовал. Его фортепиано заключало в себе целый оркестр!

В фортепианном творчестве Равеля представлены две взаимосвязанные тенденции: неоклассицистская и импрессионистская. Зародились они почти одновременно. У истоков одной находится «Старинный менуэт» (1895); другая нашла выражение в сюите «Пейзажи для слуха» (1895—1897). Развитие их проходило параллельно. Начиная с «Игры воды» (1901) и «Зеркал» (1905), когда Равель обратился к ресурсам листовского пианизма, выдвинулась импрессионистская линия, достигнув кульминации в «Ночном Гаспаре» (1908). Неоклассицистская тенденция получила развитие в таких сочинениях, как «Павана» (1899), Сонатина (1905), «Матушка-гусыня» (1908). И в новом качестве она предстала в сюите «Памяти Куперена» (1917).

Вклад Равеля во французскую фортепианную музыку начала XX века можно сравнить только со вкладом его старшего современника Дебюсси. Оба композитора обновили ее, опираясь на сходные истоки: романтический пианизм и творчество клавесинистов. При этом, однако, важно видеть и различие между ними. Дебюсси в импрессионистских пьесах претворял главным образом шопеновскую традицию. Импрессионистские пьесы Равеля продолжали традицию Листа. Неоклассицистская ориентация в фортепианных сочинениях Равеля выражена последовательнее, чем у Дебюсси, а главное, по мере развития она приобретала более актуальный смысл. Мы имеем в виду, например, «Памяти Куперена». Эволюция Дебюсси направлена от объединения пьес в сюиты («Для фортепиано», 1901; «Бергамасская сюита», 1890—1905) и триптихи («Образы») к отдельным пьесам (Прелюдии). Равель последовательно стремился к циклическому объединению пьес («Зеркала», «Ночной Гаспар», «Памяти Куперена»).

Фортепианное творчество Дебюсси и Равеля увенчало собой одно из направлений развития французской фортепианной музыки, начало которому положило в 70-е годы движение «Обновления». Оно стало как бы второй и завершающей стадией этого направления (первой было творчество Сен-Санса, Шабрие, Форе) ¹.

Не менее значителен вклад Равеля в симфонический жанр. Первое же его симфоническое сочинение — «Испанская рапсодия» (1907) было принципиально новаторской партитурой. В нем удачно соединились симфонический метод с фольклорностью в импрессионистски-картинной и очень красочной трактовке. Такой тип симфонизма перекликается с тем, который получил развитие в ряде стран — Испании, Венгрии, Румынии, Болгарии. Из исторически сформировавшихся типов симфонизма Равелю наиболее близок оказался жанровый, связанный с танцем. Причина этого коренится в специфических свойствах его творческого дара, особенностях избранного им стилизового направления. Равель тяготел к конкретной образности, ритму танца, пластике, жесту. Неслучайно его симфонические пьесы на танцевальной основе смыкаются с балетами, написанными по симфоническим законам. Таковы «Вальс» (1920) и «Болеро» (1928). И та, и другая пьесы — прекрасные образцы симфонизации танца.

Равелю принадлежит только один «чистый» балет — «Дафнис и Хлоя» (1912), определенный им самим как «хореографическая симфония». Подобное решение уникально, хотя и шло в русле общеевропейских тенденций симфонизации балета. Одновременно с «Дафнисом и Хлоей» появились другие примечательные своими достоинствами партитуры, получившие балетное воплощение: «Трагедия Саломеи» Шмитта (1911), «Пери» Дюка

¹ С. Франк и его школа представляли совершенно другое русло того же движения.

(1912), «Истар» д'Энди (1912), а также хореографическая оратория «Орфей» Роже-Дюкаса (1913). Но, пожалуй, ни одна из этих партитур не поднимается до уровня образности, богатства ритмов, симфонической обобщенности балета Равеля. В предвоенную пору рядом с «Дафнисом и Хлоей» могут быть поставлены только балеты Стравинского. Сжатая структура балета Равеля послужила образцом для аналогичных решений, ибо отвечала стремлению к концентрации музыкального и сценического действия. Созданный Равелем жанр хореографической симфонии получил большое распространение во Франции¹.

Равель создал две оперы. Они очень разные и по времени отделены друг от друга почти двадцатилетием. В исторической перспективе «Испанский час» стоит у истоков возрождения в XX веке во Франции принципов оперы-буффа. К числу попыток обновления данного жанра в других национальных культурах (до войны и во время ее) относятся «Кавалер роз» (1911) Р. Штрауса, «Джанни Скикки» (1918) Дж. Пуччини. Полагаем, что своей оперой, основанной на испанских интонациях, Равель объективно мог воздействовать и на развитие испанского музыкального театра, прививая ему иммунитет, с одной стороны, к германским влияниям, с другой — к веризму. Ироничностью, откровенной пародийностью «Испанский час» кое в чем, пожалуй, предвосхитил волну увлечения эксцентричными, фарсовыми операми, захлестнувшую Европу после первой мировой войны.

Опера «Дитя и волшебство» (1924) чудесно соединила в себе кажущуюся традиционность решения оперного жанра с бесспорными признаками музыкального искусства послевоенного времени: сопоставление менуэта и фокстрота, пасторали и вальса-бостона, приемы монтажа (в сцене со Старичком-задачником), шаржированность... Опера сразу вошла в круг современных явлений французского музыкального театра середины 20-х годов, которому были тогда столь свойственны эксперименты по созданию разного рода музыкально-театральных жанров — вспомним, например, балеты «Лани» Пуленка и «Докучные» Орика, поставленные (как и опера Равеля) в 1924 году в Монте-Карло. Они опирались на французскую традицию оперы-балета, комедии-балета, сценической пасторали.

Вокально-инструментальное творчество композитора не совсем равноценно. Собственно, романсы Равеля на тексты Малларме, Верлена, Ренье вносят в развитие жанра романса немного оригинального, хотя музыка их «высокой пробы», как и все, что выходило из-под пера Равеля. Несравненно более значительно его творчество в жанре вокальной поэмы. Равель работал в этом жанре в разные периоды творчества («Шехеразада» — 1903, «Поэмы Малларме» — 1913, «Мадагаскарские песни» — 1925).

¹ См.: Симкова Н. К вопросу о разновидностях жанра симфонии. В кн.: Вопросы музыкальной формы. М., 1972, вып. 2.

Этим и объясняется несхожесть композиционных решений. В поэмах легко заметить эволюцию тематики и композиторского стиля: от грез о Востоке в «Шехеразаде» через эзотерическую изысканность «Поэм Малларме» к своеобразной экзотике «Мадагаскарских песен» и от использования большого оркестра через камернизацию исполнительского состава к квартетному музыкальному письму, где линия голоса является первой среди равных.

Очень ценны обработки Равелем народных песен: греческих, испанских, французских, еврейских... В них Равель близок к практике обработок Римского-Корсакова, Балакирева. Главное же заключается в том, что результаты опыта обработок сказались в самом творчестве Равеля: «Три французские песни» (1916) звучат как народные; то же наблюдается в «Трех песнях Дон-Кихота». Можно только пожалеть, что не получила продолжения линия, столь многообещающе начатая «Естественными историями» (1906), где Равель преломил традиции Шабрие и Муссорского. Воздействие интонационных находок этого опуса можно заметить в последующем творчестве Равеля. Пуленк в своих «Бестиариях» (1919) подхватил традицию, представленную «Естественными историями».

Камерно-инструментальное творчество Равеля открывает Квартет (1903), в котором Равель смело приходит к импрессионистскому типу квартетного письма. Этапным сочинением в камерно-инструментальном жанре стало Трио (1914). Оно запечатлело драматически действенный строй эмоций, что привело к изменениям тематизма, трактовки сонатности, драматургической роли каждой части в цикле. Найденное в Трио решение цикла Равель затем широко использовал. По значительности содержания и высочайшему композиторскому мастерству Трио Равеля занимает почетное место среди шедевров камерной музыки Шуберта, Брамса, Франка, Чайковского, Шостаковича.

Сонаты показывают концентрацию внимания на мелодии. В них Равель по-своему продолжает традиции поздней камерно-инструментальной музыки Форе и Дебюсси. Одновременно он восстанавливает преемственность с исконно французским инструментализмом XVIII века. К тому же он откликается на новейшие веяния — джаз, эксцентрику, моторику. Тем самым Равель стремится отразить важнейшие тенденции развития камерно-инструментального творчества, которое получило широкое распространение между мировыми войнами в творчестве Мийо, Орика, Пуленка.

Таким образом, Равель затронул почти все жанры, за исключением жанров духовной музыки. Это особо примечательный факт для французской музыкальной культуры, где многие композиторы, в том числе Гуно, Сен-Санс, Франк, д'Энди, Форе, Онеггер, Пуленк, отдали дань музыке для церкви. Очевидно, чтобы как-то объяснить это обстоятельство, биографы Равеля упоми-

нают о его интересе к «Fioretti» Франциска Ассизского¹. Равель, судя по эскизам, трактовал эту тему в пантеистическом духе. Такое мнение подтверждают его черновые наброски к «Fioretti» — записи птичьих рулад — и задуманная им сцена — проповедь Св. Франциска птицам. Шалю пишет: «Равель, при всем своем атеизме, сам, как птица, поддался чарам Франциска Ассизского. Он страстно любил „Fioretti“»². Это высказывание справедливо критикует Г. Филенко во вступительной статье к письмам Равеля, говоря о «вольнодумстве» Равеля, о его «убежденном атеизме, принимавшем все более откровенно антиклерикальный характер»³. Добавим, что «Fioretti» сами по себе не укладываются в религиозную догматику. В них воспевается радостное восприятие всего живого. Может быть, Равель воспринял интерес к этой книге от Листа, также обращавшегося к ее фрагментам, в которых говорится о тесном общении человека с природой.

Творчество Равеля отчетливо разграничивается на два больших периода: до первой мировой войны и после нее.

В сочинениях 1895—1914 годов встречаются образы природы в созерцательном преломлении («Зеркала»), и наряду с этим Равель стремится психологизировать ее («Ночной Гаспар»); наблюдения за человеческими характерами — правда, не в их конкретности, а в общечеловеческой сути (не случайно «Естественные истории» — аллегория, а «Испанский час» — опера условных характеров); Восток, испанская тема; опоэтизированный танец. Античность, сказка также привлекают внимание Равеля возможностью показать «вечные» категории добра и красоты, торжества прекрасного. В выборе творческих тем, несмотря на известное их разнообразие, нетрудно заметить односторонность. Равель обходит социальную тематику, хотя скрытая антибуржуазность его творчества несомненна.

Стиль Равеля складывался под влиянием музыки Шабрие, Форе, Дебюсси, Листа, значительное воздействие на него оказали русские композиторы — Римский-Корсаков, Бородин, Балакирев, Мусоргский, — и, конечно, мастера французской музыки XVII—XVIII веков постоянно влияли на него как спецификой инструментализма, так и своей эстетикой. Несмотря на все эти влияния и воздействия, стиль Равеля уже с первых сочинений поражает своей цельностью.

В начале творческого пути Равеля (1895—1905) его стиль отличается употреблением необычных гармоний (например, «ключий» аккорд с неприготовленным задержанием, открывающий «Старинный менуэт»), введением (пока эпизодическим) ладовых последовательностей, разрастанием аккорда по вертикали посредством наложения терций, уверенным использованием контра-

¹ «Fioretti» («Цветочки») — описание «Деяний св. Франциска и его учеников» (XIII в.)

² Равель в зеркале своих писем, с. 223.

³ Там же, с. 14.

пункта; намечается будущая многослойность фактуры. Мелодика Равеля опирается на ладовые структуры; она избегает вводной новостности (Павана, Квартет, Сонатина). Корни ее секундово-квартового, пентатонического строения уходят в архаичные пласты французской народной песни. Начиная с «Игры воды» (1901) Равель осваивает ресурсы пианизма и отчасти гармонический язык Листа, соединяя эти средства с претворением влияний Римского-Корсакова и Дебюсси. Он овладевает жанром образной, скрыто программной виртуозной пьесы, пробует свои силы в жанре вокально-оркестровой поэмы («Шехеразада»). Постепенно он приходит к особому типу тематизма, запечатлеваящего два начала: эмоциональное в слиянии с описательно-картинным.

Его гармония основывается на многосоставной вертикали, ладовая сторона ее включает «гамму Римского-Корсакова», хроматическую целотонность Дебюсси, уменьшенные и увеличенные лады. Одновременно Равель все чаще и чаще употребляет собственный вариант диатонической «целотонности», пользуясь терцовыми сопоставлениями. Он применяет лады баскской музыки, а также лады стиля фламенко, «арабский» лад, доминантовые лады. Равель осваивает технику верхних обертонов, фактуру «без баса», оттеняющую использование этой техники.

В период 1905—1914 годов Равель делает большой шаг вперед в области мелодики. Короткие секундово-квартовые мотивы, которые были типичны для раннего периода творчества Равеля, сменяет разнообразнейшее строение мелодики: «длинные» мелодии протяженного дыхания, певучие темы с квинтовым остовом, стремительные усеченные мотивы, мелодии импровизационного склада... Ритм Равеля, оставаясь внешне традиционным, очень активен. Для композитора характерно употребление полиритмии, сложные асимметричные размеры и ритмические рисунки, смещение акцентуации.

От «Зеркал» до «Дафниса и Хлои» можно проследить значительные изменения в гармонии Равеля. Используя терцовый принцип, он достигает предельного расширения вертикали до двенадцатизвучия, окружает терцовую структуру побочными тонами, применяет аккорды секундово-квартовой структуры, альтерационно расщепляет тоны аккорда, сцепляет аккорды с аччакатурами и апподжатурами, использует аккорд, включающий интервал уменьшенной октавы, вводит параллелизмы (нередко с хроматическими переченьями). Равель применяет контрапунктическую технику связанных консонансов и диссонансов («Виселица»), «утолщения» мелодических линий. Все чаще он начинает расслаивать многосоставную вертикаль, эмансипировать линии фактуры. Таким образом, между его импрессионистской манерой и музыкальным письмом, выявляющим мелодический рисунок, обнаруживаются точки соприкосновения. В фактуре можно наблюдать, с одной стороны, завоевание всего объема зву-

коряда, с другой — тончайшую дифференциацию звуковых пластов. Равель дает бесконечные градации «плотности» фактуры — от слитного звукового массива до обнаженной мелодии.

Его музыкальная форма тяготеет к четкой сонатности, к центрирующим сквозным тематическим проведением. Интереснейшие решения дает Равель в формообразовании как отдельных пьес, так и циклов. Формы произведений Равеля четко конструктивны, в них определенно ощущается элемент рациональности в построении целого. Но при этом композитор чужд схематизма, сухости, «деланности». Он стремится к индивидуализации формы. Очень оживляют и придают ей цельность приемы зеркальности, симметрии, а также признаки синтетической репризы, которую часто применяет Равель. Наконец, совсем не похожи один на другой циклы Равеля. Достаточно сравнить «Зеркала» — сюиту впечатлений, навеянных природой, с романтическим триптихом «Ночной Гаспар», сюиту музыкальных сказок на танцевальной основе «Матушка-гусыня» с «хореографической симфонией» «Дафнис и Хлоя», и т. д.

Прекрасно демонстрируют оркестровое мастерство Равеля все его партитуры этого периода: «Шехеразада», «Испанская рапсодия», «Дафнис и Хлоя»; это мастерство неразрывно связано с особенностями мотивно-гармонической техники, фигуративного письма, изысканного ощущения оркестрового колорита. Отсюда тщательно детализированная партитура с обилием солирующих инструментов, применением необычных эффектов звукоизвлечения и добавлением инструментов, редко используемых в оркестровой практике, выписанными *crescendo* и *diminuendo*, распределением тембров, имеющим драматургический смысл и подчеркивающим фоническую особенность гармонического склада. Ю. Крейн пишет, что «равелевская гармония... отличающаяся введением не использовавшихся ранее верхних гармонических призвуков, вызвала необходимость в большей насыщенности оркестра различными и тонкими эффектами гармонического резонанса»¹. Эта верная мысль подтверждается наблюдениями Ж. Шайе, отмечающего завоевание Равелем обертонов вплоть до двенадцатого². Отсюда проистекает тщательная детализация равелевской партитуры, техника разрастающихся *divisi* струнных, флажолеты и глиссандо флажолетами³, исключительная подвижность пассажей не только у струнных, но и у деревянных инструментов.

Стиль Равеля заметно меняется в период первой мировой войны и в последующие за ней годы. Война открыла Равелю

¹ Крейн Ю. Стиль и колорит в оркестре. М., 1967, с. 43.

² Chailley J. *Traité historique d'analyse musicale*, p. 15

³ Виолончельные флажолеты, которыми так гордился Стравинский в «Жар-птице» (см.: Диалоги, с. 141), встречаются уже в «Испанской рапсодии». Впрочем, они есть и в «Ночи перед рождеством» Римского-Корсакова.

глаза на жестокость, насилие, лжегероизм и ультранационализм, прикрываемые фразерством. Изменившаяся после войны, урбанизировавшаяся действительность сделала крайне несвоевременным воспевание «бездумных» созерцаний. Природа, занимавшая в предшествующий период ведущее положение в тематике сочинений Равеля, отодвигается на второй план. Непосредственное впечатление, господствовавшее ранее, теперь вытесняет развивающаяся мысль. Если ранее (до войны) в отмечавшемся выше двуединстве творческих тенденций — импрессионистской и неоклассической — первенство принадлежало импрессионистской, то теперь выдвигается неоклассическая. Главной точкой приложения сил композитора становятся обобщенно-инструментальные жанры. В его творчестве получают иное, более обостренное выражение трагизм, философское размышление, клоунада, гротеск, образы активного зла.

До войны можно было говорить о некоем равновесии в стиле Равеля между гармонией и мелодией (что часто подчеркивалось фактурной слитностью тематических образований). Теперь мелодия стала ведущим фактором мышления Равеля. Именно мелодия, протяженная мелодическая линия пришла на смену коротким мотивам. Примеров такого решения проблемы музыкальной темы в поздний период можно привести много. Думаем, достаточно будет назвать тему, открывающую Трио, главную партию Скрипичной сонаты, мелодию медленной части Концерта соль мажор, мелодию арии Принцессы и, конечно, тему «Болеро».

Очень существенна в этих мелодиях роль лада. Важнейшее завоевание позднего Равеля — мышление в двенадцатиступенном объединенном мажороминоре с включением разных вариантов ладовых звукорядов. Подчеркнем большое значение ладов народной песни, интерес к которой велик у Равеля, а не ладов григорианского хора.

Гармония Равеля, ранее разросшаяся по вертикали и несколько аморфная в функциональном отношении, теперь расслаивается до лапидарных образований, функционально и ладово активизируется. Фактура также претерпевает значительные изменения. Она освобождается от красочно-описательных задач и становится мелодически активной. Часто она образуется движением мелодических линий, свободных от фигуративной орнаментики. В последний период в связи с доминирующей ролью мелодики усиливается роль полифонии в стиле Равеля. Он обращается к органуму, к полифоническим формам (пассакалья, фуга, старинная полифоническая песня), к линейности, к технике связанных параллелизмов.

Ритм, в первый период бывший вполне традиционным (хотя всегда достаточно динамичным), в поздний период заметно эволюционирует. Равель вводит смену размеров, разнообразные ритмические группировки, синкопированные, «рваные» ритмы

джаза. Его ритм существенно обогащают народные ритмические прообразы. Трио, «Мадагаскарские песни», «Болеро», фортепианные концерты показывают изменившееся отношение Равеля к ритму. Заметим при этом, что Равель далек от генерализации роли ритма. Его отношение к ритму мудро сочетает традиционность с новаторством.

Обращение к формам инструментального цикла поставило перед Равелем в поздний период новые проблемы — проблемы действительности музыкальной мысли, развития, компоновки чисто инструментальной формы каждой части и цикла в целом. Равель отходит от форм, диктуемых программностью. Он возвращает сонатной форме ее динамику, обращается к построению цикла, внутри которого «множественность» сопоставляется с «единообразием» (Пантум — Пассакалья), и впоследствии избирает такое построение за образец. Оркестр позднего периода творчества Равеля, не теряя красочной изысканности, всецело подчиняется выразительным задачам, что заметно и в «Вальсе», и в концертах для фортепиано, и особенно в «Болеро».

И наконец, сделаем главный вывод: к какому эстетико-стилевому направлению относить Равеля? Как согласуется его творчество довоенного периода с послевоенным периодом?

Нам представляется принципиально неверным сводить импрессионизм к его главной фигуре — Дебюсси и рассматривать Равеля только в тени ее. Такая интерпретация проблемы не только не справедлива по отношению к Равелю, но и суживает эстетический смысл музыкального импрессионизма. Общеизвестно, что импрессионизм был широким движением, охватившим разные страны (Францию, Россию, Испанию, Италию), а также разные искусства (живопись, скульптуру, поэзию, музыку). Его представляли разные художественные индивидуальности. В частности, во французской живописи К. Моне, Э. Мане, Писсарро, Ренуар, Дега; каждый из них обладал своей манерой и внес свою лепту в это направление.

Совершенно очевидно, что творчество Равеля дает еще одно, наряду с Дебюсси, самостоятельное и полноправное выражение музыкального импрессионизма. Приняв такую точку зрения, мы тем самым расширим существующее понимание музыкального импрессионизма, к тому же получим возможность рассматривать в сходном аспекте творчество других композиторов аналогичной направленности. И координатами при этом будет не только творчество Дебюсси, но музыкальный импрессионизм в целом.

Но как в таком случае объяснить эволюцию творчества Равеля в послевоенный период?

Мы уже отмечали, что импрессионизм к музыке Франции существовал не только до первой мировой войны; это эстетическое и стилевое направление и после войны было представлено значительными творческими фигурами, сложившимися в импрессионистском русле. Кроме Равеля назовем прежде всего А. Русселя.

Быть может, даже имеет смысл для обозначения послевоенных творческих тенденций этих авторов использовать термин постимпрессионизм, который отграничил бы поздний период их творчества от предшествовавшего, одновременно указав на преемственность. Другое дело, что ряд признаков довоенного импрессионизма претерпел значительные изменения, что мы и пытались показать на примере творчества Равеля.

Важно понять, что импрессионизму была присуща своя эволюция. Об этом убедительно говорит Б. Асафьев. Рассматривая проблемы, решавшиеся «Шестеркой», он пишет: «Преодоление импрессионизма для них не является отказом от него, потому что в изобразительно-звукописной стороне импрессионизма заключены национально-характерные свойства французской музыки. В импрессионизме надлежало преодолеть только его статику, моменты застылых пейзажей, ибо война взбудоражила страну. Принцип актуальности и динамичности естественно ведет к возрождению формы, где наглядность движения и объективизация ощущений в позах и жестах имеет преобладающее значение...»¹ Эволюция творчества Равеля шла по линии как преодоления звукоощерецаний, так и достижения большей действительности.

В импрессионизме были потенциально заложены ценнейшие качества художественного мышления: критерий прекрасного, неразрывный с этикой, культ национальных традиций, внимание к фольклору, к жанру, конкретность художественного образа. Эти качества не в полной мере проявлялись в условиях импрессионистского стиля, ослабленные прихотливой многозначностью образных ассоциаций, гедонистическим любованием «прекрасным мгновением», преобладанием статики над показом процесса. Эти же качества, напротив, значительно углубились и расширились в поздний период творчества Равеля. Чтобы почувствовать, как благотворно питал фольклор мелодику Равеля, как повлиял на его стиль принцип действительного развития, как преобразовала его идея драматизма, достаточно сравнить Квартет с Трио, «Благородные и сентиментальные вальсы» с «Вальсом», раннюю «Хабанеру» с «Болеро». Очевидно, эти сравнения позволят говорить об усилении реалистических тенденций в позднем стиле Равеля.

Импрессионистские черты стиля Равеля не исчезли бесследно, но они потеряли бывшее главенство и преобразились, благодаря тому что Равель оказался чутко к событиям бурно менявшегося времени. Поражает человеческая и художественная глубина отклика Равеля на веления времени. Уже будучи зрелым музыкантом в канун первой мировой войны, Равель отчетливо понял и отразил в своем творчестве горечь войны и тот динамизм, кото-

¹ Глебов И. (Асафьев Б. В.). Французская музыка и ее современные представители. Цит. по сб.: Зарубежная музыка XX века. М., 1975, с. 123—124.

рый несл с собой послевоенная эпоха. Поэтому его стиль не остановился в своем развитии. Он постепенно обретал все новые и новые образные и эстетические свойства.

Стиль Равеля в 20-е годы объединил импрессионистские, неоклассицистские, романтические, наконец, даже урбанистические элементы. Равель добился их органичного синтеза на основе национальной и общеевропейской классической традиции, а также благодаря прочной опоре на фольклор и жанровые истоки. В этом причина его вершинных достижений позднего периода — «Болеро» и концертов для фортепиано. Не изменяя своей природе, своему творческому дару, определившимся до войны, Равель обновил свое творчество обращением к иному типу эмоциям, музыкальным формам.

Основной вывод, который можно сделать, проанализировав стиль позднего периода творчества Равеля, заключается в том, что композитор, во-первых, избежал поверхностного отражения внешнего динамизма, которым увлекались композиторы «Шестерки», во-вторых, не поддался антиромантическим настроениям, охватившим послевоенную Европу, в-третьих, устоял перед соблазнами «универсального» неоклассицизма, выразителем которого был Стравинский. Влияние «царя Игоря» на музыку Франции, да и на европейское музыкальное искусство в целом между войнами было очень велико. Однако Равель, ранее высоко ценивший Стравинского, после «Свадебки» (1923) охладел к его музыке. Причина этого, очевидно, в том, что Стравинский совершил в своем творчестве поворот от буйного импрессионизма русского периода к неоклассицизму. Изменилась не только тематика его произведений. Содержательность его музыки предстала законченной в холодную броню сочинений по моделям «позавчерашней» эпохи: Перголези, Вивальди, Баха, Генделя, Люлли, причем нередко Стравинский занимал «наднациональную» позицию, нивелируя или смешивая национальные признаки этих моделей. В отличие от Стравинского для Равеля неоклассицистская тенденция, издавна существовавшая в его стиле, была прежде всего глубоко национальной, к тому же она не уводила от современности, а была неразрывна с ней. Красноречивое подтверждение этому — сюита «Памяти Куперена». Плодотворная неоклассическая тенденция переросла в «новую классичность», которую обрел стиль Равеля в 20-е и 30-е годы. Тем самым Равель внес существенный вклад во французскую музыку послевоенного периода.

Равель занимает почетное место в европейской музыкальной культуре конца XIX — первой трети XX века. В своей сложнейшей творческой эволюции он прошел через две исторические эпохи (до первой мировой войны и между мировыми войнами), через преодоление эстетической замкнутости таких стилей, как импрессионизм и неоклассицизм, через усвоение веяний «нового времени», на которые Равель чутко откликнулся.

Размышляя о судьбах музыкального наследия Равеля, приходишь к мысли, что с годами его ценность становится все значительнее. Высочайшие достоинства его искусства признали виднейшие музыканты Франции. Равель заслуженно занял место среди французских гениев, составивших славу культуры Франции, рядом с Декартом и Расином, Вольтером и Стендалем, Энгром и Сезанном, Берлиозом и Бизе, Сен-Сансом и Дебюсси. Даже прежние его эстетические противники Д. Мийо, Л. Дюрей, Ж. Орик признали неослабевающее влияние Равеля на композиторскую молодежь Франции. К наследию Равеля широко обращались А. Сеге, Ж. Ибер, А. Дютыйе. Но не только Франция оценила его музыку. Б. Барток, М. де Фалья, Э. Вила Лобос, А. Казелла, К. Шимановский — вот далеко не полный перечень выдающихся европейских и американских мастеров, не перестававших обращаться к сочинениям Равеля.

Особо надо сказать о советских музыкантах. С. С. Прокофьев призывал учиться у Равеля «...и в части виртуозной оркестровки, и в части гармонической»¹. Партитуры Равеля не может оставить без пристального внимания ни один уважающий свое «ремесло» композитор. Самому Прокофьеву, внесшему много ценного в развитие двенадцатиступенного мажороминора, была родственна система гармонического мышления Равеля. Принципы жанрового симфонизма Равеля, блистательно раскрытые в «Испанской рапсодии», «Болеро», оказали плодотворное воздействие на становление симфонизма в национальных культурах СССР, в частности, на творчество выдающихся советских композиторов А. Хачатуряна и К. Караева.

В заключение предоставим слово самому композитору, который незадолго до болезни, словно предчувствуя ее трагический исход, как никогда доверительно изложил свое кредо: «Я не являюсь композитором-„модернистом“ в собственном смысле этого слова, ибо моя музыка, далекая от бунтарства, скорее отмечена эволюционным развитием... Я всегда был убежден в том, что композитор должен доверять бумаге лишь то, что он чувствует... Великая музыка, я убежден в этом, всегда идет от сердца... Музыка, я настаиваю на этом, несмотря ни на что должна быть прекрасной»². Это не только законы и заповеди профессиональной веры Равеля. Это и его завещание.

¹ С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961, с. 224.

² Цит. по кн.: Шнейерсон Г. Французская музыка XX века. М., 1970, с. 98.

1893

«Баллада о королеве, умершей от любви» ("Ballade de la Reine morte d'aimer") для голоса с фортепиано, текст Р. де Маре.

Гротескная серенада (Sérénade grotesque) для фортепиано.

1895

«Глубокий мрачный сон» ("Un Grand Sommeil noir") для голоса с фортепиано, текст П. Верлена.

Старинный менуэт (Menuet antique) для фортепиано. Оркестрован в 1929 г.

1896

«Святая» ("Sainte") для голоса с фортепиано, текст С. Малларме.

1897

«Пейзажи для слуха» ("Sites auriculaires"), сюита для двух фортепиано. 1. Хабанера (Habanera) — 1895. Оркестрована и вошла в состав «Испанской рапсодии» (1907). 2. «Среди колоколов» ("Entre cloches") — 1897.

Соната для фортепиано и скрипки (Sonate pour piano et violon).

1898

«Песнь прялки» ("Chanson du rouet") для голоса и фортепиано, текст Ш. Леконта де Лилля.

«Уныние!» ("Si morne!") для голоса с фортепиано, текст Э. Верхарна.
Увертюра «Шехеразада» (Quverture de Shéhérazade) для оркестра.

1899

«Эпиграммы Клемана Маро» ("Epigrammes de Clement Marot") для голоса с фортепиано. 1. «Об Анне, бросившей в меня снежком» ("D'Anne qui me jecta de la neige") — 1899. 2. «Об Анне, играющей на клавесине» ("D'Anne jouant de l'espinette") — 1896.

«Павана усопшей инфанте» ("Pavane pour une Infante défunte") для фортепиано. Оркестрована в 1910 г.

1901

«Игра воды» ("Jeux d'eau") для фортепиано.

«Мирра» ("Myrrha"), кантата для конкурса на Римскую премию, для солистов и оркестра, текст Ф. Бессье *.

1902

«Альсиона» ("Alcyone"), кантата для конкурса на Римскую премию, для солистов и оркестра, текст Е. и Э. Аденис *.

1903

Струнный квартет (Quatuor).

«Алиса» ("Alyssa"), кантата для конкурса на Римскую премию, для солистов и оркестра, текст М. Куаффье *.

«Плащ цветов» ("Manteau de fleurs") для голоса с фортепиано, текст П. Граволе.

«Шехеразада» ("Shéhérazade") для голоса с оркестром, вариант — для голоса с фортепиано, текст Тристана Клингзора. 1. «Азия» ("Asie"). 2. «Волшебная флейта» ("La Flute enchantée"). 3. «Равнодушный» ("L'Indifférent").

1905

Сонатина (Sonatine) для фортепиано.

«Зеркала» ("Miroirs"), сюита для фортепиано. 1. «Ночные бабочки» ("Noctuelles"). 2. «Грустные птицы» ("Oiseaux tristes"). 3. «Лодка в океане» ("Une Barque sur l'océan"). Оркестрована в 1906 г. 4. «Утренняя серенада шута» ("Alborada del gracioso"). Оркестрована в 1918 г. 5. «Долина колокольных звонов» ("La Vallée des cloches").

«Рождество игрушек» ("Noël des jouets") для голоса с фортепиано, вариант — для голоса с оркестром, текст М. Равеля.

Интродукция и аллегро (Introduction et Allegro) для арфы с аккомпанементом струнного квартета, флейты, кларнета.

1906

Пять греческих народных песен (Cinq Mélodies populaires grecques) для голоса с фортепиано.

«Естественные истории» ("Histoires naturelles") для голоса с фортепиано, текст Ж. Ренара. 1. «Павлин» ("Le Paon"). 2. «Сверчок» ("Le Grillon"). 3. Лебедь ("Le Cygne"). 4. «Зимородок» ("Le Martin-Pêcheur"). 5. «Цесарка» ("La Pintade").

1907

Вокализ в форме хабанеры (Vocalise-Etude en forme Habanera) для голоса с фортепиано.

«Великие ветры с моря» ("Les Grands Vents venus d'outremer") для голоса с фортепиано, текст А. де Ренье.

«На траве» ("Sur l'herbe") для голоса с фортепиано, текст П. Верлена.

Испанская рапсодия (Rapsodie espagnole) для оркестра. 1. Прелюдия ночи (Prelude à la nuit). 2. Малагенья (Malaguena). 3. Хабанера (Habanera). 4. Ферия (Feria).

«Испанский час» ("L'Heure espagnole"), опера, либретто М. Франк-Ноэна.

1908

«Ночной Гаспар», три поэмы для фортепиано по Алоизиусу Бертрану ("Gaspard de la nuit", 3 poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand). 1. «Ундина» ("Ondine"). 2. «Виселица» ("Le Gibet"). 3. «Скарбо» ("Scarbo").

* Не опубликовано. Рукопись сохранилась.

«Матушка-Гусыня» ("Ma Mère l'Oye") для фортепиано в 4 руки. Оркестрована в 1911 г. Поставлена как балет в 1912 г. (сценарий М. Равеля). 1. «Павана красавице, спящей в лесу» ("Pavane de la Belle au bois dormant"). «Мальчик с пальчик» ("Petit Poucet"). 3. «Дурнушка — императрица пагод» ("Laideronnette, Imperatrice des pagodes"). 4. «Беседы Красавицы и Чудовища» ("Les Entretiens de la Belle et de la Bête"). 5. «Волшебный сад» ("Le Jardin féerique").

1909

Менуэт на имя «Гайда» (Menuet sur le nom d'Haydn) для фортепиано. Трипато (Tripatos) для голоса с фортепиано.

1910

Народные песни (Chants populaires) для голоса с фортепиано. 1. Испанская песня (Chanson espagnole). 2. Французская песня (Chanson française). 3. Итальянская песня (Chanson italienne). 4. Еврейская песня (Chanson hébraïque).

1911

«Благородные и сентиментальные вальсы» ("Valse nobles et sentimentales") для фортепиано. Оркестрованы в 1912 г. Поставлены как балет (сценарий Равеля) под названием «Аделаида, или Язык цветов» ("Adélaïde, ou Le Language des fleurs").

1912

«Дафнис и Хлоя» ("Daphnis et Chloe"), балет, сценарий М. Фокина по роману Лонга. Из музыки балета составлены две сюиты; 1-я сюита (1911): Ноктюрн (Nocturne), Интерлюдия (Interlude), «Воинственный танец» ("Danse guerrière"). 2-я сюита (1913): «Рассвет» ("Lever du jour"), Пantomима (Pantomime), Общий танец (Danse generale).

1913

Три поэмы Стефана Малларме (Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé) для голоса, флейты, кларнета, струнного квартета, фортепиано. Вариант — голос с фортепиано. 1. «Вздых» ("Sourpir"). 2. «Тщетная просьба» ("Placet futile"). 3. «На крупе скакуна лихого» ("Surgi de la croupe et du bond").

Прелюдия (Prelude) для фортепиано.

«В манере Бородина» ("À la manier de Borodine"), «В манере Шабрие» ("À la manier de Chabrier") для фортепиано.

1914

Две еврейские мелодии (Deux Melodies hébraïques) для голоса с фортепиано. 1. Каддиш (Kaddisch). 2. «Вечная загадка» ("L'Enigme éternelle").

Трио (Trio) для фортепиано, скрипки, виолончели.

1916

Три песни (Trois Chansons) для смешанного хора без аккомпанемента. Вариант для голоса с фортепиано. 1. «Николетта» ("Nicolette"). 2. «Три чудотворцы райских куц» ("Trois Beaux Oiseaux du Paradis"). 3. Рондо (Ronde).

1917

«Памяти Куперена» ("Le Tombeau de Couperin"), сюита для фортепиано. 1. Прелюд (Prelude). 2. Фуга (Fugue). 3. Форлана (Forlana). 4. Ригодон (Rigaudon). 5. Менуэт (Menuet). 6. Токката (Toccata). Оркестрованы (1919): Прелюд, Форлана, Менуэт, Ригодон. Составили балет (1920): Форлана, Менуэт, Ригодон.

1918

«Фронтиспис» ("Frontispice") для двух фортепиано в 4 руки.

1920

«Вальс» ("La Valse") для оркестра, варианты для фортепиано и для двух фортепиано.

1922

Соната для скрипки и виолончели (Sonata pour violon et violoncelle). Колыбельная на имя «Габриэль Форе» (Berceuse sur le nom de Gabriel Faure) для скрипки с фортепиано.

1924

«Ронсар — своей душе» ("Ronsard à son âme") для голоса с фортепиано, текст Ронсара. Оркестровано — 1935 г.

«Цыганка». Концертная рапсодия ("Tzigane". Rapsodie de Concert), для скрипки с фортепиано. Вариант для скрипки с оркестром.

1925

«Дитя и волшебство», лирическая фантазия в двух картинах ("L'Enfant et les sortilèges". Fantaisie Lyrique en deux parties). Опера, либретто Г. Коллетт.

1926

«Мадагаскарские песни» ("Chansons madécasses") для голоса, флейты, виолончели и фортепиано, текст Э. Парни. Вариант для голоса с фортепиано. 1. «Нахандова» ("Nahandove"). 2. «Ауа!» ("Aoua!"). 3. «Хорошо учиться в зной» ("Il est doux...").

1927

«Мечты» ("Rêves") для голоса с фортепиано, текст Л. П. Фарга.

Соната для скрипки и фортепиано (Sonate pour violon et piano).

«Фанфары» ("Fanfare") для оркестра, открывали балет коллективного сочинения в одном акте «Веер Жанны» ("L'Éventail de Jeanne"). Вариант — для фортепиано в 4 руки. Кроме Равеля в сочинении его приняли участие П. О. Ферру, Ж. Ибер, А. Ролан-Манюэль, М. Деланнуа, А. Руссель, Д. Мийо, Ф. Пуленк, Ж. Орик, Ф. Шмитт.

1928

«Болеро» ("Boléro") для оркестра. Вариант для фортепиано в 4 руки (1929), для двух фортепиано (1929).

1930

Концерт для левой руки (Concerto pour la main gauche) для фортепиано с оркестром.

1931

Концерт для фортепиано с оркестром (Concerto pour piano et orchestre).

1933

«Дон-Кихот Дульцинее» ("Don Quichot à Dulcinée") для голоса с фортепиано, текст П. Морана. Вариант для голоса с оркестром. 1. Романтическая песня (Chanson romanesque). 2. Эпическая песня (Chanson épique). 3. Застольная песня (Chanson à boire).

Переложения, оркестровки, редакции произведений других композиторов.

О п у б л и к о в а н н ы е:

Дебюсси К. «Ноктюрны» для двух фортепиано; то же в 4 руки (1909).

Дебюсси К. «Прелюд к послеполуденному отдыху Фавна» для фортепиано в 4 руки (1910).

Шуман Р. «Карнавал», оркестровка (1914).

Мендельсон Ф. Собрание сочинений для фортепиано. Редакция (1915—1917).

Шабрие Э. «Помпезный менуэт», оркестровка (1918).

Мусоргский М. «Картинки с выставки», оркестровка (1922).

Дебюсси К. Сарабанда и танец, оркестровка (1922).

Н е о п у б л и к о в а н н ы е:

Дилиус Ф. «Красная Марго», переложение партитуры оперы для голоса с фортепиано (1902) *.

Римский-Корсаков Н. Переоркестровка фрагментов из «Антара», «Млады», романсов соч. 4 и соч. 7, объединенных общим названием «Антар» (1910) *.

Шопен Ф. «Сильфиды», оркестровка (1914) **.

Мусоргский М. «Хованщина», оркестровка ** (совместно со Стравинским, 1913).

Сати Э. Прелюд к «Сыну звезд», оркестровка (1911) **.

* Рукопись сохранилась.

** Рукопись не сохранилась.

1912

Concert Lamoureux (Концерт Ламуре) — Revue Musicale de la S. I. M., 1912, 15 fevrier.

Concerts Lamoureux (Концерты Ламуре) — Revue Musicale de la S. I. M., 1912, mars.

"Les Tableaux symphoniques" de M. Fanelli («Симфонические картины» Фанелли) — Revue Musicale de la S. I. M., 1912, avril.

1913

«La Sorcière» à L'Opera comique («Колдунья» в «Опера комик») — Comoedia Illustré, 1913, 5 janvier.

О парижской редакции «Хованщины». — Музыка, 1913, № 129.

"Ferfaal" — poëme et musique de Vincent d'Indy («Фервааль» — либретто и музыка Венсана д'Энди) — Comoedia Illustré, 1913, 20 janvier.

A propos des Images de Claude Debussy (По поводу «Образов» Клода Дебюсси) — Les Cahiers d' Aujourd'hui, 1913, fevrier.

Au Theatre des Arts (В «Театре Искусств») — Comoedia Illustré, 1913, 5 fevrier.

"Boris Godunoff" («Борис Годунов») — Comoedia Illustré, 1913, 5 juin.

1914

A L'Opera Comique (В «Опера комик») — Comoedia Illustré, 1914, 20 janvier.

"Parsifal" — version française d'Alfred Ernst" («Парсифаль» — французская версия Альфреда Эрнста) — Comoedia Illustré, 1914, 20 janvier.

Les Nouveaux Spectacles de la Saison russe. "Le Rossignol" (Новые спектакли русских сезонов. «Соловей») — Comoedia Illustré, 1914, juin.

1922

Les Melodies de Gabriel Faure (Романсы Габриэля Форе) — La Revue Musicale, 1922, octobre.

1928

Contemporary Music (Современная музыка) — Rice Institut, 1928, avril.

1. Алексеев А. Французская фортепианная музыка. М., 1961.
2. Альшванг А. Произведения Дебюсси и Равеля. М., 1963.
3. Журдан-Моранж Э. Мои друзья-музыканты. Ред., вст. ст. и прим. Г. Шнеерсона. М., 1966.
4. Журдан-Моранж Э., Перлемутер В. Равель о Равеле. — В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1967, вып. 3.
5. Зарубежная музыка XX века. Ред., сост. и комм. И. Нестьева. М., 1975.
6. А. Зилоти. Л., 1963.
7. Из истории зарубежной музыки. М., 1971.
8. Кальвокоресси М.-Д. Морис Равель. — Вечера современной музыки, 1910, № 3.
9. Катала Ж. Размышления о Равеле. — Сов. музыка, 1955, № 7.
10. Каратыгин В. Избранные статьи. М.—Л., 1965.
11. Корго А. О фортепианном искусстве. М., 1965.
12. Крейн Ю. Симфонические произведения Мориса Равеля. М., 1962.
13. Крейн Ю. Морис Равель. — Сов. музыка, 1957, № 12.
14. Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. М., 1966.
15. Крейн Ю. Стиль и колорит в оркестре. М., 1967.
16. Музыка XX века, ч. 1, кн. 1. М., 1976.
17. Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в 2-х т. М., 1964.
18. Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977.
19. С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961.
20. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л., 1977.
21. Равелиана. — Сов. музыка, 1962, № 12.
22. Равель в зеркале своих писем. Сост. Марсель Жерар и Рене Шалю. Вст. ст. и прим. Г. Филенко. Л., 1962.
23. Сабанев Л. Морис Равель. М., 1924.
24. Статьи и рецензии композиторов Франции. Сост., пер., вст. ст. и комм. А. Бушен. Л., 1972.
25. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963.
26. Стравинский И. Диалоги. Л., 1971.
27. Ступель А. Морис Равель. Л., 1975.

28. *Фалля М. де*. Статьи о музыке и музыкантах. Пер., вст. ст. и прим. Е. Бронфин. М., 1971.
29. *Фокин М.* Против течения. Л. — М., 1962.
30. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. М., 1974.
31. *Пыпин Г.* Морис Равель. М., 1959.
32. *Шимановский К.* Избранные статьи и письма. Сост., пер. и комм. А. Фарбштейна. Под ред. А. Гозенпуда. Л., 1964.
33. *Шнеерсон Г.* Французская музыка XX века. М., 1970.
34. Рихард Штраус и Ромен Роллан. М., 1960.
35. *Энгелус Л.* Силуэты композиторов XX в. Л., 1975.
36. *Ackere J. van.* Maurice Ravel. Brussels, 1957.
37. *Austin W.-W.* Music in the 20-th century, from Debussy through Stravinsky. New York, 1966.
38. *Bernard R.* Les tendances de la musique française moderne. Paris, 1930.
39. *Boulez P.* Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schoenberg. Contrepoints, 6 (1949).
40. *Calvocoressi M. D.* Ravel's Letters to Calvocoressi.— Musical Quaterly, 1941, 27 janvier.
41. *Carraud G.* "Société Nationale — M. Maurice Ravel".— La Liberté, 1907, 15 janvier.
42. *Chailley J.* Traite historique d'analyse musicale. Paris, 1951.
43. *Collaer P.* A history of modern music. New York, 1961.
44. *Combarieu J., Dumesnil R.* Histoire de la musique, v. 4. Paris, 1958.
45. *Cooper M.* French Music. London, 1951.
46. *Demuth N.* Ravel. New York, 1962.
47. *Dufourcq N.* La musique française. Paris, 1949.
48. *Dumesnil R.* Portraits de musiciens français. Paris, 1938.
49. *Durand J.* Quelques souvenirs d'un editeur de musique. Paris, 1924.
50. *Gauthier-Villars H.* "Pierre Lalo contra Ravel — Louis Laloy pro Ravel".— Mercure de France, 1907, 1 juin.
51. *Golea A.* La musique de la nuit des temps aux aurores. Paris, 1977.
52. *Goss M.* Bolero; The Life of Maurice Ravel. New York, 1940.
53. Hommage à Maurice Ravel.— Numero special de la Revue musicale. 1938, décembre.
54. *Holzkmnecht V.* Ravel. Praha — Bratislava, 1967.
55. *Jankelevitch V.* Ravel. Paris, 1965.
56. *Lalo P.* Le Concours du Prix de Rome en 1905, Le Cas de M. Ravel.— Le Temps, 1905, 11 juillet.
57. *Lalo P.* Quelques ouvrages nouveaux de M. Ravel et le Debussysme. L'Art Debussyste et l'art de C. Debussy.— Le Temps, 1907, 19 mars.
58. *Laloy L.* Les Réformes du Conservatoire.— Le Mercure Musical, 1905, 15 octobre.
59. *Landormy P.* La musique française après Debussy. Paris, 1943.
60. *Lavignac A.* Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Paris, 1925.
61. *Marnold J.* Un Quatuor de Maurice Ravel.— Mercure de France, 1904, avril.

62. *Marnold J.* Le Scandale de Prix de Rome.— *Le Mercure Musical*, 1905, 15 juin.
63. *Milhaud D.* Notes sans musique. Paris, 1949.
64. *Orenstein A.* Ravel. New York — London, 1975.
65. *Roland-Manuel A.* Maurice Ravel et son oeuvre. Paris, 1914.
66. *Roland-Manuel A.* Maurice Ravel et son oeuvre dramatique. Paris, 1928.
67. *Roland-Manuel A.* Ravel. Potsdam, 1951.
68. *Séré O.* Musiciens français d'aujourd'hui. Paris, 1911.
69. *Seroff W.* Maurice Ravel. New York, 1953.
70. *Slonimsky N.* Musis since 1900. New York, 1971.
71. *Stuckenschmidt H. H.* Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk. Frankfurt am Main, 1966.

- Аденис Е. и Э. 209.
 Алексеев А. Д. 181.
 Альбенис И. 24, 54, 63, 170, 183.
 Ан Р. 94.
 Андерсен Г. Х. 60, 155.
 Андре Э. 17.
 Ансерме Э. 140, 187.
 Антиом Ш. 15.
 Аполлинер Г. 125, 134, 149.
 Арагон Л. 125.
 Араньи Е. д' 153.
 Арбос Э. 170.
 Аренский А. С. 93.
 Аур П. 33.
 Аптон Ф. 107.
 Бакст Л. С. 93, 95, 96.
 Балакирев М. А. 15, 62, 92, 199, 200.
 Банвилль Т. де 19, 121.
 Барбье д'Оревилю Ж. 79.
 Барбюс А. 124, 133.
 Барток Б. 66, 147, 153, 207.
 Батори Ж. 61, 124, 170.
 Бах И. С. 11, 144, 185, 206.
 Бекефи А. Ф. 112.
 Беляев М. П. 14.
 Бенедиктус Э. 33, 90.
 Бенуа А. Н. 6, 92—94, 96, 176.
 Бергсон А. 20.
 Берио Ш. В. де 15, 24, 48.
 Берио Ш. О. де 24.
 Берлиоз Г. 10, 16, 35, 98, 139, 207.
 Бертон А. 159.
 Бертран Л. (А.) 77—81, 83, 85, 209.
 Бессель В. В. 70.
 Бессье Ф. 209.
 Бетховен Л. 11, 32, 47.
 Бизе Ж. 9, 10, 24, 31, 63, 69, 71, 77, 89, 207.
 Блан Ш. 22.
 Бланроше 128.
 Блуменфельд Ф. М. 92.
 Бодлер Ш. 18, 23, 29, 54, 78, 80.
 Боккаччо Д. 76.
 Борг Ш. 10, 11, 120.
 Борель П. 80.
 Бородин А. П. 6, 14, 33, 39, 44, 92, 93, 102, 175, 200.
 Босета Х. 33.
 Боссюэ Ж. 128.
 Боткин В. П. 64.
 Брамс И. 139, 199.
 Бретон А. 125.
 Брюк Ш. 112.
 Брюно А. 10, 15, 16, 69.
 Брюссель Р. 106.
 Бурго-Дюкудре Л. А. 10, 11, 14, 15, 42.
 Буше Ф. 22, 47.
 Бушен А. Д. 14.
 Вагнер Р. 10, 11, 31, 37, 39, 41, 69, 123, 136, 170.
 Вайян-Кутюрье П. 133.
 Валери П. 18, 33, 134.
 Валери-Радо 191.
 Ван-Гог В. 33.
 Варез Э. 169.
 Ватто А. 22, 47.
 Вебер К. М. 13, 38, 139.
 Венсан 194.
 Верди Дж. 69.
 Верлен П. 17—19, 21—23, 26, 29, 30, 33, 54, 61, 78, 80, 114, 125, 198, 208.
 Верхарн Э. 208.
 Вивальди А. 206.
 Видор Ш. М. 10.
 Вийон Ф. 80.
 Вила Любос Э. 207.
 Вилье де Лиль-Адан Ф. 17, 19, 60, 79.
 Виньес Р. 13, 17, 24, 33, 48, 63, 78.
 Виньи А. де 19.
 Витгенштейн П. 177, 187.
 Владимирова А. И. 19.
 Воан-Уильямс Р. 91.
 Вогюе М. де 15.
 Вольгер Ф. М. А. 207.
 Вьенер П. 144.

- Вюйермоз Э. 33, 106, 107.
 Галлан А. 31.
 Гальфтер Э. 192.
 Гарбан Л. 26, 33.
 Гарсиа М. 24.
 Гартман В. А. 144.
 Гаутман Г. 68, 79, 80, 138.
 Гегель Г. В. 123.
 Гед Ж. 19.
 Гейгер Р. 138.
 Гейне Г. 123.
 Гелескул А. 30.
 Гендель Г. Ф. 206.
 Герен Ш. 33.
 Герольд Ф. 138.
 Гершвин Дж. 166, 169, 178.
 Гете И. В. 123, 139.
 Гизекинг В. 187.
 Гинцбург Р. 177.
 Гиньон С. П. 163.
 Гиро Э. 10, 11, 16, 35.
 Гис А. 12.
 Глазунов А. К. 14, 92, 93, 176.
 Глебов И. (Асафьев Б. В.) 205.
 Глинка М. И. 14, 24, 63, 64, 92, 93, 139.
 Гоген П. 159.
 Годабская И. 36, 37, 38, 85, 90, 116—117, 119, 143, 170.
 Годабская М. 85, 88, 139.
 Годабский Ж. 85, 88.
 Годабский С. 33, 36, 37, 85, 90, 92, 116—118, 143, 170.
 Годен Пьер и Паскаль 128.
 Гойя Ф. Х. де 51.
 Голеа А. 5.
 Головин А. Я. 93.
 Гонкуры Э. и Ж. 22.
 Горковенко А. 49.
 Горчаков С. П. 145.
 Готье Т. 49, 72, 111, 125.
 Готье-Виллар А. 61.
 Гофман И. 92.
 Гофман Э. Т. А. 78, 80.
 Гофмансталь Г. 98.
 Граволе П. 209.
 Гранадос Э. 63.
 Грей М. 143, 191, 192.
 Григ Э. 176.
 Григорович Д. В. 64.
 Гримм Я. и В. 155.
 Гуно Ш. 16, 199.
 Гюго В. 37, 77, 121.
 Гюйсманс Ж. 18.
 Давид Ж. Л. 98.
 Давид Ф. 175.
 Давиташвили Г. 107.
 Дакен Л. К. 12.
 Данилин Ю. И. 78.
 Д'Альгейм П. 70.
 Дворжак А. 167, 176.
 Дебутен М. 17.
 Дебюсси К. 3—5, 8, 9, 11, 14—16, 18, 21, 23, 25, 26, 31, 33, 35, 38—40, 42—46, 48, 50, 54—56, 61, 63, 64, 68, 69, 77, 80, 83, 89, 92, 94, 95, 98, 106, 111, 113, 128, 136, 147—149, 151, 152, 164, 168, 170, 175, 177, 193, 197, 199, 200, 201, 204, 207, 212, 213.
 Дега Э. 17, 204.
 Дежарден П. 20.
 Декарт Р. 207.
 Деланнуа М. 187, 211.
 Делиб Л. 10, 13, 14, 16, 94, 96.
 Делуар М. 12, 193.
 Дельтейль Ж. 177, 194.
 Делю Г. 128.
 Деляж М. 33, 37, 48, 90, 91, 119, 143, 169, 170, 192.
 Демус Н. 177.
 Дени М. 18.
 Джойс Дж. 195.
 Дидро Д. 20, 54.
 Дилиус Ф. 212.
 Доливо А. Л. 126.
 Доре Г. 37.
 Достоевский Ф. М. 15, 99.
 Дреза М. 108, 112.
 Дрейфус А. 19.
 Дрейфус Ж. 128.
 Дрейфус Ф. 128.
 Дрон М. 24.
 Друскин М. С. 11.
 Дусе К. 144.
 Дюбуа Т. 10, 16, 36, 108.
 Дюка П. 8, 14, 15, 18, 25, 40, 42, 47, 68, 135, 193, 197.
 Дюмениль Р. 93.
 Дюпарк А. 10, 40.
 Дюран Ж. 107.
 Дюрей Л. 135, 137, 143, 207.
 Дюрони Ж. 88.
 Дютйе А. 207.
 Дягилев С. П. 6, 92, 93—96, 106, 112, 135, 138, 139, 177.
 Жедалъж А. 28, 29.
 Жерар М. 8, 57, 143, 154, 169.
 Жиль-Марше А. 170, 178, 179, 182, 184.
 Жироду Ж. 194.
 Жорес Ж. 119.
 Жорж А. 62.
 Журдан-Моранж Э. 48, 49, 53, 110, 130, 143, 153, 163, 169, 176, 191, 192.
 Зилоти А. И. 97.
 Ибер Ж. 170, 187, 188, 207, 211.
 Кабалевский Д. Б. 175.
 Казадезюс Р. 122, 187.

- Казелла А. 108, 207.
 Калло Ж. 78.
 Кальвокоресси М. Д. 15, 33, 48, 61,
 70, 73, 97, 107, 112.
 Кан-Казелла Э. 138, 177.
 Кант И. 123.
 Капле А. 33, 35, 119.
 Караев К. 207.
 Карре А. 77.
 Карро Г. 107.
 Карсавина Т. П. 93, 106.
 Кастильон А. де 10.
 Касторский В. И. 92.
 Катала Ж. 7.
 Кеклен Ш. 16, 29, 70, 111, 132, 165,
 193.
 Кердик Р. 169.
 Керубини Л. 31.
 Кизгюн 191.
 Клемансо Ж. 124.
 Клигзор Т. 33, 40, 209.
 Кодай З. 108.
 Кокто Ж. 135, 136, 137, 149.
 Колетт Г. 57, 154, 155, 158, 211.
 Колле А. 135.
 Коллер П. 137.
 Колонн Э. 14, 68, 107.
 Комбарье Ж. 93.
 Кондильяк Э. 20, 54.
 Конрад Д. 79.
 Корбье Т. 33.
 Коровин К. А. 96.
 Корта А. 16, 24, 84, 88, 128, 187.
 Косачева Р. 95.
 Крейн Ю. Г. 7, 8, 44, 45, 66, 145,
 152, 164, 165, 175, 202.
 Крейслер Ф. 169.
 Кремлев Ю. А. 3.
 Круппи Ж. 128.
 Кауффье М. 209.
 Кулидж Э. 159.
 Куперен Л. 12, 86, 128.
 Куперен Ф. 11, 12, 20, 47, 54, 86,
 87—89, 108, 127—130, 163, 178.
 Куприн А. И. 79.
 Куров Н. Н. 96.
 Кусевицкий С. А. 6, 144.
 Кюи Ц. А. 14, 15, 70, 73, 92.
 Лавиньяк А. 171.
 Лало П. 61, 77, 97.
 Лало Э. 10, 24, 31, 63, 94.
 Лалуа Л. 61, 107.
 Ламартин А. 77.
 Ламиро П. 33.
 Ламуре Ш. 213.
 Ланкре Н. 22.
 Лансере Е. 96.
 Лапарра Р. 71, 171.
 Лассо О. 83.
 Лафарг П. 19.
 Лафонтен Ж. де 57.
 Лев XIII 19.
 Лейбниц Г. В. 123.
 Лейритц Л. 143, 169, 193.
 Леклер Ж. М. 163.
 Леклер Л. 39.
 Леле Ж. 88.
 Ленева Ш. 10.
 Леон П. 36.
 Лефевр Р. 133.
 Леконт де Лиль Ш. 121, 208.
 Лион Ж. 46.
 Лист Ф. 10, 24, 31, 38, 49, 52, 54, 55,
 63, 77, 78, 82, 84, 101, 131, 140,
 153, 180, 185, 197, 200, 201.
 Лифарь С. 96.
 Лонг 97, 125, 210.
 Лонг М. 36, 88, 128, 138, 181, 183, 187.
 Лоррен К. 99.
 Луис П. 98.
 Луначарский А. В. 112.
 Лушер Р. 160.
 Люлли Ж. Б. 98, 129, 206.
 Лядов А. К. 14, 93.
 Малибран М. 24.
 Малларме С. 18, 26, 27, 33, 54, 60,
 90, 98, 107, 113, 114, 115—116,
 125, 168, 184, 198, 208, 210.
 Мане Э. 17, 204.
 Маньяр А. 119.
 Мардрюс Ж. 31.
 Маре Р. де 208.
 Марешаль М. 153.
 Марлиав Ж. де 128.
 Марно Ж. 36, 61, 91, 96, 107, 125,
 138, 142.
 Маро К. 18, 27, 54.
 Мартынов И. И. 8.
 Массне Ж. 10, 14, 16, 29, 69, 71, 77,
 94.
 Матисс А. 149.
 Мейер М. 139.
 Мейербер Дж. 170, 175.
 Мендельсон Ф. 13, 212.
 Мендес К. 69.
 Меньо П. 119.
 Мериме П. 64.
 Мессаже А. 14, 69, 94.
 Метерлинк М. 29, 68, 155.
 Мийо Д. 17, 135, 136, 137, 165, 187,
 199, 207, 211.
 Миранда К. 33.
 Моклер К. 4, 107.
 Моне К. 18, 22, 204.
 Монте П. 106, 112.
 Монтеверди К. 11.
 Монтескье Ш. Л. 87.
 Мопассан Г. де 32, 38, 142.
 Моран П. 188, 212.
 Моруа А. 142.

- Моцарт В. А. 11, 47, 91, 178, 181.
 Муво Ж. 33.
 Мусоргский М. П. 6, 14, 59, 60, 70, 73, 90, 92, 93, 112, 126, 136, 144—147, 199, 200, 212.
 Муссолини Б. 191.
 Мюссе А. де 31, 64, 69, 94.
 Натансон Т. 58.
 Нерваль Ж. де 80, 125, 126.
 Нестьев И. В. 3, 4.
 Нижинская Б. 176.
 Нижинский В. 93, 106.
 Никиш А. 92.
 Нин Х. 170, 175.
 Ницше Ф. 98, 123, 174.
 Новалис А. 79.
 Обер Л. 108.
 Обухов Н. 143.
 Овидий 195.
 Оере А. 160.
 Олдингтон Р. 134.
 Оленина-Д'Альгейм М. А. 6, 62.
 Онеггер А. 6, 29, 121, 135, 137, 169, 170, 178, 194, 199.
 Оренштайн А. 7, 20, 21, 24, 35, 70, 167, 168, 169.
 Орик Ж. 119, 135, 198, 199, 207, 211.
 Оссовский А. В. 70, 97.
 Остин У. 168.
 Островский А. Н. 15.
 Оффенбах Ж. 69, 140.
 Павлова А. П. 93.
 Павои П. 193.
 Паганини Н. 131.
 Падилья А. 170.
 Паисов Ю. И. 111.
 Палестрина Дж. 11, 15, 83.
 Парни Э. 98, 159, 160, 211.
 Пасквини Б. 131.
 Пеги Ш. 119.
 Пеладан Ж. 20.
 Перголези Дж. Б. 206.
 Перлемутер В. 49, 53, 109, 110.
 Перро Ш. 86, 107, 155.
 Пессар Э. 16.
 Пети Л. 33.
 Пиве Л. 33.
 Пикассо П. 151.
 Пикфорд М. 169.
 Пильсер Г. 136.
 Писсарро К. 204.
 Плеханов Г. В. 18.
 По Э. 18, 79, 80, 168, 169.
 Полиньяк Э. де 31, 32.
 Прибыткова З. А. 97.
 Прокофьев С. С. 5, 49, 60, 69, 93, 167, 177, 178, 207.
 Пруст М. 32, 125.
 Пуленк Ф. 17, 29, 31, 119, 135, 139, 178, 192, 198, 199, 211.
 Пуччини Дж. 69, 167, 198.
 Пушкин А. С. 79.
 Пуэйг Ж. см. Сере О.
 Равель П. Ж. 12.
 Равель Э. 12, 168, 169, 192.
 Рамбо А. 15.
 Рамо Ж. 11, 12, 20, 33, 47, 54, 108, 128, 131, 137, 178.
 Расин Ж. 207.
 Рахманинов С. В. 92, 167, 178.
 Ремарк Э. М. 134.
 Рембо А. 23, 33, 80.
 Рембрандт Х. 78.
 Ренар Ж. 57, 58, 60, 61, 209.
 Ренар М. 79.
 Рене-Батон Р. 132.
 Ренуар О. 17, 204.
 Ренье А. де 18, 23, 24, 30, 32, 38, 48, 61, 209, 115, 198, 209.
 Рике Г. де 33.
 Римский-Корсаков Н. А. 6, 14, 15, 24, 39—42, 54, 62, 63, 68, 92, 93, 102, 105, 112, 136, 144, 146, 175, 199, 200, 201, 202, 212.
 Ришпен Ж. 17.
 Роже-Дюкас Ж. 99, 135, 198.
 Розенталь М. 143, 170.
 Ролан-Манюэль А. 6, 12, 13, 20, 26, 33, 42, 45, 46, 48, 77, 83, 91, 95, 107, 111, 112, 119, 125, 142, 143, 148, 157—159, 167, 169, 170, 175, 176, 181, 187, 189, 192, 211.
 Роллан Р. 14, 16, 20, 36, 133.
 Ронсар П. 18, 154, 211.
 Росси С. 11.
 Ростан Э. 57.
 Рубинштейн И. 6, 138, 170, 176, 177, 193, 194.
 Руссель А. 4, 31, 77, 89, 135, 137, 175, 178, 205, 211.
 Руше Ж. 77, 106, 107, 154.
 Сабанев Л. Л. 97.
 Сальвадор-Даниэль Ф. 31.
 Саман А. 29, 30.
 Сарасате П. 24, 153.
 Сати Э. 17, 18, 21, 23, 54, 89, 108, 116, 135—137, 139, 149, 168, 212.
 Северак Д. де 9, 25.
 Сезанн П. 17, 33, 207.
 Сен-Марсо Р. де 18, 31, 32.
 Сен-Санс К. 10, 11, 14, 21, 31, 52, 60, 77, 94, 112, 123, 129, 131, 140, 154, 175, 176, 178, 183, 197, 199, 207.
 Сент-Бев Ш. О. 78.
 Сервантес М. 188.
 Сера О. (лит. псевдоним Ж. Пуэйга) 9, 107, 123.
 Серов В. А. 96, 170.

- Серт Х. М. 139.
 Сибелиус Я. 60.
 Сигети И. 168, 187.
 Скарлатти Д. 131, 183.
 Скибин Ж. 107.
 Скрябин А. Н. 92.
 Слонимский Н. 94.
 Соге А. 207.
 Соледад 24.
 Сорд П. 33, 48, 119.
 Сорд Ш. 33.
 Способин И. В. 25.
 Стасов В. В. 70.
 Стендаль А. 64, 207.
 Стравинский И. Ф. 31, 33, 39, 45, 66, 76, 89, 90, 92, 93, 95, 98, 102, 105, 112, 113, 136, 137, 145—149, 151, 153, 157, 160, 163, 168, 170, 178, 198, 202, 206, 212.
 Сьонпеседт М. 33.
 Табюто М. 33.
 Тайфер Ж. 135, 137, 143.
 Танеев С. И. 83, 93.
 Тансман А. 170.
 Тассо Т. 96.
 Тзара Т. 134.
 Толстой Л. Н. 15.
 Тома А. 14, 16.
 Toscanini А. 175, 187.
 Труханова Н. П. 6, 108, 112.
 Тулуз-Лотрек А. де 36.
 Тургенев И. С. 15.
 Тушмалов М. М. 144, 145.
 Тьерсо Ж. 11, 24, 28, 94, 125.
 Уайльд О. 5, 30.
 Уистлер Дж. 18, 23, 33.
 Фалья М. де 13, 26, 31, 33, 63, 64, 66, 68, 69, 178, 187, 193, 207.
 Фанелли Э. 213.
 Фарг Л. П. 33, 34, 48, 119, 169, 211.
 Фербенкс Д. 169.
 Ферру П. О. 211.
 Филенко Г. Т. 3, 8, 17, 200.
 Фицджеральд Ф. С. 136.
 Флорбер Г. 19.
 Фокин М. М. 6, 60, 92, 93, 95, 96, 98, 106, 111, 210.
 Форс Г. 10, 11, 16, 21, 25, 28, 29, 31, 36, 42, 45, 48, 54, 77, 89, 92, 99, 124, 147, 149, 168, 181, 197, 199, 200, 213.
 Франк С. 10, 11, 16, 24, 45, 47, 61, 129, 197, 199.
 Франк-Нозн М. 68, 70—72, 209.
 Франс А. 20, 32, 86, 133.
 Франциск Ассизский 200.
 Фурнье А. 119, 124.
 Хачатурян А. И. 207.
 Хемингуэй Э. М. 134.
 Хиндемит П. 121, 147, 148, 163.
 Хокусай К. 40.
 Холопов Ю. Н. 163.
 Хольцманнхт В. 30.
 Цехновицер О. 119.
 Цыганов Д. М. 122.
 Цыпин Г. М. 7.
 Чайковский П. И. 60, 92, 93, 167, 176, 199.
 Чапек К. 64.
 Черепнин Н. Н. 93, 106.
 Шабрие Э. 10, 14, 16—18, 21—25, 29, 51, 54, 59, 63, 108, 140, 163, 197, 199, 200, 212.
 Шагал М. 107.
 Шадэнь М. 33, 91.
 Шайе Ж. 39, 202.
 Шалю Р. 8, 33, 37, 90, 125, 142, 143, 168, 170, 176, 187, 192, 194, 200.
 Шаляпин Ф. И. 92, 93, 112, 113, 188.
 Шанвен Ш. 33.
 Шарло Ж. 128.
 Шарпантье Г. 16, 69.
 Шевильер К. 92.
 Шенберг А. 113, 116, 121, 136.
 Шенье А. 98.
 Шенье Ж. М. 98.
 Шимановский К. 147, 207.
 Шмитт Ф. 16, 17, 31, 33, 91, 94, 108, 112, 119, 135, 197, 211.
 Шмитц Р. 167.
 Шнейерсон Г. М. 207.
 Шопен Ф. 10, 33, 38, 54, 55, 77, 93, 139, 144, 212.
 Шоссон Э. 10, 40, 154.
 Шостакович Д. Д. 121, 174, 199.
 Штраам В. 176.
 Штраус И. 109, 138.
 Штраус Р. 5, 69, 98, 138, 139, 177, 198.
 Штуккеншмидт Г. Г. 5, 12, 62, 77, 149, 168, 176, 191, 193.
 Шуберт Ф. 10, 108—110, 199.
 Шуман Р. 10, 13, 108, 109, 110, 111, 139, 212.
 Эдвардс А. 36, 37.
 Эдасон Т. А. 14.
 Эйфель А. Г. 14.
 Экспер А. 11.
 Элюар П. 125.
 Энгельбрехт Д. Э. 33, 132.
 Энгр Д. 207.
 Энди В. д' 10, 11, 58, 69, 112, 135, 170, 198, 199, 213.
 Энеску Дж. 108.
 Эредиа Х. 72.
 Эренбург И. Г. 133.
 Эрнст А. 213.
 Эспанья Ж. д' 33.
 Янкелевич В. 7, 21, 63, 149, 174, 189.
 Яроцинский С. 56.

Оглавление

Введение	3
Глава I. НАЧАЛО ПУТИ	9
Глава II. НАСТУПЛЕНИЕ ЗРЕЛОСТИ	35
Глава III. РАСШИРЕНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ГОРИЗОНТОВ	57
Глава IV. РУССКИЕ КОНТАКТЫ. «ДАФНИС И ХЛОЯ»	90
Глава V. ГОДЫ ВОЙНЫ	118
Глава VI. НОВЫЕ ВЕЯНИЯ	133
Глава VII. ПОСЛЕДНИЙ ТВОРЧЕСКИЙ ВЗЛЕТ	167
Заключение. ЧЕРТЫ ЭСТЕТИКИ И СТИЛЯ	196
Список произведений Мориса Равеля	208
Статьи Мориса Равеля	213
Основная литература	214
Указатель имен	217

Валерий Васильевич Смирнов

МОРИС РАВЕЛЬ

и его творчество

Редактор *Е. В. Гуляева*. Художник *Н. И. Васильев*. Худож. редактор *Р. С. Волховер*. Техн. редактор *О. Е. Ларионова*. Корректоры *Н. Е. Киселева, Е. С. Петрова*

ИБ № 2919

Сдано в набор 15.06.81. Подписано в печать 28.10.81. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Гарнитура обыкновенная новая. Высокая печать. Усл. печ. л. 14. Уч.-изд. л. 15,17. Тираж 5000 экз. Изд. № 2222. Заказ 1475. Цена 1 р. 40 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.

Смирнов В. В.

С50 Морис Равель и его творчество: Монография. — Л.: Музыка, 1981. — 224 с., нот. ИСБН

В книге очерчены личность и творчество известного французского композитора, которые автор рассматривает в связи с общественно-исторической обстановкой и художественными течениями эпохи; прослеживаются развитие творческого метода и стиля Равеля, его интерпретации принципов музыкального импрессионизма.

4905000000

С 90105—702 558—81
026(01)—81

78.071.01