

И. Мартынов

МОРИС
РАВЕЛЬ





И. Мартынов

*МОРИС
РАВЕЛЬ*



МОСКВА,
«МУЗЫКА», 1979

МОЛОДЫЕ ГОДЫ

В нескольких километрах от испанской границы, на берегу Бискайского залива, находится французский городок Сибур. Здесь 7 марта 1875 года появился на свет будущий французский композитор Морис Равель.

Его родители не были местными уроженцами. Отец — Жозеф Равель (1832 — 1908) — выходец из Швейцарии, происходил из старинной кальвинистской семьи, с давних пор известной в Женеве. Талантливый инженер, он еще в 1868 году взял патент на изобретение самоходного экипажа с керосиновым двигателем и разъезжал на нем по улицам Нейи. По решению местных властей скорость не должна была превышать шести километров в час, и экипаж двигался в сопровождении двух полицейских! Равель снискал популярность среди горожан, но дальше этого дело не пошло — ему не удалось заинтересовать своим изобретением предпринимателей, и он уехал в Испанию, где нашел работу на постройке железной дороги. Жозеф Равель был музыкально одарен, он играл на флейте и трубе и, как вспоминал впоследствии его сын, был «более сведущий в этом искусстве (музыке. — *И. М.*), чем большинство любителей» [19, 226]¹. Художественными склонностями отличались и другие члены семьи. Брат Жозефа — Эдуард — был живописцем, чьи картины можно видеть в музеях многих швейцарских городов. Его кисти принадлежит и портрет матери композитора, с которым тот не расставался в течение всей жизни. Кузен Равеля играл на скрипке в театральном оркестре города Версуа.

¹ Цифры, заключенные в квадратные скобки, обозначают порядковый номер издания в приложенном к книге списке литературы. Рядом — при необходимости — приводятся ссылки на номера страниц (курсив).

Находясь в Испании, Жозеф Равель познакомился в Аранхуэсе со своей будущей женой — Марией Делуарте (1840—1917). Она родилась в баскской семье, выросла и получила образование в Мадриде. Умная и обаятельная женщина оказала глубокое влияние на развитие сына, создала на редкость благоприятную семейную обстановку, в которой воспитывались дети — Морис и его младший брат Эдуард (1878—1960), унаследовавший профессию отца.

В июне 1875 года семья переехала в Париж, где композитор провел большую часть своей жизни. Маленький Морис рос, окруженный любовью и заботой родителей, рано заметивших его музыкальные способности. Семилетний Равель уже обучался игре на фортепиано, минуя сольфеджио, которое он, по его словам, никогда не проходил: его слух был отличным и безошибочным. Первым педагогом Мориса был Анри Гиз, автор пьес для фортепиано, получивший первую премию консерватории в 1854 году. Он записал в своем дневнике от 31 мая 1882 года: «Сегодня я начал заниматься с маленьким учеником Морисом Равелем, он кажется мне понятливым» [63, 12]. Мальчик оправдал первые надежды, хотя вначале не проявлял особого усердия и лишь постепенно входил в мир музыки. В двенадцать лет он приступил к изучению гармонии с М. Шарль-Рене (учеником Делиба), уроки шли успешно, но подчас Равель удивлял наставника «дерзостными» звучаниями. К этому времени относятся и первые опыты сочинения музыки: Хорал на тему Шумана и часть Сонаты для фортепиано.

Шарль-Рене вспоминал впоследствии об этом произведении Равеля: «Подлинно интересный опыт, уже обнаруживающий стремление к поиску, возвышенному, квинтэссенции, которую он сделал теперь своей постоянной и благородной озабоченностью. В его артистическом развитии есть действительное единство: музыкальная концепция сложилась естественно, а не в результате усилий, как у других» [104,8]. Это редкое в столь юном возрасте качество способствовало быстрому созреванию самостоятельности, которая отчетливо выступает в ранних произведениях Равеля. Среди них были и Вариации на тему из григовского «Пер Гюнта» — свидетельство его живого интереса к музыке норвежского композитора.

Вторым учителем фортепиано явился Эмиль Декомб. Вместе с другими его учениками Равель выступил 2 июня 1889 года в отчетном концерте. Немного времени спустя — в ноябре — он поступил в Парижскую консерваторию, в

класс фортепиано Эжена Антиома (протокол экзамена под-
писал Амбруаз Тома). Равель дедал быстрые успехи, о чем
свидетельствовала вторая премия, полученная на форте-
пианном экзамене в 1890 году. Затем юноша перешел в
класс Шарля Берлио (сына знаменитого скрипача), с кото-
рым занимался в течение четырех лет.

В 1891 году Равель получил первую премию по форте-
пиано. Вслед за ним — на втором месте — оказался Альфред
Корто, впоследствии ставший одним из лучших пианистов
своего времени, замечательным исполнителем новой фран-
цузской музыки. Год спустя имя Равеля впервые появилось
на печатной афише: вместе со своим старым учителем А. Ги-
зом он сыграл Анданте и вариации для двух фортепиано
Шумана.

Эти успехи не стали, однако, ступенями большой пиани-
стической карьеры. Равель обладал мягкой кистью, но «рука
была жесткой, а пальцы недостаточно гибкими... брать
октаву представляло для него затруднение, а знаменитые
неарпеджированные ноны его Концерта для левой руки
навсегда остались для него запретными» [46,25]. Впрочем,
он артистически исполнял свои произведения, любил «оди-
нокие часы за инструментом» и всегда оставался композито-
ром, сочинявшим за фортепиано.

Внимание Равеля быстро переключилось в композитор-
скую сферу, где он и нашел настоящее призвание. Правда,
Эмиль Пессар — его первый консерваторский профессор
гармонии — был несколько обескуражен чрезмерной, как
он полагал, приверженностью молодого музыканта к диссо-
нансам и упорством в отстаивании своих находок. Но талант
брал свое. К этому времени (1893—1894) относятся первые
сочинения Равеля — «Серенада-гротеск» для фортепиано и
«Баллада о королеве, умершей от любви» (на слова Ролана
де Мара).

Сам Равель отмечал впоследствии влияния, определив-
шие характер его юношеских пьес, — Эмманюэль Шабрие в
первой и Эрик Сати — во второй. А. Корто слышал в
авторском исполнении «Серенаду-гротеск», но не сохранил
ее музыку в своей памяти. Возможно, это говорит о недоста-
точной яркости пьесы, но в то же время Корто отмечает, что
самое ее название указывает на свойственную композитору
склонность к иронии. По эмоциональному тону, диссонант-
ности звучания и характерной ритмической фигуре «Сере-
нада-гротеск» напоминает о созданной значительно позднее
пьесе «Альборада» из цикла «Отражения».

Что касается «Баллады о королеве, умершей от любви», написанной в дорийском ладу, то в ней также выступают черты почерка Равеля — точность штриха, красочность звучания и пластичность мелодической линии, вызывающая в памяти знаменитую «Павану». Здесь, как и в других ранних композиторских опытах Равеля, можно найти зерна его будущих произведений.

Круг консерваторских занятий расширялся: класс контрапункта и фуги Андре Жедальжа, а с 1896 года — класс композиции Габриеля Форе. Равель особенно ценил уроки этих профессоров. В своей «Автобиографии» он писал: «...самыми ценными чертами моего мастерства я обязан Андре Жедальжу. Не менее полезны были для меня и доброжелательные указания такого большого художника, как Габриель Форе» [19,227]. Последний не принадлежал, как известно, к сторонникам новых течений, но он сразу распознал дарование Равеля и «стал защитником и другом этого студента, чья репутация анархиста росла и укреплялась» [118,4]. Профессор ценил в своем ученике стремление овладеть мастерством, вкус к ясности и благородству звучания, к пластичности формы, словом — верность лучшим традициям французской музыки, которые были дороги и ему самому. В его лице Равель нашел не только высокоавторитетного наставника, но и близкого человека, теплые отношения с которым сохранились до конца его дней.

В консерватории Равель вступил в семью сверстников, которых поначалу несколько озадачил склонностью к ироническим выпадам. Морис выделялся и своей внешностью: «В шестнадцать лет он оставался тонким, хрупким, в его худой фигуре выдавался острый нос» [63,14]. В студенческой среде вскоре узнали и об его принадлежности к народу басков, что также казалось необычным, заставляло внимательнее приглядываться к нему, прислушиваться к его часто необычным суждениям.

Все это выделяло его в кругу товарищей. «Соученики Равеля, среди которых был и я, — вспоминал Корто, — не преминули отметить у этого очень насмешливого и не совсем доступного молодого человека — резонера, читавшего Малларме и посещавшего Эрика Сати, — признаки исключительно ярко выраженной музыкальной индивидуальности» [8,157]. Она проявлялась даже в решении гармонических задач, а еще больше — в остроте и смелости его суждений. Постепенно он нашел единомышленников, вокруг него сложился небольшой кружок.

К числу наиболее близких друзей Равеля принадлежал пианист Рикардо Виньес. Они познакомились еще в классе Э. Антиома и сразу сошлись вкусами и характерами. Их дружба укреплялась не только личной симпатией и общей любовью к Испании, и литературными вкусами, но и неизменным творческим взаимопониманием: Виньес стал первым исполнителем большинства фортепианных произведений Равеля. Вместе с ними учились Шарль Кеклен, Флоран Шмитт, Роже Дюкас, Альфред Корто, Маргарита Лонг и другие молодые музыканты, занявшие вскоре видное место во французской музыке. Они внимательно, со всей увлеченностью молодости следили за новинками литературы, живописи, музыки.

Корто говорил о Равеле — студенте консерватории как о человеке, «несколько отдаленном от других». Он, действительно, проводил много времени дома, увлекался чтением, его любимцами были Ш. Бодлер, Э. По, он с интересом читал Ж. Гюисманса и Ф. Вилье де Лиль-Адана, а рядом с ним — Д. Дидро («Парадокс об актере»). Интерес к новому искусству причудливо смешивался с тяготением к рационализму XVIII века, навсегда сохранившему для него привлекательность и в литературе и в музыке.

Разумеется, Равель внимательно следил за новинками французского музыкального искусства. Он любил Э. Шабрие — его «Романтические вальсы» и знаменитую «Испанию», живо заинтересовавшую его и своей тематикой, и необычностью оркестрового письма. Э. Сати увлекал юношу смелостью, даже дерзостью своих исканий, решительностью отрицания академических догм, был для него живым олицетворением галльской иронии. Музыка Сати очень нравилась Равелю, он играл в кругу товарищей Сарабанды и Гимнопедии, в которых этот композитор вступает в мир модальных гармоний, привлекавших также внимание молодого Дебюсси. Отношения между Равелем и Сати, в связи с творческой эволюцией композиторов, проходили различные фазы, и в какой-то мере они зависели от неуравновешенности характера Сати, известного своими причудами и неожиданными сменами привязанностей и настроений. Несомненно, однако, что Равель многое воспринял от своего старшего коллеги, не мог остаться равнодушным к его парадоксам, боевому и неукротимому духу.

В юные годы Равель познал и могущество гения Дебюсси — слушал Квартет, «Послеполуденный отдых фавна» и «Ноктюрны», раскрывавшие необозримые творческие гори-

зонты. Их автор сыграл важнейшую роль в становлении нового искусства, он «кристаллизовал вокруг себя мечты и вздохи молодых музыкантов своего времени, был для них «...пророк и освободитель»» [118,8]. Молодой Равель не скрывал своего восхищения перед ним, он сделал переложения «Фавна» (в две руки) и «Ноктюрнов» (для двух фортепиано) и таким образом «прошел партитуру до последней нотки» (слова Римского-Корсакова, сказанные после редактирования опер Глинки). Эмиль Вюйермоз указывает, чем пленился молодой Равель в музыке Дебюсси: «Его декламация — простая и точная, его просодия — без напыщенности, его использование нон и пентатонической гаммы, его легкость квартетного письма *divisi* и засурдиненные трубы — все это позволило рассматривать автора „Гробницы Куперена“ как последователя автора „В честь Рамо“» [118,11].

Мы еще будем не раз говорить в дальнейшем о взаимоотношениях и творческих связях Равеля и Дебюсси, а сейчас остановимся на других событиях, оказавших влияние на формирование художественных вкусов поколения, к которому принадлежал и Равель.

К числу таких событий относится Всемирная выставка 1889 года в Париже. Равель, бывший в ту пору четырнадцатилетним мальчиком, вынес отсюда яркие, незабываемые впечатления. Он «останавливался перед японскими лавочками, китайскими лотками и восхищался яванскими танцовщицами. Их колючие ритмы и неизвестные ладовые последования восхищали его. Он не забывал их никогда» [63,13]. Кто знает — не здесь ли возник интерес к Востоку, вдохновивший прекрасные страницы равелевской музыки?

Как известно, выставка открыла много нового и таким мастерам, как Дебюсси и Римский-Корсаков. Она приобщила Европу к восточной музыке и танцу, открыла ей мир еще неведомых красот. Не случайно во французскую музыку 90-х годов прошлого века начали проникать восточные мотивы, они были и в произведениях русских композиторов, и в звучаниях яванского гамелана, так восхищавшего Дебюсси. С выставки повеяли в Европу «великие заморские ветры», и они пробуждали дух протеста против академизма, влекли к познанию «далеких цивилизаций, чье благородство и величие поставили под вопрос догмы официального образования» [118, 7].

Легко представить себе, как все это волновало Равеля и его товарищей, а вместе с тем с каким любопытством

рассматривали они ажурную громаду Эйфелевой башни, вокруг которой возникало тогда столько жарких споров. Она была символом нового, входившего в жизнь и в искусство, где происходило столько интереснейших событий. После всего этого надо было вновь возвращаться в консерваторию и слушать наставления учителей, по большей части не сочувствовавших современному, старавшихся сдерживать порывы молодежи в пределах отживающих академических норм. Как трудно было достичь взаимопонимания в этих условиях.

Шарль Кеклен вспоминает о молодом Равеле: «...Он не был понят в консерватории. Конечно, товарищи распознали его исключительное дарование. Но он получил только вторую премию по гармонии...» [77,216]. Если вспомнить о значении, которое придавалось академическим премиям в парижской консерватории, то легко представить себе всю весомость этого замечания. Тем более, что композиторские дебюты Равеля не были особенно блестящими, если судить о них по отзывам слушателей.

Его консерваторские произведения немногочисленны — уже в юности он вынашивал свои замыслы неторопливо и не спешил выходить на суд публики. Часть рукописей осталась неопубликованной, и лишь в недавнее время они стали доступными для исследователей. Впрочем, даже самые их названия говорят о существенных особенностях дарования композитора, отчетливо выступивших уже в его юные годы. Это прежде всего сфера образов и настроений.

Уже говорилось, что «Серенада-гротеск» заставляет вспомнить «Альбораду», «Баллада о королеве, умершей от любви» — «Павану». Написанные в 1895—1896 годах «Слуховые ландшафты» для двух фортепиано также непосредственно имеют отношение к последующим произведениям Равеля: «Хабанера» вошла в партитуру «Испанской рапсодии», а «Среди колоколов» можно рассматривать как предшественницу «Долины звонов». Самое название «Слуховые ландшафты» связано с эстетической концепцией Равеля, считавшего, что природу можно воспринимать и при помощи звуков — не только глазами, но и ушами. Возможно, впрочем, что оно появилось под непосредственным влиянием Сати, как это полагал Пьер Лало. Дж. Батори замечает, что в «Слуховых ландшафтах» Равель воздал должное двум странам — родине матери и родине отца. Добавим, что у композитора был замысел включить в сюиту еще одну пьесу — «Ночь в Венеции».

«Слуховые ландшафты» были впервые исполнены в концерте Национального музыкального общества 5 марта 1898 года. Играли консерваторские товарищи Равеля — Марта Дрон и Рикардо Виньес, причем не очень уверенно, что, конечно, повлияло на восприятие публики, часть которой была к тому же шокирована самим названием. А. Корто вспоминает, что публика «не замедлила инстинктивную иронию превратить в чувство оскорбленного достоинства» [8,160]. Ш. Кеклен приводит обмен репликами с одним из слушателей: «„Он талантлив, этот мосье Равель?“ Я ответил: „Убежден, что это так“. В ответ — ошеломленно, недоверчиво: „Нет, без шуток?“ — „Конечно, без шуток, уверяю вас...“» [79,216]. Такова была атмосфера, сложившаяся вокруг дебютов Равеля. Критика также не проявила интереса к нему и даже объявила его посредственным дарованием! Но у композитора были и друзья, верившие в его будущее, да и сам он все дальше шел по своему пути, не обращая внимания на выпады прессы и явное недопонимание публики.

Оно было тем более несправедливым, что в концерте прозвучала «Хабанера», о которой Равель имел полное основание сказать, что в ней «есть уже такие черты, которые впоследствии стали преобладающими в моих сочинениях» [19,227]. Действительно, «Хабанера» отмечена художественными достоинствами и степенью мастерства, позволившими композитору включить ее двенадцать лет спустя и без всяких изменений в партитуру «Испанской рапсодии». Что касается пьесы «Среди колоколов», то нашлось немало людей, которые слышали в ней только «довольно нестройные перезвоны среди журчаний, которые должны разрастаться в нестройных протестах» [46,41]. Эта довольно витиеватая фраза указывает на главные звуковые элементы пьесы — шорохи и звоны, сближающие ее с позднее написанной «Долиной звонов». Но там «нестройность» уступила место гармоничности.

Месяц спустя после исполнения «Слуховых ландшафтов» — 18 апреля — в концерте Национального музыкального общества прозвучало еще одно произведение Равеля — «Античный менюэт» для фортепиано. По мнению А. Корто, эта пьеса была написана для экзамена, с чем и связана академичность формы. Но в гармонии и образном содержании чувствуется оригинальность. Некоторые исследователи считают даже, что здесь ясно выражены черты равелевского стиля: «тенденция замкнутой мелодической

линии, танцевальная форма в качестве структурного элемента, взгляд в прошлое»[39,11]. «Античный менуэт» — первое напечатанное произведение Равеля, оно не утратило привлекательности и для нашего времени.

Название пьесы указывало не на стремление к стилизации, а скорее на архаичность ладового строения. В этом композитор мог следовать примеру Дебюсси и Сати, уже наметившим путь возрождения старинной модальности. Впоследствии Равель не раз пользовался ее средствами по своему — в духе собственной эстетической концепции. Возможно, что, сочиняя эту пьесу, Равель вспоминал «Торжественный менуэт» Шабрие, вызывавший в нем чувство симпатии, сохранившееся надолго: много лет спустя он оркестровал это произведение.

Что же нового нашел для себя Равель в музыке «Античного менуэта»? Прежде всего — включение в аккорд «чуждых» звуков, приобретающих у него органическое значение. Так, он сочетает нонаккорд VII ступени с pedalю на тонике и квинте, что едва ли могло порадовать консерваторских учителей. Можно отметить и предвосхищающие будущие черты метроритма — смещение тактовой черты в пассажах шестнадцатыми

(| )

и квартовые пассажи, которые напоминают о пьесе «Игра воды», и главное — постоянную заботу об отточенности и ясности голосоведения. Во всем видна рука Равеля.

К 1897 году относится Соната для скрипки с фортепиано. Написанная в традиционной форме, она привлекает внимание главной темой первой части, в которой есть некоторое сходство с темой Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, — первое соприкосновение с ладовой основой баскских мелодий. Соната была сыграна автором с Джордже Энеску в одном из консерваторских концертов.

«Слуховые ландшафты» впервые исполнялись в то время, когда Равель работал над крупным произведением — оперой «Шехеразада», оставшейся незавершенной. Лишь увертюра к ней прозвучала в концерте 27 мая 1899 года под управлением автора. Увертюра была навеяна не только сказками «1001 ночи», но и музыкой Балакирева и Римского-Корсакова, хорошо знакомой Равелю к тому времени (от них, вероятно, идет и использование целотонной гаммы). «Шехеразада» была критически встречена и профессурой, не одобрявшей лад главной темы увертюры (F-dur с *es* и *h*), и публикой, не поспевающей на знаки неодобрения. 9 июля

1899 года Равель писал Флорану Шмитту: «...,Шехеразаду» здорово освистали. Правда, аплодировали тоже, и должен признать из любви к истине, что аплодисментов было больше, чем свистков: меня даже два раза вызывали» [19, 29].

Отзывы прессы были в общем неблагоприятными: она не церемонилась в подчеркивании влияний и не всегда одобряла их источники. Один из критиков так и писал: «В плане ансамбля и тональных связях чувствуется неясность, но эта характерная черта, достаточно выраженная уже у „моделей“ (речь идет о влияниях. — *И. М.*), становится преувеличенной у ученика». [100, 91]. Другой находил в увертюре несколько «приятных эпизодов», указывал на особенности оркестровки, сближающие молодого композитора с манерой Римского-Корсакова, третий — непримиримый противник Равеля — Пьер Лало — считал увертюру бессвязной и с раздражением писал: «„Шехеразада“, левый плагиат русской школы (от Римского, переделанного ревнивым дебюссистом, стремящимся сравниться с Эриком Сати), вызвала в аудитории, раздраженной к тому же агрессивным „браво“ молодых клкеров, протесты и свистки. Почему такая жестокость? Я сожалею о ней по отношению к молодому Равелю, дебютанту, посредственно одаренному; быть может, лет через двенадцать он станет чем-нибудь, конечно, при условии, что будет много работать» [100, 91].

Лало сильно ошибся в своих прогнозах: уже в 1901 году Равель создал «Игру воды», принесшую ему широкое признание. Что касается увертюры, то она исполнялась всего один раз и осталась неизданной. Конечно, это произведение не свободно от недостатков. Но трудно представить себе, что оно давало повод для упрека в «посредственности». Сам Равель считал впоследствии увертюру уязвимой по форме, но она явилась для него важной разработкой восточной тематики, по справедливому замечанию музыковеда А. Оренштейна, вдохновленной не столько истинным знанием предмета, сколько игрой чистого воображения. Увертюра «Шехеразада», несомненно, предваряет создание одноименного вокального цикла, хотя тематическая связь между этими двумя произведениями и не очень ощутима.

Композиторские дебюты Равеля были, таким образом, не слишком обнадеживающими. Сейчас трудно понять причину неприязненного отношения к нему публики и части музыкантов — ведь в его произведениях не было ничего эпатававшего, подобного встречавшемуся в то же самое время у Р. Штрауса, а позднее — у Стравинского. Равелевская

музыка отличалась ясностью, уравновешенностью, даже в гармоническом плане в ней не было того, что могло именоваться в свое время последним криком моды. И все же ее склад и характер оставались непонятными для многих первых слушателей, и они отказывались следовать за композитором по тропинкам, вдоль которых им было найдено столько редких и прекрасных цветов.

Произведения Равеля встречали оппозицию со стороны могущественной группы композиторов, объединившихся во круг Schola cantorum — Певческой школы. «Это было логично, — вспоминал Ш. Кеклен, — музыкант «Шехеразады» не избежал влияния Жедальжа и Форе, своих учителей, и Клода Дебюсси, в то время своего бога, — все трое были враждебны Schola, этого было достаточно, чтобы оттолкнуть учеников Франка и Венсана д'Энди» [79,217]. В общем — ситуация определялась не только самой личностью молодого композитора, но и сложными перипетиями парижской музыкальной жизни, острейшей борьбой течений, которая, по выражению Э. Вюйермоза, точно «...землетрясение совершенно изменила лицо музыкального мира» [118,8]. К тому же во французской музыке появилось тогда много нового, ослепительно яркого (например, «Ноктюрны» Дебюсси), что могло затмить еще незрелые произведения Равеля. И все же от критики можно было ожидать больше чуткости и понимания таланта композитора, уже в «Хабанере» утвердившего с полной определенностью право на самостоятельность. Впрочем, такова судьба многих дарований, проходивших полосу непризнания, и надо сказать, что Равель миновал ее довольно быстро: уже в первое десятилетие XX века он оказался в центре внимания широкого круга музыкантов и публики.

Но это пришло в будущем, а в конце 1890-х годов Равель занимался в классе Форе, выполнял обычные для студента задания, привлекая внимание товарищей своей интеллектуальной утонченностью. Он повзрослел, изменился внешне; «его черты становятся аскетическими, его лоб слегка морщинится, бакенбарды заменили бородку» [63,21]. Таким юный композитор предстает на групповом портрете учеников Форе.

Равель следовал завету Массне: «Чтобы знать свое ремесло, надо изучать ремесло других» [63,116] — и поэтому старательно изучал музыкальную литературу. Его увлечения сменились. В детстве он любил Шумана, затем — Мендельсона, в котором ценил ясность и стройность формы. На всю

жизнь он сохранил любовь к Листу, причем не только к его фортепианному, но и симфоническому творчеству (в одном из писем к Ф. Шмитту Равель восторженно отзываясь о симфонии «Фауст»). Словом, романтическая музыка Западной Европы находилась одно время в центре внимания молодого композитора. Однако еще больше он тяготел к русским мастерам: здесь можно говорить о творческой близости, о влияниях, сказавшихся на его эволюции, особенно — в области гармонии и оркестровки.

Излюбленные Равелем септимы и ноны часто встречались, конечно, у западноевропейских композиторов XIX века. Возможно, что он почерпнул немало гармонических новшеств у Грига, чьи произведения были так популярны в годы его юности. Но еще больше было воспринято от высоко ценимых им Бородина, Римского-Корсакова, Балакирева («Тамара» и «Исламей» во всем обаянии восточного колорита, увлекшего в свое время и Дебюсси), а позднее и от Мусоргского. Все это вошло в музыкальный мир Равеля как нечто важное и любимое.

Рядом с этим напомним о влияниях Шабрие, Сати, Форе и, конечно, Дебюсси, чей гений быстро поднимался к зениту. Позднее Равель, как и Дебюсси, будет с восхищением изучать французских мастеров XVIII века — Рамо и Куперена. Его связи с традициями родной культуры многогранны, прочны, и не только в области музыки, но также — поэзии, литературы, живописи и эстетики. Мы еще остановимся подробнее на истоках равелевского творчества, сейчас важно лишь указать на их общий характер и роль в становлении молодого композитора.

Холодный прием, оказанный увертюре «Шехеразада», не обескуражил Равеля, не отвлек его от работы над новыми произведениями. Первыми из них явились две эпиграммы на слова Клемана Маро — произведения оригинальные, отмеченные чистотой стиля, изяществом письма как в вокальной, так и в фортепианной партиях. Слово «эпиграмма» употреблено здесь не в современном, а в античном смысле — для обозначения короткого лирического стихотворения; у К. Маро — любовного признания. Музыка передает характер стихов в той сдержанной и элегантной манере, которая свойственна Равелю: в ее интонационных поворотах и гармонических деталях есть нечто близкое стилю более поздних произведений; так, утонченность аккомпанемента второй пьесы напоминает Сонатины. В эпиграммах ощутимы связи и с музыкой Дебюсси. По точности декламации, мелодиче-

скому изяществу и детальности разработки фактуры они могут служить примером мастерства, к тому же — индивидуального. Несколько раньше были написаны песни на слова П. Верлена («Глубокий мрачный сон») и С. Малларме («Святая»).

«Святая» — первое обращение Равеля к модной в то время поэзии Малларме. Он трактовал мистическое стихотворение в соответствующем плане — в его романсе звучит бесстрастный напев, поддержанный хоральным сопровождением фортепиано, в котором часто появляются излюбленные композитором септаккорды. Мелодия напевна и проста, выдержана в спокойном характере, что подчеркнуто любопытной ремаркой в аккомпанементе — *p sans aucune nuance jusqu'à la fin* (*p* без всякого оттенка вплоть до конца). Это, впрочем, не создает впечатления однообразия — благодаря введению мелодического орнамента. Пьеса заканчивается большим нонаккордом в широком расположении.

Тогда же Равель интересно проявил себя в вокальной музыке. Но все это осталось пробой пера, по сравнению с написанной в 1899 году фортепианной пьесой «Павана памяти инфанты», которая сразу завоевала симпатии любителей и профессионалов. Впоследствии сам композитор сурово оценивал эту пьесу, находил ее музыку несовершенной и несамостоятельной: «Я не испытываю никакого стеснения, говоря о ней: она достаточно давно была написана для того, чтобы при нынешнем рассмотрении быть переданной композитором критику. Из такой дали я не вижу больше ее достоинств! Но, увы, хорошо замечаю недостатки: слишком явное влияние Шабрие и довольно бедную форму». [8, 160]. Мнение композитора разделял и А. Кортэ, странным образом отмечавший в музыке одновременно и «бесцветность мелодии» и «своеобразный шарм»! Конечно, «Павана» уступает по оригинальности позднейшим фортепианным произведениям Равеля, но она по праву осталась в концертном и педагогическом репертуаре.

«Павана» завоевала такую популярность благодаря рельефности и пластичности мелодии, искренности выражения светлой, чуть печальной лирической эмоции, неизменно находящей путь к сердцам слушателей, благодаря ясности и полноте гармонии. К этому надо прибавить отсутствие виртуозных трудностей, сделавшее «Павану» доступной и для любительского исполнения.

Влияние Шабрие заметно главным образом в характере непосредственного лирического высказывания, вообще го-

воя — мало свойственного Равелю. В гармоническом плане можно говорить о родстве с Дебюсси, о котором напоминают колоритные нонаккорды. Своеобразны гармонические последования, предшествующие заключительному проведению темы: длительное развертывание нонаккордовых созвучий, статичность которых усилена органным пунктом. Здесь подчеркнута плагальность, вообще свойственная этому произведению. «Павана» не была чем-то совершенно новым для французской музыки, она соприкасалась с настроениями, запечатленными в произведениях Шабрие, Форе, Дебюсси, но на ней лежит печать молодости большого таланта, уже тогда проявлявшего черты истинной индивидуальности.

Два года отделяют «Павану» от написанной в 1901 году фортепианной пьесы «Игра воды» (оба произведения были исполнены впервые в 1902 году Виньесом, причем вторая ранее первой, соответственно 5 апреля и 5 мая). Но дистанция между ними очень велика — в «Игре воды» талант композитора раскрылся во всей полноте. Он сам понимал это и писал много лет спустя, что в ней «впервые проявились пианистические новшества, которые в дальнейшем были признаны характерными для моего стиля» [19, 227]. На самом деле, Равель показал редкостное понимание природы инструмента и, осваивая листовскую традицию, создал новые формы фортепианной виртуозности, а вместе с тем и образности. Это одно из проявлений «листианства» Равеля. Он увлекался листовскими виртуозными пьесами, этюдами и почерпнул в них много идей, которые воодушевляли его в самостоятельных поисках. Они привели к созданию «Игры воды» — пьесы, порождавшей в свое время впечатление полной новизны.

Неожиданный эффект производили цепочки секунд в пассажах, политональные сочетания звуков черных и белых клавиш, своеобразное заполнение регистров, сама форма пассажей. Пьеса Равеля — точно россыпь пианистических находок, удивительных для молодого композитора, который, к тому же, не был сам крупным исполнителем-виртуозом. Это возмещалось отличным знанием инструмента и неистощимостью фантазии, подсказывающей неожиданные приемы, которыми изобилует пьеса Равеля.

Конечно, он был не одинок в своих стремлениях к обновлению фортепианной техники и звучности — таково было требование времени, и осуществлялось оно по-разному: достаточно напомнить Скрябина и Дебюсси, проложивших

собственные пути. И Равель, начиная с «Игры воды», создал ряд новаторских произведений, без которых невозможно представить себе пианизм нашего столетия.

Равель писал, что его пьеса навеяна «шумом воды и другими музыкальными звуками, слышимыми в фонтанах, водопадах и ручьях» [19, 227]. Водная стихия, столько раз привлекавшая внимание композиторов, вошла в поле зрения импрессиониста, воплощавшего колористические детали образа. Равель был также привержен к классическому идеалу, стремился к ясности формы, как указывает он сам, построенной на двух темах, «подобно сонатному аллегро»: дань академической традиционности, которая могла порадовать профессоров консерватории, если бы не новизна самой музыки, непривычной и даже — неприемлемой. Однако Равель отлично понимал, что делает, более того — во всем проявлялись строгость расчета, стремление к предварительной разметке деталей. Интересно напомнить одно из его высказываний: «Сначала, — говорил он, — я намечаю горизонтали и вертикали, а потом, выражаясь языком живописцев, начинаю *малевать*» [19, 225].

Надо добавить, что Равелю был свойствен гармонический склад мышления, поэтому гармония во многом воздействует у него и на формирование пианистического письма, подсказывает формы пассажей, фактуры в целом.

Основы фортепианной техники «Игры воды» — широко расположенные аккордовые пассажи, иногда — раскаты арпеджио, оттеняющие плавное течение мелодии. Все тесно связано с программно-образным содержанием пьесы, причем композитор ищет в нем те элементы, которые особенно выигрышны для звукового воплощения. Следуя примеру Листа, он избегает соблазна абстрактной виртуозности, стремится к живописности, красочности.

Арпеджированные пассажи всегда входили в арсенал основных средств фортепианного письма. Но Равель вкладывает в них нечто свое: главное в необычной последовательности интервалов — кварта, квинта и терция создают мягкую диссонантность. Игра струистых звучаний целиком заполняет первый раздел пьесы, где композитор неустанно заботится о разнообразии фактуры, сохраняя верность избранному приему построения (нарушаемому лишь в отдельных тактах, построенных на бросках квинт). Это образ спокойно играющей воды, безучастной к миру человеческих чувств, но способной воздействовать на них — убаюкивать и ласкать слух.

Чистый, точно хрустальный колорит музыки создается пассажами в верхнем регистре, то падающими точно капли, то превращающимися в журчащие каскады. Вторая тема — красивая пентатоническая мелодия, сопровождаемая гроздьями секунд, — новый пианистический эффект, использованный впоследствии с таким блеском Прокофьевым в финале Третьего концерта. На следующих страницах Равель постоянно обновляет фактуру, как этого требует развитие сюжета: «...здесь вся переменчивая живость брызжущих вод, их струистость, их прозрачное течение, яркий порыв каскадов, развеванных ветерком, ленивые разливы неподвижных вод, переполняющих водоемы садов» [8, 162].

Вот где проявилась живописная фантазия композитора, а вместе с тем мастерство градации приемов, столь важное в произведениях подобного рода. Наличие четкой линии развития — «чудо воплощения в классической форме первой части сонаты» (слова Корто) — придает пьесе конструктивное единство в соответствии с законами музыкальной архитектуры. Равель широко пользуется контрастами регистров, постепенно усложняет фактуру. Так устанавливается непрерывное движение тридцатьвторых — это уже не брызги, а поток, на гребне которого возникает нежная, несколько отрешенная мелодия, обозначенная типичной для импрессионистов ремаркой *en dehors* (выделяя). Отсюда композитор приходит к повторению второй темы.

Реприза вносит много обогащающего изложение: например — органнй пункт на звуке *gis* в первых тактах, блистательную каденцию, в которой трезвучие *Fis-dur* левой руки сочетается с ломаным аккордом *G-dur* в правой. При всей своей краткости каденция примечательна, как один из ранних примеров политональности. Вторая тема, сопровождаемая новой ремаркой *très expressif* (очень выразительно), идет в замедленном темпе: гирлянды секунд захватывают диапазон двух октав (триоли тридцатьвторых вместо шестнадцатых). Все это непринужденно переходит в завершающие пьесу плавные арпеджио, построенных на звуках септаккордов.

«Игра воды» продолжает листовскую традицию образно-живописной виртуозности (можно напомнить в этой связи такие пьесы, как «Фонтаны виллы д'Эсте» и «На берегу ручья»), но в рамках импрессионистического стиля, на иной гармонической основе. Изобилие нонаккордов, элементы политональности, словом — все средства отобраны точно, использованы мастерски. Выразительный тонус пьесы

сы — нейтральный, даже несколько холодноватый — в полном соответствии с избранным сюжетом и, в какой-то мере, с эстетическими установками самого автора, остающегося здесь на позициях объективного созерцания явлений природы, без явного высказывания своего эмоционального отношения. Это далеко от пантеизма Римского-Корсакова и Дебюсси.

Равель создал феерию водяных струй, полную композиторских и пианистических находок. Его пьеса стала одной из последних страниц романтического пианизма и одновременно оказалась в числе предвестников нового стиля фортепианной музыки. Поначалу она несколько озадачила учителя Равеля, но затем он очень любил ее слушать. Форте не редко опаздывал в класс и в таких случаях говорил ожидавшим его ученикам: «Немножко поздно сегодня. Ба! Пусть Равель сыграет нам вновь свою „Игру воды“» [46, 70]. Вскоре о ней заговорили повсюду, хотя и не все, конечно, были согласны в оценках. Сен-Санс, например, видел в музыке «Игры воды» пример... тотальной какофонии! Но как бы то ни было, молодой композитор вышел на широкую арену и привлек внимание широкой публики. Он высоко поднялся над уровнем консерваторского ученичества, даже самого высокого класса.

Уже в это время сложились черты облика Равеля, которые и позднее привлекали, а во многом и удивляли встречавшихся с ним. Вот каким композитор казался в молодости одному из друзей: «Он был скрытный и сдержанный человек. Каждый из нас старался с помощью нескольких персональных замечаний материализовать странный силуэт этого, хрупкого существа, с угловатым лицом, тонкими губами, беспокойными и рыскающими глазами, которые скрывали под маской горького философского терзания наивную душу ребенка» [118, 2].

Равель вступал в жизнь отлично подготовленным музыкантом и образованным человеком, живо интересовавшимся явлениями жизни и искусства, полным планов и замыслов. Он был чуток к голосу художественной современности, но имел на все свою точку зрения. Самостоятельность проявлялась у него уже в консерваторские годы, а в дальнейшем он, преодолев отдельные влияния, все дальше углублялся в открываемые области. Не будучи склонным к компромиссам, он неуклонно следовал своим эстетическим принципам.

Ко времени окончания курса Равель уже видел перспективу своих исканий. Но очевидно он не хотел закончить

пребывание в стенах консерватории без получения высшей награды — Римской премии. Какие бы критические стрелы ни направлялись с разных сторон по ее адресу, она оставалась манящей мечтой для лучших выпускников консерватории. Получение премии было вопросом престижа и возможности работы в течение нескольких лет в Италии на вилле Медичи. Понятно, что каждый год вновь разгорались страсти и оканчивающие курс студенты вступали в борьбу за премию. Им предстояло написать конкурсную фугу и хор в сопровождении оркестра и — в случае благоприятного отзыва жюри — кантату, по которой выносилось окончательное решение. Для многих, в том числе и для Равеля, этот путь был чреват неожиданностями, разочарованиями.

Несколько лет после окончания консерватории, когда Равель оставался в классе Форе в качестве вольнослушателя, были отмечены борьбой за Римскую премию. Эта борьба не увенчалась успехом — ему не удалось преодолеть предубежденность консервативного жюри, которое не обращало внимания на его успехи в концертных залах. Для академического ареопага он оставался *persona non grata*, опасным «анархистом» и «революционером». Нечто подобное пережил в свое время и Дебюсси, но ему в конце концов удалось завоевать премию, сохранив, впрочем, скептицизм к ней на всю жизнь. Равель имел все основания присоединиться к этому мнению.

Первый раз Равель предполагал участвовать в конкурсе в 1900 году, но директор консерватории Т. Дюбуа не допустил его до испытания, назвав представленную фугу «невозможной из-за ужасающих неправильностей письма» [97, 14]. В 1901 году Равель вновь вступил в борьбу за премию с кантатой «Мирра» на слова Ф. Бейсье. Партитура кантаты не производит впечатления особой тщательности работы, она эскизна, отмечена влияниями романтиков (Шопен, Лист) и, конечно, Шабрие, а в оркестровке — русской школы. В кантате было немало эклектического, она далека от цельности стиля сочинявшейся тогда же «Игры воды». Очевидно, Равель стремился пойти навстречу академическим вкусам жюри, но не достиг успеха: строгие судьи не считались с талантливостью претендента и удостоили кантату второй премии, отметив лишь его сценическое дарование.

Главная цель — трехлетняя командировка в Италию — осталась недостижимой, и в 1902 году Равель снова выступил на конкурсе с кантатой «Альсиона» на сюжет, заимствованный из «Метаморфоз» Овидия. Она также мало показа-

тельна для Равеля, многое напоминает в ней о французской лирической опере, характерность чувствуется, пожалуй, лишь в заботе о верности декламации. Соискателя премии постигла новая неудача. Впрочем, он был уже увлечен в это время работой над Квартетом, а успех его публичного исполнения более чем вознаграждал за разочарование на конкурсе. В 1903 году композитор снова предпринимает попытку переубедить судей, представив им кантату «Алиса» на текст Маргариты Куафье, и снова безрезультатно. Жюри проявило упорство в непризнании таланта, явного для всех. Впрочем, такое случилось не впервые в истории консерватории и ее конкурсов.

И все же Равель решил попробовать счастья еще раз — в 1905 году, когда для него истекал лимит конкурсного возраста. Но теперь он не смог пройти даже предварительное испытание — написание хора *a cappella* и четырехголосной фуги. Познакомившись с рукописью, хранящейся в парижской Национальной библиотеке, нельзя не подивиться такому решению: фуга показывает отличное владение строгой полифонией, заканчивается тремя сложно построенными стретто. Как бы то ни было, Равель не был допущен до высокого ареопага. Такое отношение к уже известному композитору вызвало скандал, вышедший из консерваторских стен на страницы перссы.

Дж. Батори, знакомя с музыкой равелевских кантат, пишет, что ни в одной из них не было обаяния «Блудного сына» Дебюсси, отмеченного Римской премией. А. Орэнстайн, внимательно исследовавший все рукописное наследие Равеля, считает его кантаты не очень яркими. Такое же впечатление сложилось и у автора этих строк при изучении автографов, хотя, конечно, в каждом из них налицо приметы таланта. Они должны были обратить на себя внимание жюри, тем более что строгие судьи знали и другие произведения Равеля. Правда, у композитора нашлись сторонники, прежде всего — Форе, который «поддержал своего ученика против всех официальных лиц с энергией, ставшей легендарной, и протестовал против этой неблагородной несправедливости» [118, 5]. В этом было нечто символическое для судьбы Равеля: неприязнь врагов по контрасту усиливала поддержку друзей и восторг поклонников.

Конечно, сам Равель также ощутил силу общественной поддержки, и инцидент не оказался для него слишком драматическим, не нарушил сколько-нибудь серьезно хода его работы. Что касается консервативных членов жюри, то пере-

убедить их было трудно. Кеклен вспоминает, что даже в 1914 году ему пришлось слышать от одного из них, что Равель только «сухой плод консерватории». Новое утверждение во французской музыке очень медленно!

Пресса активно реагировала на «дело Равеля», недовольство решением жюри вызвало множество откликов в защиту композитора. Известный критик Жан Марно писал в «*Mercure de France*»: «Никогда еще не решались афишировать такой наглый цинизм на предварительном конкурсе... Римская премия обеспечивает сегодня тому, кто ее добьется, шесть или семь лет скромной, но обеспеченной независимости... Следует знать, что у нас и повсюду никогда ее не получить иначе, как благодаря интригам или присуждению глупцов» [99, 13].

26 мая было опубликовано письмо Р. Роллана. Мы читаем в нем следующие строки: «Я не являюсь другом Равеля. Я могу также сказать, что не испытываю личной симпатии к его искусству — утонченному и рафинированному. Но справедливость обязывает меня сказать, что Равель не только ученик, подающий надежды, он сейчас один из молодых мастеров, наиболее заметных в нашей школе... Такой музыкант делает честь конкурсу, и, если по несчастной случайности, которую я затрудняюсь объяснить, его произведения не прошли или оказались уступающими конкурентам, он должен быть отмечен вне конкурса» [101, 173—174].

В этих словах выражено отношение передовой французской общественности к решению членов жюри. Дело приняло для них неблагоприятный оборот, на страницах газет вновь вспоминалось о мытарствах, через которые прошли в свое время Берлиоз и Дебюсси, справедливо указывалось на неприличие самого факта троекратного отказа композитору, уже завоевавшему признание. Скандал разрастался. Дюбуа был принужден уйти в отставку с постов председателя жюри и директора консерватории, где его сменил Форе. А сам Равель быстро нашел утешение в работе над новыми произведениями, хотя, конечно, история с премией не могла не оставить тяжелого осадка в душе композитора, со свойственной ему сдержанностью избегавшего возвращения к этой неприятной теме, даже в разговорах со своими близкими друзьями.

Словом, после всех неприятных переживаний нервы Равеля были напряжены и требовали отдыха. И ему представилась прекрасная возможность совершить путешествие на

яхте вместе со своими друзьями Годабскими, в кругу близких и приятных для него людей.

Яхта отправилась в путь по системе каналов, пролежавших по Северной Франции, Фландрии, приводивших в Льеж, а затем — в Амстердам. Оттуда перебрались на Рейн, спустились по нему до Франкфурта-на-Майне, а затем возвратились обратно на родину, с остановками в Остенде и Гавре. Поездка оказалась интересной и богатой впечатлениями: письма композитора полны восхищения картинами Фландрии и Арденн, рассказов о городах, портах и рейнских заводах. Все поражало новизной, изумляло и радовало.

Путевые образы сменялись быстро, Равель любовался впервые увиденной им картиной яхты, скользившей по каналу, среди широко раскинувшихся полей. А рядом с этим патриархальным пейзажем перед ним раскрывались берега индустриального Рейна. Композитор посвящает им взволнованные строки одного из писем: «То, что я видел вчера, врезалось мне в память и сохранится навсегда, как и Антверпенский порт. После скучного дня на широкой реке, между безнадежно плоскими невыразительными берегами, открывается целый город труб, громад, извергающих пламя и клубы рыжеватого или синего дыма... Мы поравнялись с заводами, когда уже смеркалось. Как передать Вам впечатление от этого царства металла, этих пышущих огнем соборов, от этой чудесной симфонии свистков, шума приводных ремней, грохота молотов, которые обрушиваются на вас! Над ними — красное, темное и пылающее небо. К тому же еще разразилась гроза... Как все это музыкально!.. Непременно использую» [19, 43].

Любуясь этой картиной, Равель мог воскресить в памяти далекое детство, когда отец водил его вместе с братом Эдуардом на заводы, стремясь приобщить сыновей к дорожному для него миру техники. И хотя Морис не стал инженером, он унаследовал от отца любовь к машинам, автоматам, повлиявшую и на его восприятие голландского пейзажа. Особенно поразили его мельницы: «Куда бы ни взглянул, видать одни вертящиеся крылья. В конце концов начинаешь чувствовать себя автоматом при виде этого механического пейзажа» [19, 42]. Музыковед Р. Шалю резонно вспоминает в этой связи звуковую атмосферу лавки часовщика в «Испанском часе» и «Рождестве игрушек». Здесь, как и во многом другом, у Равеля выступают черты человека начала XX века, когда техника активно входила в повседневную жизнь и нередко уже оказывала влияние и на мировоззре-

ние. У Равеля это находило выражение в пристрастии к миру механизмов, а у Оннегера, несколько позднее, — в гимне в честь быстрого локомотива.

Путевые впечатления не отвлекали внимания Равеля от произведений искусства, так богато представленных в музеях Бельгии и Голландии. Он внимательно всматривался в картины Кранаха, восхищался Рембрандтом, Гальсом и особенно — Веласкесом (в чем снова проявилась любовь к Испании). Выходя из музеев на улицу, Равель проявлял неизменный интерес к архитектурным памятникам: о них также часто упоминается на страницах его писем.

Путешествие на яхте в кругу друзей принесло не только много приятного, оно также способствовало расширению эстетических горизонтов композитора, открыло пред ним окно в окружающий мир. Равель возвратился домой обновленным и освеженным. История с премией сразу отодвинулась в прошлое.

Жизнь предъявляла свои требования, надо было определить свое положение, и здесь возникла мысль о поступлении на государственную службу. Но эта мечта не осуществилась, и в письмах возникает картина крушения надежд. Они, в сущности, не были свойственны его натуре, да и трудно представить себе Равеля в качестве respectable чиновника! Правда, он думал получить место на мавишем его воображение Востоке, но едва ли он подходил для роли колониального администратора.

После возвращения из путешествия Равель некоторое время гостил в деревне у своего ученика Мориса Деляжа. В одном из писем он пишет о частых прогулках на лодке «под парусами и на веслах», отмечая, что испытывает тоску по воде. Он еще продолжает думать о службе на Востоке, видит его во сне: «Утром я вышел с Константинопольского вокзала на террасу, возвышающуюся над Босфором. И когда я наклонился, чтобы полюбоваться чудесной, как меня уверяли, местностью, меня разбудили» [19, 48]. Мечта о поездке на Восток осуществилась много лет спустя, но и то он нашел его на западе Африки — в Марокко!

Так и не получив желанного ответа о назначении на службу, Равель направился в Бретань, где и провел остаток лета. Его радовали и восхищали картины природы, в которых поражал контраст акварели и гравюры, цветущих садов и мрачных скал. Равель все больше проникался поэтическим очарованием бретонского пейзажа, он писал даже, что готов был остаться здесь навсегда, чтобы не возвращаться в

Париж, особенно «в ту мерзкую среду, которая встречает тебя враждой, ненавистью и клеветой, стоит лишь на короткое время отойти от нее» [19, 50]. Как видно, выпады враждебной критики продолжали беспокоить и тревожить композитора, хотя он и редко это показывал. Впрочем, в столице его окружали не только недоброжелатели — у него там было много истинных друзей.

Первое пятилетие века было ознаменовано для Равеля интенсивным расширением кругозора и связей, ростом композиторской известности. Это период быстрого совершенствования мастерства и становления личности, сыгравший важную роль в его биографии.

В начале 1900-х годов Равель был уже хорошо известен в художественных кругах Парижа. Писательница Сидони Коллет, в будущем — либреттистка его оперы «Дитя и волшебство», вспоминает композитора в качестве посетителя салона мадам Сен-Марс. Здесь господствовал дух свободы, каждый мог находиться столько времени, сколько хотел, не считаясь с этикетом, и это создавало атмосферу непринужденности. В салоне мадам Сен-Марс бывали Г. Форэ, А. Мессаже и другие музыканты, графиня Полиньяк — в будущем известная меценатка, в чьем доме выступали со своими произведениями И. Стравинский и М. де Фалья. С. Коллет вспоминает об одном из вечеров, когда Мессаже пришел с партитурой «Пеллеаса» и «начал ее читать за фортепиано, напевая страстно, голосом ржавого цинка» [54, 118]. Часто за рояль садился Форэ, соревнуясь с Мессаже в искусстве импровизации. Словом, в салоне увлекались живым и по-настоящему профессиональным музицированием, чуждым как дилетантизму, так и академичности. Наоборот — здесь царил интерес к новому искусству, что и привлекало Равеля.

Он искал знакомств не только среди музыкантов, но и среди поэтов, художников, артистов. В Париже нетрудно было расширить артистические связи, возле Равеля сложился кружок, сыгравший немаловажную роль в его жизни.

Художники Поль Сард и Люсьен Гарбан были в числе самых старых друзей композитора. К ним вскоре присоединились поэт и критик Леон-Поль Фарг, оказавший влияние на развитие литературных вкусов Равеля, молодой музыкант М. Деляж, ставший затем его учеником и другом, и другие, также приверженные к идеям нового искусства. Собирались в ателье Сарда на Монмартре. «Каждый вечер кто-либо из нас имел что-нибудь для чтения, декламации, слушания... —

вспоминает один из участников вечеров. — Мы находились в благоприятной атмосфере этих обменов, где дружба и внимание смешивались редким образом» [62, 155]. Равель играл в кругу друзей «Павану», «Игру воды», а затем и другие свои произведения, находившие внимательных и чутких слушателей.

Поэт Тристан Клингзор, познакомившийся с Равелем в ателье Сарда, вспоминает первое впечатление от этой встречи: «Это был баск с энергией игрока в пелоту... Он хранил свои мысли про себя. Когда случайно он их высказывал, некоторая шутливость сочеталась с серьезностью. Голос звенел ясно и иронически, глаза сверкали, рот раскрывался в улыбке. И он всегда оставался саркастическим. Этой насмешливости никогда не угрожала грубость» [78, 128—129].

Кружок постепенно расширялся, в него входило все больше музыкантов — Д. де Северак, Ф. Шмитт, А. Капле, М. Кальвокоресси, Р. Виньес, Э. Вюйермоз, И. Энгельбрехт, затем — М. де Фалья. Вскоре вечера были перенесены на квартиру Деляжа, где собирались по субботам, неизменно в мужской компании. Характер встреч сохранился, большая часть времени посвящалась музицированию. Это было интеллектуальное сообщество, членов которого объединяла любовь к искусству. Их увлекали новые художники — от Моне до Ван-Гога, поэты — Верлен и Малларме, они зачитывались романами А. де Ренье, ценили Ш. Кро, поэта и изобретателя, сыгравшего важную роль в истории грамзаписи, были уже знакомы с именами П. Валери и А. Жида. Конечно, больше всего они интересовались музыкой.

Форе, д'Энди и, особенно, Дебюсси находились в центре их внимания. Друзья восторженно приняли «Пеллеаса и Мелизанду», старались не пропускать ни одного из представлений этой оперы. Атмосфера кружка вполне соответствовала вкусам и симпатиям Равеля, постоянного участника собраний на улице Сиври, которые так живо воскресают в воспоминаниях Деляжа, Клингзора и Ролан-Мануэля.

Равель был окружен сочувствием и пониманием, вознаграждавшими за неприятности в других сферах. При этом он «никогда не становился рабом своего маленького двора», хотя, конечно, не мог избежать воздействия окружающего. Здесь любили парадоксы, ценили иронию, и все это оказалось сродни характеру молодого композитора. Общение с друзьями всегда было для него жизненной потребностью.

Участники кружка избрали для себя название «Апаши», которое возмущало благонастроенных обывателей, но по существу не имело ничего общего с истинным смыслом этого слова. Друзья Равеля и он сам, с его неизменной респектабельностью, были далеки от анархизма художественной богемы. Трудно представить себе их участниками одного из рискованных и легкомысленных приключений, о которых так откровенно рассказывает Франсис Карко в своей книге «От Монмартра до Латинского квартала». Равель и его друзья были «апаши» только по имени, а по существу оставались чуждыми привычкам и быту богемы.

Когда собрания «Апашей» были перенесены к Деляжу, музицирование продолжалось там всю ночь. Почетное место занимали в репертуаре русские композиторы: друзья с восторгом слушали музыку Мусоргского, Римского-Корсакова, Балакирева. Особый энтузиазм пробудила среди них Вторая симфония Бородина, ее главная тема стала условным сигналом для вызова кого-либо из друзей.

Произведения Бородина игрались в кружке вновь и вновь. Т. Клингзор вспоминает: «Сард и Деляж атаковали четырехручное переложение Второй симфонии Бородина. Я говорю атаковали, потому что это точно. Ничто не сдерживало их порывы и их силы. Это было великолепное смятение» [78, 128]. Что касается Равеля, то он, по свидетельству друзей, в ту пору был равно полон «Пеллеасом» и русской музыкой, а усердная игра в четыре руки возмещала редкое появление ее в программах парижских концертов. Интерес к русской музыке еще более возрос, когда пришло время спектаклей Дягилева.

Искусство стало для всех них главным жизненным делом. Тридцать лет спустя Т. Клингзор имел право сказать: «Современный молодой человек не больше похож на нас в 1899 году, чем мы на питекантропа. И как поверит он, занятый только делами, спортом и удовольствиями, что нашей единственной страстью, чтобы не сказать нашей единственной религией, было искусство?» [46, 66]. С ним перекликаются слова Л. Фарга: «Мы нуждались в этой атмосфере, атмосфере искусства, чтобы жить счастливыми и бедными» [46, 67].

Что же — они продолжали давнюю парижскую традицию, восходящую еще к старой монмартрской богеме, хотя сами собрания «Апашей» мало чем напоминали о знаменитом романе Мюрже. В кружок входили люди различных вкусов, разных профессий, что создавало широту обмена мнени-

ями, давало возможность выслушать компетентное суждение представителя другого искусства. Такое общение было плодотворно для всех участников, которых связывали к тому же теплые и искренние отношения. Равель любил кружок, он сохранил дружбу со многими из «Апашей» даже после прекращения постоянных встреч.

В 1904 году Равель познакомился с четой Сиприана и Иды Годабских и быстро сошелся с ними, стал своим человеком в их семье. Поляки по происхождению, они стали настоящими парижанами, страстными любителями искусства. Сиприан дружил в свое время с Тулуз-Лотреком, написавшим его портрет. Композитор часто бывал в доме Годабских, подружился с их маленькими детьми, с сестрой Годабского Мисей. В салоне Годабских собирался художественный и артистический цвет Парижа. Здесь намного расширился круг знакомств и встреч Равеля, он чувствовал себя свободно и непринужденно в атмосфере этих собраний, так же как и в уже привычном для него обществе «Апашей».

Равель был истинным парижанином начала века, тех лет, которые получили во Франции название *la belle époque* (прекрасная эпоха). Это звучит странно, если вспомнить о тревогах времени, но определяет отношение к давно ушедшему миру, в котором жил Равель. Он любил образ жизни французского среднего класса, отличаясь, конечно, от добропорядочных обывателей своими художественными вкусами, любил террасы кафе, театры Бельвиля, Эйфелеву башню. Париж был ему родным. И в молодые годы и позднее, когда композитор поселился в загородном доме, он оставался столичным жителем, с постоянными привязанностями, привычками, сохранявшими свою силу и во время поездок в любимые родные края или путешествий за границу.

Первое пятилетие века, столь важное в становлении личности Равеля, было отмечено для него работой над новыми произведениями. Они немногочисленны, но каждое стало вкладом во французскую музыку. Композитор писал неторопливо, не любил повторяться. Равель был узником «...своей придирчивости, которую он привносил в свои произведения, своей манеры письма, своих гармонических привычек, своего утонченного и изящного вкуса» [79, 219], стремился следовать установленным им самим «правилам игры»: отсюда логичность и завершенность его письма, проявляющаяся решительно в каждой странице. Любая незавершенность была ему чужда; он знал цену каждому такту и

никогда не шел на уступки требованиям профессионализма — в самом высоком смысле слова.

Первым произведением, написанным после «Игры воды», явился Квартет F-dur. Квартет сочинялся в классе Форе, он и посвящен учителю композитора, первая часть была представлена на экзамен, где не вызвала особенной заинтересованности: Дюбуа заявил, что ей «не хватает простоты», другой член комиссии назвал ее «тягостной». Однако, вопреки мнению экзаменаторов, музыка Квартета оказалась привлекательной для слушателей, рукоплескавших автору после первого исполнения в концерте Национального общества (5 марта 1904 года). Правда, отзывы критики были противоречивы, немедленно появились сопоставления с Дебюсси, в сущности — бесплодные, ибо каждый из двух мастеров шел своим путем. Для проницательных и объективных слушателей — любителей и профессионалов — достоинства Квартета были несомненными. Ж. Марно писал в «*Mercur de France*»: «Это произведение искусной и сильной музыкальности; форма ясная, следующая классической схеме; вдохновение без предписанных формул, освобожденное от напыщенного пафоса, вылившееся без усилия... Надо запомнить имя Мориса Равеля: это имя мастера сегодняшнего дня» [105, 12—13].

Весьма строгий в своих оценках В. д'Энди сказал, что немногим из композиторов удавалось достигать такого мастерства. И наконец, слова Дебюсси, обращенные к молодому автору Квартета: «Во имя бога Музыки и моего собственного, не меняйте ничего в Вашем Квартете» [58, 100]. Таково было мнение великого музыканта, и дальнейшее подтвердило его справедливость: Квартет остался в числе произведений, которые, как говорил Прокофьев, способны украсить любую программу.

В Квартете отчетливо выступает склонность композитора к классической стройности формы, о чем он сам говорит в своей «Автобиографии»: «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» [19, 227]. В другой раз он указал на намерение следовать избранной конструкции, говоря, что установил для себя характер не только письма, но и всех тем, и лишь затем приходила очередь вдохновения. Подобная рационалистичность типична для Равеля, она проявлялась у него и в дальнейшем.

Критика отмечала в Квартете родство с эстетическими концепциями Форе. Правда, он никогда не навязывал ученикам собственные вкусы, но обаяние его музыки и личности давало о себе знать во многих случаях, в том числе и в Квартете Равеля, где обнаруживается тайное сходство взглядов учителя и ученика, проявлявшееся также в их взаимной симпатии и дружбе, сохранившейся на всю жизнь. Когда в 1924 году Форе узнал, что Равель сочиняет музыку на те же слова Ронсара, что и он сам, то тотчас же прекратил свою работу, уступив место своему бывшему ученику.

В Квартете следует отметить и преобладание гармонического письма (что не исключает наличия отдельных полифонических эпизодов). Вюйермоз говорит даже, что «квартет можно рассматривать здесь как уникальный инструмент из шестнадцати струн, пробужденных одним смычком» [118, 51—52], подчеркивая слитность звучания. Равель добивается в нем особого качества — плотного и воздушного в одно и то же время. Ему удалось найти интересные приемы подражания ударным, своеобразное *pizzicato*, словом, Равель стремился обогатить технические и артикуляционные средства квартетного письма, следуя примеру Дебюсси.

Квартет написан в традиционной четырехчастной форме: первая часть — сонатное *allegro*, вторая — скерцо, третья — медленное размышление, четвертая — оживленный финал. Форма каждой части, за исключением разве последней, лаконична, уравновешенна. Не раз указывалось на склонность Равеля к сонатинности, и она проявилась уже в Квартете, где показан пример строгой соразмерности построения.

Первая часть (*Allegro moderato*) выдержана в светлом и спокойном лирическом настроении, что подчеркнуто обозначением — *Très doux* (Очень нежно). Здесь нет обычного контраста двух тем сонатного *allegro*, музыка проникнута одним светлым настроением, проходит в плавном ритмическом движении. Такой характер сохраняется и в разработке, лишенной конфликтности, хотя и приводящей в своем завершении к динамической кульминации. По сравнению с экспозицией, реприза несколько сжата, что вообще свойственно произведениям Равеля, написанным в сонатной форме. Примечательная деталь: вторая тема появляется в репризе на тех же звуках, что и в экспозиции, но в другой гармонизации — еще один пример равелевского мастерства².

² Об этом говорит Ю. Крейн на страницах своей книги «Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля» (М., 1966, с. 52).

Вторая часть интересна по переменности метра ($\frac{6}{4}$, $\frac{3}{4}$) и по некоторым эпизодам полиритмии, предвещающим будущие искания Равеля. В небольшом трио (Lent) на первом плане напевное начало; и все заканчивается полнозвучным проведением двух мелодических линий (октавы у первой скрипки, широкие аккорды — у второй), прекрасно оттеняющим вступление репризы.

Третья часть согрета теплом непосредственного чувства, привлекает красотой спокойно раскачивающейся мелодии, в которую вплетаются отголоски темы первой части. Богатство фактуры и оригинальность технических приемов создают колорит этой пьесы. В плавности ее течения, в упоенности звучания есть нечто напоминающее музыку Бородина, и в то же время это почерк Равеля, во всем его утонченном изяществе. Музыка третьей части является истинной лирической вершиной Квартета и, по мнению Э. Журдан-Моранж, предвосхищает поэтическую возвышенность музыки «Дафниса и Хлои».

Финал начинается в стремительном движении на $\frac{5}{8}$ — это, быть может, один из первых отчетливых отзвуков ритмики баскской музыки в творчестве Равеля. Острохарактерный эпизод быстро сменяется другим, где господствует мелодия песенного склада. Такое сопоставление повторяется и в дальнейшем, придавая финалу кажущуюся фрагментарность. Мы говорим — кажущуюся, потому что музыка спаяна единством движения и, при всей контрастности нюансов и метрических размеров, идет на одном дыхании. Как вспоминает Жозеф Кальве — участник премьеры Квартета — Равель был требователен в отношении единства движения. Он говорил: «Лучше пропустите нюансы, но не дышите, без этого мой финал не существует» [47, 31]. Действительно, это необходимо для сохранения цельности ее восприятия.

Рядом с Квартетом появился вокальный цикл «Шехеразада» — три поэмы для голоса с оркестром. Он не связан с замыслом одноименной оперы, но свидетельствует об устойчивом интересе к Востоку. Композитора вдохновили изысканно экзотические образы стихов его друга Клингзора. К зову Востока был чуток и Бодлер — любимый поэт Равеля, к нему прислушивались и многие французские музыканты, начиная с Ф. Давида и вплоть до О. Мессиана, Л. Руселя, Р. Лушара.

Ориентализм Равеля связан и с хорошо известной ему традицией русской музыки, и с влиянием Дебюсси, о чем он сам упоминает на страницах «Автобиографии»: «„Шехера-

зада“, близкая по духу музыке Дебюсси, относится к 1903 году. В ней я подчинился обаянию Востока, которое еще в детстве глубоко захватило меня» [19, 227]. Возможно, что это перекликалось и со всегдашним интересом к Испании, к мавританской культуре. Сюда следует добавить впечатления от популярных в конце прошлого века романов П. Лоти, и таитянских полотен П. Гогена, и от концертов Всемирной выставки 1889 года. Словом, для возникновения ориентальной линии в творчестве Равеля было много оснований.

Т. Клингзор вспоминает, что писал свою «Шехеразadu», захваченный интересом к Востоку, витал в атмосфере его времени. Это был также Восток Римского-Корсакова, Бакста, Мандруса (переводчика сказок «1001 ночи» на французский язык). Поэт охарактеризовал работу композитора в следующих словах: «Положить стихи на музыку означало для него преобразить их в выразительный речитатив, воодушевить модуляции голоса до пения, вдохновиться всеми возможностями слова, но не подчиниться ему» [98, 132]. Равель искал в слове то, что могло быть скрыто от самого поэта. Так, Клингзор при чтении своих стихов повышал голос при каждом из повторов слова «Азия», в то время как в музыке композитор дает, наоборот, понижение. Он говорил поэту, что чувствует себя мелодистом, подчеркивая право на самостоятельность прочтения стиха. Вместе с тем его метод музыкального воплощения отличался от романтического по подчеркнутости внимания к просодии, часто предопределяющей интонационные контуры.

Работая над «Шехеразadou», Равель вплотную подошел к проблеме музыкального воплощения речевой интонации. Это имело первостепенное значение для французских композиторов рубежа столетий. Сама идея «мелодии, творимой говором» могла быть воспринята Равелем у Мусоргского, но он решал задачу в соответствии с особенностями родной речи. Мастерство омузыкаливания поэтического текста достигает в «Шехеразade» высокого уровня.

Влияние русской музыки особенно ясно в двух первых поэмах: наигрыш скрипки в начале «Азии» напоминает о «Шехеразade» Римского-Корсакова, секунды — о Бородине, многие интонации непосредственно ведут к Востоку Балакиревского кружка. Вместе с тем склад гармонии равелинский, с типичным для него пристрастием к большому септаккорду. Также характерна и инструментовка, при всей ее связи с манерой Римского-Корсакова. Во всяком

случае — индивидуальность молодого композитора выступает со всей определенностью.

Конечно, музыка «Шехеразеды» условна в своем местном колорите, как был условен и вдохновивший ее литературный и музыкальный Восток. У Равеля скорее мечта о Востоке, чем его воплощение, мечта, связанная с образами сказок, а не реальностью, причастная к миру романов Лоти, также весьма условных.

И все же сколько прелести и своеобразия в этом раннем произведении Равеля! В манере вокальной декламации, в гармоническом и оркестровом письме, наконец, в характере самих музыкально-поэтических образов чувствуется рука французского композитора, усвоившего и обогатившего традиции, которые идут от «Пустыни» Ф. Давида, записей арабских песен С. Даниеля и «Джамиле» Ж. Бизе.

Более того, кое в чем молодой композитор заглянул вперед. В этой связи приобретает особый смысл замечание Э. Вюйермоза о том, что в чередовании кратких эпизодов есть нечто напоминающее сопоставление кинокадров — прием абсолютно новый для времени, когда кинематограф еще находился в колыбели.

Первая и самая большая из трех поэм — «Азия» — мечта о далеком и загадочном континенте, воплощенная в колоритных подробностях мысленного путешествия от Дамаска через Иран и Индию вплоть до Китая. Экзотическое начало выступает в музыке различно: то в узорчатой мелодии, напоминающей о «Шехеразаде» Римского-Корсакова, которую Равель «любил нежно с самым пламенным энтузиазмом; он начал вновь волшебное путешествие Синдбада-Морехода» [98, 67], то китайской гаммой, то восточной диатоникой — величественная тема Азии, которая вначале появляется в спокойном звучании, а в заключении звучит точно апофеоз.

Во всем этом не было существенно нового даже для того времени, но Равель сумел использовать уже известные элементы по-своему и с большим вкусом. Вокальная партия подчинена заботе о верности просодии, композитор задумывается о точности передачи ритмики стиха, время от времени из речитации возникают распетые мелодические фразы. В общем, это настоящая поэма, экзотическая и колоритная, проникнутая «вечным зовом странствий», еще одно явление условного ориентализма французского искусства начала века. Можно вспомнить в этой связи «Пагоды» Дебюсси, а в дальнейшем — «Падмавати» Русселя и «Турангалилу» Мессияна, где, впрочем, на первом плане философская идея,

далекая от наивноэкзотической картинности равелевской «Шехеразады».

Две другие части триптиха лаконичнее по сравнению с первой и, пожалуй, законченнее по выражению и стилю. Не случайно вторая часть — «Очарованная флейта» — стала одной из популярных страниц музыки Равеля.

«Очарованная флейта» — небольшая сценка, проникнутая знойной истомой и упоением *dolce far niente*, сочетающимися с таким же томным любовным призывом. Так же как и в первой части, здесь велика роль инструментального сопровождения. На первом плане — завораживающий напев флейты, выдержанный в условно восточной гамме, украшенной колоратурой. В этой изящной пьесе с чуть печальным лирическим колоритом чувствуется связь со многими страницами русской музыки о Востоке, такими, например, как романс Римского-Корсакова «Пленившись розой, соловей» или «Еврейская песня» Мусоргского. Пьеса Равеля написана с истинным вдохновением, его речитатив выразителен, отлично сочетается с поэтической мелодией флейты. Возможно, что эта музыка возникла не без воздействия «Фавна» Дебюсси, но, как бы то ни было, Равель высказался в полную меру своего таланта, создал произведение, сохраняющееся в концертном репертуаре.

Третья поэма — «Равнодушный», — пожалуй, меньше других отмечена чертами условного ориентализма; это типичная для молодого Равеля страница светлой импрессионистической лирики. Ясность и спокойствие мелодической линии и сопровождения, изящество и тонкость письма, красочность оркестровки — все это делает поэму отличным завершением вокального триптиха.

«Шехеразада» была исполнена впервые 17 июня 1904 года в концерте Национального общества вместе с поэмой «Воскресение» (по Л. Толстому) Русселя. Как уже говорилось, равелевская музыка была в известной степени ретроспективна. Однако композитор нашел в ней для себя много важного, довел до конца определенную линию исканий. В общем же «Шехеразада» — произведение высокого достоинства, в нем достигнута точность и концентрированность выражения, делающие его одной из ярких страниц французского музыкального ориентализма. Внимания заслуживают обе версии сопровождения — оркестровая и камерная (для голоса с фортепиано). В оркестровом варианте, пышностью красок предвещающем партитуру «Дафниса и Хлои», можно найти сходство с «декоративным панно, где

мастерство отработано до малейших деталей» [69, 49], — писал один из друзей композитора. Добавим, что особенности оркестровки связаны с образами поэтического текста и несут в себе нечто большее, чем внешне изобразительное, тембрально-красочное звучание.

Рядом с «Шехеразадой» упомянем небольшие вокальные пьесы «Цветочный плащ» и «Рождество игрушек». В их музыке отголосок радости, освещавшей лицо Равеля «в то время, как он открывал наивную и изобретательную игрушку, открывающую перед наблюдателем секретную дверь его истинной чувствительности» [118, 37]. Здесь вспоминается Лядов. Автор «Багателей» и «Музыкальной шкатулки», мастер ювелирной отделки деталей, болезненно реагирующий на малейшие отклонения от установленных им норм, Лядов во многом близок Равелю. Мы не знаем, насколько Равель был знаком с музыкой русского композитора, но, конечно, нашел бы в ней нечто созвучное, совсем иное, чем в произведениях Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова.

В 1905 году Равель создал Сонатину и «Отражения», в которых заметно расширил эмоциональную сферу своего искусства. Это относится в первую очередь к Сонатине: трудно найти среди предшествующих произведений этого жанра музыку такой трепетной лирической нежности. В Сонатине можно обнаружить связь с традициями прошлого, причем уже не листовскими, а шопеновскими. Речь идет главным образом о фактуре, что касается гармонии, то она отмечена чисто импрессионистическими чертами, обилием нонаккордов и хрупких диссонансов.

Сонатина знаменовала ренессанс жанра, основательно забытого в эпоху романтизма, имевшего в XIX веке главным образом инструктивное, педагогическое значение. Речь идет не только о масштабе, но и о содержании произведения. После драматически насыщенной, философски углубленной музыки больших сонат Шумана, Шопена, Листа, Брамса, удививших послебетховенскую традицию жанра, Равель уходит в иную сферу, далекую от проблематики романтической сонатности, которая была в это время еще не исчерпана и преображалась по-новому в творчестве Скрябина.

Равель следует школьным канонам в построении сонатного *allegro* (вплоть до повторения Экспозиции) и лишь в финале несколько нарушает пропорции жанра. В Сонатине, так же как и в Квартете, нет драматической конфликтности, вообще говоря — мало свойственной равелевскому дарова-

нию. В ней привлекает яркость напевного мелодизма, отличающегося по своему характеру от бесстрастности «Паваны». В отдельных оборотах чувствуется близость к Дебюсси, но в целом — музыка типична именно для Равеля.

Первая часть Сонатины лаконична по изложению, каждый раздел формы отграничен друг от друга, повсюду строго выдержаны необходимые пропорции. Первая и вторая темы внутренне родственны друг другу, можно сказать, пожалуй, лишь, что вторая вносит некоторое успокоение, не нарушая общего лирического настроения. В то же время мелодические контуры и фактура различны и создают некоторый контраст тематического материала. Такое решение проблемы вполне устраивало композитора.

А. Альшванг находит в первой части Сонатины (так же как и в Менуэте) нечто, напоминающее манеру Грига. Что ж, в этом нет ничего неожиданного, если вспомнить, что гармоническое мышление норвежского композитора в последний период его творчества сближалось с импрессионистическим.

Менуэт — чудо мелодической грации и гармонического письма, прозрачного, нигде не перегруженного, подчеркивающего хрупкую красоту напева. Мягкая элегичность напоминает о стихах Верлена, его цикле «Галантные празднества»: это нежная лирическая миниатюра, скорее повествование, чем движение, — жанровая основа танца лишь намечена. Отсюда перекидывается арка к написанному много позднее Менуэту из сюиты «Гробница Куперена». На тонкость колорита этой пьесы обратил внимание Э. Курт, писавший, что форшлагаи здесь «не поглощаются аккордовым целым, но, мерцая, как бы отскакивают от созвучия» [13, 407].

Музыка финала врывается, точно порыв свежего ветра, в быстром движении шестнадцатых, в размашистости мелодии. Ее характер оттенен воспоминаниями о главной теме первой части, приобретающей особенное спокойствие. Так подчеркивается внутреннее единство лирического по своей сущности цикла. Главная черта финала — стихийность движения строго очерченных пассажей, преимущественно разложенных аккордов, четкая остинатность, не раз встречающаяся у Дебюсси и Равеля. Образы движения приобретают у них особый смысл, как это показывает и финал равелевской Сонатины, в котором преобладает устремленность и порыв вдаль.

Равель вступил в новый мир образов, который, быть может, непосредственно связан с впечатлениями от неогляд-

ной морской шири, радовавшей его взор в Бретани. Во всяком случае, музыка финала Сонатины вызывает чисто морские ассоциации. В ней возникают во всей своей красе образы широких просторов и вольных ветров, перекликающиеся с настроениями музыки Дебюсси, писавшего в это время симфоническую сюиту «Море». В финале Равель выступает за пределы жанра, дает нечто более масштабное. Но кто осудит его за это, прослушав волнующую, увлекающую музыку Сонатины!

Сонатина — одно из лучших произведений Равеля не только по чистоте стиля, мелодической пластичности, но и по силе выражения чувства. Вюйермоз говорил, что видит здесь торжество чувствительности над «легендарной стыдливостью» композитора, и в самом деле, в музыке есть открытость высказывания, а в финале — размах и тревожность, волнение души, вырывающееся наружу через безукоризненно сплетенную сеть аккордов и ритмов.

Корто призывал играть Сонатину, «ничего не добавляя и не опуская из указаний, которыми автор скрупулезно оснащает текст и смысл которых всегда абсолютно точен» [8, 195]. Значит — ее надо играть, а не интерпретировать, так неоднократно требовал и сам Равель. Но сама музыка не позволяет применить его указание слишком прямолинейно. Подчеркивая приоритет чисто музыкального начала, он не раз призывал исполнителя и слушателя к образному толкованию названиями своих пьес, а иногда («Ночной Гаспар», «Вальс») и литературной программой. Возникает вопрос — не был ли призыв к неукоснительной точности лишь своего рода маской, о которой не раз писали и говорили его друзья: ведь и сама манера равелевского письма отмечена сдержанностью.

Все это относится и к Сонатине, где сочетаются понимание музыки как абсолютного, сосредоточенного в самом себе царства звуков и желание насытить их образно-поэтическим содержанием. Равель решает задачу мастерски, без всякой нарочитости, удивительно артистично, элегантно — в самом лучшем смысле этого слова. Можно сказать, что в Сонатине равно сказались и субъективное и объективное начала творческого дарования Равеля, причем в полной уравновешенности и единстве, нерушимости пропорций и завершенности отделки. Во всем выступают черты композиторской природы, стройности и ясности мысли, которая господствует даже в таких произведениях, как «Ночной Гаспар», где сама тема проникнута духом дисгармонии. Сона-

тина явилась созданием чисто французской культуры, она заставляет вспомнить об эстетике клавесинистов, хотя и возникла в атмосфере совсем иного звукосозерцания, типичного для рубежа столетий.

В том же 1905 году Равель написал цикл фортепианных пьес «Отражения». Каждая из них посвящена одному из членов кружка «Апашей», которые были их первыми слушателями и ценителями. Не следует забывать, что «Отражения» появились почти одновременно с «Эстампами» и «Образами» Дебюсси. Однако выбор сюжетов и их трактовка здесь совсем иные, оба композитора исходили из самостоятельных принципов. Равель находится еще на позициях импрессионизма, о чем говорит не только содержание, но и фактура пьес с ее явным приоритетом колорита над рисунком (исключение составляет лишь «Альборада»). Так же как и у Дебюсси, многие черты свидетельствуют о выходе за пределы стилистических канонов. Следует добавить, что «Отражения» создавались в эпоху, когда импрессионизм как стиль уже исчерпывал себя, хотя самому Равелю предстояло еще достичь своей вершины в этой сфере через семь лет — при создании балета «Дафнис и Хлоя».

В музыке Равеля отображены явления внешнего мира (он «описывает сам предмет», — замечает Корто), и лишь иногда композитор вступает в сферу психологических либо бытовых зарисовок. Каждая деталь приобретает вполне реальное значение, дается с предельной точностью. Объективность передачи образов природы не исключает эмоциональности: пьесы французского мастера — не фотографии, а неповторимо индивидуальные поэтические зарисовки.

Первая пьеса — «Ночные видения» (*Noctuelles*, буквально — ночные бабочки)³ — полет ночных бабочек, воплощенный «таинственными изгибами постоянно скользящей, меняющей свои направления мелодической линии, непостоянством капризных ритмов» [8, 164]. Критики не раз отмечали близость «Ночных видений» листовским «Блуждающим огням». Речь идет, конечно, не о трансцендентной виртуозности, а о самой образности — проносящихся причудливых видений, таинственных ночных теней. Гибкость извилистых пассажей подчеркнута несовпадением ритмических фигур правой и левой руки. В этом звуковом потоке

³ Все русские переводы названий (кроме «Ночного Гаспара») даются по Полному собранию фортепианных произведений Равеля под ред. В. Софроницкого (М., 1958, т. 1).

всплывают мелодические голоса, фантастическая картина полета ночных бабочек сменяется эпизодом, где на фоне органного пункта звучит спокойный и грустный напев, гармонизованный излюбленными Равелем большими септаккордами. Это несколько напоминает более позднюю пьесу «Виселица». Примером тематической работы композитора может служить переход к возвращению музыки полета, где сочетаются элементы обоих разделов, а затем вступает несколько измененная реприза. Все заканчивается совершенно в духе Листа — аккордами *martellatto pp*.

Вторая пьеса — «Печальные птицы» — один из шедевров творчества Равеля, воспоминание о прогулках в лесу вблизи Фонтенебло, где он слушал посвист дрозда, который, по утверждению друзей композитора, точно передан в музыке. Возможно, что это и так, но главное не в идентичности самого напева, а в силе выражения живописно-поэтического и в то же время глубоко личного настроения в этой пьесе, заставляющей вспомнить Мессиана, для которого пение птиц стало одним из важных источников вдохновения. Равель внес в их напевы субъективное начало, украсил их изысканной гармонией (прием замены трезвучий септаккордами типа *gis — h — d — g* указывает А. Альшванг). Это зарисовки с натуры, обогащенные психологическим содержанием, выходящие за пределы чистой пейзажности. Здесь равно привлекают и тонкость звуковых арабесок и колоритная пианистическая разработка. Слушая эту пьесу, можно вспомнить и шумановскую «Вещую птицу», в которой чарует музыка лесных напевов. Для Равеля она стала основой воссоздания поэтической атмосферы пьесы, где чуть печальные интонации чередуются с легкими, точно порхающими пассажами.

Так, из немногих тщательно отобранных деталей сплетена прозрачная звуковая ткань, полная нежной меланхолии. Птичье щебетание, постоянно звучащий классический терцовый напев кукушки вводят в мир голосов природы. В пьесе проявились художественная интуиция композитора, умение не переступать границы того, что называется «чистой» музыкой, не связанной программными, литературными либо живописными ассоциациями (если только не искать программу в самом названии), и достигать настоящей поэтической образности. В этом композитору помогает отличное знание инструмента — в равелевской пьесе пленяет колорит пианистической фактуры, оживленной двумя каденциями.

В гармонии преобладают последования септ- и нонак-

кордов, она расцвечена красочными модуляциями, ритмический рисунок изящен и изыскан. Пьеса отмечена печатью мастерства композитора, умеющего строить звуковое здание из немногих деталей, с тем безупречным вкусом, который выступает в каждом такте вдохновенной музыки.

В третьей пьесе — «Лодка среди океана» — явно преобладает декоративное начало. Равель вторично обращается к звукописи водной стихии, ставя теперь совсем иную задачу, чем в «Игре воды». И по правде говоря, решает ее не столь новаторски: сама концепция, образы и даже средства фортепианного письма не так оригинальны, как в более раннем произведении. Картина бескрайней морской шири нарисована раскатами арпеджио, традиционными и по форме пассажей и по гармоническому строению. Это носит несколько внешний характер, музыке недостает полноты переживания, среди рокота волн появляется всего лишь намек на это — краткий напев песни. Впрочем, пьеса звучит хорошо, но еще лучше в оркестровом переложении (композитор оркестровал ее дважды — первый раз в 1906 году, второй — в 1926), где тембровое разнообразие позволяет преодолеть некоторую монотонность фактуры.

При слушании подчас возникает мысль, что многое в ней подходит скорее для арфы, чем для фортепиано. Пианист В. Перлемютер, проходивший произведение с композитором, сообщает, что тот написал на полях его экземпляра заметку «*comme une harpe*» — («как арфа»). Как бы то ни было, «Лодка среди океана» не заняла видного места в репертуаре, в отличие от двух последних пьес «Отражений». Критические замечания не означают, конечно, отрицания ее художественных достоинств — они несомненны, но по существу композитор находится в сфере импрессионистической декоративности, поэтическое содержание отступает на второй план за внешней изобразительностью.

После «Лодки» следует четвертая пьеса «Альборада» (полное название «*Alborada del gracioso*» — «Утренняя серенада шута») — второе после «Хабанеры» обращение Равеля к испанской тематике. За прошедшее десятилетие он многое узнал и прочувствовал, расширил понимание национальной характерности. Равель познакомился с музыкой Альбениса и Гранадоса и с ними лично, оценил важность их художественных исканий. Альбенис уже создавал пьесы «Иберии», по-новому воплощавшие образы Испании. Вскоре в Париж приехал молодой М. де Фалья, показывавший своим французским друзьям партитуру оперы «Короткая жизнь».

Равель и Фалья были сверстниками, но испанец вступил на композиторское поприще несколько позднее и потому смотрел на своего нового знакомого как на старшего коллегу. Впрочем, вскоре между ними установились дружеские отношения, основанные на взаимном уважении и творческом интересе. В Париже Фалья заканчивал свои «Испанские пьесы» для фортепиано, так понравившиеся Дебюсси и Равелю. Все способствовало росту интереса к испанской музыке, и в этой атмосфере появлялись вдохновленные ею произведения французских мастеров. Работая над ними, Равель уже мог не только вспоминать годы детства, когда слушал песни матери, но исходить из нового, которое принесло ему непосредственное общение с музыкой молодой испанской школы.

Многие современники прямо указывали на близость «Альборады» к пьесам «Иберии». Однако у Равеля иной склад музыкального языка, чем у Альбениса, другие — более современные — формы фортепианной техники. Необычен и самый характер этой иронической серенады, где в кульминации, как отмечает Корто, выражена скорее ревность, чем страстное любовное чувство.

«Альборада» — пьеса виртуозная, полная отзвуков гитары и кастаньет, переданных колючими звучаниями равельских больших септаккордов (Альшванг указывает еще одну гармоническую находку «Альборады» — фрагменты цепного лада, выступающие в качестве альтерации мажорных или минорных трезвучий), увлекающая своей живостью и темпераментностью, богатством красок, сопоставлениями пения и инструментальных наигрышей. Все это напоминает сцену из второго действия оперы Фальи — артистическое соревнование токаора и кантаора⁴, яркое в своей несколько подчеркнутой театральности. Это качество есть и в музыке «Альборады», оно непосредственно связано с особенностями стиля канто хондо, о котором Равель мог узнать от Фальи, слушая авторское исполнение его оперы. Испанские композиторы осваивали в то время новые пласты отечественного фольклора, и Равель был чуток к их исканиям, сумел откликнуться на них, создавая музыку «Альборады».

В фортепианном письме уже намечается переход к графической четкости рисунка сюиты «Гробницы Куперена». Характер пьесы определяется сразу — в размашистых,

⁴ Токаор (от испанского глагола *tocar* — играть) — исполнитель на инструменте (главным образом — на гитаре), кантаор (от испанского глагола *cantar* — петь) — певец.

острых звучаниях первых тактов (Равель предписывал играть их, подражая эффекту гитарных щипков), в которые вклиниваются интонации, ставшие привычными во многих испанских произведениях, но приобретающие своеобразный оттенок в иронической серенаде шута. Мелодические контуры нарочито подчеркнуты, изложение лаконично, даже строго — по сравнению с расточительной пышностью звучаний, нередко встречающихся в произведениях этого рода (например, в «Иберии» Альбениса). Дальше ритмическое движение обогащается раскатами гамм и быстрыми репетиционными пассажами, усиливающими динамику первого, широко развернутого эпизода. Равель точно рассчитывает его кульминацию, за которой на сцену выступает кантаор.

Распевные фразы чередуются с речитативом, все звучит патетично, возбужденно, в полном соответствии с особенностями стиля канто хондо. Это свидетельство стилистической чуткости композитора: ведь он не бывал в Андалусии и мог познакомиться с ее музыкой лишь через друзей. Немногих впечатлений оказалось достаточно для создания национального образа, воплощенного в музыке с высокой достоверностью. Впрочем, вопросы фольклорной точности едва ли стояли во всей полноте перед автором «Альборады», увлекавшимся образами Испании.

Напев кантаора, звучащий вначале в среднебаритоновом регистре, украшен мелизмами, которые иногда рассматриваются как признак восточного стиля, но на самом деле типичны и для определенных жанров музыки Андалусии. В этом эпизоде проявился талант композитора-драматурга либо режиссера колоритнейшей народной сцены. В музыке есть оттенок почти драматической экспрессии, несколько необычной для Равеля.

Вначале голос певца чередуется с краткими гитарными отзвуками, дальше он окружен более плотными аккордами, мелодия поднимается в верхний регистр, приобретая экзальтированный оттенок, усиленный терпкостью аккордовых созвучий. Все это вносит в музыку еще больше страстности и возбужденности.

Равель поддерживает нарастание и в репризе — вплоть до коды, где слушатель встречает нечто неожиданное: *glissando* квартами и квинтами и блестящие репетиционные пассажи, трудные для исполнения, но и эффектные. Впрочем, здесь, как и во всей пьесе, главное не в технике, а в образности, жанровой характерности. В репризе на первом плане браурность, достигающая вершины в короткой коде с ее

дерзкими бросками и движением шестнадцатыми, возникающим из разложенных аккордов правой руки. Все это блистательно завершает пьесу Равеля, требующую от пианиста настоящего виртуозного размаха и темперамента, не говоря уже о чувстве фортепианного колорита.

Впрочем, она не менее ярко звучит и в оркестровой редакции, сделанной композитором в 1909 году. Равель нашел тембровые краски, расцветившие рисунок пьесы, и в этом облике она обрела новую выразительность — редкий случай, когда обе версии оказываются равно убедительными.

Последняя, пятая пьеса, «Долина звонов», по характеру музыки полная противоположность «Альбораде». В ней возникают отзвуки мягких, точно завуалированных перезвонов, доносящихся издалека, плывущих в тихом вечернем воздухе. С ними сочетается спокойный напев, окрашенный чувством светлой печали. Композитор снова показывает мастерство возведения здания из немногих элементов, добивается единства архитектоники при всем разнообразии оттенков. Так, весь первый раздел построен из двух деталей: октава *gis*¹ — *gis*² и спокойное чередование кварт *(h-e и cis—fis)*. Равель вносит сюда и чуждые звуки — *cis* и *g*, достигая таким образом колоритности гармонического звучания, мягко диссонирующего, усиливающего тембральность фортепианной фактуры.

Средний эпизод — счастливое мелодическое вдохновение композитора, обаятельная, почти сплошь диатоническая тема, сравнимая по широте дыхания со второй частью его же фортепианного концерта *G-dur*. Затем снова разворачивается феерия звонов, напоминающая в последних тактах «большой колокол из „Бориса Годунова“» [76, 31].

«Долина звонов» — пример психологически насыщенного звукового пейзажа, на котором лежит отпечаток хорошо знакомого Равелю колорита Швейцарии, перезвона ее колоколов и вечерней меланхолии, тех прекрасных минут, когда вершины гор чуть розовеют в лучах заходящего солнца. В какой-то мере это сродни настроению знаменитого стихотворения Гёте, но перенесенному в импрессионистическую плоскость, где находятся и остальные пьесы «Отражений». Возможно, что в этой пьесе, как сказал однажды композитор Р. Казадезюсу, отразились и впечатления от перезвона парижских колоколов. Как бы то ни было, Равель вдохновился поэзией колокольного звона, так чудесно и совсем по-иному одухотворившей некоторые произведения Дебюсси. Известный исследователь творчества Равеля

Ж. ван Аккер добавляет, что здесь не столько реальность, сколько «общее впечатление» чего-то отдаленного в пространстве.

Не раз говорилось, что эпилог «Отражений» напоминает более раннюю одноименную пьесу из «Слуховых ландшафтов». Но здесь можно говорить о близости лишь в самом общем плане — композитор далеко ушел от первоначального замысла и превратил несовершенный эскиз в стилистически законченную пьесу. «Альборада» и «Долина звуков» — наиболее исполняемые части «Отражений», которые редко звучат в концертах полностью. Для Равеля это наивысшая точка образно-живописных устремлений, впервые выступивших в «Игре воды». Следующий фортепианный цикл — «Ночной Гаспар» — уводит совсем в иную сферу, где глубина психологического раскрытия образа сочетается с почти неистовой силой выразительности. Мы увидим в дальнейшем, что эти сферы не разделены у Равеля непроходимой пропастью. В «Отражениях» он еще остается в пределах норм импрессионистической эстетики, как показывает и название цикла. Сам композитор считал «Отражения» одним из важных этапов своего пути, что подтверждают его слова: «...В них заметна настолько значительная эволюция моего гармонического языка, что она озадачила даже тех музыкантов, которые лучше других воспринимали мою музыку» [19, 228]. Были, конечно, среди них и понявшие композитора, как, например, известный искусствовед К. Моклер, видевший в «Отражениях» отправную точку новой фортепианной музыки.

«Игра воды», Сонатина и «Отражения» — выдающиеся достижения нового пианизма, развившегося после Листа и Брамса, завершающего его романтическую линию. Значение этих пьес неоспоримо и для французского и общеевропейского искусства.

В конце прошлого века во Франции расцвело фортепианное творчество Сен-Санса и более близкого Равелю Форе. Рядом с ними высоко поднимается Франк с его «Прелюдией, хоралом и фугой» и «Симфоническими вариациями», но в сущности этот мастер во многом и диаметрально противоположен и мировоззрению автора «Игры воды». Все это явления эпохи, предшествующей Равелю. Несравненно ближе ему фортепианная музыка Дебюсси — при всем различии облика двух мастеров они дышали одной художественной атмосферой. Дебюсси и Равель определили главные черты французского пианизма в начале века, более того, их вклад

остался непревзойденным кем-либо из их соотечественников.

Пионерами нового пианизма выступали в то же время и русские композиторы. Современниками Равеля были Рахманинов и Скрябин, несколько позднее появились произведения Прокофьева. Особенно велико значение Скрябина — по смелости его новаторских исканий, по необычности его звукового мира, в отдельных чертах соприкасавшегося с импрессионизмом, но по своей внутренней сущности далекого от направления, так блистательно представленного Дебюсси и Равелем. В начале века именно Скрябин вместе с ними выступал создателем нового фортепианного стиля. Эти три мастера показали неисчерпаемость выразительных и колористических ресурсов фортепиано. Они нашли и новые технические приемы там, где, казалось, все уже было сказано Шопеном и Листом.

Вместе с тем пианизм Дебюсси и Равеля связан с коренными традициями французского искусства, восходящими к клавесинистам, к наследию Форе. Нам это имя говорит не очень много, но для французов оно связано с популярнейшими страницами фортепианной музыки, вошедшими в концертный и педагогический репертуар. Во времена Равеля многие произведения Форе были новинками. Культ пластичной мелодии и благозвучия, лирически-спокойной и изящной музыки не был чужд и молодому Равелю, в известной мере определял черты его стиля. Этому способствовали, конечно, и занятия в классе Форе, постоянное общение с ним и совместное музицирование. Но Равель не утрачивал самостоятельности, все более утверждал ее с каждым новым произведением. Нисколько не преуменьшая достоинств Квартета и вокального цикла «Шехеразада», следует сказать, что именно в фортепианной музыке композитор продвинулся дальше всего в раскрытии коренных особенностей своего дарования. Ему еще предстояло обогатить ее новыми достижениями, а в ближайшие годы он усиленно работал в других формах и жанрах, обнаружив еще одно качество своего таланта — многогранность.

Первые годы нового века были важными в биографии Равеля. Они знаменовали не только окончательный выход из академической консерваторской среды, но и нечто большее: решительную перемену в его положении в музыкальном мире. В 1905 году Равель уже не дебютант, а автор широко известных произведений, пробуждающих живой интерес публики. Он становится в ее глазах одним из видных

представителей нового искусства, более того — владеющим секретом тончайшей отделки деталей, властителем утонченных и острых гармоний.

«Искусство этого маленького мастера — точное, требовательное и претендующее, искусство этого жонглера, этого чеканщика, забавника или выдувальщика стекла, если не пузыря, только хилое, крошечное и шепчущееся, оно использует только лилипутские ноты, рубленные ритмы, микрометрические мелодии, аккорды верньера; осыпающую хрупкость разрыхленного щебня, плещущиеся квинты, толкущиеся секунды, септимы замороженных цветов, фальшивые ноты, просеянные через частый гребень» [46, 98].

Эта цветистая тирада показывает, как воспринималось современниками рационалистическое начало композиторского метода Равеля. Но они ведь, по большей части, не только анализировали, а просто воспринимали его музыку, высоко ценили ее, проводили параллели с Дебюсси, а некоторые даже отдавали предпочтение автору «Игры воды». Словом, первые годы века выдвинули Равеля в число лидеров нового французского искусства.

Оно блистало в это время именами художников, поэтов и музыкантов, смело углублявшихся в еще неизведанные области. Его обогащало общение с крупнейшими иностранными мастерами: с начала века в Париже жил Пикассо, а несколько позднее появился Стравинский. Нелегко было проложить путь в этом потоке явлений, остаться самим собой, избежать тирании моды, особенно могущественной в Париже. Равель сумел преодолеть все, что сдерживало рост его дарования, и рано вступил в период зрелости.

Композитор находился в расцвете сил и способностей, был полон новых планов и замыслов. Многие из них осуществились в ближайшие годы его жизни, когда появились новые достижения. Они были подготовлены ранними исканиями, начиная от первого удивительного взлета — «Хабанеры», написанной двадцатилетним юношей, — и вплоть до произведений 1905 года, ставших важным рубежом его творческой биографии. Одновременно с автором «Игры воды» выдвинулась плеяда молодых композиторов. И он явился их лидером, самой значительной личностью композиторского поколения, выступившего на рубеже столетий. Вместе со своим старшим современником Дебюсси он возглавил новую французскую музыку, а затем завоевал и мировое признание.



Морис Равель в шестилетнем возрасте

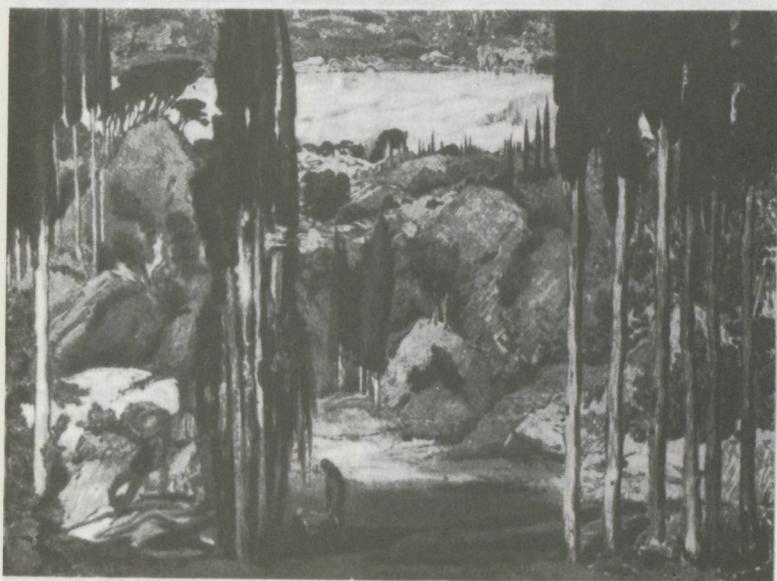


Жозеф Равель с сыновьями Эдуардом и Морисом



Равель в кругу друзей. Слева направо: Р. Виньес, Ж. Мортье, Р. Мортье, Л. Пети, М. Равель

Равель — водитель военного автомобиля (1914—1918 годы)



Декорация Л. Бакста к премьере оперы «Испанский час»

Декорация Л. Бакста к первому акту балета «Дафнис и Хлоя»



Морис Равель у рояля (1920-е годы)

М. Фокин — Дафнис (балет «Дафнис и Хлоя»)



Морис Равель за работой (1922)

Морис Равель (1928). Рисунок Л.-А. Морс





Равель дирижирует «Болеро» (конец 1920-х годов). Рисунок Л.-А. Мора

Равель на балконе своего дома (конец 1920-х — начало 1930-х годов)



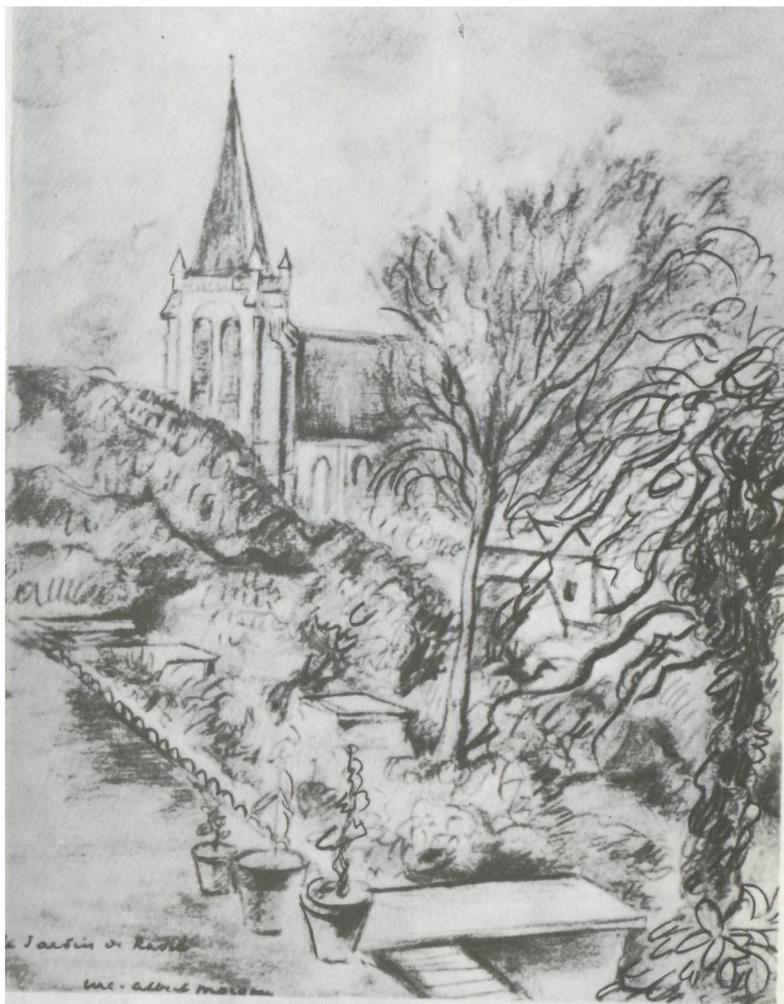


Равель со своей кошкой Муни

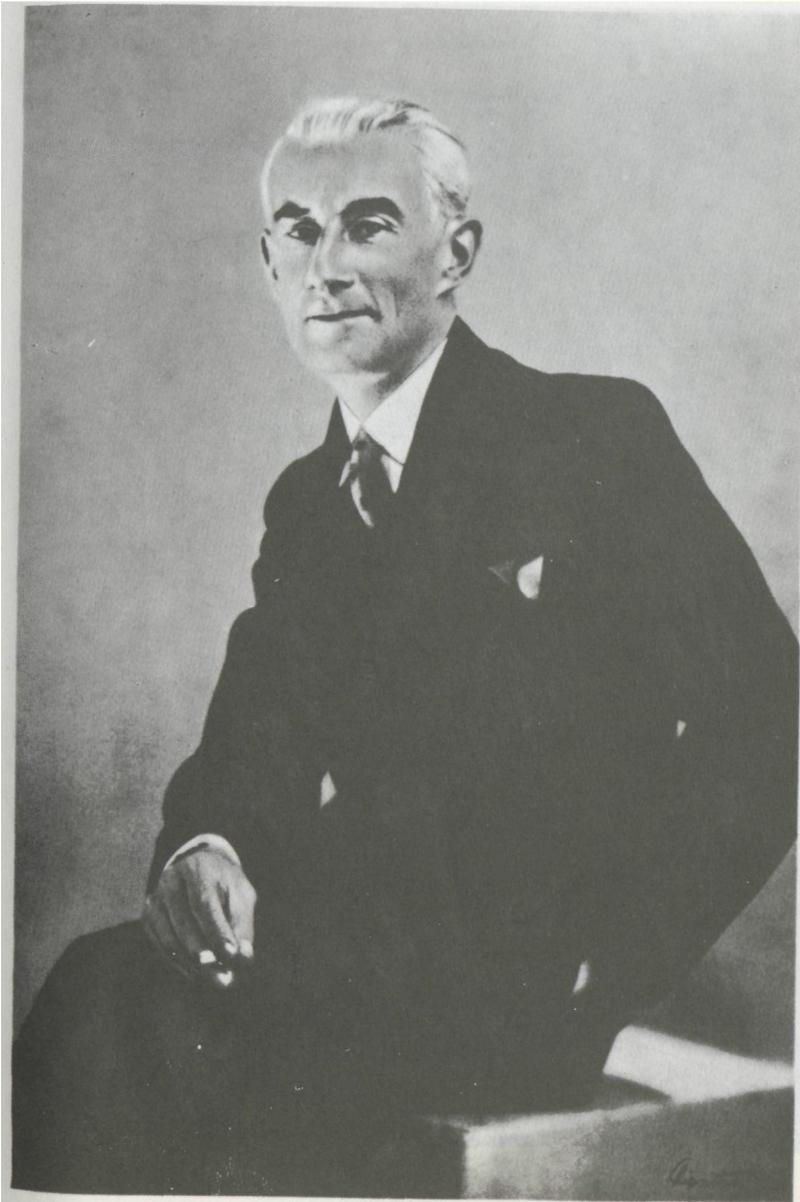


Певица Джейн Батори

М. Равель — почетный доктор Оксфордского университета (1931)



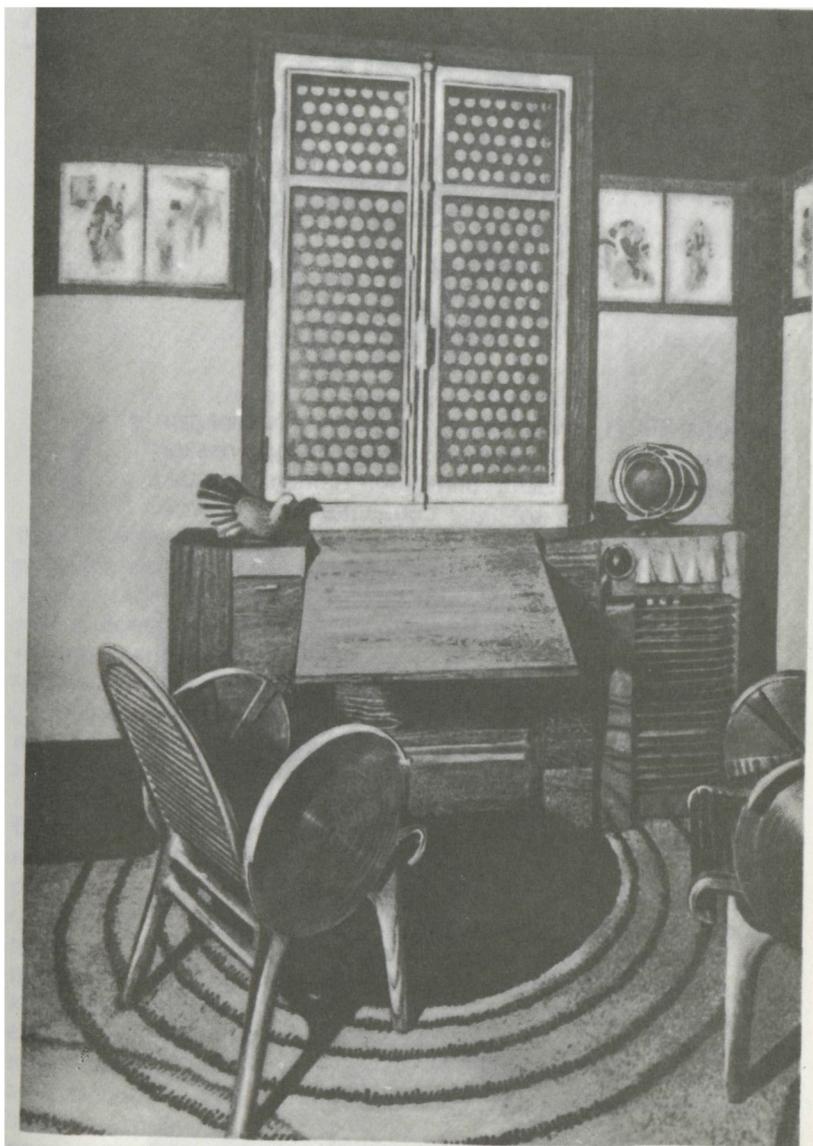
Сад Равеля в Монфор-л'Амори



Один из последних портретов Равеля



Рояль Раделя и портрет матери композитора



Кабинет Равеля



Морис Равель

ЗРЕЛОСТЬ

Следующее трехлетие жизни Равеля (1905—1908) богато творческими событиями. В эти годы им были созданы истинные шедевры, произошло активное расширение жанровой сферы его искусства. Композитор вернулся к симфонической музыке, которую оставил после неудачной премьеры увертюры «Шехеразада», работал в области музыкального театра, не говоря уже о поисках новых путей в камерно-вокальной и фортепианной музыке. На всех произведениях этих лет лежит печать неутомимой пытливости, стремления к предельной точности воплощения. Почти все написанное тогда стало вехой на пути композитора и приобрело важное значение в истории музыки XX века.

Жизнь композитора в эти годы протекала размеренно, без особых внешних событий. Отказавшись от надежды получить место на государственной службе, Равель полностью сосредоточился на композиторской работе, в которой ставил перед собой новые и трудные задачи. Порой казалось даже, что он создавал трудности, находя затем радость в их преодолении. Писал он медленно, тщательно отделявая каждую деталь. Он не щадил сил, более того — говорил, что если в процессе работы у него возникает неудовлетворенность формой, то он начинает все сначала. Такой метод не мог способствовать увеличению количества написанного, но зато выигрывало качество музыки. Композитор вступил в полосу высокого подъема творческих сил и мог испытывать удовлетворение сделанным, хотя подчас ему приходилось долго ждать первого исполнения, а затем читать несправедливые, а то и прямо враждебные отзывы критики. Впрочем, с каждым годом расширялся круг друзей и ценителей, под-

держивавших его на страницах печати. Равель стал одной из виднейших фигур французской музыки, посрамив скептиков, видевших в нем лишь «посредственного дебютанта». После «Игры воды», «Шехеразеды», Сонатины и «Отраженный» можно было уже говорить о равелевском стиле. В дальнейшем композитор стремился расширить и обновить круг выразительных средств и меньше всего был склонен повторяться. Произведения 1906—1908 годов проникнуты этим духом обновления.

Первую половину 1906 года Равель провел вблизи Парижа, часто бывал в столице, где принимал участие в собраниях кружка «Апашей», посещал театры и концерты. Парижская консерватория, возглавляемая новым директором — Г. Форе, пригласила его в состав жюри конкурса по полифонии.

В феврале Равель пишет Ж. Марно об увлекшей его работе. Это «большой вальс (sic), как бы дань памяти великого Штрауса, только не Рихарда, а другого — Иоганна. Вы ведь знаете мое пристрастие к этим чарующим ритмам; я считаю, что радость жизни, выраженная в танце, куда глубже, чем пуританизм франкистов» [19, 51—52]. Произведение, о котором шла речь, было написано много позднее — в 1920 году. Другой крупный замысел — опера «Потонувший колокол» — остался совсем неосуществленным.

К мысли об этой опере композитор пришел случайно. В одном из ларьков букинистов он нашел знаменитую пьесу Г. Гауптмана в переводе Ф. Геральда, увлекся ею, познакомился с переводчиком и в конце концов приступил к работе. Его интерес к музыкальному театру был неизменным: Равель вынашивал планы нескольких произведений, которые ему удалось реализовать лишь частично.

Первым из неосуществленных замыслов была опера «Олимпия» на сюжет одного из рассказов Э. Т. А. Гофмана (увлечение немецким романтиком сказалось вскоре в фортепианном цикле «Ночной Гаспар»). Второй сюжет, привлечший внимание Равеля, — пьеса «Внутри» М. Метерлинка (возможно, что обращение к этому автору произошло под влиянием «Пеллеаса» Дебюсси). Третий замысел — уже упоминавшаяся нами опера «Шехеразада» (зов Востока!). Затем — «Франциск Ассизский» — тема, необычная для композитора, равнодушного к вопросам религии, но, быть может, возникшая в связи с желанием воплотить в музыке проповедь птицам, вдохновившую уже первую «Легенду»

Листа. Наконец — «Потонувший колокол», работа над которым продвинулась довольно далеко и была бы, вероятно, завершена, если бы не первая мировая война, окончательно отвлекшая внимание Равеля от этого сюжета. Вот сколько замыслов чередовалось в сознании композитора, прежде чем он остановил свое внимание на единственном доведенном до конца — опере «Испанский час»!

Но это в будущем. А летом 1906 года Равеля интересовало иное. Он читал отклики французской прессы на цикл «Отражения», сыгранный 6 января в парижском зале Эрар его другом Р. Виньесом, 2 июля на страницах «Couper Musical» была напечатана статья К. Моклера, высоко оценившего талант композитора и высказавшего интересные соображения о его музыке. Критик подчеркивал объективность стиля Равеля, который «не пересказывает впечатления природы языком чувства: его фортепиано действительно имитирует вечерних птиц или бегущие воды, или прыжки и лихорадочные жесты испанского gracioso...»¹ [100, 92]. Вместе с тем Моклер отводит упрек в «бесстрастном отражателстве», подчеркивая эмоциональность и поэтичность музыки Равеля.

Разумеется, это радовало композитора, хотя в письмах он и скрывает свое чувство под маской легкой иронии. Вскоре парижские тревоги отступили перед новыми впечатлениями — в августе семья Равеля отправилась в Швейцарию — этого требовало состояние здоровья отца. Швейцарская природа поразила Равеля, он наслаждался воздухом и панорамами Женевского озера, но не забывал о работе, и едва лишь прибыл рояль, принялся за клавиры «Потонувшего колокола», благо и окружающая обстановка во многом гармонировала с характером пьесы. В одном из писем композитор сообщает, что вслед за первым актом сделана уже «довольно большая часть второго».

И все же работа над оперой приостановилась ради окончания вокального цикла «Естественные истории» на слова Жюльена Ренара. Прозаический текст, казалось бы, не очень подходил для музыки, сомнения высказывал и сам его автор, который вначале отказывался даже прослушать произведение Равеля. 12 января 1907 года Равель посетил Ренара, который оставил в дневнике следующую запись: «...Я спросил его, что он добавил в „Естественных истори-

¹ gracioso — шут — популярный персонаж многих классических испанских комедий.

ях“. Он ответил: „Я не намеревался добавить что-нибудь, только интерпретировал это“... „Но каким образом?“ — „Я пытался сказать музыкой то, что Вы говорите словами... когда, например, стоите перед деревом. Я думаю и чувствую музыкой, и я хотел бы думать и чувствовать то же, что и Вы. Есть музыка инстинктивная, эмоциональная — это моя (надо, конечно, овладеть мастерством) — и интеллектуальная — д'Энди. Публика концерта состоит преимущественно из сторонников д'Энди, они не могут узнавать чувства и не хотят объяснять их... Этот вечерний опыт (премьера вокального цикла) для меня очень важен, во всяком случае я уверен в моей исполнительнице (Д. Батори. — *И. М.*): она великолепна“» [91, 125—126].

«Естественные истории» оригинальны и по своему сюжету, и по отбору выразительных средств. Сама тематика цикла могла показаться неожиданной после «Шехеразады», но ведь Равель любил птиц и не случайно считал третью пьесу из цикла «Отражений» самой лучшей из всех. Кроме того, его могла увлечь такая «сверхзадача», как музыкальное воплощение текстов, которые непригодны для этого. Каждая интонация точно передает повторы и изгибы речи. Равель взял за образец Мусоргского: вокальный цикл «Детская», любимый им, так же как и Дебюсси, и «Женитьбу».

«Женитьба» особенно заинтересовала французского композитора. Он намеревался оркестровать клавир первого акта. Обратившись за официальным разрешением к издателю В. Бесселю, он не получил от него ответа и оставил работу.

Сам по себе этот факт знаменателен, ибо еще раз свидетельствует о глубоком интересе Равеля к наследию Мусоргского. Что же касается «Женитьбы», то многое в ней перекликается не только с «Естественными историями», но и с написанной вслед за ними оперой «Испанский час». «Женитьба» стала для французского композитора школой речитатива и просодии, вдохновила многие творческие находки и раздумья. Тем более, что и Равель подобно Мусоргскому, обратился к музыкальному воплощению прозаического текста.

Есть, однако, существенное различие между целями, которые преследовали два композитора. Мусоргский выступил мастером музыкально-психологического анализа, Равель рассказывал о мире птиц, их облике и повадках. Конечно, он мог бы пойти по пути очеловечивания природы,

освященному народно-сказочной и литературной традицией (можно привести пример гётевского «Рейнеке-Лиса»), но текст Ренара, с его почти научной точностью описаний, данных к тому же в несколько ироническом плане, мало располагал к такому художественному решению. Равель избрал путь иллюстративности, проникнутой, в соответствии с текстом, духом гротеска. Его идеал в точности характера вокального повествования, он ставит перед исполнителем новые по тому времени задачи. Более того, композитор находит свою особую форму для каждой миниатюры, вносит черты изобразительности в фортепианный аккомпанемент, так богатый остроумными находками, деталями, уточняющими внутренний смысл вокальных интонаций. Сам композитор подчеркивал, что его целью является музыкальная иллюстрация смысла слов.

Отсюда не следует, что он пассивно подчиняется тексту: переключение из образной системы одного искусства в другое вполне органично, и мы воспринимаем в их синтезе своеобразие творческого мышления Равеля. Вот когда хочется вспомнить его слова о копии, которая всегда обнаруживает нечто новое, если художнику есть что сказать!

Обращаясь к тому или иному поэту, Равель точно знал, что пробуждает его фантазию. Он объяснил причину своего интереса к «Естественным историям» в следующих словах: «Ясный и точный язык, глубокая, затаенная поэтичность произведения Жюль Ренара давно привлекали меня. Его текст подсказал мне форму своеобразной музыкальной декламации, тесно связанной с интонациями французской речи» [19, 228]. Добавим, что произведение Ренара пробудило во Франции широкий резонанс: его иллюстрировали такие художники, как П. Боннар, Ф. Валлатон, А. Тулуз-Лотрек, оно вошло в репертуар известного артиста Л. Гитри. Возник даже проект использования «Естественных историй» в качестве сюжета для одного из спектаклей русского балета, памятью о чем остались эскизы костюмов, сделанные М. Ларионовым. Равель, таким образом, был вовлечен в круг широких художественных интересов, и понятно, что музыкальная интерпретация «Естественных историй» пробудила столько разноречивых откликов, чему способствовала и необычность самой музыки.

Первый номер — «Павлин» — гротескное воплощение самовлюбленной помпезности. Свободно льющийся речитатив как бы накладывается на четкий ритм фортепиано, в котором возникает образ комического шествия, и это

создает необходимую конструкцию, законченность формы, что всегда было предметом особой заботы композитора. Кульминацией вокальной партии является «дьявольский крик» («Леон! Леон!») разочарованного Павлина, тщетно ожидающего свою невесту. Это первая зарисовка в равелевском цикле, образ иронически поданной напыщенности.

Очень изящна пьеса «Сверчок», в которой вокальная партия более распевна, чем в «Павлине», а фортепианная — на редкость экономна по средствам, что, впрочем, не мешает ей быть характерной. Это достигается введением простейших деталей, приобретающих изобразительное значение (на-

пример, звуки  на фоне колышущейся терции *e—c*

или хрупкие секунды в высоком регистре, оттененные легкими форшлагами). Сколько странных, словно стрекочущих звучаний в аккомпанементе, перекликающихся с образами текста, сколько вкуса и находчивости проявил композитор в его воплощении.

Более традиционен «Лебедь», столько раз выступавший в произведениях композиторов, в том числе — в знаменитой пьесе Сен-Санса. Равель не выходит за рамки уже созданного лирического образа, вновь встающего перед слушателем в рельефно очерченной, плавной мелодии голоса и в спокойном полнозвучии фортепиано. Необычна лишь метроструктура, меняющаяся четырнадцать раз на протяжении тридцати девяти тактов. Все звучит красиво: мягкость фигураций сопровождения, красивые последования параллельных трезвучий, отчетливая чеканка деталей — таковы отличительные черты пьесы — лирического центра цикла.

Своеобразны два последних номера: «Зимородок» — спокойно-повествовательный речитатив, пунктуально следующий за словесным текстом, и «Цесарка» — прекрасный пример типично равелевского юмора. Гротескный, несколько карикатурный характер музыки выступает в кратких репликах, почти выкриках голоса, в остродиссонантном звучании фортепианного вступления с его «клеваниями», а дальше — в ритмическом движении аккомпанеента, подчас напоминающего о «Балете невылупившихся птенцов» Мусоргского. Возможно, что здесь не прямое влияние, а более сложная ассоциация образов, но общность несомненна. Зарисовка нрава злой и тщеславной птицы перекликается с комической напыщенностью первой пьесы цикла, как бы скрепляя каркас этой галереи зарисовок.

«Естественные истории» явились для Равеля этапом в овладении мастерством речитатива, которое так пригодилось ему при работе над оперой «Испанский час». Независимо от этого, цикл сыграл важную роль в развитии вокального жанра, в поисках индивидуального решения его проблем, в том числе — интонационной свободы и психологической образности, чем так пленяют пьесы равелевского цикла. В нем достигнуто и полное равновесие обеих партий — голос дополнен очень тонким аккомпанементом, богатым живописными деталями.

Говоря о вокальной музыке Равеля, мы не раз указывали, что ее автор принадлежит к поколению, утратившему вкус к искусству *bel canto*, и рассматривал голос лишь как участника общего ансамбля. Но утерев одно, он усовершенствовал другое — добился особой четкости и верности декламации, в которой точно передается каждый оттенок слова и строение фразы. Начало этому было положено Дебюсси, создавшим в «Пеллеасе» современные принципы французской музыкальной декламации, Равель последовал его примеру.

Певица М. Грей вспоминает: «При исполнении своих песен Равель придавал капитальное значение уважению к просодии. Никто не знал лучше его, как найти ритмы и мелодическую линию, которые подчеркивали бы с наибольшей правдой выразительности каждое намерение текста и, с другой стороны, более совершенно соответствовали бы гению нашего языка» [68, 178].

К этому надо прибавить, что знавшие композитора могли сказать, слушая «Естественные истории»: «Это — голос Равеля, это — обороты Равеля, это обычные подергивания Равеля, который и создал эти мелодии *quasi parlato*» [118, 60], узнавали его манеру заканчивать фразу понижением голоса на кварту или квинту. Важной особенностью вокального письма Равеля является чуткость к распеву каждого слога при сохранении непрерывности речевого потока, что свойственно французскому языку.

Создание «Естественных историй» было радостным событием для друзей композитора, и они с нетерпением ожидали дня премьеры, которая состоялась 12 января 1907 года в помещении Национального общества. Пела Джейн Батори, замечательная исполнительница новой музыки, пела отлично, но в зале разразился неожиданный скандал. Возможно, что обструкцию устроили недруги композитора, возможно, дали себя знать консервативные вкусы

парижан, удивленных самим выбором сюжета. Часть публики невольно сравнивала «Естественные истории» с уже известными ей музыкальными зарисовками бабочек и лебедя, возможно, что в памяти всплывали впечатления «Карнавала животных» Сен-Санса. Во всяком случае, многие слушатели не смогли либо не захотели понять замысел композитора. То, что кажется в наши дни простым и понятным, вызывало их раздражение и протест. Впрочем, скандал на премьере не помешал росту популярности «Естественных историй», не раз повторявшихся в программах парижских концертов.

Отзывы критики были разноречивыми. Во вражеском лагере тон задавал Лало, считавший, что музыка напоминает ему «кафе-концерт с нонами», и ставивший, таким образом, равелевский цикл вне рамок камерно-вокального жанра. Критик добавлял, что предпочитает обычный кафе-концерт!

Читать такие отзывы было не слишком приятно, но сам факт острой полемики говорил о наличии явления, каким и стали «Естественные истории». Вокруг имени Равеля снова поднялся шум, пробудивший в музыкальном мире множество откликов, но не помешавший ему работать над оперой и «Испанской рапсодией». Он был увлечен тогда оперой и чувствовал, как крепло его мастерство в преодолении трудностей. А это значило для него так много, ибо, как писал один из исследователей его творчества, он делал трудности «нормой выражения» [72, 66—67]. С этим связана манера его письма — выверенного и предельно аккуратного. Но за подчеркнутой точностью его нотной записи неизменно скрывается живая мысль музыканта, одаренного тончайшим интонационным слухом. Он стремится к полной ясности и четкости рисунка, сохраняющего для него первостепенное значение даже в пору наибольшего увлечения импрессионизмом.

Почти одновременно с «Естественными историями» Равель создал еще два камерно-вокальных произведения: «Великие заморские ветры» на слова А. де Ренье (1906) и «На траве» на слова П. Верлена (1907). По стилю и характеру музыки они совсем непохожи на вокальный цикл, но по существу также находятся в сфере исканий композитора, пробовавшего силы в решении самых различных художественных задач.

В «Великих заморских ветрах» на первом плане выражение стихийного чувства, довольно редкого у Равеля. В его замысле есть нечто близкое знаменитой прелюдии Дебюсси

«Что видел западный ветер», хотя музыка равелевского романса не так драматична и бурна. Музыкальная декламация, подчиненная тексту, передает тревожность его настроения ходами на широкие, размашистые интервалы. Форма динамична и сжата, кульминация подготовлена очень впечатляюще. Важная роль отведена фортепианному сопровождению, где преобладают сложные хроматические гармонии; фактура подчеркивает эмоциональную напряженность музыки. Все это выступает за пределы речитативно-декламационных исканий Равеля того периода. Приверженность к духу дальних странствий роднит романс с более ранним циклом на слова Клингзора («Шехеразада»), что подтверждает и некоторая общность гармонического письма.

В ином плане написан романс «На траве» — единственное обращение композитора к поэзии Верлена, так часто вдохновлявшего Дебюсси. Как и он, Равель остановил свое внимание на сцене в духе Ватто, проникнутой тонкой иронией, создал акварельную миниатюру, где вокальная и фортепианная партии разработаны с одинаковой тщательностью. В музыке подчеркнуты жанрово-танцевальные элементы; живость ритма играет, пожалуй, решающую роль. Романс не принадлежит к числу главных достижений Равеля, но он заслуживает внимания, как один из аспектов музыкального претворения поэзии Верлена.

«На траве» — одно из редко исполняемых произведений Равеля. Гораздо больше повезло «Пяти греческим песням». История этих песен такова. В феврале 1904 года Обри обратился к Равелю с просьбой о гармонизации пяти песен, предназначенных для иллюстрации его лекции. Композитор выполнил работу необычайно быстро — в течение тридцати шести часов, — и песни прозвучали 20 февраля. Однако он не был удовлетворен всеми обработками и не спешил с их публикацией. Когда два года спустя Кальвокоресси предложил включить их в программу лекции о греческой музыке, то Равель заменил три обработки новыми. В таком виде «Песни» были спеты Маргаритой Бабаян в начале 1906 года, а затем изданы Ж. Дюраном. Несколько времени спустя Равель оркестровал первую и пятую песни.

Равель создал для себя некий эталон, которому следовал и в других своих обработках народных песен. Талант и интуиция помогли ему найти нужные приемы и достичь высокой степени художественной убедительности. Это связано с точностью и бережливостью отбора гармонических средств.

Равель ограничивается минимумом дополнений к песенной мелодии, он находит основной прием гармонизации либо построения фактуры сопровождения и выдерживает его на протяжении всей обработки. Причем всегда связывает свои аккомпанементы со словами и мелодиями песни. Во всем проявилась типичная для Равеля склонность к лаконизму, экономии средств, точности деталей.

Можно проследить, как последовательно и разнообразно проводится Равелем его основной принцип. В первой песне — «Пробуждение невесты» — радостная взволнованность мелодии подчеркнута в аккомпанементе движением триолей шестнадцатыми. При этом все время (за исключением одного такта) сверху звучит *g*, а нижний голос поддерживает мелодию сначала отдельными звуками, затем аккордами, подчас диссонирующими.



Так создается выразительная и простая фактура сопровождения, отлично сочетающаяся с напевом, ладовая необычность которого передана в деталях гармонизации.

В аккомпанементе второй песни Равель не исходит из каких-либо сюжетных предпосылок: он строит его на чуть диссонантных аккордах, на ритмическом *ostinato*. Внимание слушателя ни на мгновение не отвлекается от самой песенной мелодии. В этом отношении еще показательнее третья песня, где первый куплет идет без сопровождения, а во втором — мелодия чуть оттенена скупым орнаментом, и все внимание сосредоточено на чудесном отыгрыше. Несколько богаче фактура четвертой песни, но и там мелодия неизменно остается на первом плане. Что касается пятой, то в ее сопровождении преобладает чисто ритмическое начало, как это часто наблюдается в практике народного исполнительства. Пять песен — пять типов аккомпанемента, лаконично, нигде не нарушающего ясность звучания мелодии.

Несколько позднее, по просьбе певицы М. Бабаян, Равель добавил еще одну обработку — «Трипатос», танцевальную мелодию с острова Хиос. И здесь на первом плане мелодия, поддержанная изящной изысканной гармонией. Все это свидетельствует о глубоком уважении к народному творчеству, стремлении сохранить его характерность. Греческий композитор Манолис Коломирис имел основание писать о равелевских обработках как о непревзойденном примере музыкальной интуиции, восхищаться «точностью вкуса, с которой Равель раскрасил эти мелодии редкими и счастливо найденными гармониями» [101, 243].

Чуткость композитора сказалась, прежде всего, в бережности отношения к народным мелодиям, в постоянном стремлении искать гармонические средства в ладовой природе самой песни. Он был крайне осторожен, впервые соприкоснувшись с еще неизвестным ему фольклором, и результат оказался неожиданным для тех, кто считал его полностью ушедшим в сферу полнозвучных красочных гармоний. Возможно, что обработки народных песен как-то предвещали последующий отход от гармонической пышности, и во всяком случае, в них проявилась многогранность равелевского дарования и свободы овладения новыми приемами.

Нельзя не вспомнить, что обработки Равеля появились почти одновременно со знаменитым сборником венгерских песен Бартока и Кодая. Конечно, они ставили перед собой разные задачи — ведь для венгерских композиторов речь шла о создании нового национального стиля. Но всех троих сближает объективность подхода к фольклору. Равель проявил также и способность проникаться характером музыки разных народов — он обращался впоследствии с таким же успехом к другим источникам, что особенно проявилось в его обработках, представленных на конкурс московского «Дома песни» в 1910 году. Отголоски фольклора звучат во многих его произведениях, в том числе — наиболее известных.

В 1906 году Равель написал Интродукцию и Аллегро для арфы в сопровождении струнного квартета, флейты и кларнета. Есть сведения, что эта пьеса предназначалась для одного из консерваторских конкурсов. Как всегда, композитор стремился широко и по-своему использовать возможности инструментов, что особенно заметно в партии арфы, написанной с блеском и размахом. Равель стремится внести разнообразие в типичные формы пассажей, пользуется оригинальными приемами техники *glissando* (нисходящие и восходящие септаккорды), а главное — насыщает ее тем пластичным и ясным мелодизмом, который так привлекает в этом произведении. При всей самостоятельности партии сольного инструмента она органично входит в общий ансамбль, в котором так же ясно выражено мелодическое начало. Это образец раннего лирического стиля Равеля, во многом родственной Квартету и Сонатине, хотя и отличающийся от нее более светлым колоритом.

Произведение написано в свободно трактованной сонатной форме: Интродукция, в которой изложен основной тематический материал, экспозиция (*Allegro*), разработка и

реприза, начинающаяся блестящей каденцией арфы. Затем следует кода, все уравновешено в звучании, соразмерно по пропорциям. Отчетливо ощутима вальсообразность. Единство общего характера музыки оживляется контрастами темпа, разнообразием колорита, виртуозностью сольной партии.

Интродукция и Аллегро не принадлежит к числу главных достижений композитора. Известно даже, что он не включил эту пьесу в список своих произведений. Но она, несомненно, обладает привлекательностью и по праву заняла свое место в ряду произведений концертно-ансамблевого жанра, сохранилась в концертном и педагогическом репертуаре.

1907 год был в творческой жизни Равеля «испанским»: он закончил два капитальных произведения — оперу «Испанский час» и «Испанскую рапсодию» для оркестра. К ним следует добавить «Вокализ в форме хабанеры» — новое возвращение композитора к этому танцу.

Опера написана на сюжет понравившейся Равелю одноименной пьесы М. Франк-Ноэна, хотя первоначально он считал ее более подходящей для оперетты. Впоследствии он вспоминал: «Читая „Испанский час“ Франк-Ноэна, я решил, что эта забавная фантазия как раз отвечает моим планам. В этом произведении многое меня пленило: смесь бытовой речи с нарочито смешной восторженностью, атмосфера необычных забавных шумов, которая окружает действующих лиц в лавке часовщика. Наконец, возможность разнообразного использования характерных ритмов испанской музыки» [19, 50].

Равель работал над оперой с необычной для него быстротой: партитура была закончена в 1907 году, но прошло более четырех лет, прежде чем музыка прозвучала в театре, и композитору пришлось пережить много огорчений в ожидании премьеры. Уже после первого прослушивания «Испанского часа» директором «Оперá Комйк» А. Карре ее автор был разочарован холодностью приема и музыки и сюжета, последний сочли не только «немного скабрёзным», но и недостаточно сценичным, медлительным в развитии действия. Равелю предложили внести изменения, с которыми он внешне согласился, решив, однако, оставить все по-старому.

Это было лишь начало долгого ожидания: опера откладывалась из сезона в сезон, что огорчало автора, но не отвлекло от работы над другими произведениями, не говоря уже о том, что нисколько не поколебало его мнения о правильности собственной оперной концепции.

Сам композитор говорил, что подготовкой к опере явилось для него создание цикла «Естественные истории». И в ней чувствуется постоянная забота о точности музыкальной декламации, сочетающаяся с требованиями сценического развития и характерности. Критики отмечали впоследствии, что «Испанский час» был написан в преддверии новой эпохи и кое в чем ее предвещал, что его «едкая, насмешливая манера» перекликалась с антиимпрессионистическим искусством недалекого будущего. Возможно, Равель испытал влияние идей Сати, раскрывшего перед французской музыкой неожиданные перспективы, смысл которых был понят позднее — в послевоенные годы.

Но вернее ставить вопрос в более общем художественно-историческом плане. Интересна в этой связи и проблема взаимоотношений композитора с художественной средой, где блистали Пикассо и Брак, утверждались принципы кубизма. Едва ли можно говорить о непосредственных контактах, но могли ведь быть переключки взглядов, уводящие в сторону сходно понимаемых иронии и гротеска.

Равель не раз высказывался в письмах друзьям о замысле и жанре своей комической оперы. «То, что я попытался сделать, — довольно смело: я хотел возродить итальянскую оперу-буффа, — вернее, только ее принципы» [19, 59]. Оговорка существенная, ибо, по словам самого композитора, «единственный прообраз» его оперы — это «Женитьба» Мусоргского, откуда был заимствован метод точного следования за текстом литературного произведения, мало похожего на традиционные либретто оперы-буффа. Более того, Равель решил следовать начинанию, которое не было доведено до конца самим Мусоргским, как бы настаивая на жизненности его принципа для современного музыкального театра. Ему удалось решить задачу и создать, пожалуй, самую яркую страницу французской комической оперы начала века.

Равель писал о сущности своей оперы: «Дух этого произведения откровенно юмористический. Я хотел передать иронию именно музыкой, гармонией, ритмом, оркестровкой, а не так, как в оперетте, путем произвольного нагромождения смешанных слов» [19, 60]. Это вполне соответствует художественному темпераменту и ироническому складу ума композитора, по-своему осмыслившего несколько рискованные сюжетные ситуации, которые у другого автора легко могли бы приобрести оттенок фарса.

За исключением небольших купюр, Равель точно следо-

вал тексту, что и определило форму и склад быстро чередующихся эпизодов (в одном акте их двадцать один). Э. Вюйермоз называет это «montage rapide» («быстрый монтаж»), связывая такой прием с кадровым построением кинофильма. Действительно, композитор ощущал динамику нового искусства. И как бы он ни был увлечен задачей воспроизведения звуковой атмосферы лавки испанского часовщика, его ничуть не меньше заботила выразительность музыкальной декламации, которая тесно спаяна со сценическим развитием. Сам Равель подчеркивал, что лишь в финальном квинтете можно усмотреть близость к оперной традиции, во всем же остальном на первый план выступает речитатив, а не пение.

При всей категоричности этого утверждения нельзя не заметить появление в опере мелодических фраз, более того — их значения как средства создания музыкально-сценических портретов. Однако они включены в общую систему речитативного повествования. Следуя за текстом, Равель не забывает и о методе жанрового обобщения на основе танцевальных ритмов (хабанеры, малагенья) и типичных испанских каденций.

Оркестр принимает самое активное участие в развитии действия, его партия исполнена чисто театральной характерности, равелевской живописности. Отдельные инструментальные соло оживляют действие, дополняют характеристики действующих лиц, не очень глубокие по внутреннему содержанию, но точные и изящные по рисунку. Такие соло часто связаны с отдельными репликами, усиливают их выразительность, словом, входят равноправными участниками в ситуации комедийного спектакля. Более того — сценическое действие нередко обретает опору именно в партии оркестра, замечательной по своему блеску и блестящему остроумию.

В общем, партитура Равеля являет пример синтеза музыкальной декламации и оркестровой ткани. Главное часто высказывается именно в последней, хотя, впрочем, композитор умеет уравновешивать это в других эпизодах. Возможно, что он стремился возместить некоторую монотонность речитатива изысканной разработкой партитуры. Давая простор своей оркестровой фантазии, он не забывает о требованиях жанра и музыкально-сценического развития.

Его музыкальная комедия приобретает подчас остросатирический характер: все проникнуто живым духом иронического остроумия, уравновешено взыскательным вкусом. Это



Иллюстрация к опере «Испанский час». Рисунок Жака Равеля

делает сценическую постановку «Испанского часа» трудной, она требует от артистов свободного овладения сложной структурой равелевского речитатива, не говоря уже о легкости и непринужденности сценической манеры. Но когда все трудности преодолены, когда найден верный тон легкой комедийности, опера Равеля вызывает живейший отклик среди зрителей, как показали ее многочисленные постановки.

«Испанский час» начинается небольшим оркестровым вступлением, изображающим лавку толédского часовщика Торквемады, заполненную равномерно тикающими часами и музыкальными автоматами. Дистгармония звуков, звонов, трубных сигналов вмещена в стройные рамки Прелюда, в котором Равель проявил и свою чуткость к миру специфических звучаний музыкальных игрушек.

Не раз говорилось, что музыка Равеля рассказывает о «тайной жизни игрушек и механизмов», — идея, увлекавшая и Дебюсси в период создания балета «Ящик с игрушками». Однако на этот раз Равель ставил перед собой задачу не столько символическую, сколько реальную — звукописи — и находил для этого конкретные поводы, вплоть до имитации пения маленького петуха, появляющегося над циферблатом одного из часовых механизмов, стоящих в лавке Торквемады.

Каждая деталь Прелюда точно взвешена, вносит необходимую черту в звуковую картину, напоминающую по тембровой палитре музыкальную шкатулку. Трудно перечислить все интересные элементы партитуры: засурдиненные трели секстаккордами у виолончелей и альтов, феерию перезвона колокольчиков и челесты (танец марионеток), кукольные трубные фанфары (валторны *sans sourdine et sans pistons*), трели ксилофона и т. д. Прелюд мог бы вводить в одну из гофмановских фантазмагорий, но здесь прекрасно сочетается с атмосферой легкой иронической комедии, разыгрываемой пятью действующими лицами.

Двое из них сразу появляются на сцене — хозяин лавки Торквемада и погонщик мулов Рамиро, принесший в починку свои часы. Но Торквемада должен идти проверять часы муниципалитета («Официальный час не ждет!») и просит Рамиро подождать его возвращения. Молодая и кокетливая жена часовщика Консепсьон раздосадована: для нее это время — единственное для встречи с любовником, поэтом Гонзальвом. Она находит способ отвлечь Рамиро: просит его перенести большие часы наверх — в ее спальню.

Тем временем приходит поэт, но, увы, он не умеет ценить драгоценные минуты, предпочитая изливать свои чувства в лирических стихах. Рамиро возвращается, Консепсьон успевает спрятать поэта в пустой футляр от часов и просит отнести их также в ее спальню. Пока Рамиро с трудом управляется с новым поручением, приходит еще один поклонник жены часовщика — банкир Иниго. Он решает подшутить над Консепсьон и прячется в другом футляре. Консепсьон приказывает Рамиро поменять футляры местами, но и банкир не оправдывает ее ожиданий — он не в состоянии вылезти из часов, и прекрасная толеданка, позабыв о поэте и банкире, находит утешение в лице Рамиро. Опера заканчивается квинтетом, в котором участвуют все действующие лица, признающие справедливость изречения Боккаччо: «Приходит черед погонщика мулов».

В музыкальном воплощении сюжета Равель стремился подчеркнуть характерность кратких зарисовок, провести четкую линию сценического действия, оживленного неожиданными переменами. И ему это удалось — опера воспринимается как быстро развивающееся повествование, оживленное блестящими остроумия в вокальных и оркестровых партиях.

Равель предписывает актерам «больше говорить, чем петь», требуя, чтобы они почти всегда придерживались традиции *quasi parlando*, речитатива итальянской оперы-буффа. Его требование полностью предопределено музыкой первых пяти сцен, где обмен репликами между Торквемадой, Рамиро и Консепсьон выдержан в стиле характерного речитатива, лишь изредка нарушаемого вторжением чисто жанровых, танцевальных элементов, да и то в качестве намека (например — реплика Консепсьон, напоминающая о хабанере, или ритмы сегидильи, сопровождающие уход Торквемады). Это служит больше для обрисовки сценической ситуации, чем образов действующих лиц. Они нарисованы эскизно, но очень выразительно: в небольших сценках живо запечатлены недалекий часовщик, его кокетливая жена, надменный банкир, чувствительный поэт и простоватый погонщик мулов.

В опере много иллюстративных штрихов: например, в рассказе Рамиро о том, как часы спасли на арене его дядю тореро от удара бычьего рога, когда внезапно возникает краткое и блистательное *tutti*, динамизированное ритмической фигурой ударных (в их число включен баскский тамбурин); в иронической реплике Консепсьон, адресованной ее мужу, где также слышен отзвук хабанеры:

1 Un peu moins lent

De for-ce mus-cu-lai re, oui, vous a-vez su-

-jet de vous montrer a-vare, ou, du moins, me-na-ger:

Здесь колоритна инструментовка — тонкая, прозрачная, с терцовыми ходами альтов и виолончелей *divisi*, играющих *portamento* (прием, часто встречающийся у струнных в партитуре Равеля). Красочны несколько тактов, сопровождающих уход Торквемады, — *ff* оркестра, расцвеченного пассажами деревянных и глissандо первой скрипки и виолончели. Это один из эпизодов, где оркестр является носителем действия, дополняя сказанное актером. Вообще оркестр редко выступает только в роли аккомпаниатора, да и в таких случаях его звучность колоритна и характерна. Вот почему клавишник дает самое приблизительное представление об истинном облике оперы, создаваемом в значительной и важной части средствами тембровой драматургии.

Ярко охарактеризован в музыке поэт Гонзальв, изливающий свои чувства в напыщенно-лирических фразах. Такова уже первая из них, звучащая за кулисами, — полная томности вокальная фиоритура, поддержанная утонченными инструментальными звучаниями: на первом плане струнная группа, где каждая партия написана *divisi*. Распетые мелодические фразы явно преобладают в партии Гонзальва над речитативом, в них ясно выступает его внешне патетическое, а по существу ходульное красноречие. Сам композитор определил характер Гонзальва как «лирически аффектиро-

ванный», предписывая артисту распевную манеру исполнения и выделяя его, таким образом, среди остальных действующих лиц. Неизменным союзником артиста выступает оркестр, подчеркивая какую-либо черту характера — то удачно найденной деталью (например, узорчатый напев гобоев и кларнетов, вызывающий аналогию с цветистостью словесных излиятий поэта), то неожиданным колористическим акцентом. В музыке часто возникают ритмы хабанеры, отчетливо выступающие в аффектированной фразе Гонзальва:

2 *Très modéré* *Très ralenti* *Lent*

L'é-mail de ces cadrans dont s'ornetade... meure.

Такой характер музыки сохраняется и в дальнейшем, усиливая первое впечатление. Интересен эпизод спокойного вальса, перекликающегося с типичными мелодиями «прекрасной эпохи». Правда, они не слишком сочетаются с атмосферой Толедо XVIII века, но Равель не стремился к достоверности бытовых деталей, и в его опере, действительно, всего лишь «немножко Испании», как говорится в заключительном квинтете. При всей локальности сюжета он разрешен в духе французского комедийного театра.

Впрочем, эти традиции сочетаются с испанскими — через всю оперу проходят ритмы хабанеры, составляющие основу большинства эпизодов Консепсьон. В девятнадцатой сцене (предшествующей возвращению Торквемады) композитор вкладывает в уста Гонзальва типическую мелодию малагеньи, темпераментно излагаемую в оркестре. Этот чисто жанровый эпизод (так же как и вальс Иниго) создает контраст в развитии музыки оперы, разрезающий преобладающую в ней речитативность.

Надо снова сказать об оркестре, о мастерстве, с которым написана эта партитура. Композитор неистощимо изобретателен в поисках способов звукоизвлечения, в сочетаниях

инструментов — часто неожиданных. В опере не найти стандартных tutti, каждое оркестровано по-своему, в зависимости от сценической ситуации, и все блистает искрами равелевского юмора, подсказывающего остроумные и задорные звучания. Так создается живая оркестровая ткань, которая непрестанно обновляется и подчеркивает остроту рисунка вокального речитатива, сочетается с ним в увлекательном музыкально-сценическом действии. Оно завершается квинтетом, где больше, чем в других эпизодах, ощутима близость к традиционным оперным жанрам. Этот ансамбль отмечен тонкостью юмора и живостью *causé* — трудно найти точный русский эквивалент этому слову, обозначающему легкий салонный разговор, каким и является в сущности финальный квинтет. Такое определение не умаляет его эстетической ценности: решение было подсказано всем ходом развития и выполнено мастерски.

Богато разработанная вокальная фактура квинтета складывается из отдельных частей, точно один из часовых механизмов Торквемады. Все сочетается друг с другом с органичностью, заставляющей забыть о нарочитости построения. В этом чудо искусства Равеля, одинаково сильного и в отделке каждой детали, и в построении формы целого. Цельностью отмечена и музыка квинтета, полная переключек голосов, замечательная по точности каждой интонации. Квинтет разворачивается в спокойном ритме хабанеры, столько раз появлявшемся раньше как намек, а теперь утвердившемся как итоговый вывод, подводющий черту под стремительным чередованием кратких сцен.

Опера стала крупным достижением Равеля как в овладении новым для него музыкально-сценическим жанром, так и в более широком плане — обогащения гармонической и оркестровой палитры. Это сказалось в дальнейшем при работе над произведениями различных жанров, что же касается музыкально-драматического, то прошло почти двадцать лет, прежде чем композитор снова возвратился в оперный театр. «Испанский час» остался, таким образом, единственным в своем роде произведением равелевского творчества, непохожим на другие страницы французской оперы начала века.

Это была эпоха, богатая яркими произведениями, отмеченная широтой и размахом композиторских исканий. Прежде всего надо вспомнить о гениальном создании Дебюсси — «Пеллеасе и Мелизанде», — обозначившем новый рубеж в истории не только оперы, но и всего французского

музыкального искусства. Черты зрелого импрессионистического искусства определяют характер тонкой, стилистически законченной музыки «Ариадны и Синей бороды» П. Дюка. Совсем в ином плане написана «Луиза» Г. Шарпантье — французский вариант веризма, где композитор стремится создать реалистические зарисовки жизни простого парижского люда. Равель нашел свое место в этом окружении, причем в области комической оперы, мало привлекавшей внимание его современников.

Для самого композитора это открыло широчайшие возможности овладения тончайшими приемами французской музыкальной декламации (отметим виртуозное использование в речитативе немого *e*, в чем он выступает продолжателем Дебюсси). Об оригинальности «Испанского часа» лучше всего говорит тот факт, что опера, написанная в пору сильнейшего увлечения «Пеллеасом», сохранила собственные черты и обрела самостоятельное место.

Работа над «Испанским часом» вытеснила из поля зрения композитора «Потонувший колокол» (быть может, и потому, что символистические мотивы драмы Гауптмана в какой-то мере напоминают «Пеллеаса», и Равель чувствовал невозможность идти по сходному пути). Как бы то ни было, он отдал главные силы оркестровой и фортепианной музыке.

Вслед за «Испанским часом» последовала «Испанская рапсодия» — первое оркестровое произведение Равеля, завоевавшее широчайшую популярность. Ее появление было подготовлено многими событиями творческой биографии композитора.

Первоначально «Испанская рапсодия» была написана для фортепиано в четыре руки. Равель проигрывал ее вместе с Виньесом, и, как вспоминает присутствовавший при этом Фалья, после нескольких замечаний своего друга о том, что «некоторые места практически трудны для отчетливого исполнения на рояле в четыре руки», у него «появилась идея, очень быстро осуществленная — и до чего удачно! — оркестровать первоначальный вариант „Рапсодии“» [30, 90].

Фалья был поражен верностью национального колорита и скоро нашел объяснение этому факту: «Испания Равеля была Испанией, мысленно воспринятой 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 любому воспоминанию неотделимо связанная с ним мелодия песни или танца» [30, 91].

Близкий друг Равеля скрипачка Э. Журдан-Моранж вспоминает, что композитор часто говорил: «Испания — моя вторая музыкальная родина» [74, 151], и Испания действительно сопровождала его от «Хабанеры» из «Слуховых ландшафтов» до «Трех песен Дон-Кихота», которыми он закончил свой композиторский путь. Вслед за его первым испанским опытом последовали «Альборада», «Вокализ в форме хабанеры», не говоря уже о большом полотне, каким явилась комическая опера. Все это непосредственно подвело композитора к симфонической разработке испанской тематики.

Был еще один важный источник впечатлений — встречи с испанскими музыкантами, жившими в Париже. Хотя их творчество и лежало в иной плоскости, чем равелевское, но они во многом помогли ему приблизиться к первоисточнику. Так воспринималась им и опера Фальи; многое в ней было необычным, в том числе — разработка элементов музыки Андалусии.

Равель мог, конечно, иметь пред собою ряд других «моделей», кроме Шабрие, также и Римского-Корсакова, восхищавшего его «Испанским каприччио» (о котором напоминают черты инструментовки «Испанской рапсодии» — виртуозные каденции, характер звучания *tutti* и т. д.). Но он учился у них только мастерству оркестрового письма, создавая собственную художественную концепцию, во многом связанную с принципами музыкального импрессионизма, с присущей этому стилю красочностью звучания. Четыре части «Рапсодии», связанные друг с другом тематически, по существу самостоятельны, сгруппированы вокруг основного ядра, каким явилась «Хабанера». Было бы, однако, неверно искать здесь нечто похожее на классическую форму рапсодии, какую мы встречаем у Листа, — у Равеля иная концепция жанра и, соответственно с нею, другие методы обработки материала.

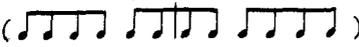
Партитура «Испанской рапсодии» богата духовыми (две флейты пикколо, саррюзофон) и особенно ударными инструментами (литавры, треугольник, кастаньеты, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, ксилофон). Вслушиваясь в музыку, легко заметить исключительное раз-

нообразии штрихов и указаний на способы звукоизвлечения, имеющие чисто колористическое значение. Характерна и трактовка струнного квартета, в котором обращает на себя внимание обилие *divisi*, флажолетов и т. д.

Равель овладел техникой «складывания» партитуры из немногих элементов, избегая, однако, опасности раздробленности, мозаичности: он сохраняет цельность формы. Ею отмечена музыка первой части — «Прелюдии ночи», типично импрессионистической звуковой картинкой, полной поэтической мечтательности и вместе с тем рационалистической по своей конструкции.

Ткань «Прелюдии ночи» соткана из немногих лаконичных звуковых элементов. Первый — спокойный нисходящий ход (*f-e-d-cis*), проходящий через всю пьесу, расцвеченную яркими оркестровыми красками. Нет возможности перечислить их смену такт за тактом. Можно ограничиться одним примером — указать на гамму тембровых оттенков в неоднократных проведениях первого мотива, который был бы без этого монотонным. Второй элемент — большая секунда и четырехтактная мелодическая фраза, в которой отчетливо слышна испанская интонация.

Альшванг отмечает здесь «обобщенные песенные и танцевальные формулы испанской народной музыки» [2, 150], указывает на типичный ход, напоминающий о партиях Кармен, Консепсьон (в опере М. де Фальи), «Вечере в Гранаде» Дебюсси и т. д. В самом деле, такой оборот встречается часто, он использован многими композиторами (не отсюда ли — из-за его типичности — возникают разговоры о квазиплагатах?). К основным элементам «Прелюдии ночи» следует добавить скупое очерченный ход баса, небольшое развитие мелодической фразы и две небольшие виртуозные каденции кларнета и бас-кларнета.

Вот и все, совсем немного, но каждый элемент использован в полную меру и сочетается с другими в стройности становления этой прекрасной, поэтической пьесы. Очень оживляет музыку несовпадение метра и такта (), изменяющее контуры ритмического рисунка. Еще большее значение имеет постоянная смена оркестровых красок: сначала скрипки и альты, затем к ним присоединяются гобой, уступающие место (после эпизода чистого звучания скрипок и альтов) английскому рожку. Он, в свою очередь, дублируется виолончелями, альты играют с флейтой, а кларнет — с арфой. Мы

перечислили только часть тембровых преобразований четырехзвучного мотива. Как видно, в них преобладает принцип смешения красок, создающий эффект переливчатости, который преодолевает монотонность пассажа и становится существенной чертой образного содержания пьесы.

Еще один пример — заключительное проведение темы, нечто вроде очень сжатой репризы или, быть может, коды, где появляются снова все главные тематические элементы пьесы. Изысканность звучания создается челестой (основной мотив), «качающимися терциями» арф и прозрачность звучания квинтета с многочисленными *divisi*, где тема поручена солирующим инструментам: скрипке, альту и виолончели, дублирующим друг друга на протяжении трех октав.

Словесное описание не дает возможности почувствовать всю прелесть звучания пьесы, но оно позволяет увидеть, насколько продумана тембровая конструкция партитуры, сложенной из тщательно отобранных деталей. Действительно, это искусство «швейцарского часовщика», как назвал однажды Равеля Стравинский! Красочность импрессионистической палитры сочетается со скупой точностью рисунка, все слилось в единстве музыкального обзора.

В партитуре «Прелюдии ночи» особое место занимают две маленькие каденции духовых (два кларнета, затем два фагота, оттененные скрипками). Равель точно находит момент для их введения в партитуру, они оживляют прекрасную картину южной ночи.

Вторая часть — «Малагенья». Композитор был знаком с многими вариантами этого танца, встречавшимися в произведениях его испанских друзей. Однако, как и всегда, он не повторяет уже созданного и по-своему вводит в звуковую атмосферу андалусской пляски, ее гитарных наигрышей и стука кастаньет, передает живую прелесть ее ритма и мелодии, не прибегая к фольклорным заимствованиям.

Ритмическая основа танца определяет общий характер как музыки, так и оркестровой фактуры, в которой, по сравнению с «Прелюдией ночи», звуковые краски и их сочетания не столь изощренны. Это можно видеть в первых тактах (Альшванг находится в них лишь фактуру сопровождения), где звучание гитарных наигрышей передано самыми простыми, почти трафаретными средствами: *pizzicato* виолончелей и контрабасов, чуть поддержанные краткими репликами бас-кларнета. В дальнейшем композитор украшает звучание хроматическими пассажами флейт и английского рожка, при сохранении основного контура.

Второй раздел «Малагеньи», построенный на той же несколько измененной ритмоинтонации, перенесенной из басового в верхний регистр, также четок по рисунку. Впервые в партитуре появляются ударные, их партии филигранны по отделке. Лишь теперь вступает первое полное tutti, где многочисленные удвоения создают полную и блестящую звучность. В заключении звучит речитатив английского рожка, отмеченный всеми чертами испанской патетической распевности.

В «Малагенье» трудно найти приметы настоящего развития, все построено на искусном комбинировании основных элементов и контрастах тембровой драматургии. Краски положены со строжайшей продуманностью, цель в постепенном нарастании блестящей звучности. Она появится во всей полноте только в финале, в картине праздника, кульминации других частей даны в пропорциональном соответствии. В равелевской партитуре все вмещено в пределы общего замысла, определяющего сопоставление частей, их масштабы и градации оркестровой звучности. Конструктивность выражена здесь гораздо сильнее, чем это бывает обычно в произведениях рапсодического жанра.

Некоторые приемы письма «Малагеньи» заставляют вспомнить глинкавскую «Камаринскую». Так, в первом разделе тема повторяется в басу, на нее наслаиваются мелодические орнаменты в высоком регистре. Далее фрагмент мелодии проходит у различных инструментов, выступающих точно актеры великолепного и содержательного спектакля. Партитура Равеля потому и убедительна, что в ней все подчинено содержанию музыки и в то же время сама оркестровка становится сущностью, как это подчеркивал Римский-Корсаков в связи со своим «Испанским каприччио».

Впрочем, можно сказать то же самое и по отношению к «Хабанере». Мы уже знаем, что она является оркестровой редакцией фортепианной пьесы. Но в этом варианте появились новые качества. Сравнение партитуры и клавира показывает редкую способность к коренному тембровому преобразованию образа.

Хабанера привлекала внимание многих французских композиторов. Фалья приводит еще один аргумент, объясняющий обращение к ней Равеля: хабанера имела наибольший успех на мадридских вечеринках времен молодости его матери, и он, вероятно, не раз слышал ее рассказы о танце, слушал его мелодии. Как бы то ни было, он создал одну из своих ярчайших испанских страниц.

партии флажолетами. На это звучание наложены аккорды арф и выдержанные ноты флейт и гобоев. Смешение искусно подобранных тембров создает мерцающий колорит первых аккордов «Хабанеры». Эффект усилен, благодаря использованию различных форм звукоизвлечения, что также типично для оркестрового письма Равеля.

Оркестровка «Хабанеры» основана на постоянной тембровой вариационности, что в пределах небольшой пьесы могло привести к нарушению единства, но композитор счастливо избегает опасности, объединяя отдельные элементы в общей колористической гамме. Мы не говорим уже о точности выписки всех динамических и артикуляционных нюансов — это являлось постоянной заботой. Все проработано до последней точки, и можно понять незабываемого исполнителя равелевской музыки В. Софроницкого, отказавшегося от дополнительных редакторских указаний в издании фортепианных пьес французского композитора.

Известно, впрочем, что впоследствии Равель критически относился к партитуре «Хабанеры». Пуленк вспоминает его слова: «...я очень люблю эту музыку, но она так плохо инструментована!!!». И дальше, поясняя свою мысль: «Для этого количества тактов здесь слишком много оркестра...» [17,82]. По словам Пуленка, Равель намеревался написать учебник оркестровки с примерами из собственных произведений, причем именно того, что не удалось. Замысел необычный, вполне в духе парадоксов, которые так любил французский композитор!

Говоря о «Хабанере», нельзя не вспомнить знаменитую оперу Бизе. Э. Журдан-Моранж пишет: «Равель очень ценил „Кармен“ и признавал, что Бизе был одним из первых, кто ввел хабанеру во французскую музыку» [74,156]. Конечно, разница между двумя композиторами велика, но надо отметить, что именно Бизе приблизил Испанию к европейской музыке, пусть без соблюдения полной фольклорной достоверности. Трактовка жанра хабанеры у автора «Кармен» продолжает оставаться классической, она раскрывает особенности жанра полностью. У Бизе это служит целям сценической характерности, создаваемой жанровым обобщением, у Равеля — симфонизации танца, точнее сказать — его отдельных элементов. Кроме того, в «Кармен» подчеркнута активность, устремленность ритма хабанеры, в то время как в «Рапсодии» ей придан томно-завораживающий характер и самый танец преобразован в партитуре в соответствии с канонами эстетики импрессионизма. Два раз-

ных подхода, два решения, одинаково имеющих право на существование.

Финал — «Ферия» — самая развернутая часть рапсодии, отличающаяся от других не только масштабностью, но и особой полнотой образов, в которых дан уже не намек, а сама реальность, воплощенная в типично равелевской, живописной манере. И оркестровка финала несколько иная, чем первых трех частей: изобилующая *tutti*, в соответствии с ликующим характером музыки. Можно сказать, что она традиционнее, чем в остальных частях, но вполне в духе требований, предъявляемых к виртуозному финалу рапсодии.

Центральное место занимает в финале мелодия хоты, близкая к той, которая разрабатывалась Глинкой и Листом. В главном эпизоде она украшена арабесками в верхнем оркестровом регистре. Звучность — сверкающая, ритм — четкий почти до нарочитости, все контрастно, залито лучами солнечного света, отбрасывающего резкие тени; южный колорит, столь близкий сердцу композитора, передан в музыке с истинным проникновением.

В партитуре «Ферии» композитор по-своему воссоздает картину праздничного ликования. В *tutti* широко используются эффекты удвоения, но не для получения новых оттенков тембра, а главным образом для усиления звучности. *Crescendo* возникает не только в результате усиления звучания отдельных инструментов, оно зависит также от увеличения их количества, другими словами — заложено в самом строении партитуры, тщательно рассчитано самим композитором (самое законченное воплощение этого технического приема можно найти впоследствии в «Болеро»).

В музыке финала «Рапсодии» есть и лирический эпизод, где оркестровка отмечена чертами импрессионистической изысканности. В ней много интересного, например — ход параллельных септаккордов, порученный четырем солирующим скрипкам: необычное для своего времени *glissando*. Равель применяет также приемы, которые заставляют вспомнить кластер: в заключительных тактах возникает неразделимый на части комплекс звучаний деревянных и струнных, создающий впечатление красочного пятна. Теоретики стремятся найти в таких комплексах ладовую основу, но на самом деле эти звучания относятся к области фонических эффектов, играющих важную роль в музыке второй половины нашего века. В известной степени Равель предвосхитил такие приемы и органически включил их в свое оркестровое письмо.

«Ферия» занимает более половины партитуры «Испанской рапсодии», она является завершением, носящим характер синтетического обобщения, заканчиваясь возвратом к началу: речь идет об элементах «Прелюдии ночи» — *ostinato* и секунды, появляющиеся в том же эпизоде, где звучит и *glissando* струнных.

«Испанская рапсодия» имеет непреходящий успех у публики. До настоящего времени партитура Равеля поражает единством музыкально-образного и тембрового содержания, а «Хабанера» — органичностью оркестровки фортепианного первоисточника. «Рапсодия» стала для композитора важной вехой на пути к широкому международному признанию. И все же она не была чем-то исключительным ни во французской симфонической музыке, где около того времени появились «Море» и «Иберия» Дебюсси, ни в мировой — достаточно напомнить «Поэму экстаза» Скрябина — в России, «Песню о земле» Малера — в Австрии. Тем не менее «Испанская рапсодия» заняла почетное место в европейской музыке и по самостоятельности претворения испанской традиции, и по смелости и новизне письма.

Кстати, о жанре и форме. Произведение не случайно названо «Рапсодия», и его замысел естественнее связывать с крупномасштабными концепциями Альбениса и Гранадоса, чем проводить параллели с чисто симфонической музыкой других композиторов. Для Равеля, как и для испанских мастеров, главное — в жанровой обобщенности, живописности, в чем он близок также традиции кучкистов. Есть еще одна общая черта между кучкистами и автором «Рапсодии». Русские композиторы живо интересовались не только Востоком, но и Испанией. Равель проявил сходную устремленность позднее — в начале нашего века — и проложил свой путь во французской музыкальной испанистике. Значительность его достижений была подтверждена многими испанскими композиторами, в том числе Фальей.

Стоит процитировать его слова. Фалья пишет, что «Рапсодия» «...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 хотя бы из «Ферии»), а посредством свободного использования существеннейших ритмических, ладово-мелодических и орнаментальных особенностей нашей народной музыки» [30,90].

«Испанская рапсодия» была сыграна впервые 28 марта

1908 года под управлением Э. Колонна и хорошо принята публикой, хотя дело не обошлось без инцидента, нарушившего чинную атмосферу концертного зала. После исполнения «Малагенъи» с галерки раздался призыв повторить ее еще раз, чтобы сделать понятной для сидящих «там, внизу». Так или иначе, слушатели остались довольны, а отзывы прессы были в общем благожелательны, даже Лало отметил, хотя и с оговорками, достоинства произведения — оркестровку и полноту выражения чувства, конструктивную ясность. Он считал, что партитура «искусно неуравновешена» в своих частях, что они полны «жеманного педантизма». Не обошлось и без воспоминаний об «Испании» Шабрие, но здесь критик высказался в пользу «Рапсодии», признав «расчитанный вкус» ее автора, тщательность отделки партитуры.

Лало был пристрастен и часто необъективен по отношению к Равелю, и его суждения не во всем справедливы. Но отточенность письма и стиля отмечена критиком правильно. В этом Равель опять-таки близок к Лядову, его оркестровым пьесам, иным по языку и содержанию, но также отмеченным заботой о чисто ювелирной отделке деталей.

Вскоре после парижской премьеры «Испанская рапсодия» начала исполняться за рубежом, где повсеместно вызвала большой интерес и приумножила славу композитора. Но он уже был устремлен мыслью в будущее, поглощен работой над новыми произведениями, которые не замедлили появиться в программах концертов. Что же касается оперы, которую Равель так хотел поскорее увидеть на сцене, то ей еще долго пришлось ждать своего часа.

Вернемся к событиям жизни композитора в 1907 году и первой половине 1908 года. Это было нелегкое для него время: Жозеф Равель чувствовал себя плохо, все больше страдая от прогрессирующей болезни, которую тяжело переживала вся на редкость дружная семья. Равель горячо любил отца и стремился поддержать его, не проявляя охвативших его беспокойства и тревоги. Фалья вспоминает: «Кто видел его в самые критические моменты жизни, не мог бы усомниться в эмоциональной силе его духа» [30,92], — важное свидетельство человека, часто общавшегося с композитором в эти дни.

Весною музыка Равеля снова стала предметом полемики. На этот раз она была вызвана статьей Лало, игнорировавшей вклад автора «Игры воды» в развитие современного пианизма. 9 апреля Равель отвечал в открытом письме на

страницах газеты «Temps»: «Вы подробно комментируете довольно специфический метод фортепианного письма, изобретение которого вы приписываете Дебюсси. Я хочу отметить, что моя „Игра воды“ появилась в начале 1902 года, когда у Дебюсси не было еще фортепианных пьес, кроме Pour le piano, которыми я очень восхищаюсь, но которые не содержат ничего нового с пианистической точки зрения» [111, 58].

Так возникла причина разлада между Дебюсси и Равелем. Теперь видно, что спор о приоритете имел несколько преувеличенное значение. Ведь в цикле Дебюсси (особенно в третьей пьесе) было много нового, глубоко самостоятельного. Со своей стороны, Равель, действительно, обогащал пианизм замечательными находками. У каждого был свой мир, и можно только пожалеть, что отношения двух больших художников омрачались, причем часто по вине недостаточно тактичного поведения авторов критических статей и друзей-апологетов.

Осень 1907 года Равель провел в Париже, где оркестровал «Лодку среди океана». Он остался недоволен своей работой и снял партитуру с программы концерта. В декабре он присутствовал на первом исполнении «XXVI псалма» своего друга Ф. Шмитта и пришел в восторг от этой музыки.

К 1907 году относится и написание «Вокализа в форме хабанеры». Пьеса была написана по просьбе А. Геттиха — одного из профессоров консерватории, с тем чтобы помочь студентам в освоении новой вокальной техники. В разное время профессор обращался к Форе, Онеггеру, Иберу и Русселю. «Вокализ» во многом напоминает более раннюю «Хабанеру»: применена та же техника соединения кратких ритмоинтонаций. Хотя, пожалуй, в ней больше распевности, что вместе с изящной орнаментикой вокальной партии, широким использованием трелей, контрастов staccato и portamento придает привлекательность этой небольшой пьесе. Она была впоследствии переложена для скрипки и для виолончели с фортепиано.

В июне 1908 года Равель гостил у своих друзей на вилле Гранжет, вблизи Парижа, работал там над новым фортепианным циклом «Ночной Гаспар» (в издании под редакцией В. Софроницкого — «Шорохи ночи»). 17 июля он сообщает об окончании цикла и о намерении работать над корректурой «Испанского часа». 3 сентября фортепианные пьесы были сданы издателю, и в это время композитор

узнал, что «Испанский час» включен в афишу «Опера Комик». Это было приятно, хотя у Равеля были все основания сомневаться в реальности анонса: он узнал, что руководитель театра А. Карре «доверительно» сказал одной из своих знакомых, что «Испанский час» не поймут, обнаружив, таким образом, свое истинное отношение к опере. Равель иронически замечает по этому поводу: «Добрейший г-н Карре вполне справедливо считает, что анонсирование в течение нескольких лет пойдет лишь на пользу молодым композиторам» [19,72]. Он угадал — ему пришлось ждать премьеры целых три года!

Впрочем, долгое ожидание не снизило активности его творческой фантазии: в письмах того времени он сообщает друзьям о замыслах ряда произведений, в том числе — фортепианного Трио, Симфонии, оратории «Франциск Ассизский». Из всех планов осуществился только первый, да и то значительно позднее — в 1914 году. Долгое вынашивание замыслов стало обычным для Равеля — так было с балетом «Дафнис и Хлоя», и с «Вальсом», и с некоторыми другими из его крупных произведений.

3 июля Равель присутствовал в зале Гаво на концерте «Русского хора» (это был гастролерованный во Франции хор московского Большого театра). Очевидно, он посетил и другие концерты и спектакли «русского сезона» Дягилева. В письме к Ж. Марно он пишет, предвкушая хоровой концерт: «Что бы они ни пели (а я надеюсь, программа будет хорошая), все равно слушать этот великолепный вокальный ансамбль всегда большое удовольствие» [19,64]. Возможно, что тогда же он впервые услышал Шаляпина в роли Бориса — на том же спектакле, где был и Дебюсси. По всей вероятности, он видел и приехавшего в Париж Римского-Корсакова. Во всяком случае, М. Деляж вспоминает, как русский композитор дирижировал сюитой «Ночь перед рождеством», а он и его друзья «застывали от изумления, глядя на большие голубые очки этого старого волшебника „Антара“, который знал Бородина и жил вместе с Мусоргским» [58,111]. Слова Деляжа еще раз показывают, чем была для Равеля и его друзей русская музыка, какой интерес вызывало все, что относилось к ней. Любопытно привести еще одно высказывание Деляжа: «Мы были очень увлечены русскими. Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков воодушевляли нас. Балеты Нижинского, декорации и костюмы Бакста с их пестротой персидских миниатюр, чудесное исполнение „Шехеразады“ Римского-Корсакова под управ-

лением Шарля Ламуре — вот что лишало нас сна. Моя маленькая дочь засыпала под „Маленькую сюиту“ Бородина. Равель питал симпатию к Балакиреву» [58, 130].

Энтузиазм к русской музыке особенно возрос в связи с выступлениями балетной труппы Дягилева, о которых упоминает Деляж. Спектакли имели громадный успех у парижской публики, и Равель даже утверждал, что она созрела для восприятия «Пиковой дамы». Это интересное высказывание засвидетельствовано Деляжем: оказывается, Равель был не только знаком с шедевром Чайковского, но и высоко ценил его достоинство. Главными событиями сезона 1908 года явились для него «Борис Годунов» и «Псковитянка» — «воодушевленные всемогущим Шаляпиным», а затем — балеты с участием Нижинского и Карсавиной, знакомство с музыкой Стравинского и самим композитором. Несколько позднее Равель писал Деляжу: «Старина, немедленно бросайте ваши галоши (Деляж находился в то время в деревне. — И. М.). Это гораздо дальше, чем Римский. Приезжайте скорее, я жду вас, чтобы возвратиться на „Жар-птицу“. И что за оркестр» [58, 112].

9 января 1909 года Р. Виньес сыграл впервые сюиту «Ночной Гаспар». Этот «удивительный триптих» (выражение А. Корта) написан под впечатлением поэм в прозе Алоизюса Луи Бертрана, вышедших первым изданием в 1842 году. Они привлекли внимание многих современников. К. Сен-Бев назвал эту книгу «редкой и драгоценной», В. Гюго говорил, что читал ее с таким же увлечением, как и стихи А. Шенье. Книга выходила вновь в 1863, 1895 (с фронтисписом Ф. Ропса) и 1908 годах. Последнее издание и попало в руки Равеля через посредство Виньеса и сразу заинтересовало его. Это могло показаться неожиданным: если элегическая грусть «Ундины» и была созвучна лирическим нотам равелевских произведений, то мрачная фантастика „Виселицы“ и „Скарбо“, напоминающая об образах Гойи или Гофмана, лежала вне привычной сферы его музыки. Впрочем, пьесы остались единственными во всем наследии Равеля: нигде больше у него не встречалось такой концентрации выражения мрачного и зловеще-фантастического.

В качестве эпиграфов к пьесам Равель приводит поэмы в прозе А. Бертрана. Но, как правильно указывает Корта, хотя композитор и стремился «в каждой пьесе детально воплотить послуживший ей литературный прообраз... мы все же заметим, что Равель игнорирует перипетии сюжета, сохраняя лишь его основные черты, впечатляющее начало,

становящиеся отправной точкой для новой поэмы...» [8,166].

Главное в обобщенности образа, которая делает музыку значительной и понятной помимо программы. Можно установить связь с романтической программностью, примеры ее Равель мог найти не только у Листа, но и у своего соотечественника Берлиоза. Правда, он не жаловал вниманием автора «Фантастической симфонии» и был далек от него по складу дарования. И все же в трактовке принципа программности у них есть нечто общее.

На первом плане здесь уже не объективное отражение внешнего мира, к чему стремился композитор в первом фортепианном цикле. Равель впервые вступил в сферу таинственного и мрачного, в его музыке прозвучала трагическая нота, и возможно, она связана с причинами личного характера: цикл сочинялся в последнюю пору болезни Жозефа Равеля, приведшей его к кончине 30 октября 1908 года. Как бы то ни было, произведение захватывает и волнует слушателя импульсивностью и драматической взрывчатостью музыки. Это качество проявилось в дальнейшем — в партитурах «Вальса» и Концерта для левой руки. «Ночной Гаспар» — новый образец равелевского пианизма, достигающего вершины как по богатству колористического письма, так и по виртуозности.

Пианизм Равеля восходит к листовской традиции. Но в «Ночном Гаспаре» он идет также и от балакиревского «Исламея», что особенно ощутимо в третьей пьесе. Композитор по-своему пользуется различными формами мелкой и крупной техники, изобретает собственные приемы (например, ритмически неравномерная пульсация аккордов в «Ундине»). Обычная для Равеля забота об отделке деталей доведена здесь до предела. Примечательно, что все богатство изысканной фортепианной фактуры создано композитором, не владевшим виртуозной техникой игры на инструменте. Равель ставил перед собою подчеркнуто виртуозные задачи и находил решения, удивительные по своей неожиданности.

«Ундина» — первая пьеса сюиты — третье обращение Равеля к звукописи водной стихии, совсем непохожее на предыдущее: в литературе не раз отмечалось, что он нашел новые средства для воплощения того, что А. Корто назвал «зыбкой таинственностью». Тайны не было в «Игре воды», где загадочно лишь упоминание о речном божестве, купающемся во вполне реальной водной стихии. В «Ундине» стихия только фон, на котором выступают образы легенд и преда-

ний, и это положило отпечаток на психологический строй музыки. Она поет о фантастическом существе, возникшем из воды, наделенном способностью чувствования, хотя и не столь глубокого, как у человека. Это песня Ундины, а не только шаловливых струй, так причудливо играющих в музыке «Игры воды». Впрочем, звуковой образ водяных капель воссоздан в «Ундине» с изысканной утонченностью. Он тесно связан с поэтической программой равелевской пьесы.

Через всю пьесу проходит нежная, несколько холодноватая мелодия песни Ундины, оттененная прозрачным сопровождением. Это красиво и воспринимается как сказочное видение. Простота образа — капли воды — сочетается с поэтичностью его воплощения, явление природы предстает одновременно и в своей объективной сущности и очеловеченным.

Холодноватость напева Ундины подчеркнута автоматичностью падающих капель, но в их размеренность внесено разнообразие, создающее постоянную изменчивость, от которой во многом зависит очарование пьесы. Эффект достигается благодаря применению изощренной техники варьирования фактуры, которую можно проследить последовательно от эпизода к эпизоду. Впрочем — это тема для специального теоретического этюда.

Вариантность фактуры заложена в основном зерне — фигуре первого такта, где повторность мажорного трезвучия осложнена своеобразными переборами текучести в общих рамках единого ритмического движения:



(нижние ноты обозначают тоническое трезвучие *Cis*, верхние — звук *a*). В дальнейшем фигура выступает в новых формах, очень своеобразных в пианистическом отношении. Иногда это связано с перенесением верхнего звука *a* на октаву выше, в других случаях — распределением пассажа между двумя руками; возникают и еще более сложные варианты основной формулы, и все равно интересно, все разнообразит напев водяных капель.

Как выделяются на общем фоне новые звенья фортепианных пассажей! Таков единственный в пьесе пассаж двойными нотами: хроматический ход нижних звуков составляет с верхним цепь чередующихся терций и квинт — прием, напоминающий музыку Листа, его этюд «Блуждающие огни».

По-новому использована и техника сложных арпеджио, хотя и не в такой степени, как в двух более ранних «водяных» пьесах. Сложность арпеджио — в нестандартном расположении интервалов, несовпадении позиций рук и подчеркивании звуков, чуждых основной гармонии. Все это придает звучанию самобытный «равелевский» характер.

Изложение напева Ундины, проходящего через всю пьесу, также разнообразно: спокойное legato вначале, перенос на октаву выше, далее мелодия звучит в арпеджированных октавах, в одном эпизоде — даже тройных и т. д. Пьеса Равеля трудна для исполнения, тем более что в ней преобладают мягкие, приглушенные звучания, требующие крепости пальцев и тончайшего ощущения клавиатуры.

Что касается образно-эмоционального содержания мелодии, то оно несколько величное — ведь и сама Ундина не человек, отношение поэта к ее переживаниям ласково-ироническое, что и передано в музыке, где плавность развертывания темы подчеркнута текучестью сопровождения:



«Ундина» является связующим звеном между пьесами циклов «Отражения» и «Ночной Гаспар» — в ней сохранились еще некоторые черты импрессионистической звукописи, в то время как две другие пьесы «Ночного Гаспара» — сфера романтической фантастики, кошмаров и видений. Трудно представить это в интерпретации такого композитора, как Равель, но он нашел средства для их воплощения.

Что могло быть более чуждого искусству Равеля, чем ужасающая картина виселицы, воссозданная в поэме А. Бертраана. Однако композитор не побоялся избрать ее в качестве программы второй пьесы, чтобы показать свою силу в решении столь необычной для него художественной задачи, и добился полного успеха, создав необыкновенное произведение, и не случайно С. Рихтер назвал «Виселицу» в числе своих любимейших равелевских произведений.

Казалось бы, этот сюжет по своей средневековой характерности далек от эпохи создания «Ночного Гаспара». Но зловещие видения прошлого вскоре возродились в образах мировой войны, и Равель был не столь уж одинок в обращении к теме, по-новому оправданной в годы, когда, по словам А. Блока, все отчетливее слышался «запах гари и

железа». Конечно, Равель едва ли думал об этом в 1908 году, как и в дальнейшем, вплоть до начала войны. Вероятно, отзвуки нарастающей тревоги могли проникнуть в его подсознание. Как бы то ни было, Равель оставался подлинным хозяином своих эмоций и во время пребывания в мире трагического и страшного, сохраняя полную власть над материалом и достигая того совершенства воплощения замысла, которое отличает его лучшие произведения.

В этой пьесе звучат «драматические акценты» небывалой еще у Равеля силы. Она выделяется в его творчестве по своему трагизму и острой экспрессивности музыки. Эстет, тонко чувствующий и живописующий окружающее, поэт тончайших нюансов, лишь изредка прорывающийся в сферу реального быта, выступил теперь мастером, которому оказалась доступна область трагического.

Пьеса интересна по фортепианной фактуре, по использованию массивных аккордовых напластований, окружающих мелодический голос, по мастерству техники педали (звук *v*, звучащий сначала и до конца). Для воссоздания магически завораживающих аккордов требуется целая гамма колористических звучаний. «Невыразимая таинственность этих загадочных аккордов, заманивающих во тьму своих диссонансов и призрачных разрешений, сопровождается томительной атмосферой, созданной непрерывной приглушенностью, парящей над всей композицией, когда *pp* уступает место *mf* только лишь однажды в течение трех тактов» [8, 168].

К этой характеристике гармоний Равеля можно добавить наблюдение Альшванга, указывающего на важные особенности их строения. Он приводит следующий пример:

ppp très lié

ppp très lié

Сходящиеся в своем движении аккорды построены на шестизвучном звукоряде (целотонной гамме от *as* с одним пониженным звуком — *ces*), а в 23—24 тактах «движение созвучий построено на обращениях другого звукоряда: *g-gis-ais-h-cis-d-e-f*, то есть гаммы тон-полутон, все звуки которой звучат одновременно» [2, 171]. Возможно, что такие сложные гармонии возникли под влиянием Римского-Корсакова (чьим именем часто называют гамму тон-полутон); во всяком случае, принцип ладового построения нов для Равеля.

Он достигает драматической напряженности без подчеркнутого нагнетания эмоций, оставаясь в рамках медленного, нигде не нарушаемого движения, сдержанностью гаммы динамических оттенков (от *p* до *ppp*, причем *ppp* преобладает), подчеркнутой ремаркой *sans expression*. Словом, композитор пользуется средствами, которые делают музыку спокойной, в то время как она должна передать страх и оцепенение, зловещую атмосферу средневековья, в соответствии с поэмой Бертраана и близких ей строк Гёте, предпосланных пьесе.

Это настроение создается несколькими элементами, прежде всего повторением звука *b*, тянущегося со зловещей настойчивостью в течение всей пьесы, возникающего из тишины и уходящего в тишину. Затем — мелодический голос, полный отрешенности и бесстрастия, особенно страшных на фоне призрачного колокольного звона. Мы уже указывали на выразительную силу гармоний сходящихся аккордов. С полной опустошенностью звучит одинокая мелодическая линия на фоне угнетающе монотонного органного пункта. Все это требует от пианиста полного овладения средствами тембрового колорита. Жиль-Марше считает, что для исполнения этой пьесы необходимо иметь в своем распоряжении двадцать шесть оттенков звучания, причем в пределах узкого диапазона динамики. Можно иметь и другое мнение о количестве нюансов, но несомненна их необычайная тонкость, связанная с психологическим содержанием музыки.

Как известно, Равель не любил раскрывать «тайны» интерпретации своих произведений, но в отношении «Ночного Гаспара» он сделал однажды исключение, сказав: «Для „Скарбо“ и „Ундины“, которые суть подражания, подходит что-то вроде сентиментальности Шопена и Листа, в то время как „Виселица“ проходит в однообразном движении, неумолимо, ужасающем в своей простоте» [46, 126]. Другими

словами, сам автор ставил эту пьесу на особое место, указывая на высокую простоту и строгость ее трагической экспрессии, столь трудной для выражения. В музыке — ощущение страха, черная магия медлительных и упорных звуков, вызывающих в памяти воспоминания об искусстве Э. По, Ф. Ропса и других мастеров иррационального искусства. Музыковед Ж. Брюи полагает, что Равель не отказался бы играть эту пьесу «на одном из расстроенных фортепиано, которые встречаются иногда в заброшенных домах» [46, 124], находя в этом дополнительные нюансы.

Известный исследователь равелевской музыки Ж. ван Аккер пишет, что в этой «спокойной драме» говорится о вещах драматичных, которые таковы по самой своей сути. Это воздействует сильнее, чем иллюзия драматизма, выраженная в той же манере.

В суровой странице равелевской музыки решена сложнейшая художественная задача — передача настроения мрака и ужаса — без нарочитой напряженности эмоций, остающихся на втором плане, затаенных и потому воздействующих на слушателя с особенной силой.

Напротив, в «Скарбо», третьей пьесе (в русских изданиях — «Домовой» либо «Призрак»), выражение чувства доведено до взрывчатой кульминации, и это — по-другому — необычно для такого композитора, как Равель. Музыка приобретает порой иступленный характер, но ее развитие введено в рамки строгой конструкции, без чего она легко могла бы превратиться в импровизацию. Все порывы и злобные выходки призрака обузданы волей композитора.

И на этот раз Равель возводит здание из немногих элементов, сопоставленных по точному расчету, в соответствии с законами драматического нарастания. Равель стремился к уравновешенности даже там, где самый сюжет вводил его в область непонятного и нарушающего обычные представления.

Иррациональность заложена в объекте восприятия. Композитор строит пьесу на темах — поэтических символах, но затем они становятся материалом для разработки, где литературное начало подчинено чисто музыкальному. Отсюда и форма пьесы, приближающаяся к сонатной, — в ней есть экспозиция, большая и яркая разработка, динамическая реприза. Фантастическое и во многом капризное повествование введено в рамки стройной музыкальной формы. Недаром Ролан-Мануэль называл автора «Ночного Гаспара» геометром тайны!

«Скарбо» — произведение высочайшей виртуозности (Равель сказал однажды В. Перлемютеру, что хотел написать пьесу, труднее балакиревского «Исламея») и поэтичности. Его образность почти зрима, она не в передаче внешних подробностей, а в раскрытии переживаний человека, неожиданно столкнувшегося с непонятным и страшным видением. История музыки накопила богатый выбор средств для воплощения мрачно-фантастических образов, начиная со знаменитой Сцены Волчьей долины в веберовском «Фрейшютце». Среди них и широкое применение уменьшенных септаккордов, и необычные приемы звукоизвлечения (особенно нов для своего времени был финал «Фантастической симфонии» Берлиоза), и символика некоторых мелодий (особая роль секвенции *Dies irae* в произведениях романтиков). К этому надо прибавить гамму Черномора и другие ладовые образования, введенные в обиход русскими композиторами.

Равель отказался от уже найденных средств (сохранив, пожалуй, лишь быстрое повторение одного и того же звука). Его приемы отобраны точно, во многом новы и оригинальны. Именно они и определяют исключительную выразительность музыки «Скарбо», где контрасты динамики, богатство пианистической фактуры вытекают из разработки немногих элементов. Прием, характерный для всего творчества Равеля, являющийся одной из основ его композиторского мастерства.

Дело еще и в сосредоточенности внимания на отдельных образах, которые появляются уже в начальных тактах, — «интонация ужаса» в басу, усиленная быстрыми повторениями звука *dis*, резко диссонирующего с аккордом в нижнем регистре. Эти и несколько следующих тактов — тревожный взлет пассажей и пронзительное тремоло — вводят в господствующее настроение равелевской пьесы. Вся смятенность, все загадочное и ужасающее выражено в музыке, казалось бы, несоместимым с ее характером чувством меры, точностью пропорций. Этим «Скарбо» резко отличается от многих близких ему по содержанию произведений экспрессионистического искусства, в которых преувеличенность выражения эмоции становится эстетическим принципом.

Экспозиция пьесы складывается из двух элементов: первый, вырастающий из основной интонации, под которую сам композитор подтекстовал слова «quelle horreur!» («какой ужас!»), и второй, также краткий, полный затасанной тревожности, несущий в себе элементы целотонности:

5 au Mouvt (Vif)

mf (quelle horreur!)

un peu marqué

Второй элемент приобретает еще большую выразительность в дальнейшем, в движении шестнадцатых, приводящем к драматическому взлету первого мотива.

Далее следует фантастический эпизод, где краткие реплики аккордов (третий тематический элемент с его остро-подчеркнутым ритмом) оттенены трепетными звучаниями ломаных октав на фоне выдерживаемой основной гармонии. Отсюда композитор приходит к новому возвращению главного мотива. Затем темы появляются в обратном порядке, причем приобретают еще большую активность — этому способствует мастерское использование необычных средств пианистического письма. В конце концов развитие подводит к кульминации, ошеломляющей натиском неистовых звучаний.

В репризе темы меняются местами, в ней много нового, преобразующего необыкновенно богатую фактуру. Нельзя не согласиться со словами Альшванга, утверждающего, что по пианистическому блеску это произведение превосходит все написанное Равелем. Можно даже сказать, что «Скарбо» — одна из самых трудных пьес во всем фортепианном репертуаре. Композитор использует различные приемы для динамизации образа. Один из главных — превращение пассажей мелкой фортепианной техники в массивные аккордовые последования, перенос их из одной октавы в другую, что позволяет захватить почти весь диапазон. Часто в основу положен обычный пианистический прием, но он преобразен неожиданными поворотами.

Много примеров этого можно найти в репризе; отметим ходы параллельными секундами, сначала — восьмыми, затем — шестнадцатыми и, наконец, — в нисходящем ломаном движении. Помимо того, что так создается удивительное по своему фантастическому колориту нарастание, этот прием, взятый сам по себе, обогащает фортепианную технику новыми аппликатурными возможностями, в частности — в использовании двойных нот — вслед за терциями, секстами, квинтами появляются секунды. Эти возможности еще

больше расширил Скрябин, написавший несколько времени спустя этюды в квинтах, септимах и нонах. Уже говорилось о гирляндах диатонических секунд в Третьем фортепианном концерте Прокофьева, где они создают особый эффект металлического блеска. У Равеля секундовые гирлянды разнообразнее и изысканнее, это одно из его пианистических открытий.

Музыковед Р. Майерс считает возможным, что секундовые пассажи могли быть изобретены композитором благодаря некоторым особенностям строения его рук, и в то же время справедливо находит здесь, как и в других виртуозных элементах пьесы, значительное расширение возможностей техники исполнения, идущей от Листа.

В последних страницах пьесы налетает еще один звуковой шквал — вздымаются волны браваурного аккордового *martellato*, в которое врываются краткие реплики третьей темы. «Мотив ужаса» и страшное видение, поднявшееся до высоты готической колокольни, исчезают, оставив след лишь в мерцающем тремоло, завершающем музыку в полном соответствии с поэтической программой.

В фортепианной фактуре «Скарбо» вновь оживают некоторые находки более ранних произведений Равеля, например — гроздь секунд, но в ней также много нового, неизменно связанного с требованиями психологической образности. В этом отношении Равель тесно связан с традицией романтического пианизма, в частности — с весьма ценными им листовскими «Этюдами трансцендентного исполнения» (можно назвать этюд «Метель», где вся пианистическая разработка вырастает из поэтического содержания, а вовсе не из элементов звукоподражания, подчеркиваемых иными исполнителями. Для Листа в вое зимнего ветра слышалось нечто сокровенное, пробуждающее глубокий душевный отклик). Так и в «Скарбо» — главное не в следовании за сюжетными деталями поэмы Бертрана, а в воплощении образов мрачной фантастики. Брюи в своей книге о Равеле проводит аналогию между «Ундиной» — поэмой «водяной и лунной» и «Скарбо» — «лунной и ртутной». Во многих отношениях это один из последних всплесков позднего романтизма, уже перерастающего в экспрессионизм, но совсем в иные формы, чем у Шёнберга и его последователей.

Не раз, и не без оснований, говорилось об антиромантизме Равеля, в том числе и по отношению к циклу «Ночной Гаспар». Пианист В. Перлемютер, проходивший этот цикл с

автором, вспоминает, как тот однажды сказал: «Я хотел сделать карикатуру на романтизм», но тотчас же добавил совсем тихо: «Быть может, я остался там» [76, 36]. Композитор был прав — «Ночной Гаспар» остался самой романтической страницей его музыки. Конечно, романтизм предстает в новом облике искусства XX века, преобразующего традицию, вносящего в нее современное содержание.

В этой связи можно отметить концентрацию психологизма, которая ощутима даже в «Ундине», не говоря уже о двух других пьесах. Их образы фантастичны, одухотворены поэтическим чувством. Задачи импрессионистической звукописи отступают на второй план, главное в раскрытии внутреннего мира, именно в этом Равель приближается к эстетике романтизма, и тем более, что в его музыке сочетается реальное и нереальное, как в новеллах Гофмана. Вот почему композитор нашел источник вдохновения в произведениях Бертрана, написанных под влиянием немецкого романтика, чьи слова не случайно предпосланы вместе с поэмой в качестве эпиграфа к третьей пьесе.

«Ночной Гаспар» — произведение необычное по своему содержанию не только для Равеля, но и для французской музыки начала века, далекой от романтической фантастики, оживающей в загадочных звучаниях этих пьес. Они имеют немного аналогий и в современном им европейском искусстве, разве лишь Скрябин, в таких произведениях, как Девятая соната и «Темное пламя», входит в сходную психологическую сферу.

Можно провести некоторые параллели и в области других искусств, вспомнить картины бельгийца Д. Энзора и в особенности норвежца Э. Мюнха. «Вампир», «Крик» — все они также очень ярко выражают чувство иррационального, в чем-то напоминая равелевский триптих. Но он отмечен совершенно иным качеством поэтического видения и остался в фортепианном творчестве Равеля такой же кульминацией и поворотным пунктом, как в другом жанре «Дафнис и Хлоя».

Вслед за «Ночным Гаспаром» Равель написал еще одно ставшее широкоизвестным произведение — фортепианную сюиту «Моя матушка-гусыня».

Трудно представить себе большой контраст: мрачная фантастика уступила место наивной и светлой сказочности, демоническая виртуозность — простоте письма: Равель посвятил эти музыкальные сказки детям Годебских и хотел, чтобы они выступили их первыми исполнителями. Но дети были очень застенчивы, и пьесы были сыграны маленькими

пианистками — Женевьевой Дюрок и Жанной Лёле. Много лет спустя Ж. Лёле вспоминала о первой встрече с композитором: «Я нашла этого великого мастера таким простым, и я была также удивлена, что он требовал от нас такой же простоты! Без поисков выразительности каждой ноты!» [76, 59]. Обращаясь к детям, стремясь быть доступным для их восприятия, Равель создал музыку лирически обаятельную, равно интересную для детской и взрослой аудитории.

Равель избрал сюжеты хорошо известных его маленьким друзьям сказок Ш. Перро, мадам д'Ольнуа и мадам Лепренс де Бомон (эти сказки, кстати сказать, были переведены на русский язык Тургеневым). Он предпослал пьесам эпиграфы, раскрывающие образное содержание каждой из них. Не замыкаясь в рамках чистой иллюстративности, композитор показывает пример истинно художественной обобщенности («Волшебный сад»), создает тонкие в своей лаконичности психологические зарисовки («Красавица и чудовище»). Сказочные события несут в своем развитии морально-этическое начало, причем — без всякой назидательности; все доступно для детского восприятия, как и сама светлая и поэтичная музыка Равеля. Его сюита — своеобразное явление в литературе для детей, она написана с полной отдачей творческих сил, без всяких компромиссов.

Отдельные части могут исполняться и отдельно, но их художественный смысл раскрывается полностью лишь при слушании всей сюиты, на что и рассчитывал композитор.

Первая пьеса — «Павана спящей красавицы» — чудо лирической простоты и изящества. Она построена на плавной, чуть грустной мелодии, изложена сжато, в прозрачной фактуре. Диатоника натурального *a-moll* нарушена всего в двух-трех тактах повышением III либо VI ступеней (причем эти звуки появляются в подголосках), тотчас же возвращающихся к основному ладу. В музыке господствует элегическое настроение, которое сохраняется и во второй пьесе «Мальчик-с-пальчик», также идущей в спокойном размеренном движении.

Мелодия, сопровождаемая ходами параллельных терций, привлекает верно найденной интонацией наивности. Два-три иллюстративных штриха — форшлагги в высоком регистре — не более чем намек, вполне, однако, достаточный для детского понимания (в словесной программе говорится о птичках, склевавших хлебные крошки, которыми мальчик отмечал пройденный путь, и поставивших его, таким

образом, в затруднительное положение при возвращении назад). Эта пьеса также несложна и выразительна. Удачно введен эффект непрерывного и неспешного движения, составляющего фон к напевной мелодии. Так нарисован понятный детскому восприятию образ бредущего домой Мальчика-с-пальчика.

«Дурнушка, императрица пагод» вносит контраст в темповое однообразие сюиты, играет в ней роль скерцо. Это изящная пьеса, целиком основанная на той форме пентатоники, которая в Европе уже давно считается китайской и потому вполне логично появляется в детской сказке, где действие происходит в мире статуэток, колокольчиков, игрушечных музыкальных инструментов, столь дорогих сердцу Равеля. Вспоминается прелюдия «Испанского часа», но музыка «Дурнушки» значительно проще, хотя и отчетливее по элементам звукоподражания. Пентатонические секунды создают ритмическую основу для легко очерченной, как бы переливчатой мелодии; она порхает в верхнем регистре, уступая иногда место нежному перезвону колокольчиков. В средней части движение замедлено (четверти вместо восьмых), ясность пентатоники местами нарушена, но это не меняет характера пьесы, лишь вносит в него несколько иной оттенок. В этой части сюиты Равель еще раз близко подходит к звуковому миру Лядова, его знаменитой «Музыкальной табакерки».

Четвертая пьеса — «Беседы Чудовища и Красавицы» — возвращает в лирическую сферу. Это медленный вальс, его широко развернутая мелодия кажется связанной с каким-то текстом. Образ Красавицы изыскан, но не настолько, чтобы стать трудным для детского восприятия. Фактура необычайно скупа, даже несколько аскетична в своем самоограничении. Также лаконично очерчен образ Чудовища — тяжело-весная, несколько неуклюжая мелодия, звучащая в низком регистре. Обе темы сочетаются бесконфликтно, чтобы найти синтез в светлой коде, где происходит превращение Чудовища в Прекрасного принца. Наивная символика музыки отлично сочетается с бесхитростной поэзией сказки. Некоторые критики находили здесь запоздалое влияние Гимнопедий Сати, но едва ли они затмевают полную самостоятельность равелевского стиля.

Заключительная пьеса — «Волшебный сад». По характеру спокойно дифирамбического звучания она выходит из круга настроений других частей. В ней царит диатоника белых клавиш, нарушаемая лишь в нескольких тактах сред-

него эпизода. Светлый характер господствует в небольшой впечатляющей коде, построенной на сопоставлении трезвучий субдоминантовой и тонической групп, звучащих на фоне басового органного пункта и *glissando* в верхнем регистре. Это апофеоз волшебной сказки, заканчивающейся торжеством доброго, светоносного начала. Вюйермоз видит здесь влияние Форе, В. Жанкилевич находит сходство с фанфарами из «Салтана», возгласами «чудо-чудное, диво-дивное» из «Садко», говорит об образе Царевны-лебедь. Вспоминаются и светлые лирические страницы «Спящей красавицы» Чайковского. За всеми этими сравнениями остается своеобразие музыки Равеля, очарование ее чистого мелодизма и диатонической гармонии.

Равель — один из немногих композиторов, по-настоящему понимавших детей и умевших писать для них, нисколько не утрачивая своей оригинальности. Он встает в один ряд с Шуманом, Чайковским, Дебюсси, находя свой путь в выборе темы и ее воплощения. Важную роль сыграл его интерес к игрушкам, но главное — способность проникаться сказочным духом, с такой силой проявившаяся в опере «Дитя и волшебство». Композитор рассказывает детям увлекательные истории, он вкладывает в нетрудные пьесы много выдумки и фантазии.

Равель выступил в качестве композитора-сказочника в годы, когда только что появился замечательный «Детский уголок» Дебюсси. Интересно отметить еще один пример переклички двух мастеров и в то же время полную самостоятельность их художественных решений. В «Детском уголке» царит атмосфера не только сказки, но и реальности, иногда даже современности: «Кукольный кэк-уок» — один из первых отзвуков танцевальных ритмов XX века в европейской музыке. Равель обратился к ним несколько позднее, уже после первой мировой войны. Аналогии и противопоставления в творчестве двух мастеров могут быть приумножены, они говорят о том, что оба находились в рамках одного направления французской музыки, выступая в нем каждый со своей позиции.

Два мастера непохожи друг на друга. Авторы монографий о них нередко пристрастны к предмету своего повествования. Но не лучше ли оставить каждого композитора в его королевстве, не занимаясь выискиванием мнимых плагиатов и отдавая себе полный отчет в значении Дебюсси и Равеля. Тогда станет ясным различие в их подходе к воплощению сходных тем, и не только в детских пьесах, но и в «Испан-

ской рапсодии» и «Иберии», так же как и в звукописи образов водной стихии — в «Игре воды» и «Отражениях в воде», не говоря уже о симфонических эскизах «Море», где Дебюсси выступает с концепцией, маловозможной для Равеля: «Я сделал религию из таинственной природы» — пантеизм и поэтическое видение в одно и то же время [117, 83].

Равель высоко ценил музыку Дебюсси начиная с консерваторских лет, когда он, по свидетельству соучеников, постоянно возвращался к разговорам о нем. Даже впоследствии, отстаивая свой приоритет в некоторых формах фортепианной техники, он выражал восхищение пьесами Дебюсси, играл их публично, был в восторге от «Фавна» и «Иберии», о которой писал в одной из своих статей, что был «тронут до слез этой струящейся „Иберией“, ее ароматами ночи, так глубоко волнующими» [100, 81].

Апрель 1908 года был обозначен для Равеля важным событием: он впервые концертировал за рубежом — в Лондоне. Равель жил там в доме своего ученика Р. Воана-Уильямса. Английский композитор занимался с ним в течение нескольких месяцев предшествующего года, уроки состояли преимущественно в оркестровке произведений самого Равеля, а также — Бородина и Римского-Корсакова (это напоминает занятия Стравинского с Римским-Корсаковым). Воан-Уильямс был очень доволен творческим общением с французским композитором и навсегда остался его другом. Со своей стороны, Равель ценил его музыку, хлопотал о включении его «Фантазии» в программы парижских концертов Национального общества. Это один из примеров связей Равеля с английской музыкальной культурой, проявившихся очень рано. Так, еще в 1902 году он намеревался сделать клави́р оперы «Рыжая Марго» Ф. Дилиуса, переписывался с ним.

Возвратившись на родину, Равель писал Воану-Уильямсу: «Здесь я снова стал парижанином. Но парижанином, который тоскует о Лондоне. Это первый раз, когда я сожалею о том, что покинул чужую страну», и добавляет: гостеприимство семьи Воана-Уильямса помогло ему «почувствовать себя как дома в необычной атмосфере и оценить очарование и великолепие Лондона почти так же, как если бы я был лондонцем» [88, 71].

Значительную часть лета и осени 1908 года Равель прожил в Вальвене — вблизи Парижа, где находился загородный дом его друзей Гюдебских. В сентябре, когда они уехали в Испанию, композитор оставался вместе с их детьми

и отлично чувствовал себя в этом обществе, умел разделить с ними их радости и огорчения. Памятью этих дней стала музыка «Моей матушки-гусыни». Впрочем, Равель не отвлекался от парижских забот, о которых можно прочесть в письмах к друзьям. В одном из них говорится о встрече с Э. Варезом, только начинавшим тогда свой путь крайнего новатора. Это еще одно свидетельство неизменного интереса Равеля к представителям самых радикальных течений в современном искусстве. Он, однако, умел сохранять свой собственный облик даже при встрече с тем, что привлекало его пристальное внимание: влияния не затрагивали внутренней сущности самобытного дарования.

Конец 1908 года Равель провел в Париже. Жизнь его вошла в размеренный круг творческой работы и общения с друзьями. Вышел в свет клавир «Испанского часа», заканчивалась его инструментовка, но перспективы постановки по-прежнему оставались неопределенными, хотя опера и анонсировалась театральными афишами. Зато композитору теперь не приходилось долго ожидать исполнения своих оркестровых и камерных произведений — они быстро находили исполнителей и привлекали интерес публики не только французской, но и зарубежной. Равель вышел на широкую арену современной музыки с произведениями первоклассного достоинства, вступил в период расцвета творчества, устремленного к новым горизонтам.

ПУТЬ К „ДАФНИСУ“

Год 1909 не принес Равелю больших творческих достижений: к этому времени относится всего лишь обработка греческой песни «Трипатос», о которой говорилось ранее, и небольшая фортепианная пьеса «Менуэт на имя HAYDN», включенная в сборник, составленный А. Казеллой (который был дружен с композитором и участвовал несколько времени спустя в первом исполнении Трио). Не все буквы, которые составляют имя венского классика, встречаются среди латинских наименований ступеней гаммы, и Равель находит недостающие при помощи так называемой «*soggeto cavato*» — условной комбинации звуков алфавита. Его излюбленные большие септаккорды мало вяжутся с гармоническим стилем венского мастера, да и самой темой, проходящей через всю пьесу как в основном виде, так и в обращении. Менуэт — одно из произведений Равеля, написанных по случайному поводу. К их числу принадлежит и появившаяся три года спустя фортепианная прелюдия — она предназначалась для участников консерваторского конкурса по читке с листа. Эта небольшая пьеса вызывает в памяти «Мою матушку-гусыню», она проникнута лирическим началом, в ней есть и очень красивое сочетание двух мелодических линий — октавы и влетающиеся в их звучания терции.

Все это были лишь эпизоды, главное же внимание Равеля было обращено на крупные замыслы, которые и были воплощены в недалеком будущем. А до тех пор он не раз переживал радостное волнение, присутствуя на премьерах своих новых произведений.

Уже говорилось о том, что 6 января 1909 года Р. Виньес впервые сыграл цикл «Ночной Гаспар», вызвавший боль-

шой интерес парижской публики. Равель мог быть полностью удовлетворен исполнением своего друга, изучившего пьесы под его руководством и блеснувшего вновь в качестве интерпретатора современной музыки.

Однако успехи не улучшили отношений с консервативным руководством Национального музыкального общества, более того — дело окончилось полным разрывом. Кеклен вспоминает в этой связи, что концерты Общества были открыты преимущественно для учеников *Schola cantorum*, и даже Равель «был принят с подозрением, и первое исполнение было встречено всем кланом *Schola* враждебно и насмешливо» [116, 66]. Впрочем, причина для выхода из членов Общества не носила чисто личного характера: Равеля возмутило отклонение симфонической поэмы «Что рассказало море» Деляжа, предложенной к исполнению в одном из концертов. Но нет худа без добра, разрыв привел к организации Музыкального общества независимых. Равель упоминает об этом в одном из писем к Кеклену: «Я собираюсь сформировать новое общество, более независимо, по крайней мере вначале. Эта идея восхищает многих. Могли бы вы присоединиться к нам?» [91, 61]. Президентом Музыкального общества независимых стал Г. Форэ; перед композиторами, не связанными со *Schola*, сразу открылись новые возможности общения с публикой.

В первом же концерте Общества, состоявшемся 20 апреля 1910 года, маленькие пианистки Ж. Дюрони и Ж. Лёле сыграли сюиту «Моя матушка-гусыня», а рядом с нею прозвучали произведения Г. Форэ, А. Капле, Р. Дюкасса и К. Дебюсси, чью «Тетрадь эскизов» исполнил Равель. Он был в восторге от этой пьесы, так же как и от появившихся вскоре Прелюдий: «Получил прелюдии Дебюсси. Среди них есть „Затонувший собор“, „Ароматы и звуки“ — все великолепно! Нет! Несмотря на карканье его коварных защитников — Карро и всяких прочих Лало, — ему еще далеко до конца, этому Дебюсси», — пишет он в письме Гodeбской [19, 83].

В 1910 году Равель и его друзья снова пережили «русский шок», вызванный на этот раз балетными спектаклями Дягилева, в том числе «Жар-птицей» Стравинского. Вскоре произошло знакомство двух композиторов, перешедшее затем в дружбу. Равель познакомился и с Дягилевым, привлечшим его к работе над балетом «Дафнис и Хлоя».

Об этом подробно говорится на страницах воспоминаний М. Фокина. Летом 1910 года Дягилев предложил ему поду-

мать о постановке нового балета, и хореограф назвал сюжет «Дафнис и Хлоя», привлекавший его в течение многих лет, как только он познакомился с русским переводом античного романа: еще в 1904 году им был составлен сценарий, оставшийся тогда неиспользованным. Теперь Дягилев и Бакст поддержали идею Фокина, вопрос о балете был решен положительно. В качестве будущего автора музыки, среди других композиторов Дягилев назвал и Равеля.

Фокин вспоминает о своей первой встрече с композитором: «Он пригласил меня к себе, чтобы ознакомиться с характером своей музыки. В скромной квартире, на пианино, стоящем, помнится, в столовой комнате, он мне сыграл свою „Ундину“. Не раз мне приходилось убеждаться, что сам композитор, даже не обладающий в совершенстве пианистической техникой, иногда может дать самое живое впечатление от своего сочинения». Музыка очень понравилась хореографу, он даже «подумал, что ее следует поставить как балетную картину» [31, 291], — в чем сказались воздействие живописно-образной стихии равелевской музыки. Однако это было лишь попутной мыслью, не отвлекшей хореографа от главной цели визита. Встречи с композитором продолжались. После некоторых раздумий Равель принял либретто и согласился написать музыку, тем более что Фокин предоставил ему полную свободу, освобождая от необходимости следовать балетным традициям. Была и еще одна немаловажная причина согласия — сам Равель уже задумывался в 1906—1907 годах над музыкальным воплощением древнегреческой повести.

Композитор жил в это время в Вальвене на вилле Гранжетт. В одном из писем он сообщает: «„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, как пернатые плутишки начинают щебетать во всю мочь. Потом, заметив, что я окончательно проснулся, они пробираются к решетке в глубине гостиной и начинают порхать. Тогда мне становится невтерпеж, и я встаю» [19, 82].

Май месяц Равель провел любуясь расцветающей природой и работая над музыкой балета. В сельской атмосфере ему жилось привольно, ничто его не отвлекало, и если работа двигалась медленно, то лишь из-за его крайней требовательности. Он по многу раз проверял каждую деталь и часто становился рабом собственной придирчивости, за кото-

рой скрывалась высокая артистическая принципиальность. С годами она обострялась, о чем вспоминают все, кто близко знал композитора.

Один из друзей композитора — Гюстав Самазейль — рассказывает, как тот играл первые эскизы главной темы, постепенно обретавшей контуры и гармоническую основу. Ему удалось уговорить Равеля ничего не изменять в первоначальном облике, и это нашло затем отражение в шуточной надписи на партитуре: «Автору главной темы этого произведения».

Так началась работа, растянувшаяся на несколько лет и увенчавшаяся полным успехом. Композитор жил эти годы в мыслях о «Дафнисе», отвлекаясь от них лишь ради других произведений. В то же время расширялись его творческие связи с представителями русской музыкальной культуры.

Московский «Дом песни», возглавлявшийся известной певицей Марией Олениной-Д'Альгейм и ее мужем Пьером Д'Альгейм, объявил в 1910 году конкурс на обработки народных песен для голоса с фортепиано, и Равель был приглашен принять в нем участие. Он уже был знаком с М. Д'Альгейм, высоко ценил ее талант и охотно принял предложение, тем более что был подготовлен к нему работой над греческими песнями. Участникам конкурса предлагалось сделать семь обработок. Равель получил первую премию за обработки испанской, французской, итальянской и еврейской, А. Оленин — русской, Жерар — шотландской и фламандской песен. В своих обработках Равель снова обнаружил не только мастерство, но верность понимания ладово-интонационной структуры песен разных народов.

Четыре песни были изданы в Москве П. Юргенсоном и впервые исполнены Олениной-Д'Альгейм в Париже 10 декабря 1910 года. Три остальные обработки, не получившие премии, были уничтожены — согласно предварительным условиям конкурса, — и судить о них нам нет никакой возможности. Впрочем, как замечает музыковед Р. Косачева, опубликовавшая конкурсную мелодию русской песни («Что не ясен соколик»), можно предположить, что Равель нашел в ее диатонике и плагальности нечто близкое своим вкусам и соответствующие ее строению гармонические средства. Добавим, что он имел в качестве образцов и произведения русских композиторов. Возможно, что он был знаком и с песенными сборниками Балакирева и Римского-Корсакова. Словом — русская мелодия не была для него неизведанной областью.

Обработки сделаны опытным мастером, стремящимся к объективному решению задачи. Композитор немногословен, он ограничивается общим контуром рисунка, набрасывает его немногими штрихами, но их оказывается достаточно — они типичны: гитарные отзвуки в испанской песне, ясная мажорная диатоника во французской, слегка подчеркнутый лирический пафос итальянской, своеобразная ритмика еврейской. Во всем чувствуется стремление сохранить подлинность характера песни, и в этом отношении вспоминаются ранее сделанные обработки греческих песен.

1910 год принес «Благородные и сентиментальные вальсы» для фортепиано, в которых Равель впервые активно соприкоснулся со стихией этого танца, волновавшей его еще раньше, когда он вынашивал замысел произведения, навеянного музыкой И. Штрауса. Впрочем, теперь он развивает иную традицию — шубертовскую.

Речь идет не о стилизации. По содержанию и языку вальсы Равеля далеки от сферы шубертовской романтики, их музыка носит явственный отпечаток своего века. Главное в общей устремленности в поэтическую стихию вальса, в лирической трактовке жанра, напоминающей о Шуберте. В отличие от вальсов и лендлеров Шуберта у Равеля есть элементы программности (она была раскрыта затем в словесных комментариях к балету, созданному на основе музыки сюиты), определяющие некоторые особенности драматургического построения цикла. Общность замысла связывает отдельные вальсы, оправдывает контрасты, не слишком, впрочем, подчеркнутые.

«Благородные и сентиментальные вальсы» — пример изящества фортепианного письма, лаконизма фактуры, нигде не отягченной деталями. Равель находит неожиданные сопоставления гармонических интервалов, музыка изысканна и вместе с тем логична. И не случайно Дебюсси сказал после прослушивания вальсов Равеля: «Это самое тонкое ухо, которое когда-либо существовало» [81, 126], — звуковая ткань сюиты пленяет игрой оттенков, объединенных в общей колористической гамме. «Благородные и сентиментальные вальсы» — один из последних отсветов романтизма в эпоху приближения первой мировой войны. Следующий раз композитор возвратится к этому жанру в симфонической поэме «Вальс», уже бесконечно далекой от лирически-безмятежной атмосферы фортепианной сюиты.

Равель предпослал сюите эпитафию — слова А. Ренье о всегдашней сладости бесполезного занятия. Было ли это

только модным в то время дендизмом или выражало эстетический принцип композитора — сказать трудно, в любом случае — эпитафия не определяет художественных достоинств музыки: она отмечена всей оригинальностью и поэтичностью равелевского стиля. «Благородные и сентиментальные вальсы» стоят как бы на перепутье между «Ночным Гаспаром» и «Гробницей Куперена», где уже отчетливо выступают черты будущего равелевского неоклассицизма — большая простота, не исключая, впрочем, красочности звучания.

Мелодическая грация шубертовских лендлеров возрождается в новом качестве равелевской музыки, где еще раз оживают традиции романтизма. В этом своеобразии «Вальсов» и, быть может, их анахроничность для своего времени. Сейчас они воспринимаются не столько в аспекте исканий эпохи, а скорее как взгляд, брошенный в прошлое, сочувственный и чуть иронический, подобный тому, о котором не раз вспоминали друзья композитора.

Первый вальс с его пылким характером с начальных тактов привлекает внимание своеобразием гармонии, которую подробно анализирует в своем этюде музыковед Ж. Шайе [50]. Он указывает, что в первом созвучии тонический аккорд обогащен введением II и VI ступеней, и вместе со вторым аккордом, где появляются чуждые основной тональности *ais* и *cis*, здесь объединены одиннадцать звуков. В дальнейшем привлекает внимание цепь септаккордов. Что касается ритмики, то она напоминает шубертовские лендлеры, иногда очень близко.

Второй вальс проникнут духом нежной меланхолии: это страница сюиты, особенно оправдывающая эпитет «сентиментальный» — с поправкой на вкус и сдержанность композиторской манеры. Просто изложенный, с тонко намеченной трехдольностью сопровождения, он привлекает мечтательностью настроения, выраженного в ясной и пластичной форме. Это торжество романтической мелодии, выступающей на первый план во всей своей красоте. Исследователи проводили аналогии с «Забытым вальсом» Листа, музыкой Форе и даже мелодиями стиля «прекрасной эпохи», но вернее всего увидеть здесь один из самых чистых образцов равелевской лирики.

Третий вальс — легкий, светлый, грациозный; его рисунок намечен немногими линиями, но их вполне достаточно для воплощения замысла, как и скупой намеченной гармонизации: аккорды и септаккорды предстают в классической

форме трех- либо четырехголосного изложения, оживленного лишь октавными перестановками. Мелодия построена на аккордовых звуках, фактура и ритмика предельно просты — почти всюду равномерное движение четвертями. В сочетании с ясностью мажорного лада это создает поэтический образ юности, в котором снова ощутима внутренняя близость к миру шубертовских танцевальных миниатюр.

Два последующих вальса написаны более сжато, но жанровая традиция претворена в них несколько сложнее. Они контрастны друг другу по настроению, однако близки по гармоническим средствам, в которых важная роль отведена последованиям септаккордов и изысканной хроматике, не проявившейся столь отчетливо в музыке трех первых номеров цикла.

Четвертый вальс почти весь составлен из секвенций основного мягкодиссонирующего аккорда, придающего его звучанию несколько томный характер, подчеркнутый плавно-раскачивающимся ритмом. Вот еще один пример эмоционально насыщенной гармонии, определяющей характер музыки.

Пятый вальс — чисто лирическая страница, вылившаяся из-под пера композитора, мало склонного к непосредственности, но одаренного даром истинной поэтичности. Еще один ассонанс с миром романтических чувствований — сам Равель написал на нотах, принадлежащих Перлемютеру: «в духе шубертовского вальса». В нем преобладает четкость ритмического рисунка, музыка оживлена звучаниями двойных нот, хроматическими поворотами. Изложение несложно — мелодия в правой руке, в левой — традиционная фигура вальсового аккомпанемента. Все это несколько по-иному, более усложненно повторяет построение второго вальса.

Если пятый вальс вызывает в памяти второй, то шестой перекликается с третьим, и это играет важную роль в общей конструкции сюиты, укрепляет единство общего построения. В быстром вальсе, идущем в непрерывном движении четвертями, спартански простом в своем отказе от полнозвучия, есть нечто предвещающее послевоенную манеру композитора. Скерцообразная музыка оттеняет два заключительных вальса.

Они являются лирической кульминацией цикла, в них торжествует светлое и ясное чувство. Начало седьмого вальса вводит в сферу редкой у Равеля целотонной гармонии, но это не больше чем подготовка к основному эпизоду, где снова выступают черты шубертианства:

Прием, оказанный «Вальсам» Равеля, сыгранным его другом — пианистом Луи Обером, был более чем сдержанным: третьему вальсу шикали, четвертый вызвал ироническое *bis*, пятый — открытые насмешки! Равель находился в ложе среди друзей, также не посвященных в тайну его авторства, и по окончании пьесы выслушал от них немало насмешливых и критических замечаний. Что касается анкет, то они все же определили автора большинством одного голоса. Впрочем, это не повлияло на дальнейшую судьбу «Вальсов», быстро завоевавших признание и в фортепианной, и в оркестровой редакциях.

Весною 1911 года Равель снова живет на вилле Гранжетт, где и на этот раз много работает над партитурой балета «Дафнис и Хлоя», включенного в программу ближайшего дягилевского сезона. Однако ему не удалось закончить работу в срок, отчасти по творческим причинам, отчасти из-за подготовки к концерту Колонна, в котором 2 апреля исполнилась первая сюита из музыки балета, а еще больше — из-за волнений, связанных с приближением премьеры «Испанского часа».

В письмах друзьям он сообщает о ходе театральных репетиций и о возникающих при этом трудностях. То вставал вопрос о замене дирижера, то о частичном перераспределении ролей. Все волновало композитора, требовало ответа, словом, ставило его в сложное положение.

Времени для раздумий оставалось, однако, немного, ибо 19 мая уже состоялась премьера (дирижировал Ф. Рульман), вызвавшая различные отклики, но в общем принесшая композитору успех, вознаградивший за долгое ожидание. Впрочем, недруги не оставили его в покое и на этот раз. Так, Лало, начиная свою статью с признания оперы «Испанский час» самым удачным из всего написанного Равелем, не удержался дальше от острых критических стрел: «Его персонажам недостает жизни и души, насколько это возможно: это автоматы, механические куклы, очень хитроумно сделанные и обработанные, которые входят и выходят, жестикулируют, говорят, поют, но ни на минуту не создают впечатления непосредственности, не кажутся живыми. Декламация, которой наделяет их Равель, причудливо размеренная, чопорная...» [100, 97].

Суровая оценка критики не повлияла на мнение публики, тем более что ей противостояли другие, более объективные и доброжелательные. Они напутствовали оперу Равеля в сценическую жизнь с надеждой на будущее, и «Испанский

час», действительно, не исчез из репертуара до настоящего времени. Да и после премьеры Равель не имел оснований жаловаться на недостаток внимания публики. Она проявила живейший интерес и к сыгранной несколько раньше (2 апреля) впервые под управлением Г. Пьерне симфонической сюите из музыки «Дафниса и Хлои». Отзывы прессы были в общем благоприятными, в них отмечалось богатство гармонического и оркестрового колорита. В «Le Matin» появилась статья А. Брюно, писавшего: «Эта партитура полна силы, ритма, блеска — свобода формы и письма превосходят все, что можно было вообразить». Новаторство Равеля показалось ему слишком смелым, и он счел нужным добавить: «Я должен признать, что принимаю это не без колебаний» [111, 111]. В общем сезон оказался значительным для расширения известности и славы композитора.

После всех этих волнений Равель отправился отдыхать в родные места. Он горячо любил их, испытывал радость общения с народом басков, с которым его связывали кровные связи. Приехав в Сибур, Равель точно помолодел, все окружающее радовало его, и даже письма полны непосредственности, прорывающейся через обычную для него сдержанность. В этом отношении особенно интересно письмо к Годабской от 19 июня.

Приглашая своих друзей на юг, он восклицает: «Подумать, что только от Вас 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 Пиринеи. А сколько света! Это не беспощадное солнце, каким оно бывает в других местах на юге, тут оно сияет мягко. И народ здесь такой же: живой, изящный, веселый без вульгарности. Танцы легки, без преувеличенной страстности» [19, 86]. Это настоящий гимн во славу родины, дорогой его сердцу. Он бегло говорил на баскском языке, любил пользоваться местными географическими названиями — Зибуру (Сибур), Домбан Луигильзум (Сен-Жан-де-Люс), словом — всей грудью вдыхал родную атмосферу, наслаждался природой, купался в море, не забывая повидать все интересное в окрестностях: процессии в честь праздника Успения, танцы, корриду в Сен-Себастьяне. Лето принесло ему много приятных впечатлений, которые еще больше укрепили его любовь к пиринейскому краю.

Возвратившись в Париж, Равель продолжает работу над балетом, оркеструет фортепианные пьесы — все это погло-

щает его время, письма, относящиеся к этому периоду, становятся редкими, а от следующего — 1912 года Р. Шалю вообще не удалось отыскать ни одного из них, при всех его стараниях (следует, впрочем, сказать, что он изучил далеко не все источники: позднейшие исследователи обнаружили большое количество равелевских писем в частных коллекциях).

1912 год оказался одним из самых важных в творческой биографии композитора. Его можно назвать годом балетов, ибо он принес Равелю два спектакля, в том числе и премьеру «Дафниса и Хлои». Это стало для него источником большого нравственного удовлетворения и еще больше укрепило его художественный авторитет, ибо что может быть более впечатляющим с точки зрения широкой публики, чем выступление на сцене театра!

В конце 1911 года Равель познакомился с молодым композитором Ролан-Мануэлем, ставшим его учеником и другом. Ролан-Мануэль посетил в первый раз Равеля в его квартире на авеню Карно, и по первому впечатлению композитор показался ему похожим на... жокея! Равель жил с матерью, женщиной «...очаровательной, с тонким лицом, окруженным ореолом седых волос», и с братом Эдуардом. «На стенах портрет отца, гуаши Сарда, японские эстампы». Ролан-Мануэль вспоминает, что жилище композитора ничем не напоминало о его труде: «Было бы редкостью увидеть карандаш либо листок бумаги на столе или фортепиано, которое почти всегда было закрыто. Единственное произведение, которое я замечал иногда на пюпитре, были 16 сонат Д. Скарлатти в издании „Breitkopf“» [103, 143].

Ролан-Мануэль был не первым учеником Равеля: мы уже знаем, что он занимался раньше с М. Деляжем и Р. Воаном-Уильямсом. Все они получили от своего учителя многое, но, конечно, не в плане консерваторского обучения. Скорее можно было говорить об общении старшего с младшими коллегами, товарищами по искусству. Равель был требователен, подчеркивая, что «необходимо учиться мастерству, у самого же себя ничему не научишься, поэтому изучайте мастерство других... если же у вас есть что сказать, сколько бы вы ни переписывали, все равно личность выявится... Посмотрите на копии Делакруа. В них сам Делакруа» [6, 214—215]. В другой раз он сказал, что нельзя лучше изучить мастерство, чем копируя других, и, быть может, поэтому так часто давал своим ученикам для оркестровки произведения ценимых им композиторов. Равель любил

своих учеников, он решительно отказывался от платы за уроки, все трое стали его друзьями.

21 января 1912 года была впервые исполнена оркестровая редакция сюиты «Моя матушка-гусыня», предназначенная для хореографического воплощения. Равель еще раз проявил мастерство в инструментовке собственных фортепианных пьес, приобретающих новый облик, не менее интересный, чем первоначальный.

Такая оценка дается и в статье Н. Мясковского, написанной в 1913 году. Он восхищается и самой музыкой сюиты и великолепным оркестровым мастерством французского композитора. Правда, Мясковский сдержанно оценил сценарий балета, считая его лишенным сюжетной связи, но это нисколько не помешало признанию высоких достоинств пьес, которые, по его мнению, «прелестны; обворожительны по музыке, искренни по настроению, остроумно изобразительны и очень пикантны как по элементам самой музыки, так и по оркестровым краскам». Далее говорится, что «Моя матушка-гусыня» дает пример «редкого изящества и находчивости в сочетании с почти наглядной простотой замыслов (что особенно ценно)», добавляя: «...партитура сюиты может служить не только предметом восхищения при рассмотрении ее, но и весьма полезным объектом для детального изучения» [14, 196—197].

Слова Мясковского интересны не только сами по себе, но и в качестве свидетельства внимания к равелевской музыке в России, где она при первых же исполнениях пробудила живой интерес публики и музыкантов.

Мысль о балете на музыку «Моей матушки-гусыни» была подсказана композитором Жаком Руше; в основу была положена одна из версий сказки о Спящей красавице. Материала сюиты оказалось недостаточно: ее пришлось пополнить, кое в чем изменить, переставить номера в соответствии со сценарием. В такой редакции произведение получило название «Сон Флорины». Балет ставился несколько раз (в том числе в 1915 году на сцене парижской «Гранд-Опера»), он имел успех у детей и взрослых.

Балет начинается Прелюдией, построенной на элементах апофеоза (последование трезвучий) и Паваны Спящей красавицы. Первая картина — вновь написанный Танец прялки, с обычными для такого рода пьес элементами звукоподражания. Части сюиты идут далее в несколько измененном порядке (сцена Красавицы с Чудовищем следует сразу за Паваной) — в соответствии со сценарием. В музыку вне-

сены блестящие каденции и связки, соединяющие отдельные номера. Словом, в балете есть немало отличий от фортепианного подлинника, связанных с требованиями сценического воплощения.

В том же году Равель написал балет «Аделаида, или Язык цветов» на основе музыки сюиты «Благородные и сентиментальные вальсы». На этот раз он избрал типично романтический сюжет в духе XIX века, что соответствовало и характеру музыки. Действие разворачивается в салоне Аделаиды, которая «разговаривает» со своими поклонниками «на языке цветов». Это позволило композитору ввести в балет персонажи различных цветов, используя для их сценической характеристики мотивы французского фольклора, а также сохранить связь с миром феерии, милым его сердцу. Балет не слишком насыщен действием, но в нем достаточно материала для создания хореографического повествования, в котором раскрылся лирический талант первой исполнительницы заглавной роли — русской танцовщицы Натальи Трухановой.

Приводим сценарий балета, зафиксированный Корто со слов автора. № 1 — праздник у Аделаиды, № 2 — появление изящного, несколько меланхолического юноши Лоредана, его дуэт с героиней, № 3 — «падающие лепестки нескромных маргариток, раскрывающие сердечную тайну», № 4 — ссора и примирение влюбленных, № 5 — появляется Герцог и подносит Аделаиде богатые подарки, № 6 — Герцог умоляет Аделаиду танцевать с ним, но — в № 7 — она идет за Лореданом. Эпилог — счастливый конец.

Корто справедливо отмечает, что этот сценарий, в развитии которого важную роль играют символы цветов, несколько напоминает романы немецкого писателя-романтика Жан-Поля Рихтера, вдохновившего музыку шумановских «Бабочек». Однако в балете Равеля меньше контрастности, больше расплывчатости очертаний. Он избегает драматизации, элементов которой можно найти, оставаясь в балете в рамках элегантной музыки сюиты вальсов.

Относительно оркестровки сошлемся еще раз на мнение Мясковского, писавшего, что она «выполнена очень рафинированно, с обычной равелевской изобретательностью и ловкостью как по применению массовых звучностей, так и в особенности при осуществлении различных утонченностей... для изучения настоящая партитура представляет богатый материал, как, впрочем, и все выходящее из-под пера М. Равеля, ввиду его изумительного владения оркестровыми сред-

ствами и редкого чутья к достижению пикантно-красочных звучностей в сущности далеко не сложными приемами» [14, 190—191]. Так же высоко оценил оркестровку «Вальсов» Корто, предпочитавший их фортепианной редакции, которую находил несколько монотонной. Впрочем, многие пианисты с удовольствием включали «Вальсы» в свой концертный репертуар.

22 апреля «Аделаида» появилась на сцене театра Шатле в «Concertes des dances» («Концерты танцев»), организованных Натальей Трухановой в сотрудничестве с оркестром Ламуре. Это был один из первых опытов сочетания в концертном плане симфонической музыки и хореографии, он привлек внимание композиторов и публики. В один вечер с «Аделаидой» были исполнены «Пери» Р. Дюкасса, «Трагедия Саломеи» Ф. Шмитта и «Истар» В. д'Энди — внушительная демонстрация достижений новой французской музыки. Каждое произведение шло под управлением автора, это был общий праздник музыки и танца, представленного обаятельным искусством молодой русской артистки.

Спектакль прошел четыре раза, имел успех, который принесли ему и музыка, и искусство танцовщицы. Равель надолго сохранил память об «Аделаиде», он назвал этим именем куклу, стоявшую на крышке его рояля (как можно видеть на рисунке художника А. Люка), а затем — грузовик, который водил по прифронтовым дорогам в годы первой мировой войны, находясь на службе в армии.

Спектакли «Аделаиды» стали радостными событиями для композитора в то время, когда он все больше погружался в заботы, связанные с подготовкой к премьере «Дафниса и Хлои». Она была уже не за горами, артисты работали с полным напряжением сил, преодолевая трудности, которых было немало.

Меньше всего это было связано с хореографом: М. Фокин восхищался музыкой, которую «полюбил с первого же ознакомления». Он говорил, однако, о своих опасениях, что «в противоположность избытку „мотивчиков“, которыми злоупотребляли в старых балетах, здесь будет все построено на оркестровой звучности, на неожиданных комбинациях инструментов», добавляя, что «боялся бедности тематического материала, которая часто присуща модернистской музыке» [31, 295]. Однако Фокин мог с радостью отметить и иное: много интересных тем и необычных ритмов, которые сложились органически, не оставляют впечатления нарочитого «отступления от принятых размеров, как теперь часто

приходится наблюдать, а, наоборот, являются самым естественным выражением музыкальной мысли не оригинального, а оригинального композитора». Говоря об удовольствии ставить танцы на эту музыку, Фокин добавляет: «А как чудно звучит оркестр Равеля!» [31, 295].

Фокин искренне полюбил музыку балета, но работа над ним проходила в трудных условиях, в период его нарастающего конфликта с Дягилевым, приведшего к окончательному разрыву после премьеры «Дафниса и Хлои». Помимо этих личных обстоятельств были и более общие — сильно осложнявшие дело недоразумения с подготовкой декораций и костюмов, нехватка репетиционного времени (финал с его сложнейшей хореографической композицией ставился за три дня до премьеры!). Все это принесло много неприятностей и композитору, который так или иначе оказался причастным к происходящему в театре и к тому же не всегда встречал там понимание.

С. Лифарь утверждает, что Дягилев готов был отказаться от постановки «Дафниса» из-за несоответствия стилей музыки Равеля и декораций Бакста, а также из-за несогласия композитора с либретто и хореографией Фокина. Трудно сказать, насколько точно мог быть осведомлен тогда Лифарь о всех обстоятельствах дела, но мемуары самого Фокина рисуют иную картину. Возможно, что недовольство Дягилева вызвал именно контакт композитора со ставшим ему «неудобным» балетмейстером. Впрочем, Дягилев сменил гнев на милость, и работа продолжалась, правда, в нервной и беспокойной обстановке.

Об этом пишет и Лифарь в статье, опубликованной в 1938 году: «Во время репетиций происходили острые дискуссии между автором аргументов (Дягилевым), постановщиком и исполнителем роли Дафниса Нижинским... Репетиции происходили в грозовой атмосфере. Кордебалет плохо справлялся с ритмами финала, написанного на $\frac{5}{4}$, на слова „Сер-гей Дя-ги-лев“. Он учил без счета, повторяя только слоги» [82, 268—269].

Можно себе представить, что пришлось пережить постановщику и дирижеру. И все же спектакль был готов к сроку. Фокин осуществил в нем свои реформаторские идеи, испытывая радость, «которую доставляет передача прелестного романа Лонга в формах античной пластики, перенесение на современную сцену групп, поз, линий, движений, основанных на изучении греческой скульптуры, живописи» [31, 311].

Премьера 8 апреля¹ стала триумфом Равеля. В ложе вместе с его матерью находились Ф. Шмитт, М. Деляж, И. Стравинский. Публика долго не отпускала артистов, особенно Т. Карсавину и В. Нижинского — исполнителей заглавных ролей, однако, в силу ряда обстоятельств, балет не остался в постоянном репертуаре дягилевского театра. Но это стало ясным потом, а в вечер премьеры композитор испытал искреннюю радость встречи со зрителями, тепло принимавшими его произведение.

Они были правы: спектакль, которым великолепно дирижировал П. Монте, явился выдающимся хореографическим и музыкальным достижением, о чем свидетельствует жизнь произведения Равеля на концертной эстраде — оно исполняется повсюду с неизменным громадным успехом.

Премьера вызвала много критических откликов, в них разносторонне освещались особенности партитуры Равеля. В целом критика была не только благоприятной, но и эстетически углубленной, раскрывающей перед читателями много нового для понимания стиля Равеля. Любопытно, что некоторые из первых критиков считали, что музыку Равеля невозможно слушать вне театра. «Надо навсегда оставить надежду наслаждаться этой музыкой вдали от сцены», — говорил один из них. Даже Э. Вюйермоз, друг и ценитель музыки Равеля, писал после исполнения «Ноктюрна» и «Воинственного танца» в симфоническом концерте: «Без танца, без актеров, без освещения, без декораций „Дафнис“ может только показаться бесконечным» [46, 41]. Однако сама жизнь внесла коррективу в такие суждения, от которых отказались и их авторы.

Парижская постановка «Дафниса и Хлои» нашла быстрое и довольно подробное освещение и на страницах прессы, в чем отразился растущий интерес к музыке Равеля и, конечно, к дягилевским балетам. В седьмом номере журнала «Аполлон» за 1912 год была напечатана подробная статья Н. Тугендхольда, основательно разбиравшая хореографию и оформление спектакля. Что касается музыки, то она также быстро стала известной русской публике, благодаря исполнению симфонической сюиты «Дафнис и Хлоя» в концерте А. Зилоти. Вообще, к этому времени большинство произве-

¹ Многие авторы называют другую дату — 12 апреля 1912 года. Однако в первом издании партитуры указано 8 апреля. Это подтверждает и Н. Слонимский в своей книге «Music since 1900», ссылаясь на «Annales du Théâtre».



Иллюстрация к балету «Сон Флорины» («Моя матушка-гусыня»). Рисунки Жака Равеля

дений Равеля не замедляет появляться в программах русских концертов.

Музыка балета Равеля вскоре утвердилась в концертных залах разных стран. Менее удачно сложилась его сценическая судьба: несмотря на успех премьеры, спектакль прошел в сезоне 1912/13 года всего три раза. В 1914 году Нижинский показал его в Лондоне (где на одном из спектаклей присутствовал молодой Прокофьев), а затем Дягилев выступил с ним в Монте-Карло. В общем, до войны состоялось совсем немного спектаклей, да к тому же далеко не все в них удовлетворяло композитора, в том числе и с музыкальной стороны. Особое недовольство вызвал у него лондонский спектакль, шедший без участия хора. Он считал себя вынужденным выступить с протестом на страницах нескольких газет.

Равель писал, что рассматривает постановку балета на лондонской сцене как большую честь для себя. Но — продолжает он — «теперь я узнал: то, что было показано перед лондонской публикой, это не моя работа в оригинале, а облегченный вариант, который я сделал по просьбе и заказу Дягилева в расчете на облегченное исполнение в небольших центрах» [88, 60]. Отметив дальше, что Лондон не может быть причислен к ним, он расценил спектакль как неуважение к публике и к себе самому. Эта статья углубила разногласия, которые в дальнейшем привели к разрыву отношений между Равелем и Дягилевым. Вот какие пожелания высказывал либреттист композитору: «Полная свобода творчества, свобода в выборе музыкальных форм, размеров, ритмов, длительности отдельных частей... В том же, что касается передачи различных моментов действия, я, наоборот, старался договориться с Равелем до последних мельчайших деталей. Для меня было важно, чтобы мы одинаково чувствовали каждый момент этого романа пастушка и пастушки на острове Лесбосе“, чтобы мы одинаково понимали смысл каждого танца» [31, 292].

Это оказалось возможным благодаря не только личным, но и общим причинам. Фокин давно интересовался древнегреческим искусством, изучал танец по рисункам и вазовой живописи и, конечно, не мог пройти мимо романа Лонга, вышедшего в России в 1904 году уже вторым изданием. Равель был также чуток к зову античности подобно многим современникам — французским поэтам, художникам, композиторам: достаточно напомнить имена Малларме и Дебюсси, объединенные в одном произведении — «После-

полуденном отдыхе авна», которое, как мы уже знаем, пользовалось особенной любовью Равеля. Его любовь к Средиземноморью, его ясный, чисто галльский склад ума помогали восприятию античности, во многом сходному тому, которое было у А. Франса. Нельзя забывать и об обработках греческих песен, хотя и относящихся к другой эпохе, но по-своему введших композитора в своеобразный мир чувствований, где он мог почерпнуть творческие импульсы. Словом, было немало предпосылок для тесного контакта между композитором и хореографом: их сотрудничество осталось яркой страницей в истории русско-французских музыкальных связей.

Либретто Фокина значительно отличалось от первоисточника: оно отошло от его реалистичности, уступившей место романтической картинности, в которой постановщик находил больше возможностей для хореографического прочтения. Впрочем, Фокин сохранил главную сюжетную линию романа, стремясь оставить все поддающееся пересказу языком танца. По адресу либретто было высказано много критических замечаний, в том числе и строгих. Но оно не стесняло фантазии композитора, представляя свободу в главном — в создании широкой симфонической концепции, связанной с его представлением о повести.

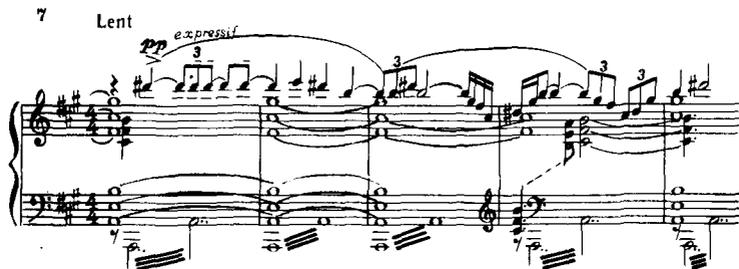
Сам Равель высказался о своих намерениях в словах, близких Фокину: «В этом сочинении я задумал дать большую музыкальную фреску, в которой не столько стремился воссоздать подлинную античность, сколько запечатлеть Элладу моей мечты, близкую тому представлению о Древней Греции, которое воплощено в произведениях французских художников и писателей конца XVIII века. Это произведение построено симфонически, по строгому тональному плану, на нескольких темах, развитием которых достигается единство целого» [19, 229].

Авторские послесловия не всегда точно характеризуют произведения искусства, но в данном случае Равель верно обозначил главные особенности своей музыки, лишенной черт стилизации и, несмотря на хореографическую направленность, по-настоящему симфонической. Именно это и определило успех двух сюит «Дафнис и Хлоя» на концертной эстраде.

Композитор нашел тему, вполне соответствующую его вкусу и темпераменту. Цепь образов и перипетии либретто укладывались, в конечном счете, в привычные для него звуковые конструкции. Поэтичность музыки в сочетании с

изысканной роскошью красок оркестра делают и поныне эту партитуру одним из лучших созданий Равеля, проявившего себя мастером симфонического развития в том понимании, которое было ему свойственно, — чередовании мелодических и тембровых пластов: широкими нарастаниями, создающими образы спокойно разворачивающегося движения. В этой партитуре отчетливо выступают черты стиля импрессионистического симфонизма, проявившиеся ранее в «Море» Дебюсси. Но решение проблемы здесь иное, связанное и с индивидуальными особенностями дарования композитора и с требованиями жанра. Специфика балета принуждала композитора к уступкам — в некоторых эпизодах музыка приобретала иллюстративный характер, но через всю партитуру проходит нить единого повествования, определяющего основное впечатление. Другими словами, Равель продолжил линию симфонизации балета, в чем снова проявилась близость к традициям русской музыки, в частности к Стравинскому. Можно найти нечто общее в принципах построения балетной партитуры между «Дафнисом» и появившейся год спустя «Весной священной» — при всем коренном различии стиля и языка этих произведений.

Балет состоит из трех картин, и каждая из них проникнута единством развития. Оригинальность и поэтичность музыки Равеля обнаруживается уже в первых тактах Интродукции. Из приглушенного звучания контрабасов поднимаются кверху, наслаиваясь друг на друга, чистые квинты, и на вершине возникающего созвучия появляется нежная мелодия флейты, которой дальше отвечает валторна:



Это сразу создает таинственное настроение античной легенды, перекликающееся со следующим «Священным танцем», написанным на красивую лирическую тему, одну из тех, которые развеяли опасения Фокина о «мелодической бедности» композитора-модерниста, каким поначалу ему представлялся Равель. Тема напоминает лучшие находки

композитора в его более ранних произведениях, она вместе с тем вызывает в памяти такие страницы Дебюсси, как «Посвящение Рамо». Это говорит еще раз о кровной близости обоих мастеров французской классической традиции. Инструментовка прозрачная, краски почти акварельные, поэтично звучание струнных и арфы. Через весь танец проходят квартетные созвучия хора, появившиеся еще во вступлении, а в завершение снова появляется напев флейты.

Картина торжественного шествия сменяется быстрым, капризным танцем девушек в типичном для греческой народной музыки размере $\frac{7}{4}$, создающем четкую основу для хореографического построения. Затем следует танец юношей и, наконец, «Всеобщий танец», в котором вступает полное оркестровое tutti. Так складывается первая большая фаза развития, своего рода экспозиция хода действия, после которой дается характеристика соперников — Даркона и Дафниса. Выделяется спокойный танец Дафниса с его пластичной мелодией, оттененной красивыми последованиями трезвучий, изысканно оркестрованный: мелодия у деревянных и духовых звучит на фоне струнных, чьи партии отличаются разнообразием способов звукоизвлечения, создающих тончайшие колористические эффекты.

Первая картина завершается сценой фантастической музыкальной и оркестровой красоты — картиной оживающих статуй нимф, а затем их танцем — нежным и завораживающим, о котором Алышванг говорит: «По смелости и новизне гармонического языка этот эпизод — одно из высших достижений музыкального импрессионизма» [2, 146]. В начале танца мелодия поручена четырем флейтам (пикколо, две обычных и флейта *in g*), звучит на фоне мерного движения арф и трелей скрипок, создавая своеобразный и оригинальный колористический эффект. И дальше композитор щедро расточает тембровые краски, а в конце пробуждает таинственные голоса природы, интонируемые хором, отмеченные всей изысканностью гармонического письма Равеля:

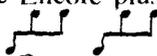
8 *Lent et très souple de mesure*



Обращает на себя внимание типично импрессионистическая трактовка струнных с их многочисленными *divisi* и различными способами звукоизвлечения, что создает своеобразный тембровый колорит мерцания и переливов красок. Аккордовые трели, *glissando* флажолетами, смещение тонких оттенков звучания образуют фон — сказочную атмосферу, так соответствующую происходящему на сцене, вернее сказать — эквивалентное ему в своей самостоятельности. Все богатство штрихов и оттенков, найденных Равелем при работе над Квартетом, переносится в партитуру балета, обнаруживая при этом новые качества. Тонкость камерного письма становится обычной и для оркестрового: эта одна из особенностей импрессионистического стиля проявилась в равелевском балете с полной определенностью.

Отсюда следует переход *attassa* ко второй картине. Здесь, как в первой, Равель не забывает о танцевальных эпизодах, но главной заботой для него неизменно остается слитность симфонического развития, которая достигается как повтором тематических элементов, приобретающих характер и значение лейтмотивов, так и мастерской разработкой, определяемой не только сюжетом, но и строгими требованиями композиторской логики. В этом дуализме хореографии и музыки ведущая роль отведена симфоническому развитию, которое впервые выступает у Равеля с такой силой. Каждую из картин можно рассматривать как часть концертно-оркестрового произведения.

Картина вторая переносит зрителя в лагерь пиратов, похитивших Хлою. Вначале звучит музыка танца — дикого и необузданного в своей стремительности и размахе. Его характер раскрыт и в рисунке начальных тактов, и в оркестровке (виолончели и контрабасы, удвоенные тремя фаготами и контрафаготами, тромбоном и трубой, — один из примеров излюбленного Равелем смещения красок).

Музыка танца создает основу для большой балетной сцены, и в этом отношении ее можно было бы назвать традиционной, если бы не самый ее характер, отмеченный чертами истинного своеобразия. Танец становится стремительным в разделе *Enscène plus animé*, где на фоне непрерывного движения  звучат причудливые наигрыши деревянных. Все полно оркестровых находок, еще более эффектных в сочетании с живостью ритмической пульсации, создающей единство этой многокрасочной картины.

Полной противоположностью ей является следующий

затем танец Хлои. Пираты заставляют пленницу танцевать, и она должна подчиняться им, в музыке возникает нежный лирический образ, проникнутый печалью. И снова сочетаются мелодический дар композитора и его оркестровое мастерство, на этот раз — владения палитрой тонких оттенков звучания. Сравнительно небольшой эпизод полон очарования диатонической в своей основе мелодии, пластичной по очертаниям, вызывает воспоминание о рисунках античных ваз.

Сцена Хлои и пиратов — одна из тех, где композитор, следуя детальным пожеланиям балетмейстера, рисовал картину пробуждения могущественных сил природы, встающих на защиту пастушки. В конце сцены земля содрогается от гула, встает гигантская тень Пана, и пираты в ужасе разбегаются, бросив свою пленницу на произвол судьбы. В сцене больше фрагментарности, подчас иллюстративности, но богатство равелевской фантазии проявляется и здесь, заставляет вслушиваться в эти страницы балета, в их красочный и разнообразный оркестр. Грациозность танца козлоногих существ, в котором трубы, удвоенные ксилофоном, перекликаются с флейтами и челестой (далее тема поручена tutti деревянных и медных), фантастичность колорита музыки, сопровождающей появление тени Пана — *glissando* струнной группы на фоне педальных звучаний сначала медных, а затем деревянных духовых, — все это создает сказочную атмосферу, кульминацию волшебных элементов балета. Отсюда следует переход к третьей картине — апофеозу верной любви Дафниса и Хлои.

Картина начинается сценой восхода солнца, известной каждому любителю музыки и не нуждающейся в утверждении ее художественных достоинств. Но можно обратить внимание на некоторые особенности этой прекрасной музыки. Прежде всего — на простоту элементов, из которых вырастает музыкальная картина. Спокойно-текучие, журчащие пассажи (вначале флейта на фоне *glissando* арф, затем — другие деревянные инструменты, местами — струнное *divisi*) создают фон, на котором происходит медленное и величавое развертывание светлой диатонической темы, несущей умиротворение после драматических и грозных событий второй картины:



Кварто-квинтовое строение мелодии придает ей оттенок архаичности, объективности эмоционального тона. Такой характер не нарушается и в дальнейшем разворачивании темы. В ее звучание вплетаются интонации темы любви Дафниса и Хлои, голоса хора, оно становится все насыщеннее и оживленнее, сохраняя, однако, начальную медлительность движения, широту мелодического дыхания.

Велика впечатляющая мощь этого симфонического нарастания, осуществленного простыми средствами. Главная тема, появившаяся вначале в низком регистре контрабаса, перехваченная виолончелями и другими инструментами, поднимается все выше, чтобы утвердить себя в заключении голосами скрипок и альтов. Оркестр этой части особенно красочен и полнозвучен, он изобилует фониическими эффектами многочисленных *glissando*. Смутный и неясный гул, нарастающий на фоне протяженного органного пункта, создает атмосферу статичности. Но она нарушается привольным течением широких и ясных мелодических линий, строгих по своим очертаниям, в чем-то схожих с простотой античного орнамента. Композитор пользуется тщательно и скупко отобранными средствами, расчетливо сочетая все элементы в единстве величавого жизнеутверждающего образа. В этом эпизоде проявилась сила конструктивного мышления Равеля, его способность мыслить крупными планами, создавать нарастание многократным утверждением первичного элемента. Альшванг справедливо находит здесь нечто общее с принципами построения формы «Болеро». Но есть и различие: строгость конструкции сочетается с щедростью красок гармонической и оркестровой палитры импрессионизма. Сцена рассвета остается одной из характернейших страниц первого периода творчества композитора, уже заглядывающего в будущее. В то же время она достойна сравнения с лучшими *Adagio* романтических балетов, хотя и далека от них по своей эстетической сущности.

Сцена рассвета является высшей точкой в развитии лирического начала и, казалось бы, подводит итог действию балета. Но композитор находит еще один поворот в музыке эпизода, где Дафнис и Хлоя пересказывают в танце историю Пана и нимфы Сиринкс. Снова царит изящная мелодия ориентального характера, богато украшенная фиоритурами, гармонизованная большими септаккордами и несколько напоминающая аналогичные страницы русской музыки (например, узорчатые напевы Шемаханской царицы). Впрочем, нечто подобное встречалось и у самого Равеля, например —



Иллюстрация к балету «Дафнис и Хлоя». Рисунок Жака Раделя

в «Очарованной флейте». Условный ориентализм приобретает поэтическое очарование у композитора такого вкуса и таланта. Тема проходит в высоком регистре флейты, сопровождаемая мягкими, вкрадчивыми звучаниями аккомпанемента, прекрасно сочетающимися с ее томным и нежным характером.

Музыка заключительного «Всеобщего танца» проносится в стремительном движении, она проникнута вакхическим характером, поражает изобилием тембровой палитры, мощью своего динамического подъема. Композитор не жалеет средств, достигая в конце ослепительного звучания.

«Всеобщий танец» — еще один из примеров ритмической энергии и волевой устремленности, которые жили в душе композитора рядом с изысканностью и утонченностью. Это и блестящее завершение партитуры, и отличный материал для постановщика танца пастухов и пастушек, охваченных радостью и ликованием. Все несется и кружится в пестром хороводе, в музыке которого иногда чувствуется близость к «Половецким пляскам». Равель видел их в исполнении дягилевского балета, был восхищен удалью и размахом бородинской музыки. Эти отзвуки воскресли в партитуре «Дафниса и Хлои» в ином, глубоко индивидуальном аспекте.

Интересное наблюдение делает Ю. Крейн, писавший, что Равель унаследовал от Бородина «очень многое в отношении подхода к мелосу и ритму, строения широко развернутых эпизодов танцевального характера. Претворенные на другом интонационном материале, связанном с античной и народной баскской музыкой, они зазвучали у Равеля совершенно оригинально» [10,91].

Ритмическую основу танца составляет непрерывное движение триолей в сменяющих друг друга трех- и двухдольных тактах (что создает по существу устойчивый размер $\frac{5}{4}$). Вихревые пассажи шестнадцатых еще больше активизируют движение, которое не нарушают напоминания о лирических мотивах Дафниса и Хлои. В этом потоке главное — ослепительность могучего оркестрового звучания, где важную роль играют многочисленные ударные, создающие интересные тембровые звучания.

Нельзя не отметить мастерство проведения линии динамического нарастания. Оно, как и обычно у Равеля, осуществлено в самой оркестровке и, по мнению автора, не требует дополнительных дирижерских указаний. Конечно, это несколько преувеличено, но градации силы звука действи-

тельно намечены в партитуре с предельной точностью и расчитанностью.

Триоли у струнных, беглые пассажи у кларнета *in Es* (затем перехваты другими деревянными инструментами) — таково начало. Триольное движение утверждается в полном *tutti*, поддержанном ударными: чисто ритмический эпизод, слегка расцвеченный краткими нисходящими ходами. А дальше в отдельных страницах партитуры главное место занимают пассажи шестнадцатыми, изобретательно «разбросанные» по партиям деревянных и струнных. В партитуре есть и примеры ступенчатых построений, позднее, в 20-е годы, встречающихся у Бартока и других композиторов. Последние такты — блестящие трели в полном оркестровом *tutti*, прерываемые броским заключительным аккордом. Равель применяет такой прием впервые, заканчивая балет в высшей степени эффектно и неожиданно.

Говоря о музыке «Дафниса и Хлои», приходится постоянно возвращаться к деталям партитуры, и вовсе не только потому, что другие элементы менее интересны, а вследствие их полного единства, достигнутого именно в оркестровом звучании, без чего просто немыслимо представить себе произведение Равеля. На это обращали внимание все высказывавшиеся о «Дафнисе и Хлое», начиная с первых критиков.

Один из них писал: «Равель создал оркестровый язык, который принадлежит только ему, который — по редчайшему исключению — не связан с Берлиозом, как с Вагнером» [100, 102—103]. Конечно, у Равеля были свои исходные точки развития и в национальной традиции — он многому научился у Шабрие и Дебюсси, — и в русской, где особенно важным стал для него пример Римского-Корсакова. Говорить о влиянии русских композиторов следует с учетом эстетических принципов французского искусства начала нашего столетия, которые были для Равеля определяющими.

Парижские критики отмечали, что оркестровка не была для Равеля самоцелью, как, например, в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова, где «звуковая материя кажется везде предлогом для ослепительной игры тембров» [100, 103] (в этом духе высказывался на страницах своей «Летописи» и сам композитор, говоривший, что оркестр является сущностью его музыки). Однако у Равеля более чем достаточно тембрового изобилия, которое подчас тоже может показаться самодовлеющим. Истина в том, что оба композитора были волшебниками оркестра, жившими в раз-

ное время, в разных странах, различными по характеру своих дарований. У Равеля была та же основа для выработки универсального оркестрового мастерства: глубокое практическое знание технических и выразительных средств каждого инструмента. Артистизм сочетался у обоих с точным знанием, что и принесло им исключительный успех, сделало их партитуры классическими.

Вместе с тем оркестровка «Дафниса» не была чем-то исключительным для своего времени. Полнота тембрового звучания большого оркестра также характерна для «Моря» Дебюсси, написанного еще в 1905 году, и для появившейся в 1913 году «Весны священной». Р. Косаячева считает, что Равель наметил линию «фантастически-варварской экзотики», в известной мере предвосхищающей «Весну священную» [9, 59]. Конечно, при этом не следует забывать, что Стравинский развивал свои собственные ранние находки, но нельзя не согласиться с тем, что здесь есть и немало общего. Прежде всего — в смелости трактовки оркестра: чудесные инструментальные соло (особенно у деревянных инструментов), мастерство использования чистых тембров (в чем оба композитора обнаруживают приверженность к принципам Римского-Корсакова), а рядом с этим и Равель, и Стравинский показывают редкостное искусство владения средствами «тембровой алхимии», вступают в новые области фониэма, кластерных звучаний, приобретающих позднее столь важное значение в музыке XX века. В то же время аналогичные тембровые искания проявлялись и в творчестве Ч. Айвза, который работал совершенно самостоятельно в небольшом американском городе и никак не был связан с европейской музыкальной жизнью.

Такие совпадения и переклички говорят о том, что композиторы разных стран по-своему искали пути обновления оркестрового и гармонического письма. Увлечение огромными составами достигло тогда своего зенита, уже появились первые признаки композиторского интереса к камерным составам, но крупные планы продолжали сохранять свое значение для многих мастеров, в том числе и для автора «Вальса» и «Болеро». Однако во втором произведении принципы использования большого симфонического оркестра иные, и «Болеро», в сущности, лежит в иной стилистической плоскости, чем «Дафнис и Хлоя».

Особенности оркестрового письма во многом определяются принципами разработки материала. Сам автор не раз указывал на симфоническую сущность партитуры «Дафниса

и Хлои», и это находит выражение как в характере сопоставлений отдельных частей, раскрывающих их внутреннюю связь, так и — что является особенно важным — в результате развития. Оно возникает в процессе интонационного обогащения, варьирования фактуры, в появлении логически оправданных повторов тематического материала, а нередко и его коренном преобразовании. Не раз отмечалось, что тема Хлои становится основой одного из мелодических рисунков заключительного танца. Стремление возводить музыкальное здание из немногих тщательно подобранных элементов свойственно Равелю вообще, а его балету — в частности.

Но это не простое комбинирование тематических элементов. Все эпизоды органично заключены в рамки единой конструкции, где так свободно разворачиваются широкие мелодические линии, могучие нарастания, приводящие к точно намеченным кульминациям. Во всех неизменно чувствуется стремление к симфонической обобщенности, без чего партитура рисковала превратиться в калейдоскоп причудливых узоров. У Равеля обратное — узоры включены в общее целое, подчинены логике композиторского замысла. Фокин первым указал на симфонизм балетной музыки Равеля, а за ним последовало большинство критиков, писавших под непосредственным впечатлением первых спектаклей.

Это было присуще и ряду других балетов, показанных Дягилевым в начале 1910-х годов: достаточно напомнить «Игры» Дебюсси и «Весну священную» Стравинского. Каждый из композиторов находил свои решения, не повторяющие других, и Равель дает нам один из примеров понимания роли симфонических элементов в хореографии. В этом отношении «Дафнис и Хлоя» остается одной из интереснейших партитур даже теперь, когда так решительно изменились облик и эстетика музыкального искусства.

Симфоническое начало музыки балета выступает также в высокой обобщенности образов, которой отмечены все главные темы. Гораздо меньшее значение имеет жанровая характерность, которая, казалось, должна бы преобладать в балетной музыке. Однако на самом деле эти черты не определяют общего впечатления, даже в таких номерах, как первый и второй «Общий танец», где все подчинено последовательно и неуклонно проведенной линии развития. Жанровые элементы включены в общую композиторскую концепцию.

Это становится ясным при вслушивании в две оркестровые сюиты, куда вошли основные эпизоды балетной парти-

туры: в первую — «Ноктюрн», «Интермеццо» и «Воинственный танец», во вторую, особенно любимую публикой, — «Рассвет», «Пантомима», «Вакханалия». Легко заметить, что композитор выбрал наиболее масштабные и цельные в своем развитии части, пожертвовав теми, которые более связаны с деталями сценического действия, другими словами — сосредоточил внимание на самой сути своей «хореографической симфонии».

«Дафнис и Хлоя» — одно из вершинных достижений музыкального импрессионизма, а для самого Равеля — наиболее масштабное произведение довоенной эпохи. Можно сказать, что балет явился итогом большого периода в жизни композитора, а в некоторых отношениях и всей французской музыки. Он проявился в то время, когда импрессионизм вступил уже в период завершения стиля, что наметилось и в творчестве Дебюсси, пришедшего от многокрасочности «Моря» к более строгим по письму партитурам «Иберии» и «Игр», а затем — к неоклассицизму своих последних произведений. Сходная тенденция отчетливо выступает и в творчестве Равеля.

Не следует, конечно, думать, что «Дафнис» обозначил четкий рубеж начала эпохи. Переходы от одного стиля к другому не бывают внезапными: можно найти черты нового в более ранних произведениях, точно так же, как наследие прошлого давало о себе чувствовать и позднее (в том числе и в таком произведении, как «Вальс»). Но «Дафнис и Хлоя» по праву занимает центральное место в композиторской биографии Равеля, подобное месту «Пеллеаса и Мелизанды» в наследии Дебюсси. Эта аналогия не затрагивает, конечно, внутренней сущности двух произведений, совершенно непохожих друг на друга.

«Дафнис и Хлоя» по-своему возрождает интерес к античной тематике, который существовал во французском искусстве XVII и XVIII столетий, это своеобразная дань национальной традиции классицизма, но только в том, что касается сюжета. Античность балета условна, и музыка по большей части вызывает в воображении не строгие рисунки на греческих вазах, а скорее колорит полотен импрессионистической живописи. И это не кажется анахронизмом: слушатель принимает партитуру Равеля такой, какая она есть, — во всем богатстве красок, родившихся в фантазии композитора XX века.

Впрочем, вопрос об истоках музыки «Дафниса» обогащен теперь неожиданными подробностями. В 1975 году на

юбилейном коллоквиуме в Париже выступил швейцарский музыковед С. Бод-Бови, указавший на ряд знаменательных совпадений. Он напомнил, что в год окончания балета Равель гармонизовал танцевальную песню «Трипатос» с острова Хиос, и «не мог игнорировать, что Лесбос, где разворачивается действие пасторального романа Лонгуса, отделен от Хиоса всего лишь пятьюдесятью километрами морского пролива» [43]. Сознательно либо нет, композитор, работая над либретто, оставался в атмосфере песни.

Эта мысль подтверждена музыкальными примерами. Известно, что в строе хиосской волюнки — есть тритоновая



интонация (*c — fis*). Она встречается и в некоторых из греческих песен, обработанных Равелем. Если взять мелодию четвертой песни, то в ней обнаруживается родство с наигрышем флейты, которым начинается балет. А дальше орнаментация последнего флейтового соло (эпизод Пана и нимфы Сиринкс) оказывается основанной на интонациях первой песни — точно совпадают опорные звуки.

Возможно, что в музыке балета имеются и другие соответствия миру греческой песенности, каким он раскрылся композитору при ознакомлении со сборниками, откуда были взяты мелодии для гармонизации². Во всяком случае, метод интонационного освоения, на который указывает С. Бод-Бови, очень характерен для Равеля, встречается и в других его произведениях. И музыка «Дафниса и Хлои» приобретает в этом аспекте новую конкретность.

Эти соображения имеют не только узкоспециальное значение: ведь речь идет о понимании образной и интонационной сущности одного из замечательных произведений музыкального искусства.

Сейчас, много времени спустя после премьеры «Дафниса и Хлои», балет уже не кажется «анархически-дерзновенным», как для ряда критиков, в том числе для композитора А. Брюно, да он, в сущности, не был таким и для своей эпохи. Партитура Равеля отмечена чертами гармонической уравновешенности, и смелость письма подчинена общей эстетической концепции ясности и стройности. Это — клас-

² С. Бод-Бови упоминает среди них: M a t z a P. Album, recueil de 80 melodies grecques. — Paris, 1883 и Rapport sur une mission scientifiques en Turquie. — Paris, 1903.

сика импрессионизма, обобщение его достижений в той форме и манере, которые подсказывала равелевская индивидуальность. Сам композитор стоял, однако, на перепутье, о чем говорят произведения 1913—1914 годов, во всех отношениях далекие от «Дафниса и Хлои». Но как бы то ни было, музыка балета ничего не теряет в сопоставлении с дальнейшим.

Равель достиг наконец всеобщего признания на родине и за границей. Его произведения исполнялись все чаще, он не мог пожаловаться на невнимание исполнителей и публики. Правда, некоторые критики высказывались о нем по-прежнему недоброжелательно, но, во-первых, и они не могли не признавать его таланта, а во-вторых, не выражали мнения музыкальной общественности, которая видела в лице автора «Дафниса и Хлои» одного из корифеев своего времени. Равель мог спокойно смотреть в будущее, он уже стал мэтром и утвердил свой стиль. Так он провожал 1912 год, принесший столько волнений и успехов. Но само время меньше всего располагало к самоуспокоенности, повсюду — и в жизни, и в искусстве чувствовалось приближение новых событий и перемен, и это улавливалось чутким слухом композитора, вступавшего в новую фазу своих творческих исканий, непрерывно обновлявшихся в течение всего его творческого пути. «Дафнис и Хлоя» остался на нем одной из высочайших вершин.

НА ПЕРЕВАЛЕ

После премьеры «Дафниса и Хлои» отношения между Равелем и Дягилевым не прервались, напротив — наметились перспективы нового сотрудничества не совсем обычного плана. Дело в том, что Дягилев решил осуществить постановку «Хованщины» в подлинной авторской редакции и привлек Стравинского для оркестровки эпизодов, не вошедших в редакцию Римского-Корсакова, и сочинения финального хора на записанную Мусоргским мелодию народной песни. Стравинский согласился, но так как он был в это время занят работой над партитурой «Весны священной», то попросил Дягилева пригласить в сотрудники автора «Дафниса и Хлои». Равель приехал к Стравинскому в Кларан. Он был рад предложению совместно поработать над новой редакцией партитуры оперы любимого композитора, тем более что уже думал об этом раньше. Еще в 1907 году он собирался оркестровать клавир «Женитьбы», вел переговоры с издателем В. Бесселем, но они не увенчались успехом, и замысел остался неосуществимым. Теперь перед ним открывались новые, еще более увлекательные возможности.

Мы уже говорили, что композиторы встретились на премьере «Жар-птицы» и между ними тогда же сложились хорошие отношения. Равель познакомил Стравинского с партитурой «Дафниса и Хлои» до ее исполнения, и русский композитор высоко оценил ее: «Это, бесспорно, не только одно из лучших произведений Равеля, но также один из шедевров французской музыки» [28, 79].

Понятно, что они быстро договорились о порядке действий: «Мы с ним условились, что я буду оркестровать два фрагмента оперы и напишу последний хор, а он

займется всем остальным» [28, 90]. Работа шла быстро, но Стравинский впоследствии считал ее не очень удачной, ибо в результате получилось эклектическое сочетание старой и новой редакций. Трудно судить о справедливости авторской оценки, ибо партитура оказалась утраченной. Но как бы то ни было, знаменателен самый факт сотрудничества русского и французского композиторов в работе над произведением Мусоргского.

Равель и Стравинский жили в Кларане в соседних отелях, постоянно встречались друг с другом, слушали вместе музыку, обменивались творческими идеями. Их близость укрепились затем в Париже, в особенности после премьеры «Весны священной». Стравинский считал даже, что Равель «...оказался единственным музыкантом, сразу понявшим „Весну священную“. Он был сух и сдержан, и иногда в его замечаниях скрывались небольшие шипы, но по отношению ко мне он всегда был хорошим другом» [27, 97]. Равель прилежно посещал оркестровые репетиции «Весны священной» и, как вспоминает Стравинский, занимал место в зале подальше от Дебюсси. Это было время полной размолвки двух композиторов, не разговаривавших друг с другом, но одинаково заинтересовавшихся новым произведением.

О том, насколько дружескими были отношения Равеля и Стравинского, говорит и то, что корреспонденция Стравинского направлялась по адресу французского композитора. Когда Стравинский был тяжело болен, Равель навещал его в больнице. А в октябре 1913 года, получив газетную вырезку, «в которой „со всей осторожностью“, но из „достоверного источника“ сообщается, что Стравинский якобы в Петербурге помещен в дом умалишенных» [19, 94], просил немедленно проверить это известие, ибо не может «столько времени оставаться в неизвестности».

Отношения двух композиторов складывались по-разному. Стравинский писал даже, что после «Мавры» Равель потерял интерес к его последующим произведениям. Но едва ли можно упрекать в этом французского композитора, который с начала 30-х годов все больше отдалялся от жизни, страдая прогрессирующей болезнью. Однако в лучшую пору взаимный интерес был несомненным и искренним и, каковы бы ни были отзывы того или другого об отдельных произведениях, их общение было творчески плодотворным. Это яркая страница в истории русско-французских музыкальных связей, написанной блестящими мастерами, оказавшими воздействие друг на друга.

Во время постоянного общения со Стравинским было создано одно из самых примечательных произведений Равеля — «Три поэмы Малларме» для голоса и фортепиано. Оно имеет важное значение не только само по себе, по своим достоинствам, но и в качестве этапа стилистической эволюции его автора, соприкоснувшегося в те дни с некоторыми исканиями своего русского друга. Стравинский вспоминал впоследствии в своих разговорах с Р. Крафтом: «Во время пребывания Равеля в Кларане я сыграл ему свои японские стихи. Лакомый до ювелирной инструментовки и чуткий к тонкостям письма, он сразу же увлекся ими и решил создать что-либо аналогичное. Вскоре он сыграл мне свои очаровательные „Стихи Маллармэ“» [28, 90—91]. Здесь Стравинский не совсем точен — весной в Кларане была написана лишь первая поэма, две другие закончены в Париже и Сен-Жан-де-Люс в мае и августе 1913 года. Возможно, что замысел уже существовал раньше и прослушивание произведения Стравинского лишь ускорило его осуществление.

Не исключено также, что создание «Трех поэм» явилось непосредственным откликом на знакомство с музыкой «Лунного Пьеро», которая живо интересовала и Стравинского. Но вернее сказать, что в Равеле вновь проснулось давнее влечение к поэзии Малларме и желание воплотить в своей музыке наиболее изысканные вдохновения поэта. Любопытно, что Дебюсси также написал музыку на три стихотворения Малларме, и в двух случаях из трех выбор композиторов совпал. Это вызвало новый инцидент, омрачивший их отношения. Дело в том, что Дебюсси обратился к наследникам Малларме с просьбой о разрешении использовать тексты стихотворений уже после Равеля и получил отказ. Впоследствии недоразумение было улажено, французская музыка обогатилась двумя прекрасными вокальными циклами. Равель с удовольствием информировал друзей о ходе работы, предлагал им угадать названия избранных стихотворений и был очень рад, что они не смогли сделать этого полностью. 12 апреля он пишет своему ученику и другу Ролан-Мануэлю: «...вы выиграли только дюжину миндальных печений: 1-е, действительно, „Вздых“. Но дамские часы с двойной крышкой предназначались тому, кто угадает и 2-е, то есть „Тщетную мольбу“» [19, 91]. На этих двух стихотворениях остановил свой выбор и Дебюсси. Что касается третьего, то им оказалось «На крупе скакуна лихого» — одно из самых сложных по поэтическим образам в наследии Малларме.

Равель закончил «Поэмы» ранней весной. Во всяком случае, уже 2 апреля он обращается в Музыкальное общество независимых с предложением организовать «скандальный концерт» с программой, включающей «Лунного Пьеро» Шёнберга, «Три стихотворения из японской лирики» Стравинского и собственные «Поэмы». Этот план был осуществлен в следующем году с одним изменением — «Индусские поэмы» Деляжа заменили «Лунного Пьеро». Что касается Стравинского, то он оценил поэмы Равеля чрезвычайно высоко, а впоследствии даже говорил, что предпочитает их всей его музыке.

Думается, что Дебюсси и Равель не случайно и не сговариваясь почти одновременно обратились к поэзии Малларме, которая к этому времени уже не находилась в центре общего внимания, как это было в дни их юности. Они нашли в хорошо известных им стихах новые возможности музыкального прочтения в духе увлекавших их тогда эстетических концепций, индивидуальных у каждого, но соприкасавшихся в исканиях простоты средств и в стремлении усилить роль конструктивного начала. В результате оба создали нечто неожиданное для ценителей их прежних произведений, оба показали отточенное мастерство письма в форме предельно четкой в своем рисунке миниатюры, где исключительно важен каждый штрих. Оба шли к утверждению новой техники письма, родственной, как это отмечалось не раз, манере японских художников. Равель особенно интересовался ими, а впоследствии устроил японский уголок в саду своего загородного дома. Сравнительный анализ вокальных циклов двух композиторов мог бы стать предметом специального этюда, но и при беглом взгляде на них становится ясной множественность путей, которые вели французскую музыку из цитадели импрессионизма к новым горизонтам, уже открытым перед духовным взором ее крупнейших мастеров.

«Три поэмы Малларме» — одно из самых утонченных произведений Равеля, написанное в то время, когда вдохновивший его поэт уже перестал играть роль «властителя» эстетических вкусов (правда — не всеобщих, а определенных литературных кругов) и не вызывал дискуссий. Впрочем, это не означало, что теперь начали лучше понимать весьма туманную суть его стихов, но они стали реальностью, которая принималась как должное, не пробуждала, как в прежние времена, бурных споров и протестов.

Малларме был, как известно, виднейшим представителем

символизма, создателем собственной эстетической системы. Он стремился передать в своих стихах мир крайне усложненных чувствований и переживаний, находя для них поэтические символы, по большей части крайне трудные для понимания. Поэт считал, что каждое отвлеченное понятие имеет прообраз во внешнем мире и задача поэта в том, чтобы воплотить эту связь в художественных образах, приобретающих крайне субъективный характер, что очень усложняет понимание возникающих у автора ассоциативных связей. Не трудно заметить, что это далеко от Равеля, от свойственной ему точности образного видения мира и стремления к конкретности его воплощения.

Однако в поэзии Малларме было и нечто созвучное Равелю. А. Франс говорил об авторе «Послеполуденного отдыха фавна», что он «...остается золотых дел мастером, даже когда парит в облаках» [32, 518]. Равель мог проникнуться уважением и пониманием к предельной отточенности мастерства Малларме, тем более что произведения поэта полны обаяния, к которому не остался равнодушным и Дебюсси. Оба композитора подтвердили справедливость слов А. Франса: «Как не поддаться прелести этого таланта, который сквозь сумрак излучает сияние, составляющее достоинство алмазов и драгоценных камней, и сверкает лучами, пронзающими сердце?» [32, 522].

Все это ощутил и Равель, вчитываясь в строки поэта, вызвавшие отклик в его музыкальной фантазии. Работая над своими поэмами, он вплотную подошел к проблеме выработки новой техники письма, видел перед глазами пример Шёнберга и Стравинского. Каждый из них имел свою точку зрения. Для Равеля особо важное значение приобрели вопросы вокальной просодии, причем совсем иные, чем решавшиеся в шёнберговском Schprechstimme. Ритмическая структура мелодического голоса тесно связана со стихом Малларме, а вместе с тем особенностями живого французского языка, к чему композитор был неизменно чуток. Равель стремился передать свойственное поэту сочетание изысканности и своеобразно понятой эмоциональности, найти его музыкальное претворение в соответствии со своей концепцией стиха. Задача тем более трудная, что здесь уже происходили важные изменения.

Первая поэма — «Вздых» — выражение спокойной, чуть усталой лирики, проникнутое той уравновешенностью звучания, которая встречалась у Равеля и раньше, но приобрела теперь еще большую утонченность в музыке, вдохновленной

образами осеннего увядания, лазури над прудом, усеянным упавшими в воду желтыми листьями. Эта картина могла бы привлечь внимание художника-импрессиониста, но также и поэта, создавшего сложную систему символов. Композитор сосредоточил внимание на звукописи осеннего пейзажа и вместе с тем грустной успокоенности, приобретающей в его музыке черты проникновенной элегии, сдержанной в своем выражении, несколько напоминающем о манере Форе, но, конечно, лишь в ровности эмоционального тона.

В музыке поэмы два раздела, объединенных ближайшим родством мелодического материала. Ладово-гармоническая основа первого диатонична, во втором чувствуется стремление к хроматизации, к сложно-диссонантной аккордике, что, как и обычно у Равеля, не нарушает тональной основы. Она повсюду ясна, и это принципиально отличает равелевские поэмы от шёнберговского цикла, с которым их так часто сравнивали.

Поэма начинается спокойно колышущимися пассажами фортепиано на белых клавишах (лишь в конце появляется звук *fis*), сохраняющими почти неизменным рисунок первого такта. Это образ водной глади, не раз привлекавшей внимание Равеля. На однообразном фоне аккомпанемента выступает чисто диатоническая мелодия голоса, четкая по линии интонационного развития, приводящего к точно намеченной вершине. Мелодия разворачивается на одном дыхании, что особенно впечатляет в сочетании с единством образа фортепианного сопровождения. Черты равелевской лирики окрашивают и музыку второго раздела поэмы, где тематический материал несколько преобразен. Важное значение приобретают здесь хроматические обороты мелодии и особенно гармонии, в которой встречается много типичного для композитора, например, сходящиеся аккорды на органном пункте (*Un peu plus lent*), а также излюбленные им неразрешенные аккордовые задержания. Поэма заканчивается ладово устойчиво, спокойно и просветленно. В этом же духе воплощает стихотворение Малларме и Дебюсси, у него также чувствуется тяготение к диатонике, хотя и несколько хроматизированной.

Вторая поэма — «Тщетная мольба» — сложнее по рисунку (в основе своей также диатоничному) и, главное, по фактуре, изобилующей септаккордами и довольно редкими у Равеля увеличенными трезвучиями. Равель остается в рамках своей гармонической системы и вокальной просодии, находя, однако, новые средства и повороты. Музыкальная

ткань поэмы узорная, как бы переливчатая, с ее игрой изящно очерченных пассажей, оттеняющих мелодию, с широкими интервальными ходами.

Композитор остается в мире утонченной светлой лирики. Сквозь все интонационные ухищрения выступает выразительный мелодический рисунок, отмеченный всеми приметами равелевского стиля. Все аккорды вырастают из того же зерна, что и в «Дафнисе и Хлое»: связь реально ощутима. Вокальная мелодия пластична, естественна по интонации при всей необычности своего строения. В этом нет ничего надуманного — звуковая структура услышана автором до малейшей детали — отсюда ее органичность. И это типично французская музыка, во многом близкая не только Дебюсси, но и Форе, и Шоссону, — есть некоторые общестилистические черты, объединяющие разных мастеров в пределах одной национальной школы. Они чувствуются, в частности, в чистоте стиля и в никогда не изменяющем чувстве меры.

Мелодическое развитие свободно, не связано предписаниями строгого письма, постоянно изменчиво в пределах, указанных композитором. Гибкость интонации свойственна всем трем поэмам, как и стихам Малларме, в которых по-своему понята точность в отборе слов сочетается с применением «техники неопределенности», связанной с нормами символистской эстетики. Они оживают и в музыке: в изменчивости звучания, в мягкости и нежности красок, во всем, что делает поэму одной из ярчайших страниц предвоенного творчества Равеля. Возможно, что это один из последних всплесков волны, пробужденной «Дафнисом и Хлоей» (см., например, аккомпанемент в эпизоде *1ere mouvement un peu plus lent*). Дебюсси нашел для тех же стихов более простое, но не менее убедительное решение, несколько напоминающее такие его произведения, как прелюдия «Дельфийские танцовщицы» либо «Античные эпитафии».

Третья поэма — «На крупе скакуна лихого» — самая сложная по гармонии, фактуре и образному содержанию, вполне в духе стихов, принадлежащих к числу наиболее эзотерических в наследии Малларме. Под стать стихам и музыка с ее неразрешаемыми аккордовыми задержаниями, септаккордами, создающими колорит звучания; они снова вызывают в памяти стиль «Дафниса и Хлои». Кажется, что Равель стремится к своего рода концентрации гармонии, возникающей в сочетании четких линий голоса и созвучий фортепиано. Композитор широко пользуется приемами техники краткого штриха, что не мешает ему создавать плав-

ные, полные истомы мелодии в духе и стиле поэтической концепции, сохраняющей свою власть над ним.

Все эти стилистические особенности выступают в полной мере уже в фортепианном вступлении с его хрупкими и прозрачными звучаниями. Изощрена по своему интонационному рисунку и первая вокальная фраза. Он вводит слушателя в образно-психологическую сферу поэмы:

10
Plus lent

Surgi de la croupe et du bond / D'une vezzerie éphémère

pp p

Легко заметить необычность ладово-интонационного строения вокальной партии, где не всегда улавливается тональная основа. Возможно, это одно из наибольших у Равеля приближений к границе атональности, которую он, однако, не перешел, оставшись верным своей звуковой концепции. Это можно сказать и о гармонии, где большинство сложных образований сводится к характерно равелевским септаккордам, часто с добавлением апподжатур. Так создается красочное, подчас таинственно-неопределенное звучание, иногда появляются и чистые трезвучия, возникающие на басу, являющиеся задержанием к тонике и украшенном задержанием к квинте. Это, казалось бы, должно нарушить ясность звучания, но благодаря искусному регистровому расположению отдельных комплексов композитор избегает этой опасности. Как и обычно у Равеля, все строго логично. Однако цепь музыкальных соответствий достаточно сложна для того, чтобы подводить ее под обычные схемы. Новые устремления Равеля в известной мере совпадают с путями европейского модернизма, но не настолько, чтобы привести к утрате собственного лица и почерка. Это можно увидеть при сопоставлении не только с «Лунным Пьеро» Шёнберга, но и с более близкими французскому композитору «Тремя

стихотворениями из японской лирики» Стравинского. Как известно, Равель также не остался равнодушным к искусству Страны восходящего Солнца, но воспринимал его иначе, чем Стравинский. Автор «Трех стихотворений» во многом исходил из принципов японской гравюры: «Графическое разрешение проблем перспективы и объема, которое мы видим у японцев, возбудило во мне желание найти что-либо в этом роде и в музыке», — писал он в своей «Автобиографии» [28, 89]. Равель воплощает поэтические образы в причудливом интонационном рисунке, где каждая черта обусловлена характерностью его родного языка.

«Три поэмы Малларме» написаны в то время, когда Равель не отошел еще полностью от принципов импрессионизма. В них слышится переключка с миром исканий Дебюсси, переживавшего аналогичный период своей творческой эволюции. Оба композитора чутко воспринимали изменение атмосферы искусства, намечали новые пути.

«Три поэмы Малларме» обозначили кульминацию равелевской усложненности — гармонической и фактурной, — один из последних отсветов эпохи, закончившейся в 1914 году под гром орудий. Равель продолжил линию новых стилистических исканий в написанном в том же году Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Но прежде чем перейти к рассказу о нем, следует остановиться на музыкальных событиях последнего довоенного сезона.

Наиболее значительным из них явилось открытие Театра Елисейских полей, в котором снова блистал дягилевский балет, танцевали Карсавина и Нижинский, в последний раз выступивший в столице Франции. С небывалым шумом прошла премьера «Весны священной», вызвавшая восторги одних (и среди них Равеля) и бурное негодование других. Это было нечто большее, чем премьера, — поворотный пункт в истории новой европейской музыки, произведение, оказавшее влияние почти на всех последующих композиторов: «...как мы в нашей юности могли избежать влияния взорвавшейся, подобно атомной бомбе, „Весны священной“, опрокинувшей в 1913 году всю нашу технику письма, весь наш стиль?» — писал много лет спустя А. Онеггер [15, 180]. Равель также был захвачен небывалой новизной музыки Стравинского, но осмысливал ее уроки, ни в чем не поступаясь своими творческими принципами.

В том же сезоне Дягилев показал публике написанное для него превосходное произведение Дебюсси — балет «Игры», возобновил «Петрушку» и «Дафниса». Спектакли

представляли громадный интерес для публики, переполнявшей зал до отказа, а композиторам давали возможность услышать живое звучание новинок современной музыки. Это был едва ли не самый блестящий из дягилевских сезонов, он оставил глубокий след в истории не только хореографии, но и музыки. И Равель был представлен в нем одним из лучших своих произведений.

В 1913 году Равель слушал вновь «Бориса Годунова» и написал статью о нем на страницах журнала «Comœdie illustree». Отдавая должное спектаклю и мастерству Шаляпина, которого считал самым великим оперным артистом эпохи, он высказал ряд критических замечаний, свидетельствовавших о прекрасном знании авторского клавира (издание 1874 года) и наличии самостоятельной точки зрения на редакцию Римского-Корсакова, в которой «Борис Годунов» шел в Париже, как и в Петербурге.

Равель сожалел о купюрах: «Почему не восстановить в пятой картине эпизод с улетевшим попугаем и устрашающее появление автомата, без которого исполняемая в этот момент музыка, являющаяся комментарием к нему, становится непонятной? Почему упразднить очень короткую, однако весьма значительную роль иезуита Рангони? Почему, наконец, продолжать путем перестановки двух последних актов губить смысл натурального представления, его главное действующее лицо — народную толпу?» [26, 373—374]. Он высказывает пожелание о хотя бы частичном восстановлении подлинного «Бориса Годунова», которое разделяли и многие французские музыканты, с увлечением изучавшие авторский клавир и являвшиеся горячими поклонниками гения Мусоргского.

Добавим, что еще в 1908 году во Франции прозвучали голоса в защиту авторской редакции «Бориса Годунова». Эту точку зрения высказал друг Равеля музыкальный критик Ж. Марно, Равель был солидарен с ним в волнующие дни парижской премьеры и в более поздней статье.

Он как бы предвосхитил в ней бурные и страстные дискуссии, разгоревшиеся у нас в 20-е годы, приближаясь к взглядам Б. Асафьева и других авторов статей известного сборника «„Борис Годунов“. Статьи и исследования» (М., 1930). Эта точка зрения восторжествовала в исполнении оперы в авторской редакции начиная с памятных спектаклей 1925 года, когда впервые прозвучала гениальная музыка Сцены у Василия Блаженного.

При всей своей краткости, статья Равеля представляла

собой не просто отклик на спектакль: в ней были высказаны мысли, имеющие принципиальное значение. Возможно, что статья раскрывает еще один мотив, побудивший Равеля к сотрудничеству со Стравинским и работе над оркестровкой «Хованщины». Ведь и здесь речь шла о возвращении на сцену ряда эпизодов, не вошедших в редакцию Римского-Корсакова, о восстановлении авторского замысла.

В 1913 году Дягилев показал Парижу «Хованщину» в оркестровке Равеля и Стравинского. Спектакли вызвали немало откликов во Франции и России, пробудили дискуссию на страницах московского журнала «Музыка», тем более интересную, что в ней принял участие сам Равель.

30 марта 1913 года журнал перепечатал статью А. Н. Римского-Корсакова, появившуюся несколькими днями раньше на страницах одной из петербургских газет. В статье высказывался протест против «хозяйничания» Дягилева при сценических постановках оркестровых произведений. Относительно «Хованщины» говорилось, что ввиду незавершенности авторской рукописи редакторские доработки приняли характер, позволяющий видеть здесь «совокупное произведение двух художников». Далее следовали упреки в безвкусице смещении различных редакций (о чем писал впоследствии и Стравинский) и о «вандализме», допущенном Равелем и Стравинским.

В майском номере журнал напечатал ответ Равеля. Отдавая должное таланту Римского-Корсакова, всегда вызывавшему его восхищение яркой индивидуальностью, которой «...мы обязаны „Псковитяжкой“, „Садко“, „Младой“, „Светлым праздником“ и множеством других шедевров», Равель отмечает в то же время, что Римский-Корсаков и Мусоргский «глубоко отличны в их музыкальном созерцании». Главная мысль его статьи — в утверждении неповторимости облика Мусоргского, смелого новатора и гениального художника.

Равель убежден, что техническая неумелость Мусоргского часто преувеличивалась, он находит точные слова для выражения своей мысли: «Автор „Хованщины“ не был невеждою в отношении школьных правил, какие всякий найдет в первом попавшемся учебнике гармонии. Если он находит не всегда нужным держаться их, так, несомненно, лишь потому, что не смотрит на них как на непререкаемую догму. Будущее оправдало его. Смелый урок этого неумелого композитора восприняли многие из новых авторов, которых никто не думал упрекать в неумелости».

А. Н. Римский-Корсаков ответил Равелю, уточняя, что возражал не против новой редакции, а против частичного исправления труда своего отца, в чем имел полный резон. Тон ответа был довольно резок и раздражен. Это понятно, ибо проблема подлинного Мусоргского продолжала сохранять остроту для того времени, как и для будущего. Жизнь показала правомерность идеи о возрождении подлинника «Хованщины» — мы имеем в виду оркестровку авторского клавира Д. Шостаковичем.

Композиторская деятельность Равеля была в 1913 году не очень активной: кроме «Трех поэм Малларме» им были написаны всего лишь три небольшие фортепианные пьесы. Об одной из них — Прелюдии — мы уже упоминали, две другие написаны в стиле Шабрие и Бородина. Эти пьесы предназначались для сборника шуточных музыкальных портретов, составленных А. Казеллой, который, кстати сказать, поместил в них и написанную им самим пьесу «...в стиле Равеля». Сборники вызвали живой интерес французской публики, умеющей ценить и остроумие дружеских карикатур, и мастерство их выполнения. Пьесы Равеля непохожи друг на друга, как и сами оригиналы его беглых зарисовок. Он обратился к новому для него жанру музыкальной пародии, вернее сказать — дружеского шаржа, и проявил в нем все богатство своего юмора, о котором говорили и писали едва ли не все знавшие его. Черты юмора встречались и в других равелевских произведениях, но здесь подчеркнута их самостоятельное значение.

Пьесы «...в стиле...» обнаруживают способность подмечать характерные черты и подсказывать их через увеличительное стекло легкой иронии. Впрочем, самый тип пьес специфичен и в сущности не выходит за пределы остроумной шутки. Жанр трудный, редко встречающийся, но время от времени привлекающий внимание крупных композиторов, в том числе любимого Равелем Бородина («Серенада четырех кавалеров одной даме»). Равель, конечно, знал многочисленные и по большей части не дружественные музыкальные пародии Сати, не пощадившего ни Дебюсси, ни его самого. Ему был чужд этот тон, и его пьесы остаются в рамках изящного вкуса, далекого от пародии и осмеяния. Да он и не находил для этого причины, обращаясь к музыке высоко ценимых им мастеров.

Особенно интересна пьеса «...в стиле Бородина», написанная с проникновенностью в стиль русского композитора, напоминавшая о его гармониях, об ориентализме «Половец-

ких плясок», о светлой лирике «Маленькой сюиты», которую так любили в кругу «Апашей». Главное же — верно передан тонус бородинского творчества, полнота жизнеутверждающего чувства, даже некоторый гедонизм, пробудившие сочувственный отклик у Равеля, окрасившие музыку его небольшой пьесы. Она написана просто, без прикрас и ухищрений. Словом, определение «...в стиле Бородина» вполне серьезно, без желания придать интонации шуточный характер. Корто говорит о ней как о восхитительной пьесе в форме вальса, в которой «ритм, слегка покачиваемый характерной синкопой, и гармонизация, с лукавством подвластная знаменитому хроматизму, могли бы без ущерба для воссоздаваемого автора фигурировать среди самых известных его нотаций» [8, 171].

Другое дело — шуточный парафраз на песенку Зибеля из «Фауста» Гуно, написанный «...в стиле Шабрие». Простенькая и наивная мелодия, столь полюбившаяся публике, уснащена неожиданными поворотами, аккордами, кульминациями, вносящими в нее ноты наигранного пафоса. Все это — юмористическое отражение некоторых особенностей музыки Шабрие. Равель отлично знал предмет имитации, он отдал в свое время дань восхищения автору «Испании» и «Романтических вальсов». Корто пишет о «ласковой неуважительности к композитору и веселой пародийности. Невозможно не позабавиться, следя за буржуазно-сентиментальной разработкой знаменитой фразы в сладостных каденциях, чувственных преувеличениях, неожиданных модуляциях» [8, 171]. В музыке отчетливо выступают и черты равелевского стиля, что можно рассматривать как признание воспринятых некогда влияний. С этой точки зрения небольшая пьеса представляет интерес для исследователя музыки Равеля. Обе пьесы «...в стиле...» не случайны в его наследии, они указывают на важные истоки, питавшие композитора в период творческого соревнования.

В начале 1914 года Равель уехал из Парижа в родные края и поселился в Сен-Жан-де-Люс, где надеялся найти спокойную обстановку для работы над новыми произведениями, среди которых были Трио и фортепианный цикл «Гробница Куперена». К этому же времени относится обработка двух еврейских песен. Весною Равель отправился в Лион, чтобы присутствовать на концерте из своих произведений, затем заехал в Женеву, где снова встречался со Стравинским. Он был очень доволен поездкой (чудесной, как сообщал И. Годабской), но не задержался в Швейцарии,

стремясь скорее вернуться на родину. Его все больше увлекала мысль о создании произведения на основе баскской народной музыки.

Весною Равель писал И. Годабской: «Поистине моя родина — одно из самых прекрасных мест на земле, я сказал бы — самое прекрасное, если бы не существовала Польша. На прогулке я все время думал о „Загпьяк-Бате“» [19, 97]. Шалю замечает, что первоначально это был замысел концерта для фортепиано, основанного на фольклорном материале, но затем Равель отказался от него, убедившись в чрезвычайной трудности разработки самобытных мелодий, утрачивавших при этом существенные черты своего характера, — проблема, неоднократно встававшая перед композиторами разных эпох и стран, решавшаяся весьма индивидуально. Равель избрал метод так называемого «воображаемого фольклора», то есть воспроизведения национального колорита путем использования отдельных интонационных, ритмических и ладовых элементов (подобно тому, как это сделано в «Испанской рапсодии»). Так воссоздается баскский характер и в Трио, сочинявшемся во время пребывания композитора на родной земле, под непосредственным влиянием ее музыки.

Другое дело — обработки народных песен для голоса с фортепиано, в которых композитор исходил из ладово-гармонической основы мелодии, подчинял фактуру сопровождения ее образному содержанию — метод, напоминающий принципы Балакирева либо Кодая (в его концертных обработках). Это требовало глубокого проникновения в характер фольклора, и Равель обладал такой способностью в высокой степени.

К 1914 году относятся обработки двух еврейских песен, равно интересные и по удачному выбору мелодий, и по мастерству выполнения задачи. Равель накопил к этому времени богатый опыт гармонизации народных мелодий, выработал для себя некоторые общие принципы. Но они не сковывали его фантазии, применялись гибко, с учетом особенностей материала. Его первая забота — о сохранении характера мелодии; фортепианное сопровождение лаконично, скупое по отбору средств, оно сливается с песней, нигде не оттесняя ее на второй план. Гармония складывается на основе ладовых особенностей мелодии и, во всяком случае, никогда не противоречит им. Это не означает, что композитор просто следует за песенной мелодией, но его инициатива неизменно исходит из особенностей интонационного склада.

Равель стремится донести песню до слушателя во всей ее непосредственной красоте. И в этом отношении он близок своим современникам, замечательным мастерам обработки фольклора — Бартоку и Кодаю. Конечно, у каждого из них была своя манера, связанная с личными и общенациональными особенностями, но все они показали пример чуткости к народному творчеству.

Первая еврейская песня «Каддиш» — мелодия строгой красоты, проникнутая трагическим пафосом, она отличается широтой дыхания, выразительностью вокального орнамента. Обработка сделана экзотично: в первой половине песни интервал октавы постепенно заполняется инструментальным нисходящим движением среднего голоса, а дальше, в момент кульминации, напев поддержан кратким арпеджио и диссонирующими аккордовыми комплексами. Скупыми средствами достигнуто эмоциональное нарастание, музыка полна скорбного пафоса, она глубоко впечатляет в оригинале и в фортепианной редакции, сделанной А. Зилоти. Еще проще обработка второй песни «Вечная загадка», по большей части построенной на повторении одной аккордовой последовательности. Все дело в подборе «ключа», он найден точно, работа выполнена мастерски.

В общем равелевские обработки остались свидетельством способности композитора проникать в стиль и характер песен различных национальностей: для каждой избраны верные и точные гармонические и фактурные приемы. Равель мастерски пользуется ими, достигая высокой степени художественной убедительности, что и определило место этих небольших пьес в ряду лучших подобных произведений, созданных европейскими композиторами в первой половине нашего века.

К 1914 году на страницах французской и зарубежной прессы появилось немало статей о творчестве Равеля. Русские читатели могли прочесть очерк И. Каплана («Русская музыкальная газета», 1911, № 11), статьи Н. Мяковского (в журнале «Музыка»). Тогда же вышла в свет первая монография о Равеле, написанная его учеником и другом Ролан-Мануэлем. В ней дана характеристика творческого пути и всех главных произведений, для своего времени достаточно объективная. Ролан-Мануэль прилагает к книге довольно большую библиографию, причем не только статей, но и книг — к тому времени разделы о творчестве Равеля появились уже в ряде исследований, посвященных французской музыке. Монография Ролан-Мануэля выдержала затем два

дополненных и переработанных издания (1928 и 1938 год).

Летом 1914 года Равель был занят сочинением Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Поначалу работа проходила в спокойной и благоприятной обстановке. Он много ездил по стране, знакомился с ее людьми и природой, и это доставляло ему большую радость, укрепляло ощущение кровной связи с родиной. Однако в жизнь врываются тревожные ноты, настроение омрачалось политическими новостями, следовавшими одна за другой. В воздухе все явственнее чувствовалось приближение военной грозы. Равель нервно и обостренно воспринимал надвигающиеся события, и когда они привели к общеевропейскому взрыву, его душевное состояние достигло предельной напряженности — он испытывал отчаяние, сочетавшееся с жадной активностью, еще неясного для него действия.

Известие о войне повергло Равеля в мучительное раздумье о том, как лучше выполнить свой гражданский долг. Дело в том, что по состоянию здоровья он не подлежал призыву, но не представлял себе возможным оставаться в тылу в годину всеобщего бедствия.

Драматизм его переживаний отразился уже в письме от 3 августа. Вспоминая набат, возвестивший о начале войны, плач женщин и детей, тягостные сцены расставания с близкими, Равель пишет С. Годабскому:

«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...» [19, 101].

Равель, живший до того в мире искусства, в кругу близких друзей, разделявших его утонченные эстетические взгляды, столкнулся с трагической жизненной реальностью и почувствовал необходимость встать в общий строй, чего бы это ему ни стоило. Здесь проявились глубинные стороны натуры Равеля, оказавшиеся неожиданными даже для тех, кто знал его близко. Этот денди и взрослый ребенок, каким он казался некоторым из окружающих, энергично добивался разрешения вступить в армию, где уже находились многие его товарищи и друзья.

Но прежде он считал необходимым закончить начатую работу, видел в ней выполнение патриотического долга. В этом отношении примечательны строки из письма к Стра-

винскому от 26 сентября: «Мысль, что я уйду на войну, заставила меня проделать работу пяти месяцев в пять недель. Я кончил трио, но вынужден был бросить работы, которые думал окончить этой зимой: „Потонувший колокол“!!! и симфоническую поэму „Вена“!!! Но, конечно, сейчас это сюжеты, не созвучные времени» [27, 98].

Как и в Дебюсси, в Равеле война пробудила прилив патриотических чувств. 21 августа он пишет С. Годабскому: «И теперь, если хотите, — да здравствует Франция! Но прежде всего, долой Германию и Австрию! Или наконец — то, что сейчас представляют эти нации. И от всего моего сердца — да здравствует национальная сохранность и мир!» [91, 72].

В этой тревожной, с каждым днем все больше накалявшейся атмосфере и было закончено Трио, оно стало первым равелевским произведением, в котором отчетливо ощутима связь с баскским фольклором. Впрочем, некоторые критики находили в Трио и испанские элементы, а в третьей части — и французские. Дело, однако, не в частности, а в общем характере музыки, композитор ищет синтетическое решение, выдвигая на первый план элементы баскского фольклора, что и определяет главные стилистические черты. Трио отмечено печатью законченного мастерства, оно завершает большой период творческой эволюции Равеля.

Как уже говорилось, первоначально он хотел написать концертное произведение для фортепиано с оркестром на подлинные баскские темы. Это намерение осталось невоплощенным, материал вошел частично в Трио, частично — в написанный много лет спустя Концерт для фортепиано G-dur. Таким образом, можно говорить о развитии элементов баскского фольклора на различных этапах творчества композитора. Впрочем, его основной принцип не изменялся — он стремился создавать собственный тематический материал на фольклорной основе и лишь изредка обращался к подлинным мелодиям.

Трио, посвященное А. Жедаль-ку, написано в общепринятой для этого жанра форме, но она заполнена необычным материалом. Это чувствуется буквально с первых тактов, где звучит главная тема первой части, некоторые критики называют ее темой басков. Она действительно отмечена чертами национальной характерности, выступающими и в интонационном профиле, и в ладовой структуре, и особенно в метроритме, в типическом размере $\frac{8}{8}$. (),

несвойственном западноевропейской музыке и напоминающем о «болгарских» ритмах Бартока. Эти структуры распространены и в музыке басков. Здесь, так же как и в языке, обнаруживаются древние связи с культурами отдаленных стран, объяснение которых трудная задача для филологов и историков. Тема появляется впервые у фортепиано, в строгой, почти классической фактуре, гармония также строга, далека от колористической изысканности ранних произведений Равеля:



Еще яснее по своим очертаниям диатоническая вторая тема, также идущая в размере $\frac{8}{8}$, но несколько иного ритмического строения



Простота тематизма материала возмещается варьированием фактуры разработки. Композитор внимателен к каждой партии, стремится сделать их интересными для исполнителя и вместе с тем не забывает о полноте общего звучания. При этом Равель использует, в основном, общепринятые формы техники, приобретающие у него новое значение в рамках общего замысла, — ряд проведений темы в различных инструментальных комбинациях приводит к эмоциональной вершине.

Такая вершина есть в изложении главной и второй тем, есть она и в репризе, повторность приема помогает создавать четкие грани целого. В варьировании фактуры проявляется мастерство композитора, заботящегося о разнообразии звучания.

Первая часть начинается и заканчивается в спокойном звучании, она проникнута величавым настроением, вызывающим в памяти строгость эпических напевов басков. Вместе с тем в каждом такте виден индивидуальный почерк композитора.

Вслушиваясь в музыку первой части Трио, мы улавливаем значительность стилистических перемен. Прежде всего — классицизм письма, ясность, графичность рисунка,

строгость характера музыки, смягчаемую лишь во второй теме, подчеркнутую конструктивность. Эти качества встречались у композитора и раньше, но в Трио они приобретают господствующее значение. И в гармониях на первый план выступают черты линейного голосоведения, формирующего аккорды, как это можно видеть уже в первом изложении главной темы.

Привлекает внимание и фактура. Все партии написаны с отличным знанием специфики инструментов, но самый отбор технических средств традиционен по сравнению с тем, который типичен для более ранних произведений Равеля. В Трио он явно упрощает письмо, и это указывает на стилистическую эволюцию... к утверждению раннего неоклассического идеала, который так ясно воплощен в ряде послевоенных равелевских страниц.

В Трио немало виртуозных эпизодов, несвойственных жанру камерной музыки. Сам Равель понимал это и в ответ на замечание виолончелиста Л. Фейяра о трудности его партии заметил: «Тем лучше, если это трудно, главное в том, что это возможно» [47, 32]. Автор Трио всегда занимал независимую позицию по отношению к исполнителю и не боялся заставить его поработать в полную меру, даже — сверх того, если только этого требует художественная целесообразность.

Вторая часть Трио — род скерцо, названное композитором «Пантум». Это слово обозначает одну из форм малайской поэзии, утвердившуюся в практике французской романтической школы XIX столетия. Особенность стихотворной формы пантума в том, что вторая и четвертая строки первой строфы становятся первой и третьей во второй. Ритмическое своеобразие пантума определяет и характер музыки — очень импульсивной и причудливой в своем строфическом развертывании. Во второй части Трио преобладает движение почти токкатного типа, его равномерность сочетается со свободой метрических построений, переходящих границы, начертанные тактовой чертой. Так возводится прочно сложенная конструкция, в которой все отдельные нарушения равномерности движения включены в строгие рамки общей пульсации. Перебои и несовпадения ритма появляются уже в начальных тактах и остаются до конца важным элементом строения формы.

Равель свободно использует эффекты метроритмических сдвигов, создающих сочетания двух- и трехдольных размеров, а иногда и более сложные, как в эпизоде, где скрипка и

виолончель играют на $\frac{3}{4}$, а фортепиано ведет широкую мелодическую линию в размере $\frac{4}{2}$:

Это прекрасный пример ритмического контрапункта Равеля, необычности рисунка, легко воспринимаемого слушателем. Дальше композитор дает своего рода обращение контрапункта: струнные и фортепиано меняются своими функциями, и снова все звучит ясно и отчетливо. Вообще, вся эта часть — шедевр ритмической изобретательности и изящества.

Непрерывность движения напоминает многие страницы классической музыки, откуда заимствованы и приемы инструментального письма. Как и в первой части, они использованы композитором по-своему, без намека на стилизацию и с блестящей виртуозностью, которая так увлекает во второй части Трио, составляющей ярчайший контраст с первой и третьей.

Третья часть — Пассакалья — вводит в мир сосредоточенного раздумья, выраженного в строгих интонациях, с отказом от всего излишнего, что может быть воспринято как украшение. Скупость красок сменяет былое изобилие, и это могло бы показаться даже нарочитым, если бы не глубокая творческая оправданность каждого приема.

Пассакалья отличается ясностью, схематизмом формы. Экспозиция — сжатая, без излишних деталей. Тема звучит в низком регистре фортепиано, затем у виолончели и наконец у скрипки. Вся экспозиция строго диатонична. Центральный эпизод играет роль разработки, которая вносит в музыку контрастное начало: появляются хроматические интонации,

фортепианная фактура становится массивной, аккордовой, а главное — разворачивается нарастание, которое приводит к патетической кульминации. Особенно полнозвучна партия фортепиано, сочетающая две мелодические линии. Вслед за кульминацией наступает спад, приводящий к репризе. Она построена зеркально в порядке появления инструментов по отношению к экспозиции: тема проходит последовательно у скрипки, виолончели и фортепиано.

Конструктивная схема наполнена содержательной и эмоционально насыщенной музыкой: Пассакалья — одно из произведений Равеля, где на первый план выступает непосредственное выражение большого и сильного чувства, захватывающего своим неспешным течением после стремительного бега музыки второй части.

В жизнеутверждающем финале преобладает светлая диатоника мелодий, идущих в чередовании типичных для баскского фольклора нечетных размеров $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$. Отдельные эпизоды объединены конструктивностью мышления композитора. Как и всегда, он уделяет большое внимание фактурной разработке — в инструментальных партиях много оригинальных подробностей, все они сочетаются в полноте насыщенного звучания, в котором особенно велика роль фортепиано. Ю. Крейн считает даже, что «Трио производит временами впечатление настоящего фортепианного концерта с оркестром, быть может, несколько искусственно втиснутого в тесные рамки камерного ансамбля» [11, 61—62]. Но как бы то ни было, массивность звучания фортепиано здесь уместна, особенно в тех эпизодах финала, где музыка приобретает гимнический характер. Все это объективно по своей сущности, как и большая часть музыки Трио, связанного с эпической традицией народной музыки. В финале она выступает с полной ясностью и в тематическом материале, и в приемах его развития.

Нельзя остаться равнодушным к мелодическому изобилию финала, не отдать должного изобретательности композитора и уверенности, с которой он овладевает техникой письма в рамках новой эстетической концепции. Это ясно при сравнении Трио с более ранними произведениями, даже близкими к нему по времени написания. Голос композитора обретает новую простоту и мужественную силу, сохраняя сокровенность своей интонации.

Итак, Трио было закончено, и ничто более не удерживало композитора в намерении поступить в армию. Но осуществить его было нелегко по общим и личным причинам. 4 ав-

густа Равель пишет Деляжу: «С самого утра меня преследует одна и та же ужасная, жестокая мысль... покинуть мою бедную старушку-мать — это значит наверняка убить ее. К тому же родина не ждет своего спасения именно от меня» [19, 102]. И все же в нем живет непреодолимое стремление: вместе со всеми переносить тяжести военной поры, и он принимает меры, чтобы быть зачисленным в армию.

8 сентября Равель сообщает одному из друзей, что его не берут, так как ему недостает двух килограммов веса. Он готов работать санитаром в госпитале, исполнять самую тяжелую работу. Такая возможность была получена, но ему пришлось столкнуться с миром показной благотворительности, с богатыми дамами и девицами, которые думают лишь о том, чтобы обратить внимание окружающих на свой «патриотизм». «Все это омерзительно», — замечает Равель.

Он не мог долго оставаться в этой обстановке, не мог думать и о продолжении творческой работы, тем более что и самые замыслы (опера «Потонувший колокол» и симфоническая поэма «Вена») оказались теперь несвоевременными. События принимали все более грозный характер, и это заставляло его вновь и вновь обращаться к военным властям, продолжать хлопоты о зачислении в армию. В Сен-Жан-де-Люс они оставались безуспешными. Равель исчерпал все возможности и собирался ехать в Париж, думая, что там сумеет добиться желаемого. 19 сентября он пишет Стравинскому, приглашает его поспешить с приездом в столицу: «...иначе Вы меня уже не застанете здесь. Я буду работать шофером» [27, 98].

Однако и в октябре Равель все еще находится на Пиренеях, продолжает ухаживать за ранеными. И лишь в следующем месяце хлопоты достигают цели: его зачисляют в армию в качестве водителя грузовика, на котором он выглядел «точно мышь на слоне». На этой должности он оставался в течение примерно двух лет, когда был освобожден в связи с болезнью. Его жизнь резко изменилась, стала непривычно трудной, но он чувствовал, что выполняет свой долг, и спокойно переносил все тяготы и лишения.

В письме-открытке Ж. Марно водитель Равель сообщает: «Вот уже неделя, как я „на фронте“. Это далеко от передовой линии, но еще дальше от Парижа... Мне не так уж плохо, несмотря на строгость устава и недостаток удобств, чтобы не сказать больше, — не на чем спать... Мне дадут грузовичок, когда меня сочтут достаточно подготовленным, чтобы водить его по здешним дорогам» [19, 109—110].

Равель сообщает, что лейтенанту знакомо его имя и он хотел бы дать ему более легкую работу. Но композитор отказался, не желая иметь какие-либо льготы, проявив незаурядную силу воли, которую трудно было предполагать в его хрупком существе. В трудные годы он обнаружил большие резервы стойкости и мужества. Они были необходимы ему как нельзя более. В письмах к друзьям он сообщает много подробностей своей нелегкой жизни: рассказывает о бесконечных разъездах по плохим дорогам, часто — под проливным дождем, о воздушных налетах, бессонных ночах. Впрочем, дальше стало еще хуже — он попал к новому начальнику, который не только не предлагал льготы, но, напротив, обращался с ним «вполне по-военному», нагружал нарядами и поручениями в полную меру и даже сверх того. Все стало до крайности трудным, но самым утомительным оказались ночные дежурства, — настолько, что он высказывает сомнение в том, что выдержит это испытание дальше.

И тем не менее Равель оставался в твердом убеждении, что его участие должно было быть еще более активным, — он хлопочет о переводе в авиацию, собирается летать на бомбардировщике. Однако его признают непригодным для этого, находят расширение сердца, которого не было при первом освидетельствовании. Конечно, это явилось результатом непосильных перегрузок, но кто не переносил их в годы войны! Равель отлично понимал это: «Я не единственный, кого война превратит в развалину, и мне не приходится сожалеть о том, что я сделал. Хотя болезнь и обнаружилась лишь в последнее время, я-то хорошо знаю, что она началась 3 августа 1914 года в 3 часа пополудни» [19, 115—116].

В то время как Равель водил свой грузовик по прифронтовым дорогам, в Париже продолжала звучать его музыка. 28 января 1915 года было впервые сыграно Трио. Исполнителями выступили А. Казелла, Д. Энеску и Л. Фейяр. Время было трудное, публика рассеянная, откликов в прессе появилось немного. Самый обстоятельный из них принадлежал Ж. Марно, давшему высокую проницательную оценку произведения, отмеченного им в качестве достижения Равеля и всей французской музыки, особенно ценного в ту пору, когда происходила суровая переоценка всех ценностей. Ж. Марно писал на страницах «Mercure de France»: «Никакого пафоса, никакого абстрактного интеллектуализма... Письмо, гармония, полифония, ритм или вдохновение — все здесь ново, индивидуально, во всем оригинальность и про-

стота... Конечно, это шедевр, может быть, на мой вкус, немного короткий, но истинный шедевр, который делает честь искусству» [46, 158].

Были, конечно, и другие мнения, и подчас они исходили из кругов, близких композитору. Так, несколько позднее Сати счел возможным резко высказаться по поводу Трио, несправедливо упрекая его автора в том, что забота о «знаках препинания заслонила от него музыку» [88, 185]. Это был один из сарказмов, которыми славился Сати, один из признаков перемены его отношения к Равелю. Но ведь он был не одинок в своем критицизме.

В Париже исполнялись и другие произведения Равеля: в опере шел балет «Моя матушка-гусыня», в Трокадеро — «Аделаида», в первые дни марта Фокин возобновил «Дафниса и Хлою». Композитор не был, таким образом, выключен из музыкальной жизни, о нем помнили и за рубежом, высоко ценили его музыку. 24 декабря 1916 года Равель вместе с Форте, Сибелиусом и Стравинским был избран почетным членом римской академии «Санта Чечилия». Он не чувствовал себя оторванным от искусства и даже понемногу возвращался к композиторской деятельности, живо откликался на многочисленные события музыкально-общественной жизни.

До Равеля дошла новость об организации «Национальной лиги защиты французской музыки». Это вызвало его резкий протест и решительное осуждение шовинистов, предлагавших запретить исполнение произведений немецких композиторов во Франции. Он написал в «Лигу» протестующее письмо, оставшееся, впрочем, неотправленным, ибо в качестве военнослужащего Равель не имел права публиковать что-либо под своим именем на страницах прессы. Лишь в 1938 году этот документ и письмо к Ж. Марно появились в специальном номере «Revue musicale». Они представляют интерес для характеристики настроения Равеля в годы войны и для понимания сдвигов в его общественных воззрениях, ставших более активными и определенными.

Равель подчеркивал в письме к руководителям «Лиги» силу своих патриотических чувств, напоминал, что нашел в себе силу добровольно отказаться от мирной жизни и уйти в армию, хотя он и не подлежал призыву. Но, участвуя в борьбе с врагом, он не видит причин воевать против современных немецких и австрийских композиторов, а тем более — запрещать исполнение их музыки. При этом он указывал на художественные достоинства музыки Шёнберга,

Бартока и Кодая¹, говорил в то же время, что считает совершенно излишним пропагандировать художественно мало-значительную, посредственную музыку только на том основании, что она написана своими композиторами.

Равель указывал на опасность национальной ограниченности, подчеркивая, что это неминуемо приведет к утверждению рутины и штампов. Он стоял за развитие прогрессивных традиций и находил достойный пример этого в произведениях Бартока и Кодая, вызывавших его восхищение. В общем же, он отказывался принять программу «Лиги», более того — видел в ней опасность для будущего французского искусства.

В письме к Ж. Марно, который разделял его взгляды, Равель уточняет свою позицию, говоря одновременно о невозможности изложить ее на страницах прессы. Он подтверждал нежелание вступить в отношения с «Лигой», считая, что она не только угрожает здравому смыслу, но и общественной свободе. Для этого у него было вполне реальное основание. Дело в том, что он получил уже «угрожающее по тону» письмо от председателя «Лиги», в котором последний иронизирует над «мнимыми» заслугами Шёнберга, Бартока и Кодая и обещает защитит от их вредоносного влияния музыку самого Равеля. Композитор видел в частном признаке общей опасности, о чем свидетельствуют следующие строки его письма: «Было бы прискорбно, если бы, победив милитаризм современной Германии, мы допустили, чтобы у нас во Франции нам стали приказывать, чем мы должны восхищаться и что отвергать» [19, 239].

Все это говорит о том, что Равель не был затуманен шовинистическим угаром. Он выступал как прогрессивный художник, прекрасно отдающий себе отчет в необходимости широкого международного общения, и в этом отношении его взор был обращен в будущее.

В то же время Равель стремился к сохранению и развитию традиций родной культуры. В этом отношении интересна его письменная просьба к Марно о присылке народных песен провинции Валуа, что, вероятно, было связано с замыслом какого-то произведения на французский сюжет. В трудных условиях военной службы, осложненных развивающейся болезнью, Равель чувствовал «новый прилив нежности к музыке». В нем пробуждается жажда творчества, и первым произведением, написанным в

¹ Барток и Кодай являлись в ту пору гражданами Австро-Венгрии.

военные годы, явились Три песни для хора — отголосок старофранцузской поэзии, увлекавшей в свое время и Дебюсси. Мысль композитора все чаще обращается к новым замыслам, трудно осуществимым в условиях окружающей реальности.

В июне 1916 года он пишет Воану-Уильямсу: «Я нахожусь на фронте несколько месяцев и к тому же на очень оживленной его части! Кажется, что прошли годы, как я покинул Париж. Я несколько возбужден, чтобы не сказать измучен, переживания, и достаточно опасные, вызывают у меня сомнения, выйду ли я из этого живым. И все-таки я стремлюсь вновь вернуться к этой жизни, полной приключений» [88, 73].

Равель продолжал водить свой грузовик по военным дорогам и встречал повсюду глубоко потрясавшие его картины бедствий войны: «Я видел нечто призрачное: кошмарный город, ужасный, покинутый и немой. Над ним не было грохота или маленьких шаров белого дыма. Было больно, или скорее одиноко, в центре этого города, чьи зловещие развалины лежали под ослепительным светом прекрасного летнего дня» [91, 73]. Были, конечно, и другие впечатления, минуты краткого отдыха, когда можно было вновь ощутить красоту природы, услышать пение птиц. Но все это быстро отступало вдале перед заботами службы, тревогой о друзьях и близких, а также усиливающимся недомоганием, симптомы которого давали себя чувствовать все сильнее и сильнее.

В одном из писем Равель дает отчет о состоянии своего здоровья: «Впрочем, затронут не только карбюратор. Двигатель тоже хромает на обе ноги. Даже коробка скоростей оставляет желать лучшего. Небольшая прогулка вчера — и та меня утомила. Лишь бы управление теперь не отказало!» [19, 117].

За этими словами, шутливо использующими автомобильную терминологию, чувствуется большая тревога, а в последней фразе Р. Шалю видит даже вещее предчувствие. Как бы то ни было, здоровье композитора оказалось, действительно, серьезно расстроеным и потребовало затем многих усилий для возвращения к норме — уже после освобождения от военной службы.

В августе 1916 года Равель получил перевод в Шалье, то есть в район Парижа, что несколько улучшило его положение и дало возможность лечиться. Его заинтересовало пересланное Марно письмо фронтовика, высказывавшего близ-

кие ему взгляды на «Национальную лигу защиты французской музыки», — он с удовлетворением увидел, что многие остались в стороне от влияния шовинистической пропаганды. Вместе с тем он сознает невозможность работать, пока не наступит конец войны.

В конце октября 1916 года Равель был помещен в госпиталь, его оперировали, и затем наступил длительный период восстановления сил. Выздоровление шло своим путем, он получил отпуск, приехал в Париж. Но там его постигло тяжелое горе: в январе 1917 года скончалась горячо любимая мать, и он возвратился обратно в часть в ужасном, угнетенном состоянии. В довершение всего Равель обморозил ноги во время непрерывных разъездов на своем грузовике. В это трудное время до него дошли слухи о новых спектаклях «Аделаиды», но ему не удалось получить даже краткий отпуск для присутствия на одном из них. Обмороженные ноги вновь приковали его к постели, словом — Равель явно не подходил для несения службы в автомобильном батальоне и был откомандирован из него «временно», что практически означало уход из армии. Во всяком случае, он мог чувствовать, что сделал все для него возможное, не уклонился от выполнения долга и теперь, получив длительный отпуск, мог заняться творчеством.

Начались новые перспективы работы, в частности сотрудничество с Дягилевым. В ответ на его письменное предложение Равель ответил согласием написать балет на либретто итальянского поэта Л. Кангилио. Судя по тому, что Равель предполагал закончить клавир в конце 1917 года, а партитуру к 1 апреля 1918, надо полагать, что он уже имел какие-то материалы для работы. Трудно, однако, сказать об этом что-либо конкретное — балет остался лишь в проекте, и едва ли речь шла о «Вальсе», который вскоре полностью завладел воображением композитора. С. Лифарь резонно замечает, что в письме к Дягилеву говорится о либретто, в то время как партитура «Вальса» создавалась без сценария, если не считать им краткое авторское пояснение. В 1918 году Дягилев использовал музыку «Испанской рапсодии», вместе с отрывками из произведений Форе и Шабрие, для постановки балета «Сады Аранхуэса». Надо ли говорить о том, что сам композитор не принимал никакого участия в подготовке этого спектакля!

Вслед за Тремя песнями для хора он заканчивает «Гробницу Куперена», посвятив ее памяти друзей, погибших на войне. Переход к композиторской работе был долгождан-

ным, но совершился нелегко: Равель думал иногда, что уже не сможет вернуться к творчеству, и, даже начав снова сочинять, говорил: «Все же я выбит из колеи; и вообще, какая роковая ошибка — жить во время этой войны...» [118, 134].

Равель встретил перемирие в Сен-Клу — вблизи Парижа. Он перенес тяжелое гриппозное заболевание (в эту зиму разразилась жестокая эпидемия), его моральное состояние оставалось тяжелым. Но все же жизнь брала свое, а главное — он вновь сочинял, из-под его пера появлялись новые произведения. Вместе со всей страной композитор прошел через трудные испытания и вышел из них другим человеком, многое пережившим и испытанным. Перед ним раскрылись те стороны жизни, о которых он не имел раньше ни малейшего представления, и это навсегда вошло в ум и сердце. Он, как и все его друзья, уже не возвратился к прошлому, перечеркнутому военным катаклизмом. Но несмотря на все, Равель не был сломлен им, он сумел войти в новую жизнь и искусство, не потерял чуткости и заинтересованности к тому, что расцветало вокруг. Двадцать лет, прожитые Равелем после войны, были отмечены важными событиями и достижениями в европейском искусстве, и многие из них были связаны с его именем.

Произведения военных лет — вместе с Трио — завершают первый период равелевского творчества и обнаруживают в то же время связи со вторым. Они интересны не только в качестве страниц, запечатлевших важный этап биографии композитора, но и по своим музыкальным достоинствам.

Три песни для хора *a cappella* — единственное сочинение Равеля в этом жанре, вместе с тем единственное задуманное и законченное в годы войны. Это заставляет отнести к нему с особым вниманием, тем более что и слова написаны самим композитором в духе старинных французских поэтов.

Первое, что бросается в глаза при знакомстве с хоровой партитурой, это отказ от импрессионистической красочности. Впрочем, переход к новому стилю происходил постепенно, с некоторыми отступлениями, что заметно и в музыке хоров. По своему мелодизму — ясному и пластичному, по гармоническому письму и особенно по ритмике — четкой и, можно сказать, традиционной, словом, по всем чертам стиля и почерка хоры свидетельствуют о неоклассицистской ориентации, в которой чувствуется прочная связь с наследием

французской многоголосной песни. Голосоведение свободно, в естественном диапазоне, в обычном певческом характере. Композитор избегает обострения звучания и лишь изредка вводит в партитуру свои любимые диссонансы, в общем же гармония проста и даже традиционна. Фактура то аккордовая, то построенная на оживленных переключках. Все написано мастером, не стремящимся поразить новизной, но высказывающим то, что волновало и требовало воплощения. Среди невзгод и трудностей военной жизни хоры явились для него оазисом отдохновения (хотя во втором хоре есть и отклик на происходящее вокруг). Во всяком случае, эта музыка не дает поводов для разговоров о рационализме и сухости, нередко возникавших вокруг произведений Равеля, — она проникнута живостью непосредственного выражения чувства.

Первый хор — «Николета» — шуточный рассказ о девушке, испугавшейся серого волка, равнодушно прошедшей мимо красавца пажа, но ответившей на призыв богатого старца, — мотив много раз разрабатывавшийся во французской поэзии и фольклоре. В стихах Равеля он приобретает оттенок изящной иронии. По музыке — это род скерцо, легкого в своем размеренном движении, четкого по конструкции: три эпизода соответствуют трем встречам, в каждом есть своя характерность, связанная с обликом персонажа, а все вместе объединено проведением главной темы, создающей основу стройной и ясной формы хора.

Второй хор — «Три прекрасные птицы рая» — одна из чудесных лирических страниц музыки Равеля, трогательная в своем выражении глубокой печали. Нельзя не услышать в этом прямого отклика на события войны с ее горем и потерями. Равель воплотил свои переживания, о которых рассказывают его письма, в музыке высокой простоты и искренности.

Сопрано Solo (в конце хора — бас) звучит на фоне спокойного хорового сопровождения, слегка расцвеченного подголосками. Редкая по своей красоте мелодия выражает горечь утраты. Равель уже прислушивался раньше к голосам грустных птиц, но теперь в их напеве прозвучала нота высокого гуманизма, теплоты и сердечности.

Третья часть — «Не ходите в лес Ормонды» — еще одно хоровое скерцо, феерическое рондо, в котором отлично использованы эффекты переключек и перехватов голосов. Музыка полна живости и задора, приобретает, местами, характер скороговорки. Сложность голосовых сплетений

нигде не нарушает общей прозрачности звучания — пример виртуозного хорового письма. Все это заставляет вспомнить о традициях французской многоголосной песни, так замечательно представленных в творчестве Жанекена.

Впоследствии композитор переложил все три хора для голоса с фортепиано, и в таком виде они нередко включаются в концертные программы, имеют успех у публики. Но конечно, в сольной редакции они утрачивают много существенного. Можно сказать, что работа над хоровым циклом подготовила композитора к написанию тех сцен оперы «Дитя и волшебство», где также свободно применена техника сочетания индивидуально трактованных голосов, использованная в пьесе «Не ходите в лес Ормонды».

Одно из главных произведений Равеля — фортепианная сюита «Гробница Куперена» — была начата в 1914 году, но закончена лишь в 1917, когда каждая из шести пьес была посвящена памяти одного из друзей Равеля, погибших за родину. Это равно говорило о силе патриотических и дружеских чувств, так ярко проявившихся в годы войны. «Гробница Куперена» явилась по существу общественным выступлением, облеченным в художественную и весьма индивидуальную форму. Об этом прекрасно сказал А. Кортю: «...никакой памятник слова не мог бы почтить воспоминаний о французах лучше, чем эти светлые песни, эти ритмы, одновременно ясные и гибкие; совершенное выражение нашей культуры и нашей традиции» [8, 175—176].

Что же здесь купереновского, оправдывающего заглавие? Прежде всего — сам тип сюиты, напоминающий о знаменитых *ordres* (сюитах) «короля клавесина». Равель ввел некоторые типичные для Куперена приемы в сферу современного фортепиано, но сумел извлечь из него множество тонких оттенков, родственных стилю XVIII века (в частности — по-новому используя разнообразную орнаментику). Так же как у Куперена, основу сюиты составляют характерные танцы, они носят обобщенный характер, лишены черт программности. Кроме того, и это самое главное, — в них есть близость духу гармонии и соразмерности, ясному рационализму, характерному для французского искусства XVIII столетия.

Верность этой давней и коренной традиции давала повод для названия в гораздо большей степени, чем наличие отдельных стилистических деталей. Впрочем, Равель не ставил своей целью имитацию клавесина — разве можно, например, представить себе в его звучании заключительную

Токкату, а ведь и она не выпадает из общего замысла сюиты. И это происходит потому, что музыка Равеля находится в русле устремлений французского искусства, сохранявших свою жизненность на протяжении столетий. В названии подчеркнута связь с традицией, а в посвящениях указывалось на современность музыки, которая явилась своеобразным памятником людям своего века. Эта двойственность функций и определяет строй образов и языка произведения, вошедшего в сокровищницу фортепианной музыки XX века. В «Гробнице Куперена» привлекает и богатство пианистического письма, совсем иного, чем в предшествующих страницах Равеля, но ни в чем не уступающего им по новизне приемов и ощущению природы инструмента, не говоря уже о поэтическом обаянии самой музыки.

Все эти мысли возникают при знакомстве с музыкой сюиты, которая часто бывает представлена в концертах и отдельными номерами. Это понятно, ибо каждый из них интересен для слушателя. Однако сюита представляет собой стройно скомпонованное целое, и ее содержание раскрывается полностью лишь при исполнении целиком, на которое и рассчитывал композитор. Драматическое строение «Гробницы Куперена» становится ясным при ее последовательном разборе.

Известно, что самая форма Tombeau (Гробница) восходит к XVIII веку. Этим словом обозначалась «серия пьес, посвященных покойному учителю либо другу». При этом уже первые авторы Tombeaux не колебались «вводить танцы в эти произведения трагического характера. Они включали обычно павану и аллеманду» [57, 34]. Равель последовал традиции, но избрал иные танцевальные жанры, начал с прелюдии и фуги — в духе клавирных сюит Генделя. Музыковед Л. Дэвис пишет в этой связи, что Равель был далеко не первым, кто возродил старинные танцы в французской музыке: «Пьесы в античном стиле Алексиса де Кастильон появились еще во время франко-прусской войны, и даже „Сюита в соль“ Гюстава Самазей на пятнадцать лет предшествовала „Гробнице Куперена“» [57, 34]. Однако именно Равель решил задачу на таком художественном уровне, который сделал его произведение репертуарным.

Первые два номера составляют как бы особый «малый цикл», объединены в традиционном сочетании прелюдии и фуги, трактованных в духе эстетики клавесинной музыки. О ней напоминают украшения и короткие «щипковые» ноты отдельных тактов Прелюдии. Она идет в почти непрерывном

двухголосном изложении, в ней преобладает движение триолей шестнадцатыми в правой руке и восьмых в левой. Так возникает динамика пассажей, обычная для эпохи Куперена, но также и для искусства начала XX века (можно вспомнить «Движение», Токкату и «Gradus ad Parnassum» Дебюсси). Композитор стремится к филигранности отделки, в непрерывном потоке звучаний лишь изредка выкристаллизовываются мелодические фразы, и главное не в них, а в «общих формулах» движения, составляющих ткань Прелюдии, вызывающей в представлении «самую деликатную особенность эпохи, не знавшей строгости» [8, 116].

В общем здесь преобладает гомофония, чуть расцвеченная звучанием основного мотива в более низком регистре (в партии левой руки). Реприза дана в несколько иной фактуре, с гармонической основой, создаваемой новым басовым голосом. Равель был мастером в нахождении таких вариантов и неожиданных эффектов. Один из них введен в последние такты: взлет пентатонического пассажа, заканчивающийся точно истаивающей трелью. Прелюдия полна изящества, которое роднит Куперена и Равеля: они сходились как выразители национальных художественных вкусов.

Фуга — единственная в наследии Равеля (если не считать написанных на соискание Римской премии) — пример самостоятельного решения задачи. Известна трудность написания живой музыки фуги в нормах академической традиции. Равель преодолевает эту трудность: фуга раскрывает новые грани его дарования. Она написана, казалось бы, без особенной заботы об инструментальной фактуре: композитор ведет голоса по законам полифонической логики. В то же время все отлично звучит на фортепиано, выразительно и проникновенно.

Это связано прежде всего с трепетной взволнованностью темы, построенной на интервалах секунды и терции, разделенных паузами. Они выразительны и сами по себе и на фоне непрерывного движения сопровождающих голосов, также мелодически насыщенных и сосредоточенных в сравнительно узком диапазоне. Но рисунок каждого голоса вполне отчетлив, и это определяет общее впечатление ясности и прозрачности равелевской полифонии, зерно которой содержится в теме:

13 Allegro moderato

160

Равель — мастер тонкого штриха, оживляющего общий рисунок. Здесь это триоль в противосложении, усиливающая исполненность темы, особенно при их совместном исполнении одной рукой. Очень выразительны и немногие хроматические ходы, оживляющие общую диатонику натурального минора. Фуга звучит точно одушевленная беседа трех голосов, она проникнута настроением светлой печали, выраженным с подкупающей искренностью.

Равель достигает полной непринужденности полифонического повествования, в котором любой сложный прием воспринимается как нечто само собой разумеющееся и нигде не склоняет поэтической сущности музыки.

Прелюдия и фуга — это пролог, за которым следует маленькая сюита из трех танцев — Форлана, Ригодон и Менуэт. Они контрастны по темпу и настроению: первая пьеса примыкает к фуге, вторая противоположна ей в своей динамической устремленности, а третья снова возвращает в сферу лирической печали, выраженной с безупречной простотой и ясностью. Все это имеет важное значение в драматургическом строении цикла, заканчивающегося Токкатой.

Форлана — жемчужина сюиты, пьеса редкого обаяния и изящества. Легко очерченная мелодия, обильно украшенная шпюджиатурами, покоится на изощренной, типично равельской гармонии. Форлана — пьеса в форме рондо, где куплеты не слишком контрастируют друг другу, сохраняют общую ритмическую основу, и лишь центральный эпизод отличается от них своим более спокойным характером. Мы находим здесь пример тончайшей интонационной орнаментации мотива, музыку, отмеченную безупречностью голосоведения во всех сложных поворотах ее течения. Ригодон написан в трехчастной форме, где крайние части подвижны, а средняя — распевна. Это типический образец танца, приискавшего также внимание молодого Прокофьева. Мелодия (в первом разделе строго диатоническая) идет на фоне эффектных скачков «через руку» и кратких энергических



реплик, очень оживляющих общий характер. Изложение трио могло бы показаться даже примитивным, если бы не второй раздел с его неожиданными модуляциями.

Черты неоклассицизма выступают в Ригодоне в лапидарности упругой мелодико-ритмической формулы и фортепианной фактуре, важную роль в которой играют скачки «через руку», характерные и для техники клавесинистов. Отсюда прямой путь к написанному впоследствии Концерту G-dur для фортепиано с оркестром. Ригодон занимает в сюите центральное место, он предвестник стремительного взлета музыки заключительной Токкаты.

Менуэт, изложенный в традиционной трехчастной форме, идет в неспешном и размеренном движении. Равель в четвертый раз обратился к старинному танцу. И конечно, наряду со второй частью Сонатины это наиболее интересный из всех его менуэтов, привлекающий богатством выдумки. Можно сказать, что здесь есть то, о чем Глинка говорил как об «ухищрении злобы»: при всей простоте пьеса несет много нестандартных деталей, оживляющих привычные схемы.

Так, уже первый период не традиционен по каденции — на тонике и доминанте параллельного минора, в то время как мелодия изложена в ясном G-dur. В Трио (a la Musette) мелодия движется параллельными аккордами натурального минора, несколько напоминая звучание аналогичных эпизодов музыки Дебюсси. Спокойствие, даже некоторая отрешенность первых мелодических фраз сменяется эмоциональным нарастанием на органном пункте, приводящим к вершине-кульминации всей пьесы. В начале репризы дается сочетание двух тем, создающее особую плавность перехода к новому разделу формы.

Равелевский Менуэт заставляет вспомнить об эстетических принципах французских клавесинистов, в нем есть нечто родственное звукосозерцанию Куперена, перенесенному в сферу нового искусства с той непосредственностью, которая исключает мысль о стилизации.

Наконец — Токката, вводящая в область виртуозной бравуры, строго ограниченной рамками избранных композитором технических формул. Это разнообразные формы репетиций и аккордов *martellato*, идущих от Листа и Балакирева. В строго рационалистической по своему построению пьесе господствует динамика ровного и непрерывного движения, нарастания широко раскинувшихся пассажей. Равель — мастер длительного *crescendo*, достигаемого путем преобразования элементарных пассажных форм. Движение

устанавливается сразу и остается неизменным до конца пьесы, его размеренность разнообразится сменой акцентов. В своем неудержимом размахе оно устремляется в верхние регистры инструмента, где пассажи обретают особый металлический блеск. Все это создает впечатление неодолимо рвущегося вперед звукового потока.

В бушевание пассажей вплетаются мелодические голоса, как бы всплывающие из глубины на поверхность, внося в звучание эмоциональный оттенок. Равель искусно пользуется вновь вводимыми деталями для нагнетания динамики, особенно в конце, где возникает мощная кульминация. Важную роль играют здесь ритмические перебои:



Они сочетаются со скачками баса, охватывают широкий диапазон, создавая эффект заполнения пространства.

Часть сюиты, исполняемая чаще всего, Токката. Она вошла в репертуар крупнейших пианистов, что объясняется не только ее достоинствами, но и некоторыми общими причинами. Напомним, что в начале XX века возродился интерес к жанру токкаты, так блестяще представленному у Дебюсси (чье одноименное произведение предвосхищает отдельные подробности равелевского) и Прокофьева, также строящего свою пьесу на развитии элементарных формул. Равель не был одинок в своих жанровых и виртуозных исканиях.

Токката явилась и апофеозом, и блестящим завершением фортепианного цикла, кульминацией идеи славы (hommage), и это воспринимается с полной ясностью при слушании всех пьес одна за другой. К сожалению, сюита редко исполняется полностью, хотя отдельные части прочно вошли в пианистический обиход. Для Равеля «Гробница Куперена» стала последним сольным произведением для фортепиано и, вместе с «Ночным Гаспаром», его вершинным достижением.

При всем разнообразии этой части наследия Равеля, оно объединено единством стиля и эстетических принципов. Прежде всего, композитор предпочитает оставаться в пределах чисто пианистического письма, он любит инструмент таким, каков он есть, и не стремится превратить его в «сверхфортепиано» либо трактовать абстрактно, как это нередко наблюдалось в практике неоклассиков. Он продолжил линию большего романтического пианизма, оставаясь в то же время на эстетических позициях композитора XX века.

Во многих своих произведениях, начиная от «Игры воды» вплоть до Токкаты, Равель тяготеет к концертности, к широкому использованию самых различных технических возможностей, что всегда привлекает внимание исполнителей. Нередко он вступает в область программности, но, в отличие от Листа, не ищет вдохновения в сфере других искусств (единственное исключение — сюита «Ночной Гаспар»). Его внимание привлекает природа, воплощаемая им в музыке в импрессионистическом аспекте, а изредка и романтически преображенные образы реальной действительности.

Нередко говорят о преодолении импрессионизма как о положительном явлении в эволюции нового искусства, забывая при этом о шедеврах, созданных в русле этого направления. Импрессионизм позволил музыкантам, так же как и художникам, по-новому взглянуть на окружающий мир, увидеть в нем много ранее не замечаемых красот. Это справедливо и по отношению к фортепианному наследию Равеля; мы любуемся вместе с ним струящейся водою, заслушиваемся пением птиц, колокольным звоном, плывущим по вечернему воздуху (снова близость образной сфере Дебюсси). Рядом с этим он вводит в мир сказки, странных видений «Ночного Гаспара» и уравнивает дисгармонию классически стройными конструкциями «Гробницы Куперена». Таков образный диапазон его фортепианной музыки.

Конечно, этот мир имеет свои границы. Они были и во вдохновлявшем Равеля пианизме Листа, и в расцветавшем в начале века искусстве Скрябина: каждый являлся властелином в своей области. И дело не только в обширности территории, но также в самостоятельности ее освоения, в чем нельзя не признать громадности достижений Равеля, тем более примечательных, что сам он не был пианистом крупного плана.

Вот любопытная зарисовка играющего Равеля: «Он сидел за фортепиано удивительно низко, и эта особенность, может быть, объясняла, почему он никогда не пользовался октавами; его длинные и хрупкие пальцы, его нервно-заостренная рука, исключительно гибкое запястье, похожее на фокусника; его большой палец, который поворачивался к ладони с невероятной легкостью, позволявшей ему удобно захватывать до трех клавиш вместе. Этот большой палец и объясняет применение секунды в „Скарбо“» [64, 41].

Лучшие пьесы Равеля никогда не вызывали сомнений в его чувстве и знании инструмента, они отмечены чертами законченного пианистического стиля. И тем не менее он счи-

тал возможным оркестровать многие из них и достигал прекрасных результатов: по мнению большинства критиков, обе редакции обладают своими достоинствами, и в некоторых случаях («Альборода», «Благородные и сентиментальные вальсы») трудно отдать предпочтение одной из них.

Такой дуализм — редкое явление в современной музыке, в которой жанр транскрипции утерять былую популярность. Равель отдал ему дань и работая над произведениями других авторов — он оркестровал пьесы Мусоргского, Сати и Дебюсси, а также переложил несколько партитур для фортепиано в две и четыре руки. Транскрипции занимают, таким образом, видное место в его композиторской деятельности, причем — в разные периоды: интерес к ним оставался устойчивым. Это интересный феномен равелевского искусства, свидетельствующий о способности равноценного воплощения творческого замысла в различных тембровых сферах. Но первыми неизменно являлись фортепианные редакции (единственное исключение — «Вальс»).

Возможно, что это было связано с тем, что Равель сочинял всегда за инструментом. «Фортепиано было для Равеля ключом ко всему миру мелодий. Фортепиано, вместе с органом, может быть названо инструментом-исповедником. Лицом к лицу с ним артист выступает, если я могу сказать, на пути признаний» [98,16]. У каждого поколения были композиторы, чуткие к зову фортепиано, и Равель находится в их числе. «Скрупулезный и беспокойный, он сочинял медленно, долго отыскивал совершенную деталь, которая могла его удовлетворить. Он создавал такие пианистические рисунки, которые были абсолютно индивидуальными» [118,42].

Друзья Равеля вспоминают, что он любил проводить долгие часы за инструментом, он — по словам Воана-Уильямса — не мыслил иного пути для гармонических открытий, говорил, что его гармонии носят «отпечаток пальцев». Равель сказал Прокофьеву, что, сочиняя для фортепиано, «...потом — иной раз долго и мучительно — пытается забыть фортепианное звучание и „услышать“ сочиненную музыку в оркестре» [16,418]. Что ж, это еще раз подтверждает существование двух типов композиторов: сочиняющих за фортепиано или без него. Равель, как и Стравинский (гений оркестра!), принадлежал к первой группе. Можно сказать, что в самой сущности его творческой психологии заключалось тяготение к фортепиано как микрокосмосу музыкального искусства.

Большое место в фортепианной музыке Равеля занимают танцевальные жанры, их трактовка различна, но всегда избрательна и интересна. Равель любит и чистую моторность (Токката), но гораздо чаще обращается к танцевальным ритмам, во многом определяющим импульсивность его музыки.

Важная проблема для композитора — достичь созвучия поэтических образов и их фортепианного воплощения и, что с этим тесно связано, найти необходимые технические и выразительные средства. Мы уже говорили о различных аспектах проблемы при разборе произведений, теперь хотим лишь указать на его значение в технике фортепианного письма Равеля. Он изобретает технический прием, руководствуясь своим поэтическим видением.

Уже говорилось о влиянии Листа на формирование фортепианного стиля Равеля. Надо указать и на другие источники, прежде всего — Скарлатти и Шопена. Конечно, Равелю-пианисту было далеко до их виртуозности. Но специфические особенности строения рук позволяли ему легко справляться с трудностями и даже находить совершенно новые технические приемы.

А. Жиль-Марше подчеркивает роль запястья и вращательных движений, роль большого пальца в технике Равеля, в чем можно найти точки соприкосновения с приемами Скарлатти. Это проявляется, в частности, в структуре равелевских арпеджио, предъявляющих повышенные требования к гибкости кисти и большого пальца.

Известно уже упоминавшееся высказывание Равеля: «Я не желаю, чтобы мою музыку интерпретировали; достаточно ее играть» [8,150], прямо перекликающееся с мыслями Стравинского. Однако это не следует принимать прямолинейно. А. Корто справедливо отмечает, что такие слова не ставят препоны для проникновения в равелевскую музыку, но лишь обязывают к точному, во всех деталях, прочтению нотной записи, требуют уважения к авторскому тексту. Правда, авторы статей о Равеле нередко доказывали возможность одного-единственного прочтения его произведения, но практика показала возможность расширить границы интерпретации, не погрешив против духа музыки.

Говоря о фортепианном новаторстве Равеля, французские исследователи, как правило, игнорируют достижения композиторов других стран, в том числе — России, где в то же самое время творили Рахманинов и Скрябин, чей пианизм, особенно в последнем периоде, является уникальным. Несколько позднее выдвинулись Барток и Прокофьев, без

которых также невозможно представить фортепианную музыку нашего времени.

Возвращаясь к Франции, невозможно не вспомнить о пианизме Дебюсси, чье значение нередко недооценивается поклонниками Равеля. Это говорится не для умаления достоинств каждого из них, а во имя отказа от односторонности суждений о творчестве двух замечательных французских композиторов. Новации Равеля были, таким образом, частью широкого пианистического движения нашего века.

Все становится ясным в исторической перспективе. Если в начале века пианистическое новаторство Равеля воспринималось некоторыми как нечто абсолютное, как основной прототип фортепианной музыки будущего, то в дальнейшем картина осложнилась появлением новых тенденций в творчестве композиторов различных стран. Равелевская музыка, особенно в первом периоде, была отмечена чертами импрессионизма, которые вызывали отрицательную реакцию и у части современников, не принимавших даже такую пьесу, как «Игра воды», и в послевоенную эпоху, когда широко развернулось движение неоклассицизма. Poleмика не затихала даже в период полного признания художественных достижений композитора. Конечно, она не могла изменить справедливой оценки, утвердившейся в широких кругах профессионалов и любителей еще при его жизни. Можно сказать, что после Дебюсси, Скрябина и Рахманинова Равель оставался вместе с Прокофьевым продолжателем большой пианистической традиции и доказал ее жизненность в условиях нового времени.

Его фортепианная музыка равно примечательна и по содержанию, и по фактуре, и по разнообразию характера — от импрессионистической звукописи до неоклассической конструктивности. И повсюду он проявляет высокое мастерство, полную власть над материалом, индивидуальность в его претворении и в то же время близость национальной традиции.

Уже говорилось о его связях с тенденциями искусства клавесинистов. От XVIII столетия он непосредственно переходит к XX-ому, проявляя чувствительность к обаянию Дебюсси (хотя и превосходящая его кое в чем в фортепианной музыке) и к своему учителю Форе, до сих пор так популярному на родине. XIX век коснулся его лишь зарубежными влияниями — главным образом Листа, но все они вошли в широкое русло самобытного дарования Равеля, приобретая в нем новое качество. Равель остается во всем представите-

лем французской музыкальной культуры и ее черты всегда отличают его фортепианные произведения, вошедшие в золотой фонд искусства нашего века.

Лучшим показателем непреходящей ценности фортепианной музыки Равеля является любовь к ней исполнителей и публики. Ее вдохновенными интерпретаторами стали такие пианисты, как В. Гизекинг, Р. Казадезюс, А. Корто, А. Рубинштейн — в странах Западной Европы, С. Рихтер, Э. Гилельс и В. Софроницкий — в нашей стране.

«Гробница Куперена», по существу, завершила работу Равеля в области фортепианной музыки (если говорить о сольном репертуаре). Прошло более десяти лет, прежде чем он снова обратился у этому инструменту, написав для него два концерта. Зато в других жанрах ему еще предстояло создать много важного и значительного, еще отчетливее раскрывшего тенденции, которые наметились в его произведениях второй половины 1910-х годов. Это был путь к неоклассицизму. Мы знаем, что сходные устремления проявились у Дебюсси, Стравинского и других крупнейших композиторов начала века, — каждый из них решал по-своему сложные проблемы нового стиля, появившегося в западноевропейской музыке. Ведь именно неоклассицизм с особенной силой утверждал себя среди ее различных течений в 20-е годы, приводя к важным изменениям в композиторской технике. Многие из вновь найденных средств представлялись примитивными по сравнению с применявшимися в практике импрессионизма и экспрессионизма, но зато оказывались более соответствующими эстетическим запросам послевоенного времени. Возврат к старому был невозможен. Можно поэтому подвести итоги деятельности композитора за первый творческий период, начавшийся вместе с веком.

Этот период был значительным и продуктивным: в течение короткого времени Равель вырос в первоклассного мастера, утвердил свой оригинальный стиль. Уже «Игра воды» и Квартет были отмечены полной самостоятельностью почерка и образной сферы. Это стало еще несомненное при появлении Сонатины.

Портфель композитора никогда не был пухлым. Равель работал неторопливо, стремился к сжатости и предельной отшлифованности каждого такта. Это бросалось в глаза при первом взгляде и дало в свое время повод для упреков в чрезмерной сделанности, даже сухости. Но точный расчет и умение сочетались в музыке Равеля с истинным артистизмом и чисто французским вкусом.

В этой связи следует напомнить о его близости к одному из эстетических принципов клавесинистов — изображать предметы, а не выражать чувства. Здесь проявилась антиромантическая традиция, родственная и Стравинскому, хотя Равель и не был так строг в ее осуществлении. В его музыке важную роль играет ирония, выступающая во множестве оттенков, и отсюда снова перебрасывается мост к французскому искусству XVIII столетия, давшего миру такого писателя, как Вольтер. Конечно, Равель далек от разящей саркастичности фернейского философа, его музыка — сама утонченность, торжество гармонии и вкуса. Но он также был рационалистом — преемником традиций XVII—XVIII столетий, всегда привлекавших его внимание.

Отсюда и его любовь к уравновешенности, даже нарочитой сдержанности высказывания. Он не был склонен к непринужденной открытости выражения чувства. Более того, он замыкался в своей творческой лаборатории, не допуская в нее ни одного свидетеля. «Самые близкие друзья никогда не проникали в тайны этих трудов... Было бы тщетным искать на его письменном столе линейку, резинку или скребок. Говорили, что клавиши его фортепиано привоидили в действие на расстоянии цунсоны граверов» [105,78].

Точность мастерства, направленного к законченному воплощению замысла, не допускавшая ни малейшего послабления требований, умение сдерживать проявления эмоций — все эти черты равелевского стиля полностью сложились в первом периоде его эволюции, закончившейся к 1914 году. Конечно, грань здесь условна, как и всякая попытка бесспорного разграничения творческих этапов.

Считалось, что Равель в претворении образов окружающего мира избегает антропоморфизма, стремясь к объективности. Это нельзя понимать чересчур прямолинейно, однако здесь отмечены реальные черты образного мира и творческого метода французского мастера, сформировавшиеся уже в начале XX века. Равель этого периода — композитор, воскрешающий в своих произведениях игру и переплеск водных струй, полет ночных бабочек и мягкие перезвоны колоколов. Он любит красоту звукового колорита, погружаясь в мир «равнодушной природы». И вместе с тем соприкасается с миром испанского фольклора и детской сказочности, а в «Ночном Гаспаре» раскрывает совсем иные, неожиданные черты своей творческой природы, выходя за пределы чистого импрессионизма.

Истина заключалась в том, что импрессионизм открыл

много такого, что стало необходимостью для ряда мастеров французского искусства начала века. И они сохраняли находки и в ту пору, когда сам стиль уже исчерпывал себя и отходил в прошлое, становился традицией. А Равель был всегда привержен к традиции.

Развитие творчества Равеля до 1914 года происходило сначала на основе принципов импрессионизма, торжествующих в партитуре «Дафниса и Хлои», и затем в поисках нового, ведущих к утверждению стилистических принципов, характерных для его произведений 20-х годов. Если взять в качестве опорных пунктов «Игру воды», «Испанскую рапсодию», «Ночного Гаспара», «Дафниса и Хлою», а в завершение — Трио, то направленность равелевской эволюции станет достаточно ясной.

Мы наметили лишь общую схему исканий композитора, увенчавшихся созданием замечательных произведений. Они связаны с общими тенденциями предвоенного французского искусства, хотя во многом и выходили за их пределы. И это вполне естественно: как всякий большой художник, Равель нес в своем творчестве элементы будущего, но его эволюция была прервана, а затем и повернута по-иному историческими событиями, которых он не мог предвидеть, как не мог впоследствии избежать влияния, оказанного ими на все области жизни и культуры.

Все это дает основания для согласия с концепцией ряда французских музыковедов, говорящих о «двух Равелях», одном — до 1914 года, другом — в 20-е и 30-е годы XX века, при всей условности такого рода определений. Надо признать — в данном случае есть вполне реальная основа: первая мировая война действительно обозначила рубеж в развитии всей европейской культуры, и Равель был вовлечен в общую цепь событий. После войны он вошел в изменившийся мир и изменился в нем сам. В этом драматизм его судьбы как художника и человека, драматизм судьбы поколения, прошедшего через тяжелые испытания, разочаровавшегося во многих ценностях и очутившегося лицом к лицу с новым, неизведанным, где так легко было затеряться и не найти своего места. Равель избежал этой опасности.

Трудно, конечно, сказать, как развивался бы он в иных, более спокойных условиях, но его дух неизменно стремился к дальним горизонтам. Неутолимая жажда нового проходит красной нитью через все предвоенное творчество Равеля, вносит черты несхожести в его произведения при всей общности стиля и почерка.

НОВЫЕ ИСКАНИЯ

В 1919 году Равель жил некоторое время в Швейцарии — с явной пользой для своего здоровья. Правда, высотная акклиматизация продолжалась довольно долго, одиночество томило, и письма к друзьям полны жалоб, несколько скрашенных обычной для композитора иронией. Новости поступали к нему с большим опозданием, но он не сожалел об этом. Его продолжал беспокоить вопрос о первом исполнении «Гробницы Куперена», откладывавшемся из-за болезни М. Лонг. Наконец сюита прозвучала в зале Гаво, и, хотя пианистка играла еще не оправившись от болезни, успех был очень большим. Первая послевоенная премьера Равеля состоялась, а с ней исчезла и его неуверенность в будущем — он вернулся на музыкальное поприще с триумфом.

Вскоре четыре пьесы из «Гробницы Куперена» прозвучали в Париже в оркестровой редакции, а 28 февраля 1920 года Равель дирижировал музыкой сюиты, на которую шведские артисты поставили балетный спектакль. Их инициатива не получила продолжения, и «Гробница Куперена» осталась произведением концертного репертуара, как это, впрочем, и было задумано ее автором.

По возвращении из Швейцарии Равель узнал об огромном успехе «Испанского часа» на сцене лондонского театра «Ковент-Гарден». Отзывы прессы также были отличными. Все это радовало, заставляло забыть недомогание, воодушевляло на новый творческий труд.

Зимой 1919/20 года, которую Равель провел в Арденнах — в Лапра, он снова возвратился к замыслу симфонической поэмы «Вена», приобретшему теперь новую реальность. В связи с получением заказа от Дягилева, он начал

писать хореографическую поэму «Вальс». При всей увлеченности работой, он стремился оставаться в курсе событий музыкальной жизни, и, конечно, следил за исполнением собственных произведений, обсуждал с друзьями перспективы новой постановки «Дафниса и Хлои» и т. д.

Хотя в своих письмах он пишет, что рад возможности трудиться «яростно, как в прежние времена», уединенная жизнь вдали от Парижа начинала его тяготить, тем более что он стремился участвовать в музыкальной жизни, понимая важность перемен, происходящих в ней. Все же работа удерживала его на месте до тех пор, пока не была полностью закончена партитура «Вальса». Равель работал с полным напряжением сил, затем отдыхал еще две недели, прежде чем возвратился в Сен-Клу, где оставался в ожидании, пока отыщется подходящее жилье в столице либо в окрестностях Парижа.

К этому времени относится нашумевшая история с отказом от получения ордена Почетного легиона. Имя Равеля появилось в списках награжденных, но он «по личным причинам» отказался принять орден, что вызвало множество откликов прессы «за» и «против» композитора. «Мой „скромный отказ“ удался на славу, — пишет он мадемуазель Марно. — 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. Здравое высказывается „Humanité“» [19, 149].

Новое «дело Равеля» пробудило много откликов и среди музыкантов. Сати иронически заметил, что если Равель от ордена отказался, то французская музыка его принимает. Другие либо удивлялись, либо соглашались с композитором. А он сам, не любивший почестей, а тем более официальных знаков отличия, быстро забыл о газетной шумихе и углубился в работу.

В конце 1919 года Равель закончил фортепианный эскиз «Вальса» и в начале января приступил к его оркестровке. Вероятно, тогда же он играл «Вальс» в кругу музыкантов, среди которых были Дягилев и Стравинский. Присутствовавший там Пуленк вспоминает, как по окончании Дягилев сказал: «Равель, это шедевр, но это не балет! Это портрет балета, изображение балета... Но самым поразительным было то, что Стравинский не сказал ни слова!» [17, 80].

Дороги двух композиторов расходились, о чем пишет и сам Стравинский на страницах своей «Хроники».

Первое исполнение «Вальса» — в редакции для двух фортепиано — состоялось в частном доме в Вене, а 14 декабря 1920 года он уже прозвучал в Париже, в концертах оркестра Ламуре под управлением К. Шевийера. Новинка имела большой успех, поразила слушателей своей оригинальностью. Биограф композитора Ж. Брюи замечает по этому поводу: «Внезапно перед нами родился другой Равель, который почувствовал в себе дыхание ветра Sturm und Drang — если не безумия» [46, 169]. Он вспоминает строку Бодлера о «беспощадном палаче под хлыстом удовольствия». Аналогия неожиданная, но ведь Равель уже был автором «Ночного Гаспара».

Любопытную зарисовку Равеля той поры дает Прокофьев, впервые встретивший его в 1920 году: «Вошел человек очень маленького роста, с острыми своеобразными чертами лица и довольно высокой шевелюрой, начинавшей тогда слегка седеть. Мне сказали, что это Равель и познакомили с ним. Когда я выразил мою радость пожать руку такому большому композитору и назвал его мэтром, то есть мастером (форма обращения, принятая во Франции ко всем значительным художникам), Равель неожиданно быстро отдернул руку, точно я хотел ее поцеловать, и воскликнул: „Ах, что вы, не называйте меня мэтром!“ Скромность была его характерной чертой» [16, 225]. Прокофьев подчеркивает, что это была истинная скромность, не исключавшая понимания значительности своего искусства.

В то время Равель уже вошел в круг лиц и событий нового, послевоенного искусства. Он встречался с Браком, Кокто, Жакобом, Пикассо, не говоря уже о музыкантах — Стравинским, Ориком, Мийо, Пуленком, Онеггером и многими другими. Композитор посещал знаменитое кафе «Бык на крыше», слушал там фортепианный дуэт Ж. Вьенера и К. Донсе, которые были в числе первых энтузиастов джаза. Словом, он стремился найти свое место среди нового творческого поколения, сойтись с его представителями, хотя и не всегда встречал среди них отклик. Вот почему премьера «Вальса» приобретала для него особое значение.

Мы уже говорили о том, что Дягилев нашел музыку недостаточно хореографичной. По этой причине он и отказался от мысли о постановке балета на этой основе. Возможно, сыграла свою роль причина, на которую указывает Стравинский, — ревность Дягилева ко всему, что было

написано без его прямого заказа: ведь замысел «Вальса» возник у композитора задолго до знакомства с балетмейстером. Но, кроме того, несомненно были и более объективные причины.

Как замечает Брюи, «для этого Вальса Равель должен был избрать более простой и более индивидуальный сюжет. Речь идет только о празднике в три па из эпохи императорской Вены, эрцгерцоги голубой крови и эрцгерцогини в кринолинах» [46, 167]. Но драматические конфликты все же ворвались в атмосферу бала. Трудно сказать, насколько это соответствовало первоначальному замыслу. Скорее здесь слышится отголосок только что прогремевшей грозы. Кроме того, в «Вальсе» не меньше, если не больше, чем в «Дафнисе и Хлое», проявилось чисто симфоническое качество мышления Равеля, и к тому же в самой активной устремленности. Это свойство впоследствии никто не оспаривал, и Дягилев был близок к истине, хотя и высказал ее слишком категорично, задев композиторское самолюбие. Во всяком случае, «Вальс» завоевал известность прежде всего как произведение концертного репертуара и остался в нем, хотя впоследствии на его основе было осуществлено несколько балетных спектаклей.

Вот партитура, которая ставит перед исследователем много сложных задач и вопросов! Во-первых, каково ее соотношение с первоначальным замыслом — симфонической поэмой «Вена», задуманной еще до написания «Испанской рапсодии». Он, конечно, не мог остаться неизменным за прошедшие годы, но что-то сохранилось, и это важно выяснить для лучшего понимания творческой эволюции Равеля. Во-вторых, в некоторых отношениях «Вальс» возвращается к импрессионизму, во всяком случае — в сфере гармонии и оркестровки, что кажется неожиданным после классической ясности «Гробницы Куперена». В-третьих, в музыке поражает необычный для Равеля трагедийный поворот в развитии темы. И наконец, ярчайшая эмоциональность, взволнованность музыки, непохожая на его обычную сдержанность. Все это представляется необычным для Равеля, заставляет особо внимательно отнестись к произведению.

Равель предпослал партитуре если не программу, то пояснение, вводящее в круг музыкальных событий, отнесенных к 1855 году. Эта дата не раз оспаривалась: «Вальс» относили то к 1870, то 1914 году, видя в нем, таким образом, даже отголоски только что отшумевшего мирового катаклизма, которому предшествовал «танец на вулкане».

Э. Вюйермоз находил здесь «исключительно богатый и красноречивый синтез всей эпохи, всей цивилизации и всего показного» [118, 84—85]. Сам Равель говорил о «фатальном кружении», указывая на катастрофичность ситуации. Все определения подчеркивают драматизм музыки «Вальса», и нам кажется, что естественно искать его истоки не в далеких исторических событиях, а в первую очередь — в современных, свидетелем и участником которых был сам композитор. Они оставили в его душе глубокий след, не сгладившийся и десять лет спустя, как показывает музыка Концерта для левой руки. Война во многом преобразила Равеля, и это нашло отображение в музыке «Вальса». Конечно, в самом общем плане: это апофеоз танца, лишь отмеченный приметам времени больше, чем другие произведения Равеля. Можно сказать, что «Вальс» остался одним из примечательных музыкальных памятников своего времени.

Об этом говорит и Альшванг: «...Источник образа следует искать в современной композитору действительности. Мрачный колорит музыки и весь характер построения этого длительного танца вызывают в представлении слушателя ощущение роковой обреченности... Равель... своеобразно отражает свое время... „Вальс“ выражает в конечном счете чувства, навеянные мировой войной 1914—1918 годов» [2, 153].

В своей «Автобиографии» Равель пишет, что «...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» [19, 230]. Конфликтная ситуация легко могла быть перенесена в эпоху первой мировой войны, драматизм которой ощущался композитором гораздо сильнее, чем события давно прошедшего времени. Почему ощущение фатальности могло возникнуть в связи с блестящими вальсами И. Штрауса? Этот вопрос отпадает, если видеть в музыке «Вальса» отзвуки коллизий, совсем недавно пережитых композитором и всеми его современниками. Именно жизненность образов и содержания делает «Вальс» произведением послевоенной эпохи не только по дате написания, а по самой сущности.

Интересно вспомнить в этой связи строки из письма Равеля к Э. Ансерме. Он просит обязательно указывать на программах, что «Вальс» предназначен для сценического исполнения: «Мне это кажется необходимым, если судить по

крайнему недоумению, которое у некоторых слушателей вызывает бурный финал, и особенно по фантастическим комментариям многих музыкальных критиков. Одни считают, что это „танец на вулкане“, в Париже 1870 года, другие — что это пляска в голодной Вене 1918 года» [19, 159—160]. Композитор прав в своем недовольстве обилием домыслов, но ведь он сам писал о «фатальном кружении», и в его музыке на самом деле можно найти необычный для него драматизм, создавший основу для «фантастических комментариев».

«Вальс» был написан в эпоху общего стилистического перелома в европейской музыке, сказавшегося вскоре и на творчестве Равеля. Но его партитура связана и с предшествующим периодом, что определяет ее особое место в творческой биографии композитора.

Хореографическая поэма представляет собой цепь вальсов, объединенных, как обычно у Равеля, ясной и четкой конструкцией. Истоки музыки многообразны: композитор широко использует элементы штраусовских вальсов и шубертовских лендлеров. Есть и еще один явный прообраз лирического эпизода, обозначенного в партитуре литерой В, о котором биографы Равеля почему-то умалчивают: это листовский «Забытый вальс», о нем напоминают интонации, гармония, фактура аккомпанемента и настроение какого-то неясного предчувствия. Нельзя не услышать, наконец, в отдельных эпизодах партитуры родства интонационной сфере «Благородных и сентиментальных вальсов» самого Равеля. Таким образом, можно говорить о синтезе многих элементов — как собственных, так и навеянных музыкой других композиторов. Это придает «Вальсу» высокую степень обобщенности, синтетичности, о которой говорит Альшванг. Отсюда и характерность мелодизма «Вальса», хотя композитор, казалось бы, и не заботился об индивидуализации, обращаясь к типическим формулам. В этом он следует принципам, сложившимся еще во время работы над «Испанской рапсодией» (отбор типических элементов для создания основных мелодических образов), но вводит их в рамки более сложной идейно-образной концепции. «Вальс» является в то же время продолжением линии, намеченной в «Дафнисе и Хлосе» — образного живописного симфонизма, во многом связанного с эстетикой импрессионизма, но обретающего черты новой выразительности.

Альшванг замечает, что «работа Равеля является в данном случае и аналитической — поскольку он разлагает вен-

ский вальс на составляющие его элементы, — и в то же время синтетической — поскольку он конструирует из этих характерных элементов новое произведение...» [2, 154]. Оно сложено прочно и солидно из монументальных звуковых блоков; их связь обнаруживается в процессе развития, очень логичного в своих контрастах, нарастаниях и точно рассчитанных кульминациях. Так складывается музыкально-драматургическая основа партитуры, которая увлекает слушателя темпераментом и полетом фантазии, особенно оркестровой. Равель выступает во всеоружии накопленного опыта и расширяет его границы, находит много новых колористических эффектов, неизменно приобретающих выразительное значение. Все это делает равелевский «Вальс» одной из ярчайших страниц французской симфонической музыки.

В начальных страницах партитуры нетрудно найти соответствие словам предисловия, говорящим о мчащихся облаках, которые постепенно рассеиваются, открывая перспективу бального зала. Довольно странная прелюдия к танцу, полная затаенной тревоги, подчеркнутой колоритом — контрабасы *divisi*, трели в низком регистре, отрывистые звучания арфы, краткие всплески аккордов скрипок и альтов, — таков фон, на нем вырисовываются контуры вальса, сумрачно звучащего в изложении двух фаготов. Очертания танца становятся определеннее, колорит проясняется, согласно авторской ремарке (литера А), открывается картина блестящего дворцового зала, заполненного вальсирующими парами.

В разделе, обозначенном литерой А, начинает разворачиваться цепь вальсовых мелодий, объединенных нитью общего развития, инструментованных с обычным для Равеля богатством выдумки, с явным преобладанием элегантности, даже изысканности, что не мешает ему подчас пользоваться чисто декоративными эффектами. Они вносят в партитуру важный контраст.

В первом вальсе явственно слышатся штраусовские ритмоинтонации. Мелодия появляется впервые у альтов *divisi*, играющих в терцию, она украшена нисходящими и восходящими *glissando*, которые усиливают характерность типично вальсовой «оттяжки». Эффект *glissando* (также у виолончелей, контрабасов и арф) встречается неоднократно и в дальнейшем, во многом определяя колорит партитуры. Вальс полон мелодического обаяния, в его тембровой палитре преобладают струнные и деревянные духовые. Развитие при-

водит к полному tutti, предшествующему первой кульминации — разделу В.

Яркий свет люстр заливает дворцовый зал. В оркестровом tutti звучит традиционная фраза, почти цитата венского вальса. Можно было ожидать ее полного изложения, но композитор внезапно сворачивает с избранного пути (мелодия длится всего восемь тактов) и начинает новый вальс.

Это удивительная реминисценция романтизма, причем именно листовского, с присущей ему тонкостью интонационных поворотов и общей гармонической неопределенностью, которые так пленяют при слушании «Забытого вальса». В то же время во всем слышится равелевский голос, знакомый по «Благородным и сентиментальным вальсам». Романтические отголоски кажутся несколько странными на блестящем придворном балу, но ведь это не жанровая картина, а поэтический апофеоз вальса.

В прозрачной оркестровке на первом плане мелодия, не заслоненная обилием деталей. Важную роль в ней играют двухоктавные арпеджио, еще раз напоминающие о «Забытом вальсе». Это словно лирическое интермеццо в картине пышного бала, между подчеркнуто бравурными вальсами.

В эпизоде, обозначенном цифрой 26, появляется один из таких вальсов, энергичных, даже несколько помпезных, мелодическое начало уступает место ритмическому. Вступает в свои права медная группа, поддержанная лапидарным ритмом ударных



звучит нисходящее glissando (скрипки, альты, виолончели), оркестровые краски положены густо, даже несколько расточительно:



Следующий вальс — снова лирический, мерно раскачивающийся, несколько традиционный. Но Равель не боится этого и находит дальше пути новой и оригинальной выразительности. Это один из наиболее «венских» эпизодов партитуры не только по своему складу, но и по гедонистическому характеру музыки, вовлекающей слушателя в сферу спокойного покачивания;



Иллюстрация к хореографической поэме «Вальс». Рисунок Жака Равеля



Изыщество и грация господствуют и в следующем, очень кратком эпизоде, который отступает перед натиском бурного tutti, где у медных появляются усложненные, почти кластерные звучания.

Дальше интересен эпизод венского вальса, напоминающий о начальном, но развернутый гораздо шире. Он приводит к кульминации, заканчивающей первый раздел партитуры, и обилён материалом: можно насчитать девять или десять тем, объединённых в три главные группы — светлый лирический лендлер, романтически опозитизированный танец и, наконец, венский бравурный вальс. Все это вмещается в рамки стройной конструкции; здесь некоторые исследователи находят схему сонатной экспозиции. Это мнение подтверждается построением второго большого раздела партитуры — явной репризы экспозиции, данной в первом. Реприза подчеркнута динамическая, резко обостряющая конфликты, поворачивающая развитие в драматическую плоскость.

Реприза «Вальса» отличается сжатостью развития, сложностью гармонических напластований и оркестровки. Темы приобретают резкие, угловатые очертания. Словом, композитор всячески подчеркивает музыкально-драматическую напряженность. Настроение тревожной неустойчивости растёт от одного эпизода к другому, чтобы проявиться во всей своей силе в вихревой коде, которая и даёт основание говорить о «танце на вулкане». По своему драматизму это превосходит все ранее написанные страницы равелевской музыки.

Наращение создается прежде всего мастерским использованием оркестровых средств. Это трели скрипок и альтов, играющих glissando, образующих параллельные аккорды, восходящий ход трех труб, их кластерные звучания (последний такт перед цифрой 64) и использование медной группы, усиливающей динамику струнных. К этому надо прибавить эффектное glissando скрипок, интенсивное использование ударных и многие другие особенности оркестровки второго раздела «Вальса». Они усиливают возникающее здесь обо-

стрение характера тематизма, его контрастность, вводятся в партитуру с точнейшим расчетом. Неуклонность эмоционального и темброво-динамического подъема приковывает внимание слушателя, захватывает и увлекает.

Перед решающим нарастанием композитор возвращается к спокойному звучанию, чтобы подчеркнуть масштабность последующего развития. Вначале размеренное трехдольное движение на фоне нисходящей хроматической фразы, приобретающей функцию остинато. Оно сопровождает мелодию венского вальса, в которую все настойчивее внедряются ноты беспокойства и тревоги. Музыка развертывается в постепенном *crescendo*, в ускорении темпа, вплоть до цифры 85 — *Mouvt. du début*, где на слушателя сразу обрушивается *glissando* струнных: выход в шумовую сферу. Это было бы немыслимо в классической партитуре, хотя нечто подобное встречалось в произведениях XX века, а позднее — у Р. Штрауса. У Равеля такой прием вполне оправдан и подготовлен: в его партитуре не раз уже появлялись кластерные звучания, утвердившиеся в практике значительно позднее. Далее всплывают торжественные аккорды вальса, уже знакомые слушателю по началу раздела В.

Они оттеняют драматизм заключения, где мелодическое начало сведено к настойчивым повторениям кратких интонаций, подчеркнутых острыми остинатными гармониями и все возрастающей обостренностью оркестрового звучания. Кульминация поражает своей исступленностью, неистовостью бурного вихря (о нем говорится в авторском комментарии).

Создание «Вальса» было связано с огромной концентрацией эмоциональных и творческих сил в течение необычно короткого для Равеля промежутка времени. В такой быстроте крылась, вероятно, какая-то связь с переменами, вызванными переживаниями недавних лет. Как бы то ни было, «Вальс» остался одним из самых масштабных, эмоционально насыщенных произведений Равеля. По силе симфонического развития его можно сравнить с «Дафнисом и Хлоей»: в нем также мастерски использованы средства тембровой драматургии.

Впрочем, есть и существенное различие между двумя произведениями Равеля. В «Дафнисе и Хлоей» развитие приводит к светлому апофеозу, а в «Вальсе» — к утверждению духа дисгармонии, почти экспрессионистической смятенности. Равель сумел сдержать его волевым усилием, и все же музыка «Вальса» — прорыв в необычную для него сферу чувствава-

ний, выход из области иронического скепсиса к драматизму, как это уже однажды было в «Ночном Гаспаре» и повторилось впоследствии в Концерте для левой руки. Напомним, что «Вальс» был написан сразу после гармонически уравновешенной «Гробницы Куперена». Композитор еще не расстался окончательно с миром бурной романтики, не потерявшим для него обаяния и в пору увлечения неоклассицизмом.

Близость «Вальса» к романтической традиции подчеркивается многими исследователями, в том числе Ю. Крейном. Она не только в переключках с Шубертом, Штраусом и Листом, но и в настроении неудовлетворенности настоящим, порождающем в сердце художника тревогу и беспокойство за будущее.

Равелевский «Вальс» выделяется в ряду произведений этого рода по оригинальности трактовки жанра, не говоря уже о неотразимой привлекательности самой музыки. Эта партитура остается одним из самых своеобразных симфонических воплощений вальсовой стихии. При этом нельзя забывать, что Равель писал в расчете на хореографическое воплощение. Тенденции «чистой музыки» сочетаются поэтому с картинностью в том редкостном синтезе, который делает музыку «Вальса» столь выразительной.

«Вальс» — значительная веха в наследии и эволюции композитора. Э. Журдан-Моранж замечает в этой связи, что если в 1910 году Равель мог предпослать своим «Благородным и сентиментальным вальсам» слова о прелести бесполезного занятия, то это немислимо представить себе по отношению к послевоенной партитуре, так далеко уводящей от изящной лирики первой вальсовой сюиты. Достаточно вспомнить авторский эпитет «фатальное кружение»!

Равель неоднократно дирижировал «Вальсом» и с большим успехом. Ш. Кеклен утверждает даже, что понял «Вальс» единственный раз, когда слышал его под управлением композитора. Это еще одно свидетельство впечатляющей силы авторской интерпретации, в особенности когда речь идет о произведении, дорогом сердцу композитора.

Вскоре после окончания «Вальса» Равель поселился вблизи Парижа, в небольшом городе Монфор-л'Амори. Дом находился на повороте дороги, откуда открывался прекрасный вид на город, старинную церковь и окружающие просторы. Равель с полным основанием назвал его «Бельведер», он любил проводить долгие часы в созерцании на террасе, в особенности когда болезнь все больше изолировала его от окружающего мира.

Равель обосновался в Монфор-л'Амори навсегда, оставался там до конца жизни. Друзья Равеля отмечали, что дом в Монфоре был не очень комфортабелен, но композитор чувствовал себя в нем хорошо и спокойно. Комнаты были обставлены вещами, купленными в универсальных магазинах, и хозяина несколько не смущало, что они представляли собой не более чем имитацию старинных. Когда некоторые визитеры выражали удивление, увидев в столовой копии картин Ренуара и Монтичелли, он с живостью возражал, что это не имеет значения, «поскольку я знаю, что это подделка, и они мне нравятся» [74, 26]. Это еще раз показывало его любовь к хорошо сделанным имитациям, которая совмещалась с почти детским увлечением игрушками («Потому что Равель был дитя», — замечает Э. Журдан-Моранж). Он особенно любил механическую птичку, которая не только пела, но и хлопала крыльями, и показывал ее гостям, как, впрочем, и другие игрушки. Они неизменно привлекали внимание визитеров, и лишь немногие из них вспоминали о библиотеке, в которой Равель тщательно собирал произведения классиков и современников, а в особенности столь любимые им мемуары. Здесь его любопытство было ненасытным. Разумеется, он отвел почетное место своим любимцам — поэтам Плеяды, Бодлеру, Верлену, Малларме, а также Э. По, к которому чувствовал особую близость и привязанность.

Равель любил животных, в «Бельведере» жила семья сиамских кошек, а позднее появился терьер Джаз. Равель с удовольствием наблюдал за их играми, умел виртуозно подражать пению птиц и находил неизменную радость в общении с природой.

Композитор с любовью возделывал свой сад, устроенный в японском стиле: здесь были и карликовые деревья и газон, украшенный голубыми цветами, бассейн и фонтан. Все это располагалось террасами на небольшом склоне, спускавшемся к дворику, вымощенному плитами. В летнее время Равель принимал в саду своих гостей, проводил долгое время в беседах с ними, одаривал их букетиками цветов, которые составлял сам с большой тщательностью. Он был любезным и общительным хозяином дома, широко открытого для всех его друзей.

У него был выработан «ритуал» их встречи, он наслаждался общением с гостями, и в эти минуты никто не мог заподозрить его в сухости. Ему посчастливилось найти друзей, которые понимали и любили его. Равель — житель

Парижа, Монфора, а иногда и Сен-Жан-де-Люс — был истинным французом в своих привычках и обычаях, хотя в них чувствовался подчас сильный «испанский акцент».

В Монфоре композитор работал спокойно, его ничто не отвлекало, но часто появлялось желание побывать в Париже. В такие приезды он останавливался всегда в одной и той же гостинице на улице Атен недалеко от дома Гюдебских, мог посещать концерты и театры без того, чтобы спешить к последнему поезду на Монфор. Равель любил ночной Париж, ему недоставало его веселого оживления в тишине провинциального городка. Он подолгу сидел на террасах кафе, наблюдал за прохожими, слушал выкрики газетчиков.

Равель обязательно старался попасть в город 14 июля, в день национального праздника, любовался народным весельем, заливающим улицы столицы. Он любил посещать театры и кабаре, словом, чувствовал неизменную привязанность к Парижу и столичной жизни. Это еще один из парадоксов Равеля — дендизм и любовь к улице, уживающиеся в одном и том же человеке. А может быть — истинно парижские черты его природы, сложившиеся еще в юности и проступавшие время от времени сквозь маску иронии.

Любовь к Парижу не помешала акклиматизации в Монфоре, где у него также было любимое кафе, в котором он встречался по вечерам со своими соседями. Это было не только данью традиции, но и средством борьбы против одиночества, которое отягощалось тем, что композитор страдал бессонницей.

Трудно сказать, почему Равель добровольно оставался пленником «Бельведера», оживляемого лишь приездами друзей. Возможно, главным было желание полностью изолироваться от посторонних взглядов. Ведь он никогда, как мы уже упоминали, не допускал кого-либо в свою творческую лабораторию, был предельно строг в сохранении в тайне всего касавшегося работы, хотя обычно и не делал секрета из самих замыслов.

Равель отлично знал и любил окрестности Монфора, он часто гулял в лесу Рамбуйе, где ему был знаком каждый участок, каждая местная достопримечательность — полянка либо просто одно из деревьев. Он был способен увлечь гостя в далекий путь, чтобы показать ему цветение дерева, и знал, когда оно происходит. Особенно любил он птиц, знал их имена и голоса. Любовь к природе была свойственна ему не меньше, а быть может, больше, чем к игрушкам, и отобразилась во многих страницах произведений.

Воспоминания друзей композитора отличаются в деталях, но в общем рисуют его портрет схожими чертами, как человека весьма своеобразного, далекого от повседневной суеты. Он не любил раскрывать свои чувства, в его беседах иногда появлялись «шипы» (выражение Стравинского), но за всем этим скрывались интерес и доброжелательство, о которых вспоминают все встречавшиеся с ним. И в послевоенные годы его облик был связан для них с гостеприимным домом на одной из улиц небольшого города.

Первое произведение, написанное Равелем в Монферре, — Соната для скрипки и виолончели — обозначило переход на позиции неоклассицизма еще более радикального, чем в «Гробнице Куперена». Там несомненна связь с французской традицией XVIII века, в Сонате — с новым линейным стилем, уже сложившимся к тому времени в европейской музыке. В обоих произведениях чувствуется реакция на утонченность импрессионизма. В Сонате есть даже оттенок аскетизма, отказ от живой прелести звучания во имя проведения избранного конструктивного принципа. Композитор осуществил свой замысел с прямолинейностью, которая не порадовала поклонников его прежнего стиля.

Замысел Сонаты относится к 1918 году, когда журнал «Revue musicale» готовил номер, посвященный памяти Дебюсси, в котором предполагалось опубликовать произведения Бартока, Фальи, Стравинского и ряда французских композиторов, в том числе Дуэт для скрипки и виолончели Равеля. Композитор не успел закончить работу в срок, и Дуэт стал первой частью написанной позднее Сонаты, посвященной памяти Дебюсси.

Трудно сказать, что подсказало Равелю мысль о написании Сонаты для двух струнных инструментов: произведения такого рода редко встречаются в новой литературе. Возможно — желание преодолеть препятствия, созданные им самим. Но работа принесла свой результат, и композитор имел все основания считать Сонату типичной для начала нового периода в своем творчестве.

В Сонате для скрипки и виолончели широко используются приемы политонального письма в том смягченном варианте, который характерен для Равеля; он не разрушает ладово-тональной основы. Это игра с политональностью без подчинения ей собственных композиционных и эстетических принципов. Соната для скрипки и виолончели открыла перед композитором новые возможности, реализованные затем по-иному в Сонате для скрипки с фортепиано и «Мадага-

скарских песнях», но сама она стоит несколько особняком по подчеркнутому рационализму письма. Подчиненность заданию — основной принцип конструкции, что бросается в глаза при первом же знакомстве с этим произведением.

Соната вновь подтвердила его приверженность к традиционным формам — это обычный четырехчастный цикл с типическими контрастами частей. Традиционно и использование инструментальных средств. Равель подчеркивает простоту фактуры, создаваемую сочетанием двух линий. Постоянные перехваты голосами тематических элементов требуют владения техникой обращенного контрапункта, и Равель оказывается здесь на высоте. Собственно гармоническое начало выступает в Сонате меньше, чем в каком-либо из более ранних произведений Равеля, немногих штрихов достаточно для усиления выразительной силы развития.

Первая часть написана в достаточно строго выдержанной форме сонатного *allegro*. Правда, контраст тем не очень велик, но их разработка активна. Важную роль играют в ней краткие фигуры остинато, часто составляющие основу больших эпизодов. Тонального характера каждого голоса достаточно для создания устойчивости общего звучания.

Интересно изложение главной темы, интонационно связанной с такими страницами Равеля, как «Павана Спящей красавицы» — с несколько архаизированной модальностью и остинатным сопровождением, в котором чередуются мажорная и минорная терции. Все намечено немногими штрихами, но их достаточно для полноты выражения.

Это зерно простейшего политонального построения (сочетание одноименных мажора и минора), а также и одна из типичных форм остинато, которое является важной составной частью целого, хотя и несет явно выраженную функцию сопровождения. Известно, однако, что в произведениях композиторов-импрессионистов сопровождение нередко выступает на первый план, как это отмечает Альшванг в своем анализе первого «Ноктюрна» Дебюсси. Музыка Сонаты действительно своеобразна, как видно уже в начальном эпизоде:

17 *Allegro* (♩ = 120)

V-no

V-cello

p

sul Ré

Темы диатоничны, особенно вторая, но в их сочетании возникают эффекты политональности, причем Равель стремится сохранить ясность и прозрачность звучания, избегая резких напластований, которыми увлекались в ту пору многие композиторы. Надо отметить возросшую роль остинато как конструктивного принципа, что также характерно для многих произведений неоклассической музыки.

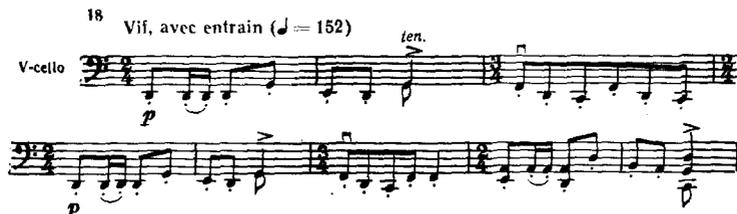
Вторая часть — скерцо, схематичное, идущее в стремительном движении, где важная роль отведена типичным остинатным формулам. Мелодия традиционна по своим интонациям, но все дело в том, что в скерцо найдены общие формы построения, непохожие на применявшиеся раньше. Стремление к абстрактной объективности выражено с предельной силой. Быть может, все это было лишь манерой, продиктованной желанием идти в ногу с временем вплоть до приближения к технике пуантилизма (что заметно в первой теме скерцо). Это давалось нелегко, о чем композитор говорит в строках письма Ролан-Мануэлю от 3 февраля 1922 года: «Дуэт был закончен, но я увидел, что скерцо слишком длинно, и потому я начал работу сначала на совсем другом материале» [88, 61].

Третья часть (*Lent*), целиком построенная на развитой мелодической основе, могла бы стать одним из примеров равелевской эмоциональной лирики. Но и на ней лежит печать объективной обобщенности, благодаря чему она органично входит в общую концепцию произведения. Композитор снова проявляет интерес к поискам новых путей использования технических возможностей инструментов.

Финал возвращает в сферу движения — это самая развернутая и, пожалуй, жанрово определенная часть. По ритмическому строению (чередование трех- и двухдольных метров) и характеру музыки с ее отдаленными отголосками фольклора она несколько напоминает произведения Бартока. Об этом пишет и А. Оренстайн: «Дух венгерской музыки чувствуется в том, что мелодия (14/6/5) развертывается вокруг тонального центра и содержит характерный интервал увеличенной кварты, в то время как аккомпанемент набросан дерзко контрастирующими триолями» [91, 19]. Музыка Бартока была хорошо известна Равелю, он интересовался его новинками, присутствовал на вечере в доме известного музыковеда А. Прюньера, где вместе с венгерским композитором находились Стравинский и Шимановский.

Динамичный финал разнообразен при всей строгости

двухголосного звучания, увлекателен и несколько фантастичен. Форма трехчастная с усложненной репризой, обогащенной введением нового хроматического элемента, напоминающего о кульминации медленной части. Темы финала почти тональны:



Ритмика первой части темы напоминает о стихии баскского танца, впрочем, без всякой фольклорности. В музыке — торжество чистой линейности, подчиненной строгим законам композиторской логики. В финале есть краткие реминисценции из предыдущих частей. Средний эпизод (виолончель Solo) характерен в своем четком построении, при повторении (у скрипки) усложнен хроматическими подголосками. В репризе утверждается подчеркнутая размеренность движения, нарастание звучности эффектно завершает цикл.

Известны слова Равеля: «Я считаю, что эта Соната знаменует поворот в моем творчестве... Полный отказ от обаяния гармонии ради преобладания мелодии» [19, 230]. И это — у волшебника гармонии! Здесь явно проявилось стремление усвоить некоторые новые влияния, ввести их в русло собственной музыки. Насколько это было органично — другой вопрос: Соната стоит несколько особняком в ряду других произведений Равеля. Это кульминация линейизма в его творчестве, который мог, впрочем, иметь истоки в далеком прошлом. Ж. ван Аккер пишет, что «можно рассматривать это произведение как отдаленного потомка средневекового двухголосного контрапункта, который практиковался, например, Дюфай и Данстелом и где неоднократно встречаются неподготовленные и неразрешенные „диссонансы“, такие как кварты и квинты» [39, 80].

Новое в Сонате — в самостоятельно освоенной Равелем технике пуантилизма. Можно найти некоторые сходные черты в «Благородных и сентиментальных вальсах», но теперь отчетливо выступает иное стилистическое качество. В дальнейшем композитор не повторялся в поисках средств выражения. Соната для скрипки и виолончели осталась в его наследии единственной в своем роде.

Интересно сопоставить Сонату с аналогичными страницами современной ей европейской камерной музыки. Тогда становится ясной и общность эстетических принципов Равеля и многих других композиторов, развивавших принципы неоклассицизма, и сила их индивидуального претворения, делающая Сонату по-своему убедительной. Это показал и успех ее первых исполнителей, в том числе на международных музыкальных фестивалях, где она сразу выделялась необычностью профиля и вызвала множество откликов.

Соната для скрипки и виолончели изумила многих поклонников композитора, вызвала упреки в обилии «фальшивых нот». Манера письма, действительно, изменилась, но в своей основе осталась равелевскою. Э. Журдан-Моранж замечает: «Персонаж, довольно отталкивающий при первом знакомстве. „Дуэт“ скрывает сокровища, но трактует скрипку довольно сурово. Автор не позволяет ей никакого обаяния простоты, она обнажена, бедная скрипка! Лишенная своего ореола вибрации, она кажется лишенной своих корректных уборов... Могут ли я трактовать скрипку как куртизанку?» [74, 187]. Вопрос риторический, ибо композитор пишет в аскетической манере, а местами, как отмечает В. Жанкилевич, делает смычок подобием палочки для барабана. Соната предьявляла высокие требования к исполнителю. Первые стали Э. Журдан-Моранж и М. Марешаль, оказавшиеся на должной высоте, заслужившие похвалы критиков и, что еще важнее, самого композитора.

Журдан-Моранж пишет, что Соната создана в период, когда утвердилась музыка Сати и «Шестерки», с их явными антиимпрессионистическими тенденциями. «Равель был заинтересован этим сам и несколько смущен таким поворотом музыкальной ситуации... Равель уже начал реагировать на появление в музыке конструкции и ритма» [47, 33]. Он хотел показать свою способность писать «распыленную музыку». Об этом пишет Вюйермоз и другие близкие композитору люди — они указывают на его чувствительность к «атмосферному давлению» и желание не отставать от века.

Едва ли, впрочем, Соната явилась только жестом в сторону молодого поколения, скорее композитором руководила потребность освоения нового, которой он не был чужд и раньше, как показывают, например, «Три поэмы Малларме». Равель всегда стремился обогащать свою палитру, но умел и остановиться, как только замечал ущерб для своей индивидуальности. Все дело в том, что Соната обозначала переход на новые эстетические позиции, происшедший в ту

пору, когда во французской музыке проявилось отрицательное отношение к импрессионизму. Манифест Ж. Кокто «Петух и Арлекин» был направлен и против Равеля, который воспринял кое-что из его критических замечаний. Во всяком случае, изменил характер письма. Нельзя, однако, забывать о его постоянной заботе о рельефности линии и четкости конструкции, о точности его ритмического чувства. Теперь это вышло на первый план, несколько оттеснив гармонию, что значительно изменило облик равелевской музыки, а в дальнейшем стало одной из главных тенденций послевоенного периода творчества композитора. Правда, в начале его находится «Вальс», трудно совместимый с эстетикой неоклассицизма, но затем преобладают поиски новой простоты, увенчавшиеся созданием «Болеро». В искусстве Равеля появилось много нового. Во-первых — стремление к отчетливости рисунка и его преобладанию над колоритом, с чем связана возросшая роль линейной полифонии, и, во-вторых, в более общем плане, конструктивного начала. На фоне общего музыкального движения 20-х годов новации Равеля казались сравнительно умеренными, но они решительно изменяли облик французского мастера, раскрывали его с неожиданной стороны. Все это пробуждало споры в кругу музыкантов.

Конечно, Равель был мэтром, но мало кто считал его провозвестником нового искусства, каким являлся в ту пору Стравинский. Равель одерживал триумфы в концертных залах, но не был примером для молодежи, которая лишь изредка отмечала его стремление идти в ногу с веком. В то же время, преданным сторонникам его новации казались чрезмерными. Это во многом определяет противоречия обстановки, сложившейся вокруг Равеля в послевоенные годы. Его произведения вызывали противоречивые оценки, но уже по иным причинам, чем раньше, когда они казались смелыми и дерзновенными.

Соната для скрипки и виолончели и до сих пор не вызывает восторга среди поклонников композитора. Дело здесь не только в инертности восприятия сложной музыки. Верно, что аккорды стареют быстрее, чем слух приспособляется к ним, но ведь в Сонате не было ничего ошеломляющего, даже для своего времени. Много более сложных произведений отлично воспринимались слушателями. Дело в особенностях самой музыки. Линейность мало свойственна Равелю, и хотя его мастерство позволило быстро овладеть новой техникой, но он немало потерял в характерности.

Вместе с тем несомненно, что конструктивное начало Сонаты связано с общими чертами рационализма композиторского мышления Равеля. В большей или меньшей степени они проявлялись во многих его произведениях, но нигде еще они не выступали с такой отчетливостью, как в Сонате для скрипки и виолончели. Их преобладание обусловило возникновение нового стилистического качества.

Равель и его окружение в довоенные и послевоенные годы — две различные сферы. В первой — он в авангарде художественной эволюции и воспринимается современниками в этом качестве. Во второй — среди композиторов молодого поколения, а они далеко не всегда отдают ему должное, рассматривая нередко как представителя уже отошедшей эпохи. Эстетические проблемы, вокруг которых развертывалась острая борьба, сменились другими. Перед композиторами старшего поколения, не желавшими отставать от века, вставали сложнейшие проблемы.

Знаменитый эстетический манифест Ж. Кокто, возможно, упрощал их в преднамеренно резкой, острополемиической критике импрессионизма. Но он имел основание призывать к решительному обновлению стиля, к борьбе за ясность мелодического рисунка как одного из важнейших качеств французской музыки. Он обращал внимание композиторов к музыке цирка и варьете, и его энергичные призывы получили широкий отклик среди молодого поколения.

Все менялось быстро. И в этом, обретшем иное лицо, музыкальном мире Равеля ценили за прошлое, но редко видели в нем выразителя нового. В сложных условиях 20-х годов эту роль играли молодые, а вместе с ними и Сати, несколько не терявший с годами своего обостренного чувства времени и готовности сокрушать все авторитеты. Он не щадил и Равеля, называл его мастером по гармоническому ремонту и переделке музыки: «Симфония? К вашим услугам, мадам, — она не слишком интересна? Мы можем предложить вам аранжировку Вальса и со словами» [39, III].

Премьера балета Сати «Парад» (20 мая 1917 года) явилась большим событием не столько по чисто художественным достоинствам музыки, сколько по выражению новых тенденций, причем в парадоксальной, воинствующей форме. Конечно, во многом Сати стремился эпатировать публику, но в балете была и эстетическая основа, даже программа, во многом родственная изложенной Кокто в «Петухе и Арлекине», а затем развитой композиторами «Шестерки». Новый этап французской музыки строился на отрицании прошлого,

что имело прямое отношение и к Морису Равелю. Он казался «Шестерке» малопривлекательным — «сухим, жеманным, незначительным». Однако полной солидарности между молодежью не было. Онеггер всегда сохранял уважение к Равелю и вместе с Дюрреем отказался поставить подпись под статьей, обвинявшей композитора в отказе от ордена Почетного легиона. Это не оградило, однако, Равеля от критических стрел, летевших в него с разных сторон. Но он умел быть справедливым по отношению к молодым. После успешной премьеры «Матросов» Орика Равель послал поздравление автору. «Как вы можете поздравлять Орика после жестокой статьи, которую он напечатал о Вас?» — спросил композитора один из друзей. Ответ последовал немедленно: «А почему мне не поздравить Орика?.. Он имеет резон шлепать Равеля... и вообще — довольно Равеля» [74, 99].

Впрочем, Равель не утерял способности поражать молодых парадоксальностью своих суждений. Об этом вспоминает Пуленк, познакомившийся с ним в марте 1917 года. Пуленк был ошеломлен заявлением, что последние сочинения Дебюсси — это «нехороший Дебюсси», что Сен-Санс был гением. Такие афоризмы произвели на него неблагоприятное впечатление, в особенности после того, как он услышал от Сати: «Ох уж этот Равель, какой вздор он несет!» [17, 79]. Пуленк присоединился тогда к группе «антиравелистов», но в дальнейшем и он и Орик были восхищены оперой «Дитя и волшебство». Установились добрые отношения с ее автором, и он даже благодарил их, своих молодых коллег, за то, что они «антиравелисты», — «так надоели ему подражатели».

Сам он, в свою очередь, проявил самостоятельность и гибкость, пытался разобраться в том новом, что уже стало реальностью, стремился откликнуться на его запросы, меняя свою технику письма.

Р. Шалю вспоминает, что Равель сочувствовал «дерзким исканиям» молодых, хотя они часто отвечали ему невниманием, даже недоброжелательством. Ж. Брюи взял в 1931 году интервью у композитора, и между ними возник следующий диалог: «Наверно, молодые меня не очень любят... — Позвольте, мэтр... — Что позволите? Черт возьми, они правы — в искусстве надо иметь какую-либо плохую веру» [46, XVIII]. Ему не всегда удавалось завоевать признание нового поколения, но Пуленк и особенно Онеггер относились к нему с живым интересом.

Пуленку была близка тонкость натуры Равеля — композитора и человека. Он вспоминал, что автор «Дафниса и Хлои» «был живой парадокс, всегда хотел казаться сухим человеком, но на самом деле был полон глубокой нежностью... Мать была для него всем в жизни... Больше всего он любил дружбу» [17, 79]. О том же говорили и другие близко знавшие композитора, они отмечали его сердечность по отношению к друзьям, готовность помочь им.

Онеггер всегда сохранял интерес к музыке Равеля, стремился проникнуть в сущность его взаимоотношений с Дебюсси. Это имело для него не только познавательное значение, но было связано с борьбой за новую французскую музыку, которую он рассматривал в тесной связи с наследием двух великих мастеров.

Равель стал свидетелем не только дебюта, но и зрелости композиторов «Шестерки». Он высоко оценил «Смерть Орфея» и «Хозэфоры» Мийо, был в восторге от «Жанны д'Арк» Онеггера, ему нравился Скрипичный концерт Тайефер, Трио Орика. Эстетические расхождения и нападки молодежи не заглушили в нем чувства объективности, он радовался новым успехам французской музыки.

Но в общем Равель находился в странной ситуации: с одной стороны — мэтр, с другой — мишень для нападок. Чуткость его слуха, однако, не притуплялась, он самостоятельно откликался на новые явления. Как и Стравинский, он удержался на поверхности бурного моря переходной художественной эпохи.

Равель понимал, что оставаться впереди можно лишь изменившись самому, подобно Стравинскому, пожалуй, единственному из старшего поколения сумевшему остаться в авангарде (время признания Шёнберга и Веберна было еще впереди). Равель чувствовал способность сказать новое слово, и такова была обстановка, в которой возникла Соната для скрипки и виолончели.

Время было интересное, бурно развивались новые течения, начиналась пора фестивалей современной музыки, пробуждавшей множество откликов — за и против. Равель не остался в стороне от общего течения, хотя далеко не все в нем соответствовало его установившимся вкусам. А Жиль-Морис писал о Равеле, что «его склад ума никогда не был задет разлагающим влиянием, которое царит теперь в Европе, где кино, радио и журналистика организуют самое большое расточительство мысли, которую человечество когда-либо знало» [65, 100].

Новым увлечением Равеля стал джаз. Он был в числе музыкантов, увидевших в джазе нечто большее, чем модное развлечение, — источник технических и выразительных средств, способных обновить традиционные формы. Он нашел свои возможности освоения джаза, иные, чем Стравинский, Кшенек или Мийо. Это можно видеть на примере таких произведений, как Соната для скрипки с фортепиано и Концерт для левой руки. В освоении новых танцевальных ритмов Равель близок к Дебюсси — автору «Кукольного кэк-уока» и «Генерала Лавайна».

Вопрос о влиянии новых танцевальных ритмов и джаза на развитие французской музыки очень интересен. В 1902 году Париж впервые услышал мелодии кэк-уока, вскоре отозвавшиеся эхом среди композиторов. В 1914 году музыканты познакомились с регтаймом. Синкопированные ритмы, напоминающие о джазе, появились и в музыке «Парада» Сати, а в 1924 году Орик уже написал свой известный фокстрот «Прощай, Нью-Йорк». В начале 20-х годов в Париже впервые появились негритянские музыканты, сразу покорившие публику новизной и блеском своего искусства. Равель был в числе их поклонников, восхищался их виртуозностью и навсегда сохранил живейший интерес к джазовой музыке.

Он был одним из завсегдатаев кафе «Бык на крыше», основанного в начале 20-х годов поэтом Ж. Кокто и пианистом Ж. Вьенером, который виртуозно исполнял джазовую музыку. Равель быстро ассимилировал ее элементы (В. Жанкилевич замечает по этому поводу, что Равель воспринимал в ней не «состояние души», но главным образом технику, ритмические новации и т. д.).

Равель обратился к новым танцевальным ритмам позднее, чем Дебюсси, но зато имел возможность слушать настоящий джаз в той его форме, которая сложилась в США в начале 20-х годов и была перенесена в Европу (заглянув вперед, скажем, что он смог познакомиться на месте и с американскими джазами). Человек его склада не мог остаться равнодушным к моде, но у него было достаточно такта, чтобы сохранить свое собственное лицо. Интерес к новому не обязательно должен сопровождаться переодеванием в чужие одежды, можно включить его в свой строй мыслей и чувствований. Вот почему легко узнать почерк композитора и в произведениях, использующих джазовые элементы, так же как и во всех откликах на новые жизненные явления.

Это проявлялось подчас самым неожиданным образом. Однажды Равель сказал Дягилеву: «Я думаю о футболе, музыкально услышанном» [46, 173]. Что это — стремление войти в круг современных спортивных увлечений, подобно тому, как это сделал автор симфонии «Регби» А. Онеггер, либо самостоятельный поиск новых образов? Возможно, и то и другое вместе. Ведь Равель всегда сохранял отзывчивость к окружающему, он живо интересовался спортом: достаточно напомнить, с каким азартом он наблюдал за игрой в пелоту! И очевидно, композитор не случайно был введен в 1924 году в члены музыкального жюри VIII Олимпийских игр. Его работа в жюри была отмечена дипломом, оставшимся памятью об участии в подготовке большого праздника молодости и спорта.

Поселившись вблизи Парижа, Равель не забывал о родных местах, куда любил наведываться осенью. Так, в сентябре 1921 года композитор снова посетил Сен-Жан-де-Люс. В конце года он с большим удовлетворением отмечает большой успех «Испанского часа», поставленного наконец на сцене парижской «Гранд-Оперá», и, возвратившись в Монфор, продолжает устраивать свое жилище, в то время еще не слишком уютное. Равель жалуется на холод и сырость, но работа идет вперед, и за всем этим он не забывает о рассылке друзьям билетов на спектакль «Испанского часа». Его радуют и полученные несколько раньше новости об успехе «Вальса», исполнявшегося под управлением Э. Ансерме.

Приезжая в Париж, Равель знакомится с новинками искусства, в том числе кинофильмами. В одном из писем февраля 1922 года он восторженно отзывается о «Кабинете доктора Калигари». Для современного читателя название этого фильма мало что говорит, но в свое время он имел сенсационный успех, благодаря игре К. Фейдта, режиссерским поискам и необычности художественного оформления. «Кабинет доктора Калигари» — одно из самых ярких произведений экспрессионистического киноискусства, и симптоматично, что Равель откликнулся на него с такой горячностью. Добавим, что это едва ли не единственное упоминание о кино в письмах композитора.

Вообще же, он вступил в период интенсивного восприятия новых художественных явлений, переоценки эстетических критериев, сложившихся в довоенные годы. Повсюду — в поэзии, живописи и, конечно, в музыке происходили открытия, и все это пробуждало фантазию, волновало ум.

Мы не знаем, как отнесся Равель к «Истории солдата» Стравинского, но «Свадебка» восхитила его, пробуждала желание слушать вновь и вновь (о чем он писал ее автору). Возможно, Равель присутствовал на парижской премьере Третьего фортепианного концерта Прокофьева и на спектакле «Сказка о шуте, семерых шутов перешутившего». Он слушал музыку Бартока, Шёнберга, Хиндемита, не говоря уже о новинках французских композиторов.

В ряду этих событий, весной 1922 года состоялось первое исполнение Сонаты для скрипки и виолончели. Играли Э. Журдан-Моранж и М. Марешаль, готовившие произведение под руководством композитора, который проявил чрезвычайную требовательность к точности исполнения каждой детали. «Вопреки ее трансцендентальной трудности, Равель требовал придать музыке характер „развязной веселости“. В ответ на замечание, что только виртуозы смогут справиться с трудностями Сонаты, Равель ответил: „Тем лучше, так как я не буду уничтожен любителями.“» [47, 34].

Той же весной 1922 года Равель вступил в переговоры с Кусевицким, заказавшим ему оркестровку «Картинок с выставки» Мусоргского. Он был рад поработать над произведением любимого композитора и закончил партитуру в короткий срок, но первое исполнение состоялось несколько позже. Равель блеснул своим оркестровым мастерством и показал еще раз глубокое понимание русской классической музыки и любовь к ней.

К 1922 году относится еще одно произведение Равеля — «Колыбельная на имя Габриеля Форе» для скрипки с фортепиано. Она глубоко тронула маститого композитора, ответившего своему бывшему ученику теплыми словами: «Я счастлив, больше, чем Вы можете себе вообразить, что вы заняли такую солидную позицию, что вы достигли такого блестящего и быстрого успеха. Это источник радости и гордости для вашего старого профессора» [91, 86].

В июне 1922 года Равель посетил Лондон, где еще с довоенного времени неизменно пользовался большим успехом. Он приехал по приглашению Г. Вуда, чтобы дирижировать в одном из «Променад-концертов». Это выступление способствовало расширению его известности в стране, которая всегда вызывала живой интерес композитора.

Равель приехал снова в столицу Великобритании в апреле следующего года, чтобы продирижировать «Вальсом» и сюитой «Моя матушка-гусыня». И опять большой успех, пресса отметила его не только в качестве композитора, но и

дирижера. С начала 20-х годов Равель все чаще становился за пульт и приобрел известность в качестве исполнителя собственных произведений. Впрочем, были исключения: он исполнял однажды в Копенгагене одну из симфоний Моцарта.

Вот зарисовка Равеля-дирижера, сделанная английским музыкальным критиком: «Его палочка — это не волшебный жезл дирижера-виртуоза. Он только стоит здесь, отбивая такт, и сторожит, чтобы каждый оставался на своем месте. Оркестр старается сделать для него лучше не потому, что он очарован им, но потому, что он показывает так ясно, чего он хочет от каждого — когда и как играть» [91, 87].

В те же весенние дни 1923 года скрипачка И. д'Араньи и виолончелист Г. Киндлер исполнили его Сонату. На встрече, состоявшейся после концерта, Равель попросил скрипачку сыграть ему цыганские мелодии. Он был увлечен ими, слушал одну за другой, и здесь, вероятно, возник первый замысел скрипичной рапсодии.

Равель не раз бывал в Лондоне и в дальнейшем, он любил этот город и с большим интересом всматривался в его облик, знакомился с людьми. «Жизнь в Лондоне очень забавляла его: он терялся в метро, забывал о более серьезных свиданиях ради прогулки по магазинам. Как он мог устоять против таких перчаток, таких карманных платочков из чистого шелка, спичек всех цветов?» [74, 38]. В этих словах выступает дендизм Равеля, его забота об одежде, пристрастие к изящным безделушкам. Как не вспомнить в этой связи эпитафию к «Благородным и сентиментальным вальсам»! Но было бы ошибочным не увидеть за этими пристрастиями, а иногда и причудами лицо художника и человека с разнообразным духовным миром.

В мае Равель возвратился в Монфор, где остался надолго, провел и часть зимы следующего года, работая над несколькими произведениями — Сонатой для скрипки с фортепиано, рапсодией «Цыганка», оперой «Дитя и волшебство», которую должен был сдать по договору с Театром Монте-Карло к 31 декабря; год был трудный, но плодотворный, богатый достижениями.

В ноябре д'Араньи впервые исполнила посвященную ей рапсодию «Цыганка». Успех был большим, что очень порадовало композитора. Ведь он пробовал силы в решении трудной и новой для него задачи — создания концертной виртуозной пьесы. Он тщательно готовился к этому, советовался со своей приятельницей Журдан-Моранж. Однажды

она получила краткое письмо: «Приезжайте скорее вместе с вашей скрипкой и двадцатью четырьмя каприсами Паганини» [98, 167]. Равель с нетерпением ждал гостя не только для уточнения проблем скрипичной техники, но и для испытания изобретенных им приемов, которые поначалу казались странными, но затем осваивались исполнителями. В конечном счете была написана блестящая и оригинальная пьеса, отлично соответствующая канонам и требованиям жанра.

Моделью — по тематизму и принципам развития — послужили рапсодии Листа. В основу положены мелодии стиля вербункош, вернее сказать, их стилизованное подобие. Стилизация чувствуется в рапсодии больше, чем в других произведениях Равеля, и это понятно, ибо он не имел возможности познакомиться с музыкой вербункоша в первоисточнике. Едва ли он знал тогда исследования Бартока и Кодая, да и сами они обратились к интенсивной разработке вербункоша несколько позднее. Тем примечательнее, что Равель смог написать музыку живую, увлекательную, притом по образу далекой от него национальной культуры.

Равель стремился сделать скрипичную партию как можно виртуознее и достиг многого, хотя, конечно, и не превзошел Паганини. Сольная партия написана в блестящем концертном стиле, партитура отмечена печатью чисто французской элегантности, изобилует изысканно тонкими сочетаниями скрипки с оркестром. Вот почему при исполнении под аккомпанемент фортепиано пьеса многое теряет в своей колоритности. Но первое исполнение рапсодии прошло под аккомпанемент клавишного инструмента — лютневого роаяля.

Рапсодия начинается с большой каденции скрипки, построенной на ритмико-мелодических элементах вербункоша. Композитор пользуется широким кругом средств скрипичной техники — в том числе двойными нотами и флажолетами, тремоло и т. д. Экспозиция основного тематического материала дана в свободной рапсодической форме — в соответствии с непринужденным характером музыки.

Первая — спокойно раскачивающаяся — тема изложена просто, ее пассажная разработка также несложна; это как бы подступ к виртуозному разбегу. Вторая тема — нечто вроде танцевального наигрыша, идет в равномерном движении шестнадцатых, вначале скрипка находится на втором плане — господствует прозрачное звучание духовых и арфы. При возвращении главной темы, сопровождаемой скрипичными трелями в верхнем регистре, оркестровка усложняется, появляются излюбленные Равелем *glissando* арф.

Следующий раздел основан на синкопированной ритмике кратких фраз чардаша; эта структура выдерживается долго, звучность оркестра нарастает, приводя к одной из кульминаций танцевального начала. На первый план выступает солирующая скрипка, фактура построена на разработке типических пассажей вербункоша. Они звучат особенно блестяще на фоне прозрачного, тонко колорированного сопровождения. Это своеобразное *perpetuum mobile* продолжается вплоть до конца, напоминая о финалах листовских рапсодий, их оживлении и блеске, непрерывном динамическом нарастании.

Рапсодия «Цыганка» не принадлежит к числу наиболее выдающихся достижений равелевского искусства, хотя и обладает музыкальными и виртуозными достоинствами, привлекающими к ней внимание слушателей и исполнителей. Она еще одно свидетельство уважения французского композитора к Листу, чья музыка не раз являлась для Равеля «моделью» при создании совершенно самостоятельных концепций. Так и в «Цыганке», при всей стилизаторской устремленности ее музыки, легко найти связи с родными для композитора традициями.

Рапсодия Равеля продолжает серию концертных пьес для скрипки с оркестром либо камерным ансамблем, написанных его соотечественниками — Сен-Сансом, Лало, Шоссоном. Он близок к ним в своем стремлении к эlegantности письма, колоритности и несколько салонной концертности, противостоящей бурной романтической виртуозности. В этом отношении он мог быть воспитан и Форе, также тяготевшим к уравновешенности и гармоничности, к спокойному тону музыкального повествования. В общем, Равель ближе к французской концепции камерной концертности, чем к неистовой виртуозности Листа.

К тому же времени, что и рапсодия «Цыганка», относится небольшая вокальная пьеса «Ронсар к своей душе». Она заслуживает внимания как еще одно свидетельство приверженности композитора к старой французской поэзии, в которой такое видное место занимает группа «Плеяда», возглавлявшаяся Ронсаром. Миниатюра Равеля привлекает ясным и простым языком, интонационно связанным с поэтическим оригиналом, с его пластической ясностью, оживающей в спокойно-задумчивой, чуть грустной мелодии. Аккомпанемент предельно прост: ряд параллельных квинт. Равель любил играть его одной рукою, держа в другой сигарету. Пьеса написана к юбилейной дате — четырехсотлетию

со дня рождения Ронсара и впервые опубликована в посвященном ему номере «Revue musicale».

В 1922 году Равель закончил оркестровку «Картинок с выставки» Мусоргского — произведения необычайно своеобразного и по самой музыке и по ее пианистическому воплощению. Правда, в «Картинках» есть много деталей, которые можно представить себе в оркестровом звучании, но для этого надо было отыскать на своей палитре краски, органически сливающиеся с оригиналом. Равель осуществил такой синтез и создал партитуру, оставшуюся примером мастерства и стилистической чуткости.

Оркестровка «Картинок с выставки» выполнена не только с исключительной изобретательностью, но и верно-стью характеру подлинника. В него были внесены небольшие поправки, но почти все они связаны со спецификой звучания инструментов. По существу они свелись к перемене нюансов, варьированности повторов, купюре одной «Прогулки», повторяющейся дважды, и добавлению одного такта в аккомпанементе к мелодии «Старинного замка»; бо́льшая длительность, чем в подлиннике, органного пункта в «Богатырских воротах» и введение нового ритма в партии медных исчерпывают перечень изменений, внесенных в партитуру. Все это не нарушает общего характера музыки Мусоргского, изменения деталей возникли при работе над партитурой, и они были минимальными.

Оркестровка «Картинок с выставки», как и всегда у Равеля, основана на точном расчете и знании каждого инструмента и возможных тембровых сочетаний. Опыт и изобретательность подсказали композитору множество характерных деталей партитуры. Напомним о *glissando* струнных («Гном»), великолепном соло альтового саксофона («Старый замок»), фантастическом колорите «Балета невылупившихся птенцов», грандиозном звучании финала. При всей своей неожиданности, оркестровые находки Равеля передают внутреннюю сущность музыки Мусоргского, включаются в строй его образов очень органично. Впрочем, как уже отмечалось, в фортепианной фактуре «Картинок» есть черты оркестральности, это создавало благоприятные предпосылки для работы вдумчивого и вдохновенного художника, каким и был Равель.

Равель обратился к оркестровке «Картинок с выставки», уже имея опыт работы над партитурой «Хованщины». Кроме того, он был автором оркестровых редакций собственных фортепианных произведений, и эти партитуры

воспринимались как оригиналы, а не переложения. По отношению к «Картинкам с выставки» такие высказывания невозможны, но высокое достоинство оркестровки гениального произведения Мусоргского несомненно. Это подтверждает его неизменный успех у публики начиная с первого исполнения, состоявшегося в Париже 3 мая 1923 года под управлением С. Кусевицкого¹.

Равелевская оркестровка «Картинок с выставки» вызвала и отдельные критические замечания: ее упрекали в недостаточном соответствии духу оригинала, не соглашались с изменениями нескольких тактов и т. д. Эти упреки можно услышать иногда и в наше время. Однако до сих пор оркестровка остается лучшей среди других, она по праву вошла в концертный репертуар: ее играли и продолжают играть лучшие оркестры и дирижеры всех стран.

Конец 1924 года был ознаменован для Равеля усиленной работой над оперой «Дитя и волшебство» по либретто Сидони Коллет. Равель познакомился с поэтессой еще в начале века — в салоне мадам Марсо, но это была лишь мимолетная встреча. Позднее Коллет предложила композитору написать «Балет для моей дочери». Замысел остался неосуществленным, однако после войны возник новый, на этот раз — оперы-феерии. Поначалу работа шла медленно, вплоть до получения заказа от Театра Монте-Карло. Равель замкнулся в своем кабинете и не проявлял готовности познакомиться свою сотрудницу с уже написанным, «не соглашаясь ни на какие комментарии, никакое предварительное прослушивание, даже фрагментарное. Казалось, он озабочен только „дуэтом мяуканья“ двух котов и спрашивал меня серьезно, не соглашусь ли я, если он заменит „муао“ на „муэю“ или наоборот» [55, 121].

Впрочем, все это были детали, не задерживающие внимания композитора: он был связан договором, который нельзя было просрочить. Целых пять недель пропало из-за гриппа, были и другие препятствия, но они не помешали ему закончить работу вовремя, партитура была представлена в срок, и уже 21 марта 1925 года на сцене Театра Монте-Карло состоялась премьера.

А. Прюньер, присутствовавший на спектакле, опубликовал в том же году статью, в которой говорил о мастерстве композитора, богатстве выдумки и фантазии, особенно в

¹ Эта дата приводится Н. Слонимским в его книге «Music since 1900». А. Прюньер указывает другую — 8 мая 1922 года.

области оркестровки. На это обращает внимание и Прокофьев, также слушавший один из первых спектаклей. Опера Равеля находилась в сфере интереса к сказочному, игрушечному, всегда жившему в сердце композитора, ее сюжет открывал широкий простор для полета фантазии, которая бьет ключом в этой нарядной и остроумной партитуре.

Равель являлся, пожалуй, единственным крупным композитором своего времени, с такой радостью уходившим в сферу легенд и преданий, где примитивные чудеса чередовались с юмористическими сценами. Все это, казалось бы, навсегда исчезло при раскатах военной грозы. Однако зеленые ростки сказки снова тянулись к солнцу и свету. Вюйермоз предлагал композитору сюжет «Белоснежки», но тот остановился на сказке Коллет, мечтая подарить детям волшебную оперу. Впрочем, она оказалась привлекательной и для взрослых зрителей. Опера явилась, быть может, анахронизмом для своего времени, но в ней отобразились важные черты композиторского облика.

Оперу «Дитя и волшебство» можно назвать дивертисментом игрушек. Они, вместе с животными и фантастическими персонажами, играют главную роль в этой истории о непослушном мальчике, перевоспитанном благодаря их воздействию. Равель возвышает незатейливый сюжет до высокого художественного уровня, вносит в него изящество и остроумие, живописность и фантастику, все богатство своей композиторской изобретательности. Маленькие события приобретают интерес и значение; композитор вовлекает слушателя и зрителя в созданный им звуковой мир.

Сам Равель говорил, что в его сказочной феерии есть нечто близкое «американской оперетте». В то время он не мог быть знаком с бродвейскими мюзиклами и, вероятно, вкладывал в эти слова указание на черты эстрадности, которые есть в его произведении. Они отчетливо выступают, например, в дуэте Чайника и Чашки — изящном фокстроте, переложенном впоследствии автором для фортепиано. Можно вспомнить и сцену Учителя арифметики, в которой также ощутимо влияние французской эстрады, не чуждой Равелю, как и Дебюсси; оба они активно осваивали новую танцевальную ритмику. Вместе с тем в опере есть страницы романтической фантастики и классической пасторали. Все это выходит за пределы жанра оперетты, хотя черты дивертисмента и ревью здесь, несомненно, имеются. Более того — отсюда появилось немало находок, которыми изобилует партитура сказочной оперы.

В отличие от «Испанского часа», речитатив не является в ней полновластным хозяином, уступая первое место распевной мелодии. Композитор заботится о закругленности формы отдельных номеров и ансамблей, в том числе — многочисленных хоров. Они отмечены детальностью разработки всех партий, в них постоянно встречаются необычные для того времени эффекты (например, групповые *glissando*, говорок без точной интонации и т. д.). Черты вокального стиля оперы равно выступают в пластичности мелодических линий и в типичной для Равеля заботе о верности музыкальной декламации.

При всем внимании к вокалу, композитор ни на минуту не забывает об оркестровой партитуре. Он чувствует душу каждого инструмента, находит много неожиданных сопоставлений тембров, и все это используется для обрисовки сценических ситуаций. «Дитя и волшебство», так же как и «Испанский час», принадлежит к числу тех опер, о которых невозможно судить по клавиру, — так велика и значительна в них роль оркестра, хотя Равель и говорил, что стремился к господству пения.

Надо было очень любить мир детской сказки, чтобы написать такую музыку — наивную и одновременно изощренную в применении технических ресурсов, в том числе недавно освоенных композитором. Речь идет, прежде всего, о политональной технике, использованной в некоторых эпизодах оперы. Как и всегда у Равеля, политональность не нарушает красоты и изящества звучания — композитор остается в сфере своих эстетических вкусов, не поступаясь ими ради требований экстравагантной моды.

Во многом опера близка к более ранним произведениям Равеля, но она и отличается от них — на ней лежит печать другого времени; отсюда обилие политональных эпизодов, джазовые ритмы, необычные тембровые эффекты. Все это не является самоцелью, подчинено художественному замыслу композитора, сумевшего передать поэтическое обаяние волшебной сказки.

Действие начинается идиллически — звучаниями квинт и кварт, которые несколько разнообразятся сменами метра. Вторая половина летнего дня на даче; на сцене — ребенок, не желающий готовить уроки и наказанный за это матерью: он заперт один в доме. Разбушевавшийся капризник рвет учебники и тетради, ломает вещи. В музыке использованы приемы политональной техники: черно-белая диатоника, сочетание мажора и минора в секундовом отношении. Все

здесь весело, задорно, увлекает контрастами кратких, быстро сменяющих друг друга эпизодов.

Дальше следует остроумный дивертисмент вещей, сразу переключающийся действие в сказочную сферу. Это сюита несколько стилизованных танцев, по самому своему характеру естественная для композитора, любившего игрушки и окружившего себя ими в своем доме. Он легко мог представить себе предметы домашней обстановки в облике персонажей сказочной оперы, воплотить их в музыке, полной фантазии, написанной в духе изящного гротеска.

Первое явление — Старинное кресло и Кушетка, танцующие немного неуклюжий менуэт. Частое использование увеличенных трезвучий, причудливые форшлаги в среднем регистре и другие детали создают комический характер номера, привлечшего в свое время внимание Прокофьева. Далее на сцену выходит персонаж, близкий сердцу Равеля, — Часы, у которых злой мальчик сломал маятник. Они отбивают удар за ударом и никак не могут остановиться. Вся сцена проходит в размеренном движении аккордов, мелодический и ритмический рисунок оркестра прост, разнообразие вносится интонационными поворотами вокальной партии. Это не так изощренно, как переключка часов в лавке Торквемады, но характер старого служаки — часового механизма — очерчен верно, хотя и несколько прямолинейно.

Следующий номер — знаменитый фокстрот Чайника и Чашки. Верный своему методу, Равель не столько имитирует джаз, сколько свободно сочетает его ритмические и тембровые элементы, создавая «идеальное», отвлеченное от быта воплощение жанра. Привлекает тонкость слегка намеченного рисунка, изящество тембрового колорита, чуть гротескного в начале (Чайник), и «китайская» белая пентатоника во втором разделе (Чашка), где мелодия звучит на фоне квартовых триолей в верхнем регистре. В заключение Равель доставляет себе удовольствие блеснуть техникой, делая это с непринужденной простотой, как нечто само собой разумеющееся: он соединяет политонально оба мелодических элемента, достигая особой упругости ритма и завершая пьесу эффектным обменом репликами между Чашкой и Чайником. Это, в сущности, вставной номер, вполне уместный в рамках дивертисмента игрушек.

Фантастические персонажи — Огонь и Пепел — воплощены в музыке скерцо, идущего в ритме тарантеллы, переполненной острыми тембровыми звучаниями. В вокальной партии Огня, порученной колоратурному сопрано, выделя-

ются легкие, точно порхающие заключительные пассажи, вначале на звуках нонаккорда (*f-a-c-e-g*), затем на гаммообразных последованиях. Оригинальна небольшая сценка борьбы Огня с Пеплом, набрасывающим на Огонь серый покров.

В действие вступают фигуры, изображенные на старинных обоях, — звучит волынка, разворачивается изящная хоровая переключка, все в стиле игрушечной пасторали. В ней много любопытных деталей, — например, параллельные большие септимы, появляющиеся поочередно у мужских и женских голосов.

Выход на сцену Феи сказок — первая лирическая кульминация, несколько холодноватая, как и полагается в волшебной сказке, предназначенной удивлять, а не трогать: звучит плавная и спокойная мелодия, сопровождаемая традиционными арпеджио арф. За этим «голубым» эпизодом следуют две гротескные сценки, где так привольно разворачивается фантазия композитора, сверкают искры его юмора.

Учитель арифметики, в сопровождении подвластных ему цифр, — великолепное скерцо, динамичное и остроумное. Маленький и горбатый старичок с длинной бородой диктует условия задач, а цифры разбегаются от него по сцене. Сцена идет в лапидарном двухдольном ритме, в чередовании кратких реплик, полна тембровых контрастов. Музыка разворачивается в ускоряющемся движении, ведущем к заключительному галопу, где колоритно звучат последования параллельных трезвучий. Это несколько напоминает Прокофьева, и не случайно автор «Трех апельсинов» восхищается «арифметическим» скерцо.

Сам Равель больше всего любил дуэт Кота и Кошки, построенный на глиссандирующих интонациях. Небольшая сценка примечательна тонкостью юмора, это не чистое звукоподражание, что легко могло быть подсказано текстом.

Одна из самых феерических страниц партитуры — сцена лягушек и насекомых, равно живописная и по оркестровому и по хоровому колориту: в ней нарисована звуковая картина, полная щебетания, шорохов, призрачных отзвуков, создающих поистине сказочную атмосферу. По изысканности колорита эта сцена кое в чем напоминает об импрессионистической звукописи. В сплетении хоровых голосов возникает своеобразная полифония, в которой, как и в оркестре, важное место занимают элементы звукоподражания. В качестве примера укажем хор стонущих деревьев с его глиссандирующими квинтами. Отсюда следует переход к «Вальсу стрекоз и бабочек».

Равель сопровождает его ремаркой «Valse americaine». Звучит светлая и спокойная мелодия, расцвеченная взлетом кратких пассажей и соловьиными трелями, а за Вальсом следует реприза хора лягушек. Фантастическая картина природы может быть сопоставлена по тонкости и изяществу рисунка с музыкой «Моей матушки-гусыни», хотя и уступает ей в непосредственности выражения поэтического чувства.

Наконец, в действие снова вступает Дитя — сцена раскаянья, прощения, за которой следует возврат к несколько варьированной музыке вступления, создающей рамку для всего повествования. Так заканчивается феерическое, сказочное представление.

Можно было бы сказать, что оно напоминает о знаменитых кинофильмах У. Диснея; начиная с 1922 года на экранах появляются его мультипликации, в том числе — «Красная шапочка» и «Алиса в картонной стране». Мы не знаем, был ли знаком Равель с искусством Диснея, но оба шли близкими путями, пользовались приемами монтажной техники, достигали редкой выразительности каждого эпизода — кинокадра у одного и фрагмента партитуры у другого. Оба выступают мастерами иллюстративности, создавая в то же время рельефные образы своих фантастических персонажей. Еще раз Равель проявил чуткость к новому, возникавшему одновременно в различных искусствах, способность найти для него собственный художественный эквивалент. Это отличает и его сказочную оперу — при несомненной близости к таким произведениям, как «Моя матушка-гусыня», она отмечена приметам времени.

«Дитя и волшебство» — самое близкое соприкосновение Равеля с техническими приемами кинематографии и жанром эстрадного ревью, черты которого заметны в этой музыке высокого вкуса и оригинальности. Она радуется мелодичностью и богатством оркестровой фантазии, говорит о наивной, почти детской восприимчивости ее автора к фантастике и экзотике, в различных формах выступающих во многих страницах равелевской музыки.

Музыка оперы ярко театральна, она тесно связана с ходом действия, во многом иллюстративна и, как думал сам композитор, должна во многом проигрывать без спектакля. В этом духе он высказывался в 1927 году в письме к Э. Ансерме: «„Дитя“... в концертном исполнении? Боюсь, что и эта вещь, короткая на театральной сцене, покажется слишком длинной без действия или, вернее, без калейдоскопиче-

ской смены сцен. Все же Вы могли бы попробовать...» [19, 192]. Эти сомнения оказались неоправданными, как показал ряд концертных исполнений равелевской оперы.

В ней ощутим поворот к большей простоте мелодии, который представляется старомодным в перспективе исканий композиторов 20-х годов. Но очевидно, он был вполне органичным для Равеля, и поэтому «Дитя и волшебство» заняло свое место в послевоенной эволюции его творчества.

В 20-е годы у Равеля возникли планы нескольких крупных вокальных произведений. И если они остались невоплощенными, то, быть может, не только по чисто внешним причинам; сказалось и несоответствие некоторых замыслов характеру дарования композитора (нам кажется, что это можно сказать и о проекте оратории «Жанна д'Арк»). Лишь в опере «Дитя и волшебство» Равель вступил в привычную сферу, где его талант чувствовал себя так привольно, что и дало ему возможность обогатить репертуар музыкального театра.

Успех премьеры «Дитя и волшебство» вновь привлек к Равелю внимание публики, его начали играть все чаще, и сам он принимает участие в концертных поездках, особенно участвовавших в 1926—1927 годах. Он выступал в Швеции, Англии и других странах, не говоря уже о Франции. Повсюду его встречали тепло, даже восторженно, и он мог воочию убедиться в росте своей популярности. Поездки не мешали композиторской работе, протекавшей теперь в тишине загородного дома, давно уже обжитого, ставшего для Равеля спокойным приютом, где ничто не мешало сосредоточенности внимания и размеренности творческого труда. Отвлечением являлись лишь визиты друзей, но они всегда радовали композитора. В такой благоприятной обстановке и возникали Соната для скрипки и фортепиано и «Мадагаскарские песни». Вокальный цикл «Мадагаскарские песни» (на слова французского поэта XVIII века Э. Парни) — один из шедевров творчества Равеля. Они были написаны по заказу американской меценатки Элизабет Спрэнг-Кулидж, представившей композитору полную свободу в выборе текста, но просившую сделать сопровождение для небольшого камерного ансамбля с участием фортепиано. Обратившись к стихам Парни, Равель воспользовался недавно вышедшим изданием, украшенным цветными виньетками, которые привлекали его своим изяществом. Композитор знал, конечно, стихи Парни и раньше, но именно теперь они пробудили в нем желание воплотить в музыке новые для него оттенки

поэтических строк с их утонченной экзотикой. В этом отношении «Мадагаскарские песни» продолжали линию «Шехеразады», но уже не в сказочном, а в более реальном плане.

К этому надо сделать одно дополнение. Эварист Парни, один из любимцев молодого Пушкина, поэт по преимуществу лирический. Однако в его стихах можно встретить и социальные мотивы, которые приобрели новое значение в эпоху обострившейся антиколониальной борьбы. Равель не обошел вниманием эти мотивы, более того — вдохновился ими при создании центрального номера цикла («Не доверяйте белым»). Так он вывел свой замысел за пределы экзотики, и слова, написанные поэтом XVIII века, прозвучали в музыке композитора с вполне актуальным смыслом. Можно высказывать разные соображения о том, что побудило Равеля написать такую страницу, насколько он ощущал ее созвучность современной эпохе. Но как бы то ни было, этот номер явился динамической и смысловой кульминацией его цикла.

И еще одно — не следует искать в музыке Равеля, как и в стихах Парни, нечто напоминающее подлинно мадагаскарский колорит. Равель не стремился приблизиться к фольклорной основе, и название цикла не должно вводить в заблуждение, подавать повод для аналогии с обработками народных песен: «Мадагаскарские песни» это композиторская музыка, без особых примет «местного колорита», проявляющегося здесь лишь в некоторых чертах широко трактованного ориентализма.

«Мадагаскарские песни» подобны по тщательности отделки более раннему циклу на слова Малларме, они лежат на главной линии эволюции стиля Равеля и обогащают его творчество новым содержанием. Об этом говорит в своей «Автобиографии» и сам композитор: «„Мадагаскарские песни“ вносят, мне кажется, новый драматический, вернее, эротический элемент, подсказанный самим содержанием песен Парни. Это своего рода квартет, в котором голос играет роль главного инструмента. Все здесь просто. Все партии независимы друг от друга, что впоследствии будет еще ярче выражено в сонате (для рояля и скрипки)» [19, 230]. Нельзя не признать, что Равелю удалось полностью воплотить свой замысел.

«Мадагаскарские песни» — одно из немногих произведений 20-х годов, в которых предельная экономия средств (особенно в последнем номере) не мешает полноте выражения чисто лирических чувств. Редкая пластичность и свобода

течения мелодии, цельность построения, мастерство музыкального воплощения поэтического текста, точность каждой интонации, обретающей свое место и значение в общей картине — вот главные черты равелевского цикла, венчающего здание его камерно-вокальной лирики. Новые эстетические принципы выражены в нем с полной отчетливостью: это стиль полного самоограничения, не ведущего к утере выразительности: скупость средств возмещается весомостью каждой детали. Равель нашел новые возможности лаконизма письма, строгости очертаний, которая может показаться даже схематичной, но на самом деле является плодом живой творческой мысли. Композитор снова демонстрирует мастерство развития немногих тематических элементов, что особенно заметно в первой песне.

В «Мадагаскарских песнях» на первом плане сочетание мелодических линий, но оно носит иной характер, чем в Сонате для скрипки и виолончели: музыка обретает большую конкретность, образную насыщенность всех партий. Создавая вокальную партию, композитор исходит из текста — его ритмики и просодии, его поэтических образов, в речитации постоянно возникают распевные эпизоды, связанные с конкретным содержанием стихов Парни.

Сочетание линий часто битонально, что подчеркнуто и различием ключевых знаков в отдельных партиях. Но все уравновешено, подчинено требованиям тонкого музыкального интеллекта, который не терпит ничего резкого, грубого. Политональность «Мадагаскарских песен» не нарушает законов благозвучия, композитор вводит ее в гармонически ясный строй своих музыкальных образов, меньше всего стремясь к нарушению ясности общего характера музыки. Словом, здесь, как и в других произведениях эпохи стилистического перелома, Равель выступает со своих позиций, не теряя привычных художественных качеств. Это выделяет его цикл «Мадагаскарские песни» в потоке музыки 20-х годов.

Первая песня — «Красотка Наандова» — любовного, лирического характера, идущая в спокойном движении. Начало — диалог виолончели и голоса, причем в партии инструмента преобладают квартовые ходы, а у голоса — условно экзотическая пентатоника, — пожалуй, единственная черта местного колорита. Как уже говорилось, Равель обращает главное внимание на раскрытие внутреннего характера образа: это воплощение его идеала новой простоты. Он выступает здесь в ясности сочетания вокальной и

инструментальной линий, оттененных немногими эпизодами аккордового склада.

В плавном течении музыки есть две кульминации, под-сказанные текстом, но не нарушающие общей спокойной атмосферы песни. Первая из них (*Piu animato*) привлекает нарастанием радостной возбужденности (поэт увидел свою возлюбленную), выраженной очень скупыми средствами — повторами квартовой и секундовой интонаций у виолончелей и флейты, диатоническими септаккордами у фортепиано. Вторая кульминация (*Tempo*) с ее пленительной, ласковой мелодией особенно выделяется благодаря смене тонального колорита: появляется *Fis-dur*, который неоднократно приобретал в романтической музыке символическое значение как выражение чувства светлой восторженности, упоенности. Равель тонко пользуется традиционным приемом, внося в музыку эмоцию страстного призыва, высказанного с обычной для композитора сдержанностью. Ему достаточно смены колорита, осуществленной немногими штрихами:

19

Tempo I



Tes baisers pénè - trent jusqu'à l'â - me; tes ca - res - ses brûlent tous mes sens

Особого внимания заслуживает крайне экономная парти-тура. Вот пример нового камерного письма, в котором каждая линия проведена вполне самостоятельно и в то же время все связано единством тематических элементов, необычайно уместных в данном контексте. Таковы квинты эпизода в *Fis-dur*. Все подчинено точному пересказу поэтического текста, внимательно и любовно прочитанного композитором.

Во второй песне — «Не доверяйте белым» — критики видели историческую балладу, слышали в ней призывные кличи, грохот тамтама, звуки воинственных труб. Исступленно звучит начальный возглас: «Ауа! Ауа! Не доверяйте белым!», а дальше музыка превращается в медлительное повествование, постепенно обретающее стихийную силу. Вокальная мелодия разворачивается в сопровождении флейты, виолончели и фортепиано, чьи партии сочетаются поли-тонально. Двухтактная фигура повторяется несколько раз, оттеняя неспешность рассказа о прибытии белых на остров, о первых встречах с ними. Все точно подернуто дымкой времени:

20 *Andante*

Flauto

V-cello

Canto

Du temps de nos pères, des blancs descendirent dans cette île

Piano

Рассмотрение этого мелодико-гармонического комплекса помогает понять принципы политональной техники Равеля. В басу у фортепиано — органнй пункт на септимае, на него положены кварта и квинта виолончели, и все это может быть отнесено к тональности *g*. Но квинта фортепиано — *fis—cis* и *dis—ais*, усложненные введением во вторую (*dis—ais*) звука *a*, ведут в сферу *Fis-dur*. А рядом с этим повторные фигуры нисходящего тетракорда *f—e—d—cis*, уводящие в *d-moll*. Так складывается политональность инструментального сопровождения, подчеркнутая чистым *Fis-dur* мелодии, плавной, напевной, развертывающейся на широком дыхании, но в сравнительно небольшом диапазоне.

В музыке постепенно разгорается пламя гнева. Образ заклинания создается при помощи остинато, ритмически активизированного фигурой , напоминающей о

вступительном возгласе, и переменами в гармонической ткани. Все эти средства использованы для подхода к *Allegro feroce*, где во всей силе выступает гневное, протестующее начало. Конструкция предельно проста — большие септимы у фортепиано, нечто вроде фанфары у флейты (по воспоминанию Дж. Батори, первой исполнительницы цикла, композитор хотел, чтобы флейта звучала как труба — что обозначено и в партитуре). Мелодия становится все более решительной, не теряя при этом своей напевности. Вершина — краткая реплика воинственного призыва, снова появляющегося в верхнем регистре фортепиано. Дальше — возвращение начального эпизода, но звучащего более спокойно, в

характере предостережения. В последнем такте сопровождения вновь появляются все основные элементы (органний пункт, квинты, подголосок и основная мелодия), закругляя, таким образом, форму песни, выразительной и необычной для Равеля по своему почти иступленному характеру.

После этого взлета повествование возвращается в идиллическую сферу. Мы имеем в виду последнюю песню — самую краткую и простую по фактуре во всем цикле, но не менее впечатляющую, чем две первые. Она полна поэтического очарования и обобщенности лирической эмоции, которые заставляют вспомнить о первой из «Мадагаскарских песен».

Значительная часть песни изложена в форме битонального сочетания двух скупко очерченных линий. Ясность звучания такова, что может удовлетворить любого противника политональной музыки. Как замечает один из биографов Равеля, в музыке «возникают частые диалоги различных тембров, диалоги приятные, которые никогда не выходят за пределы доброкачественного разговора» [99, 72].

Первый из них развертывается в начале, где диатонический напев флейты соединен с таким же спокойным, но иным по очертаниям мелодическим рисунком, — предельная экономия не только слов, но и мысли, редкая концентрация лирической эмоции:

21

Flauto *Lent*

p

V-cello *sul g*

0 0 0

В дальнейшем характер музыки сохраняется, она лишь изредка расцветивается немногими деталями, вкрапленными в звуковую ткань (например, *rizzicato* виолончели; здесь некоторые музыковеды видят подражание африканскому барабану). Это до предела отшлифованная вокальная миниатюра, картина тропического *dolce far niente*, своего рода аналогия «Послеполуденному отдыху фавна», отмеченная свойственной Равелю самостоятельностью выражения. Песня изысканна без снобизма, строга по очертаниям, без сухости, напоминает рельеф античной камен.

Композитор искусно пользуется эффектами тонального колорита, он очень изобретателен в использовании простей-

ших средств. Можно указать на флажолеты виолончели, сопровождающие в начальных тактах мелодию флейты в нижнем регистре, хрупкость звучания септим фортепиано, постепенно ускоряющуюся трель виолончели. Пример экономии средств — заключительное *Andante quasi allegretto*, где всего лишь три звука фортепиано создают мягкое и спокойное звучание. Это поэтический эпилог цикла.

«Мадагаскарские песни» занимают особое место в камерно-вокальной лирике своего времени по непосредственности выражения лирического чувства, гармоничности образов и мастерству применения элементарных средств; это едва ли не самое совершенное воплощение неоклассической эстетики Равеля. Той же предельной простотой и ясностью отмечены «Мечты» на слова друга композитора Л. Фарга. После этого Равель обратился к вокальной музыке всего один раз, создав «Три песни Дон-Кихота» — последние страницы, вышедшие из-под его пера.

Цикл интересен с точки зрения эволюции вокального письма композитора, осуществившего здесь в рамках собственной эстетической системы синтез декламационности и распевности. «Мадагаскарские песни» раскрывают поновому и отношение Равеля к экзотической сфере французской музыки. Как далеко ушел он от старых, чисто декоративных мотивов, как скупно использовал типические элементы, казавшиеся ранее необходимыми при воплощении восточных, заморских сюжетов. И как необычен он в своих «Мадагаскарских песнях»!

Одна из песен исполнялась в Париже в 1925 году, а весь цикл — в 1927. Этот концерт сопровождался памятным инцидентом. Когда Дж. Батори собиралась по просьбе публики повторить песню, некоторые из слушателей направились к выходу, громко заявляя, что не желают слушать «такие слова». Речь шла, конечно, о словах «не доверяйте белым», вызвавших неожиданный эффект в дни нарастающих событий марокканской войны, хотя едва ли это входило в расчеты композитора, не проявлявшего интереса к политике и редко заглядывавшего в газеты.

Вместе с законченной несколько позднее Сонатой для скрипки и фортепиано, «Мадагаскарские песни» явились крупнейшим послевоенным достижением Равеля в области камерной музыки. В песнях вновь сказалась чуткость композитора к поэтическому слову, умение находить для него точный интонационный эквивалент. В них чувствуется и забота о выразительности сопровождения, неизменно играющего

роль равноправного партнера: композитор умеет достигать полной уравновешенности вокальной и инструментальных партий.

Эти качества отличают все его вокальные произведения начиная с написанных в молодые годы. Окидывая их единым взглядом, можно заметить особое пристрастие Равеля к форме вокального цикла, написанного на слова одного поэта. Причем, начиная с «Двух эпиграмм» К. Маро, он заботится о драматургичности построения, создавая единство целого. В большинстве случаев обнаруживаются тематические связи текстов, в других («Три поэмы Малларме») — общестилистические соответствия. В этом можно найти общность со структурными принципами инструментальных циклов, таких, как «Ночной Гаспар» или «Гробница Куперена»: их автор постоянно тяготеет к синтетическим построениям.

В вокальных произведениях Равеля разнообразно отразились искания всех его творческих периодов. Это становится ясным при сравнении друг с другом основных камерно-вокальных циклов, какими явились «Естественные истории», «Три поэмы Малларме», «Мадагаскарские песни» и позднее — «Три песни Дон-Кихота». Они легко распределяются по первым четырем десятилетиям века, и не только по формально хронологическому признаку, но и по непосредственной связи с выразительными средствами и техническими приемами, типичными для современных им произведений других жанров.

В первом цикле Равель находит индивидуальный стиль музыкальной декламации, почти графической по определенности ритмоинтонации. Второй — концентрация импрессионистических средств выразительности, в которых уже слышится нечто предвещающее будущее. На первом плане выражение поэтической сущности стихов Малларме. Оба цикла не похожи друг на друга по подходу к музыкальному воплощению текста. «Мадагаскарские песни» вводят нас в сферу линейности, связанной у Равеля с упрощением гармонии и фактуры. Правильно отмечалось, что здесь, как и в «Трех поэмах Малларме», Равель выходит за пределы сочетания голоса с фортепиано, утвердившегося в XIX веке, и вместе с Шёнбергом и Стравинским утверждает преобладание ансамблевого сопровождения. Наконец, «Песни Дон-Кихота» выводят к простоте и непосредственности, которые редко встречались во французской музыке начала 30-х годов.

Одновременно с «Мадагаскарскими песнями» сочинялась Соната для скрипки с фортепиано, во многом родственная им по своей стилистике.

Так, работая над Сонатой для скрипки и фортепиано, Равель упорно искал средства воплощения замысла, во многом оставшегося непонятым и для некоторых из его друзей. Даже Вюйермоз считал Сонату «бесполезной демонстрацией», чуждой равелевскому мирозерцанию. Возможно, что его удивила подчеркнутая конструктивность, даже рационалистичность музыки, продолжающей линию, намеченную еще в Сонате для скрипки и виолончели (которую он не относил к числу творческих удач композитора). Вюйермоз отдает должное мастерству Равеля в ассимиляции элементов джаза, но полагает, что это уводит композитора от главной направленности его таланта.

В Сонате для скрипки и фортепиано Равель пытался забыть о тембровой «несовместимости» двух инструментов, которая так заботила многих композиторов прошлого века (об этом писал и Чайковский, в связи с проблемами, встававшими перед ним при работе над фортепианным Трио). Равель говорил, что не старался сглаживать контрасты звучания, а напротив — подчеркивать их, оставляя каждый инструмент в его собственном амплуа, превращая партнеров по ансамблю в дискуссионеров. По этому поводу один из его биографов замечает: «И независимость двух инструменталистов подтверждает себя вплоть до внешнего оформления их партий: скрипка написана с одним дизезом в ключе, фортепиано с четырьмя бемолями» (речь идет о начале второй части. — *И. М.*) [46, 202]. Это, конечно, не главное, но Соната изобилует политональными эпизодами, еще более сложными, чем в Сонате для скрипки и виолончели.

Несомненно, что из всех гармонических новшеств 20-х годов именно политональность привлекала самое пристальное внимание Равеля. Он не был одинок в своем пристрастии; его разделяли и молодые французские композиторы. Но достаточно сравнить его музыку хотя бы с политональными страницами Мийо, чтобы убедиться в полном различии технических приемов, не говоря уже о стиле. Можно сказать, что Равель сохранил известную традиционность и нарушал ее по строго продуманному плану. Он оставался верным своему старому принципу.

Конечно, Соната для скрипки с фортепиано входила в русло стилистических изменений, по-своему проявившихся у разных композиторов. Но нельзя забывать, что Равель сам

сделал немало открытий, начиная с битонального пассажа из «Игры воды». Таким образом, послевоенные произведения связаны с органической эволюцией его творчества. В своей тяге к новому он никогда не становился на позиции абстрактного эксперимента, его интересовало, прежде всего, расширение круга технических средств, он умел находить для этого реальные пути. Равель понимал, что это связано с углубленным изучением инструментов и постоянно общался с исполнителями.

Э. Вюйермоз вспоминает: «Сколько раз я видел его буквально терзающим скрипача, виолончелиста, арфиста или валторниста, чтобы вызвать их признание в некоторых исполнительских тайнах и предложить им дерзко вторгнуться в мало свойственные для их инструментов области» [119, 58]. Такие «консультации» требовались Равелю для того, чтобы ставить перед исполнителями подчас как будто невозможные задачи. В этом он был чрезвычайно настойчив и не считался с упреками в «неисполнимости». Нормы возможного и невозможного менялись с годами, и многое из дерзновенных находок входило со временем во всеобщую практику.

Соната для скрипки и фортепиано, посвященная Э. Журдан-Моранж, с которой композитор советовался по техническим вопросам во время работы, написана в трехчастной форме, но это, пожалуй, и все, в чем проявляется верность традиции, — по своему содержанию и манере письма Соната вполне оригинальна и типична для второго периода равелевского творчества.

В первой части преобладает линейное начало, выступающее уже в начальном диалоге инструментов, где, по словам Э. Журдан-Моранж, скромно изложенная фраза фортепиано должна быть перехвачена скрипкой с такой же «индифферентностью звучания», без вибрации:

22 Allegretto

Piano

p

Тема четка по своему рисунку, далека от романтической выразительности, которая еще встречалась тогда у ряда композиторов. Чистота и ясность линии — главная забота ком-

позитора. Еще проще, даже архаичнее вторая тема, где диатонический напев скрипки сопровождается пустыми квинтами фортепиано (Равель уже использовал сходный прием в аккомпанементе романса «Ронсар к своей душе»):

23

The image shows a musical score for Violino and Piano. The Violino part is on the top staff, starting at measure 23. It begins with a piano (*pp*) dynamic and an *espressivo* marking. The Piano part is on the bottom staff, starting at measure 23. It features a sparse accompaniment of empty quintaves. The score is in G major and 3/4 time.

Принцип самостоятельности инструментов строго выдержан и в дальнейшем изложении, по существу бесконфликтном. В фактуре нет ничего лишнего, по сравнению с более ранними произведениями Равеля, в ней, попросту, мало нот. Впрочем, это не делает звучание обедненным, напротив — в нем появляется новая тембровая специфика. А за всем остается типично равелевское изящество и тонкость письма. Эта новая простота трудна для исполнителей, воспитанных на романтическом стиле. Течение музыки спокойно, оно несколько нарушается лишь краткими гротескными репликами, появившимися уже в первых тактах фортепианной партии. В общем, по самому своему складу и конструкции музыка непохожа на ту, которая обычна для первых частей скрипичных сонат 20-х годов. Это новая пасторальность, в чем-то, быть может, напоминающая о дорогом сердцу композитора мире игрушек.

Вторая часть — «Блюз», впервые введенный в мир камерной музыки, причем с глубоким пониманием сущности жанра. Скрипка получает свободу движения, большую, чем в первой части, ее арпеджированные пассажи иногда напоминают о звучании гитары. Повсюду чувствуется влияние стиля джазовой импровизации, к тому времени хорошо знакомой Равелю. Он никогда не упускал случая послушать хороший джаз, и на практике усвоил его специфику. Композитор воспроизвел в своем «Блюзе» не только характерные *glissando* негритянских скрипачей, но и сумел передать эффекты духовых — *portando* тромбонов, вздохи и воркование саксофона, что привнесло в Сонату колорит, необычный

для камерно-инструментальной музыки. Равель показал еще раз способность к восприятию и освоению нового. Можно сказать, что рядом со Стравинским он оказался в числе европейских композиторов, нашедших свой подход, свой ключ к джазовой специфике, введенной в камерную сферу.

«Блюз» — произведение, законченное по цельности выражения, по верности претворения жанра в духе композиторской индивидуальности. Вместе с тем это один из интереснейших примеров равелевской политональности, выступающей в различных формах в самом начале, где возникает сочетание *ges-moll* и *as-moll*. Равель точно передает настроение негритянского блюза, своеобразие его ритмоинтонации, в которой есть и капризность и строгость. Атмосфера блюза охватывает в первой же мелодической фразе скрипки, идущей на фоне размеренных аккордов фортепиано:

24 Moderato

Violino

p sul La 2

Piano

simile

Дальше в музыке появляются мелодические подголоски с более острым ритмическим рисунком, фактура усложняется каноническими перекличками, как будто в импровизацию включаются новые исполнители — каждый со своей фразой, и динамика звучания «Блюза» нарастает вплоть до заключительной кульминации. Нарастание звучности и эмоциональной напряженности — от исходного *pizzicato* скрипичных аккордов, напоминающих банджо, к этой коде (за ней следует лишь несколько тактов, возвращающих к первой блюзовой интонации) — сделано мастерски, впечатляюще.

Финал, который по указанию композитора должен играть «как можно быстрее», построен на непрерывном движении пассажей шестнадцатыми. Равель подчеркивал, что пианист не должен нарушать ясности скрипичных пассажей, его задача — подчинить им свою партию, хотя она и не сводится только к аккомпанементу. Преобладание вирту-

озного начала, выраженного в партии скрипки, несколько выводит за пределы чистой камерности, заставляет вспомнить о концертных финалах. Но ведь и вся равелевская Соната полна неожиданностей!

Обращают на себя внимание две особенности финала — строгость проведения линии нарастания (что напоминает «Блюз») и экономия в использовании немногих тщательно отобранных средств. В общем же финал блестяще завершает Сонату Равеля, вошедшую в музыку своего времени как нечто вполне самобытное. Достаточно сравнить ее, как и Сонату для скрипки и виолончели, с написанными тогда же — в 20-е годы — скрипичными сонатами Бартока и Хиндемита, чтобы почувствовать все различие стилей и почерков, а вместе с тем — и национальных школ.

Первыми исполнителями Сонаты для скрипки и фортепиано явились Дж. Энеску и автор, сыгравшие ее в Париже 30 мая 1927 года. Затем она вошла в репертуар Ж. Сигети, Э. Журдан-Моранж и многих других скрипачей. Соната прозвучала и в Сен-Жан-де-Люс. В этом же концерте учащиеся местной школы спели «Три хоровые песни», а в заключение сыграли сюиту «Моя матушка-гусыня».

В январе 1928 года Равель направился в четырехмесячную концертную поездку в США и Канаду по приглашению Р. Шмидта — президента ассоциации Pro musica.

Равель ощутил тонус американской жизни сразу, при высадке в Бостонской гавани, где был атакован толпой журналистов и фотографов. Еще больше захватил его Нью-Йорк обилием новых впечатлений: он с любопытством всматривался в необычный для европейца облик улиц, слушал гарлемские джазы, посетил дансинг, китайский театр и т. д.

Композитор писал брату о своем первом американском концерте: «Бостонский симфонический оркестр играл мои произведения в Нью-Йорке. Я был вызван на сцену. 3500 человек поднялись с мест, громовая овация, ее высшая точка — свистки» [91, 95].

Концерт вызвал множество откликов в прессе и среди публики. Присутствовавший в зале композитор А. Тансман вспоминает, что Равель был тронут до глубины души оказанным ему приемом. «Американская атмосфера повлияла на Равеля очень индивидуально — „гуманизировала“ его; за несколько недель, проведенных там в это время, я приблизился к его истинной натуре больше, чем за долгие предшествующие годы, и сохранил незабываемое воспоминание этого периода» [115, 223] Равель был действительно

вовлечен в круг новых событий и впечатлений. В Нью-Йорке он встречался с Б. Бартоком, Э. Варезом, Ф. Крейслером, Дж. Гершвиным и другими музыкантами.

Поездка была нелегкой — большие переезды, резкая смена климата, не говоря уже о напряжении, связанном с концертами, в которых Равель выступал в качестве дирижера и пианиста со своей Сонатиной. По словам Ш. Кеклена, он был превосходным исполнителем этого произведения: «Его ясная и прозрачная игра раскрывала неизвестную Сонатину, и я никогда не слышал ее, кроме как у него, в ее настоящем звучании» [79, 220].

Из Нью-Йорка Равель поехал в Бостон и Чикаго, где также имел большой успех. Чикаго произвел на него глубокое впечатление, показался ему еще необыкновеннее, чем Нью-Йорк. После зимнего чикагского холода он наслаждался калифорнийским солнцем, увидел Сан-Франциско и Лос-Анджелес, посетил Голливуд, где встретился с М. Пикфорд и Д. Фербенксом. Словом, он впитывал множество самых необычных и разнообразных впечатлений, и одним из сильных было посещение дома его любимого поэта Э. По.

Дальше путь Равеля лежал в Портленд, Ванкувер, Миннеаполис, где его повсюду ожидали интересные встречи и успех в концертах. Он побывал в Денвере и Омахе, словом — узнал глубокую американскую провинцию, проделав знаменитый путь «от берега до берега». Вернувшись в Нью-Йорк и проведя там некоторое время, он снова отправился в путь, на этот раз — на юг, где перед ним раскрывались новые стороны американской природы и жизни. Его влекло в Нью-Орлеан, чтобы «бросить умиленный взгляд на эту старую французскую колонию», — как он писал в одном из писем к Э. Журдан-Моранж. Затем последовали пустыня Аризоны, Большой Каньон, Ниагара и другие чудеса природы американского континента, которые прошли перед его глазами, изумляли и заставляли забывать об утомительности долгого пути (один из переездов длился десять дней).

Впрочем, он пишет, что чувствует себя отлично, что стоило пересечь океан, чтобы увидеть все это. Особый восторг вызвала у него Аризона: «Сам великий XVII век не побрезговал бы этими горами, похожими на гигантские стройные сооружения. А эта дивная „Цветная пустыня“, где плезиозавры и птеродактили оставили следы своих лап!» [19, 200].

7 апреля Равель прочитал в Хьюстоне лекцию о современной музыке. Это событие оставалось незамеченным био-

графами композитора вплоть до 1964 года, когда музыковед В. Пиларский опубликовал сообщение о нем на страницах «Revue de Musicologie». Несколько позднее М. Лонг напечатала в своей книге «У фортепиано с Морисом Равелем» полный текст лекции. Она своеобразна по своему характеру, композитор как бы беседует в ней сам с собою, ставит себе вопросы и отвечает на них. Чувствуется, что он придавал всему этому важное значение, и лекция заслуживает поэтому внимания всех, кто интересуется его эстетическими взглядами и вкусами.

Равель говорил о новых возможностях для сочинения и анализа музыки, открывающихся благодаря изобретению техники преобразования электромагнитных колебаний в музыкальные звуки любой высоты и интенсивности тембра. Он считал, что это позволяет по-новому подойти и к анализу самой звуковой материи. Равель упоминает имя советского ученого Л. Термена, который прославился в 20-е годы изобретением инструмента Терменвокс, произведшего сенсацию в концертных залах. Возможно, что Равель его слышал. Может быть, интерес к электронным инструментам пробудили беседы с Варезом. Во всяком случае, высказывания композитора — свидетельство устремленности в эру электроники, к новым горизонтам, которые в ту пору открывались лишь перед немногими.

Равель затронул волновавшую его проблему соотношения общенационального и индивидуального стиля, приобретавшую в то время особую важность в условиях противоречивых тенденций нового искусства. Художник, считал он, отражает в своем искусстве и то и другое. Главное в искренности, в умении найти в себе «климат», соответствующий своей природе. «Национальность, — говорил Равель, — не лишает композитора ни его собственной души, ни его индивидуальной выразительности, потому что в ней весь артист-творец внутри себя, особых законов своего существа. Это особые артистические законы, они предопределяются, быть может, согласованными действиями национальной сознательности и не могут быть переданы артисту каким-либо наставником, потому что они возникают из личной наследственности и восприняты сначала только им самим» [83, 103]. Впрочем, он признавал, что эти изначальные качества не остаются неизменными, развиваются в процессе творческой работы. Так происходит расширение горизонтов художника, и он обретает возможность глубокого осмысливания национального и личного наследия. Связь с традицией, добавляет

Равель, может стать с течением времени более тонкой, не поддающейся точному определению. Ибо настоящее искусство «распознается не по определениям, не путем анализа; мы узнаем его проявление и чувствуем его присутствие: оно не воспринимается каким-либо другим образом» [83, 111].

Равель рассказывал американцам о молодой французской музыке, хвалил «Хоэфоры» Мийо, произведения Пуленка и Тайефер, элегантность оркестровки Ролан-Мануэля, самобытность Онеггера и чисто национальный колорит музыки Орика, словом — положительно оценил композиторов «Шестерки». Он остановился, разумеется, и на представителях старшего поколения — Сати и Дебюсси.

Сати, говорил Равель, был великий экспериментатор. Он «указывал направление, но как только другой музыкант вступал на найденный им путь, Сати немедленно изменял свою собственную ориентацию и без колебаний открывал новую дорогу к новым полям изысканий» [83, 106]. Именно поэтому его влияние не было догматичным.

Переходя к автору «Пеллеаса», лектор находит самые теплые слова: «наш несравненный Дебюсси, самый необыкновенный гений в истории французской музыки... Его гений бесспорно обладал огромной оригинальностью, создавал собственные законы, постоянный в эволюции выражающей себя свободы, хотя и преданной всегда французской традиции. Я чувствую восхищение перед Дебюсси как музыкантом, так и человеком, но по натуре я отличен от него» [83, 106—107]. Коснувшись аналогий, проводившихся между произведениями Дебюсси и его собственными, Равель заявил, что предоставляет это делать другим. Однако самый факт упоминания свидетельствует, что старая история могла вызвать вновь интерес слушателей, и композитор, предугадывая возможные вопросы, благородно выходил из игры.

Говоря о современной музыке, Равель затронул проблемы атональности и политональности на примере музыки Шёнберга и Мийо. Он высказал мысль, что главное не в системах, а в содержании творчества, в эмоциональности и чувствительности, составляющих «реальное содержание» произведения искусства.

Равель уделил много времени и внимания блюзу, в котором видел самое большое сокровище американской музыки. Отвечая на вопрос о том, как создавалась вторая часть Сонаты для скрипки с фортепиано, он сказал: «эти народные формы суть исключительно материал для конструкции произведения искусства и обнаруживаются только в зрелой

концепции, где ни одна деталь не является случайной» [83, 108].

В заключение Равель остановился на проблеме «фольклор и профессиональная музыка», на ее различном понимании современными композиторами: одни считают близость к фольклорным истокам «единственным критерием национального», другие уделяют больше внимания субъективному фактору. Для лучшего уяснения вопроса лектор привел пример Бартока и Кодая, отмечая их заслуги в собирании и творческой обработке фольклора.

Лекция сопровождалась концертом. Вот его программа, типичная для американских выступлений Равеля: Сонатина, две песни — «Святая» и «Николетта», ария Ребенка из оперы «Дитя и волшебство», «Долина звонов» и Менуэт (из «Гробницы Куперена»), Соната для скрипки и фортепиано.

Находясь в Америке, Равель не упускал ни одной возможности послушать игру джазов и изумлялся тому, что американские композиторы недостаточно разрабатывают эти элементы в своих произведениях. Он находил их лишь в музыке гершвиновской «Рапсодии в стиле блюз», с автором которой познакомился в Нью-Йорке на вечере, устроенном в его честь известной певицей Евой Готье. Вечер состоялся накануне отъезда Равеля домой. Он только что прослушал на Бродвее одну из песен с музыкой Гершвина и с нетерпением ожидал встречи с ним.

Как известно, Гершвин обратился на вечере к Равелю с просьбой об уроках и получил отрицательный ответ, ибо французский композитор видел в нем истинного мастера в избранном жанре и от всей души желал ему дальнейших успехов, не считая возможным давать наставления.

Впоследствии Равель и Гершвин встречались и в Париже, возможно и на европейской премьере «Рапсодии в стиле блюз». Во всяком случае, их знакомство интересно не только как страница отношений между двумя крупными композиторами, но и как свидетельство неизменного интереса Равеля к проблеме разработки джазовых элементов в различных формах симфонической и камерной музыки. Он еще раз возвратился к этому в своем Концерте для фортепиано с оркестром.

Америка расширила во всех отношениях горизонты композитора, поездка показала ему еще раз степень его популярности. «Однажды Кусевицкий, дирижировавший произведениями Равеля, указал на автора в зале — это было безумие. Дамы бросали ему цветы из своих бутоньерок, мужчины

кричали и свистели (американская манера поощрения исполнителей), программы летели в воздух, овация продолжалась более десяти минут. Равель кланялся из своей ложи, но он не пожелал подняться на сцену, что удивило американцев» [74, 39]. Впрочем, как вспоминают друзья композитора, он почти никогда не выходил кланяться на эстраду.

Можно сопоставить американские впечатления Равеля и Прокофьева, который живо вспоминал о встречах с публикой в концертных залах и с таким же интересом всматривался в пейзажи, развертывающиеся из окна вагона.

27 апреля Равель возвратился на родину. В Гавре его приветствовали многочисленные друзья, затем он отправился в Монфор, где и прожил большую часть лета, отдыхая от путешествия и принимая гостей. Особенно многолюдно было 10 июня, когда скульптор Р. Лейбовиц привез ему в подарок мраморный бюст собственноручной работы, оставшийся одним из лучших прижизненных изображений композитора. Этот бюст остался в Монфоре, а спустя некоторое время Лейбовиц сделал второй, установленный в одном из фойе театра «Гранд-Оперá». В лице Лейбовица композитор нашел не только прекрасного портретиста, но и друга, чуткого к его музыке, понимающего ее. Летом 1928 года Лейбовиц был постоянным гостем в Монфоре.

Годы, о которых шла речь в этой главе, были очень важными в жизни и творчестве Равеля. Он оправился от пережитых потрясений, обрел собственный дом. Его известность упрочилась во всем мире, о чем свидетельствовал не только растущий успех самой музыки, но и присвоение в 1928 году почетной степени доктора Оксфордского университета. Композитор стал мэтром новой французской музыки и, казалось бы, мог успокоиться на достигнутом, возделывать открытые им земли.

Однако в действительности все получилось по-иному: творчество Равеля развертывалось по параболе, в чем композитора можно сравнить со Стравинским, учитывая, конечно, различие их темпераментов и вкусов. Оба они были вовлечены в сферу неоклассицизма, предвестники которого появлялись и в предвоенной французской музыке.

Поворот к нему намечился еще в начале 1910-х годов в музыке Дебюсси и стал еще заметнее в его последних камерных произведениях, где ощутимо подчеркнутое внимание композитора к традиции французского искусства XVIII столетия. Нечто сходное проявилось примерно в то же время и у Равеля. Таким образом, он не только следовал за

общестилистической эволюцией, но и вносил в нее национальное начало, черты собственной индивидуальности.

Довоенный и послевоенный периоды связаны в творчестве Равеля единством личности и общеэстетической концепции, постоянством метода, умением ставить новые технические и выразительные средства на службу собственным художественным задачам. Трудно провести здесь точную границу — достаточно напомнить, что «Вальс» написан после «Гробницы Куперена». Черты нового обнаруживаются в прошлом — точно предвестники, а оно, в свою очередь, возвращалось в будущем. Эти переключки укрепляют внутреннее единство равелевской музыки, при всем разнообразии ее облика на разных этапах творческого пути композитора, продолжавшегося почти сорок лет.

После «Вальса» внимание Равеля было почти полностью поглощено камерными жанрами, занимавшими главное место в его творчестве 1920—1928 годов. Единственное исключение — опера «Дитя и волшебство», но и ее музыка соприкасается с камерной сферой. Композитор раскрывает себя по-новому в камерно-инструментальном и вокальном ансамбле и как будто утверждает в области изысканного в своей простоте звучания, забывая о богатейшей палитре звуковых красок, которыми пользовался раньше с такой свободой. Уход в мир камерного неоклассицизма мог рассматриваться как итог исканий композитора, уже переступившего порог своего пятидесятилетия. В этом было много неожиданного для его поклонников, но Равель еще раз поразил музыкальный мир, снова обратившись к крупным формам оркестровой и концертной музыки. Это был последний и блистательный взлет равелевского гения, который подарил нам «Болеро» и два концерта для фортепиано с оркестром, принадлежащих к числу лучших его созданий.

Хочется закончить главу зарисовкой облика Равеля: «Это очень маленький человек, тонкий, хрупкий, с бледным лицом, с почти белыми волосами — не по возрасту; нервный и облекающий свои нервы в трудное спокойствие; элегантный без изысканности и стремления выделиться, более чувствительный, чем он хотел бы казаться; его лицо гладкое, его руки легкие, полетные и очень уверенные. Пальцы, которые казались только его; я удивился его фигуре так курьезно французской и такой испанской в одно и то же время. Кубический череп, квадратное лицо, голова ученого либо поэта, больше чем музыканта... заставляла думать о нем, как о младшем брате Бодлера» [112, 49].

КОНЕЦ ПУТИ

В 1928 году Равель написал одно из самых своих знаменитых произведений — «Болеро». Оно было заказано танцовщицей И. Рубинштейн и предназначалось для хореографического воплощения, но это не помешало «Болеро» войти прежде всего именно в концертный репертуар. Первым утвердил его там сам композитор, дирижировавший «Болеро» в Париже и других городах.

Испанский композитор Х. Нин сообщает интересные подробности о возникновении замысла «Болеро». Однажды Равель рассказал ему о предложении И. Рубинштейн инструментовать для нее несколько пьес Альбениса. В ответ Нин сообщил ему, что эту работу уже начал дирижер Ф. Арбос, получивший разрешение издателей. Равель был неприятно удивлен и раздосадован: его интересовала музыка Альбениса и огорчала потеря возможности работы над нею. Он немедленно поехал в Париж, и там в разговоре с И. Рубинштейн возникла идея нового произведения, которая сразу увлекла его фантазию.

Спустя несколько дней Равель сообщил Нину, что уже работает над партитурой, в которой «нет формы в собственном смысле слова, нет развития, нет или почти нет модуляций; тема в жанре Падильи (очень вульгарный автор „Валенсии“), ритм и оркестр». [89, 213]. Падилья повсеместно прославился во второй половине 20-х годов своей эстрадной песней. Для того, кто знает темы «Валенсии» и «Болеро», едва ли возникает мысль о сходстве между ними, но Равель действительно создал популярнейшее произведение, но только не эстрадной, а симфонической музыки.

Трудно найти причины для обоснования подобного

замысла, но это было в духе Равеля — ограничить себя тесными, строго определенными рамками и проявить в них все богатство своей композиторской техники. Ж. ван Аккер замечает по этому поводу: «Быть может, „Болеро“ лишь мистификация, либо простой показ оркестровой науки, достигающей зенита» [39, 113].

В таких словах есть гиперболичность, с которой невозможно согласиться. Но ведь и сам Равель склонен был иногда преуменьшать значение сделанного: «Если идея найдена, любой ученик консерватории может это сделать (написать „Болеро“ — *И. М.*), вплоть до модуляции» (композитор имеет в виду тональный переход, единственный во всей партитуре и создающий необыкновенный эффект. — *И. М.*). В другой раз он высказался еще более резко: «„Болеро“ — мой шедевр? К несчастью, это пустая музыка» [46, 217]. Когда после одного исполнения «Болеро» неизвестная композитору старая дама воскликнула — «Сумасшедший!», то он, усмехнувшись, произнес: «Эта... она поняла!»

Мы не знаем, что скрывалось за подобными бутадами: недовольство результатами работы или стремление отгородиться от непонимания, которое проявлялось в форме пренебрежения снобов либо восхищения профанов (один из них сожалел, что композитору не удалось слушать «Болеро» в сопровождении... ста пятидесяти барабанов!). В строгих самооценках есть и элемент типичной для Равеля парадоксальности. До нас дошла и его реплика из разговора с Гершвиным — «Будьте осторожны, вы кончите тем, что напишете „Болеро“!» [46, 210]. Как бы то ни было, музыка «Болеро» восторжествовала над критикой и самокритикой, она полностью сохранила свое обаяние, осталась уникальным и неповторимым явлением нового искусства.

«Болеро» — второе оркестровое произведение Равеля на испанскую тему, совсем непохожее на первое, более того — во всем ему противоположное. Эстетику намека сменила полная определенность, игра кратких мотивов уступила место настойчивым повторам одной из самых протяженных мелодий в музыке нашего века, импрессионистическая звукопись отступила перед линейной инструментовкой, и только верность принципу остинато сближает в известной степени эти две партитуры, вышедшие из-под пера одного и того же композитора. Сравнивая их, легко ощутить всю значительность перемен, происшедших в его творчестве, можно даже сказать, что «Испанская рапсодия» и «Болеро» типичны для двух периодов эволюции Равеля, во всяком

случае в оркестровой области. В 1928 году, когда сочинялось «Болеро», эстетические идеалы начала века оказались для него преодоленными.

«Болеро» стало одним из известнейших произведений не только Равеля, но и всего европейского искусства XX века: он неожиданно оказался создателем музыки, доступной для восприятия самого неискушенного слушателя. Никто не устоит перед красотой спокойно развертывающейся мелодии, стальным ритмом и неуклонным динамическим нарастанием. На поверхностный взгляд этим и исчерпывается содержание «Болеро». Однако в действительности сила воздействия музыки связана не только с тем, что лежит на поверхности.

По сравнению с более ранними симфоническими произведениями Равеля, «Болеро» отличается подчеркнутой лапидарностью гармонического письма, ясностью рисунка мелодии, оригинальной в своих интонационных поворотах. Никаких гармонических ухищрений, никакой усложненности фактуры, и сама оркестровка подчинена простому и последовательно проводимому принципу. За отказом от усложненности у Равеля скрывалось нечто большее, чем желание приблизиться к пониманию слушателя: это была демонстрация власти над звуковым материалом, блистательной виртуозности композитора, показывающего, чего можно достичь, оставаясь в пределах ограниченных средств и строго выдержанного технического приема, приобретающего главенствующее значение.

Трудно рассказать обо всех деталях равелевской партитуры, где предельный схематизм формального построения не только не сковывает эмоциональности, а напротив — становится основой для ее полного, поистине грандиозного выявления. Мы хотим лишь остановиться вкратце на образном содержании и выразительных средствах, на самой конструкции партитуры.

Прежде всего важно разобраться в структуре мелодии, которая проходит через все произведение. Она развертывается на неизменном ритмическом фоне,



связанном с традиционным рисунком болеро. Но на этом аналогия кончается, ибо тема Равеля мало напоминает мелодии знаменитого испанского танца и, как говорил сам композитор, не должна быть на него похожа. В теме «Болеро»

два раздела, одинаковых по широте дыхания и покоряющей силе интонационного развития. Первый раздел целиком выдержан в диатоническом C-dur, во втором появляются звуки *as*, *b* и *des*, вводящие в сферу гармонического мажора, мелодия приобретает страстно-патетический оттенок, заставляющий вспомнить об андалусской музыке. Тема пластична, оживлена оригинальностью ритмических и интонационных поворотов. Эта мелодия полна очарования, она запомнилась слушателям первых исполнений и полюбилась им сразу. По свидетельству Э. Журдан-Моранж, ее можно было слышать «на всех перекрестках, насвистываемую и напеваемую всюду на улицах Парижа и провинции, в коридорах отелей за границей, в метро, повсюду» [74, 167]. Так Равель неожиданно стал автором общеизвестной мелодии, причем достиг этого без уступки требованиям псевдопопулярности, сохранив черты собственной индивидуальности. Легко заметить, что оба раздела темы родственны по ритмической структуре и общему рисунку, это и позволяет подчас рассматривать их как две вариации одной темы. Во втором выступают черты рапсодической речитации, близкой стилю *canto jondo*. В нем есть зерно конфликта, что и дает возможность различного понимания формы тематического комплекса «Болеро».

Так, Альшванг пишет о двух разделах темы, чередующихся попарно по схеме AA—BB—AA—BB—AA—BB—AA—BB—A—B, рассматривая формулу как куплетно-вариационную, которая, кстати сказать, часто встречается в народной инструментальной музыке. Он полагает, что раздел B — всего лишь отклонение от C-dur, не нарушающее господства основной тональности. Все вместе определяется как «гигантская одночастность», и даже модуляция в E-dur перед концом является — по мнению ученого — только третьей (мажорной) ступенью C-dur. При этом он проводит неожиданную аналогию с «Кольбельной» Шопена, где тональное однообразие также нарушается в конце небольшим отклонением [2, 155—156].

Другие исследователи находят в «Болеро» две темы. Среди них и Ю. Крейн, причем он относит каждую из них к различным типам испанской песенности и рассматривает вторую как написанную в *f-moll*. Различие в понимании гармонической структуры связано, очевидно, с опорой на различные музыковедческие системы — у Альшванга, во многом, на теорию ладового ритма.

В этом споре Альшванг кажется нам более близким к истине, хотя для слушателя музыки «Болеро» не столь уж

существенно то или другое понимание структуры тематического комплекса: обе его части воспринимаются слитно, и самый контраст — по справедливому замечанию Ю. Крейна — важен для преодоления монотонности, которая могла бы возникнуть при таком обилии повторений.

Гармоническая фактура «Болеро» также необычна для Равеля: ход баса устанавливает тонико-доминантовую основу, на нее наслаиваются аккорды обычного строения, нет ни знаменитых больших септаккордов, ни других привычных особенностей музыки французского композитора. Кажется, что он отказался от накопленного аккордового богатства, преднамеренно замкнувшись в кругу традиционных формул. Но, как известно, самоограничение художника — показатель высокого мастерства. Равель отказался даже от модуляций, казалось бы необходимых в такой большой пьесе, и сумел преодолеть монотонность другими средствами. Гармоническое развитие уступило первое место тембровому, в котором есть свои контрасты и нарастание. Концепция неожиданная для композитора, прославившегося богатством и новизной красок своей гармонической палитры. Но он любил парадоксы и поставил перед одним из них слушателей «Болеро».

В этой связи приобретает особое значение единственная во всей партитуре модуляция в E-dur, внезапно появляющаяся в самом конце пьесы. С точки зрения развития главного образа это вполне объяснимо: на высшей ступени композитору потребовалось расширить перспективу, и тональный сдвиг явился прекрасным, точно найденным средством, создающим эффект, памятный каждому слушателю «Болеро».

Мы сравнили бы его с чувством, испытываемым при достижении горной вершины. По пути на нее все шире разворачивается панорама далеких и близких хребтов, все величественнее вырастают окрестные горы. Последние шаги ничего как будто не изменяют в этой картине, но, ступив ногой на скалы и снега вершины и оглянувшись кругом, видишь все в новом свете, проникаешься трудно выразимым, но вполне реальным чувством радости преодоления. Нечто подобное пробуждает в нас внезапная модуляция в конце «Болеро»: она расширяет аспект восприятия. После этого уже нечего добавить, и на первый план выходит ритмическая фигура во всей своей мощи и энергии. К ней и привело в конечном счете развитие. Кульминация поражает своей неожиданностью, воспринимается как дар творческой

интуиции, которая чувствуется и в общем замысле, в построении формы всего произведения.

Конструкция «Болеро» в сущности очень проста — серия точных повторов темы в непрерывном *crescendo*, в изменяющейся инструментовке. Но от идеи до ее реализации лежал большой путь, и сочинение музыки вовсе не явилось складыванием кубиков, хотя партитура и открывала простор для хитроумной изобретательности «швейцарского часовщика». Надо было в совершенстве постигнуть пропорции всех звуковых слагаемых, чтобы постоянство повторов ощущалось слушателем как художественная необходимость.

Динамическая и тембровая градация стали в «Болеро» главным средством развития. Оно очень логично, смена инструментальных звучаний оказывает воздействие на характер восприятия музыки, которая увлекает непрерывностью своего развертывания. Было бы ошибкой рассматривать «Болеро» только как чудо оркестровки: его музыка эмоциональна, в ней бьется пульс мысли большого мастера.

Произведение Равеля необычно и в общей перспективе музыки своего времени. Часто говорится, что в нем использован арсенал новых оркестровых средств. Однако, по сути дела, композитор во многом возвращается к классическим принципам письма, мало похожим на характерные для более ранних его партитур. Состав оркестра у него велик и пополнен такими инструментами, как гобой д'амур, тремя саксофонами, трубой *in C*, не говоря уже о многочисленных ударных (среди которых, впрочем, нет кастаньет, которые, казалось бы, были здесь необходимыми). Инструменты используются в своем обычном амплуа, их технические ресурсы просты, обогащены, пожалуй, лишь более свободным использованием верхних регистров. Но в сочетаниях групп, оркестровой драматургии — в широком смысле слова — много открытий, определяющих новизну партитуры.

При знакомстве с партитурой бросается в глаза постоянное использование чистых тембров. Если же появляются смешанные, то иного рода, чем встречавшиеся у Равеля раньше: он предпочитает сочетать инструменты одной группы, и не только для разнообразия колорита, а для очередного усиления звучности. Вообще тембровость, в том виде, как она существовала раньше, для композитора-импрессиониста, отступает теперь на второй план — главное не перебивы и мерцание красок, а их контрасты, сопоставление пластов, несколько напоминающее о манере постимпрессионистических художников.

Сила композиторской логики проявилась прежде всего в создании четкого плана введения солирующих инструментов и удвоения оркестровых партий. Сначала удваиваются партии однородных инструментов — деревянных духовых, затем к ним присоединяются струнные и дальше — медные духовые. В партитуре есть и пример темброво-психологической характеристики: во втором разделе темы — фагот в высоком регистре и саксофон, подчеркивающие патетичность музыки. В «Болеро» солируют почти все инструменты, вступающие поочередно с изложением темы. Так же как и в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова, здесь развертывается виртуозное соревнование исполнителей, тем более впечатляющее, что все они выступают с одной и той же темой, как будто выполняя конкурсное задание. И это создает особую нарядность, праздничное звучание, которым радуется «Болеро». Добавим, что смена оркестровых красок, происходящая в рамках строгой схемы, играет важную роль в процессе формообразования. Надо было обладать точнейшим знанием возможностей оркестра и каждого инструмента в отдельности, чтобы решить эту задачу с такой смелостью и размахом, как это сделал Равель.

Когда-то Римский-Корсаков говорил о своем «Испанском каприччио», что это не просто удачно оркестрованная пьеса, какой она представляется некоторым музыкантам, но произведение, в котором оркестр является его сущностью. Великий русский композитор понимал громадность возможностей тембровой драматургии и поставил их на службу своего художественного замысла. Точно так же поступил и Равель в «Болеро», найдя совершенно самостоятельный путь — путь мастера французской музыки. А. Хачатурян прав, говоря, что партитура «Болеро» должна стать для каждого композитора незаменимым пособием по инструментовке: в ней масса счастливых находок, интереснейших примеров применения отдельных инструментов и их сочетаний.

Самый принцип нарастания звучности применялся и ранее многими композиторами в отдельных эпизодах и небольших произведениях для создания эффекта приближения либо удаления, а иногда — того и другого (пример — марш из «Афинских развалин» Бетховена). Но в «Болеро» этот принцип применен в более широком масштабе, с подчеркнутой точностью повторов основного элемента. Нарастание медлительно, оно построено террасообразно: новый динамический нюанс вступает сразу, без подготовки, один

пласт сменяется другим, *crescendo* определяется, таким образом, самой инструментовкой, увеличением плотности оркестровой массы.

В этом отношении «Болеро» является единственным в своем роде. Можно, конечно, провести аналогию с эпизодом вражеского нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича, но общее между ними лишь в постоянстве ритма и динамического нарастания. Шостакович обостряет звучание введением экспрессивных деталей при новых проведениях темы. Равель использует элементы, данные в начале, как бы увеличивая их масштаб. Каждый из двух композиторов находит свое решение. В «Болеро» оно просто, но неповторимо. Легко разложить партитуру на части, очень трудно объяснить неотразимость производимого ею впечатления.

Х. Нин спросил однажды автора «Болеро» о том, какая манера оркестровки подходит для воплощения испанского колорита. Равель назвал Римского-Корсакова, Дебюсси, д'Энди и себя самого, имея в виду, очевидно, и только что созданную партитуру «Болеро». Это подводит нас к сложному вопросу о национальной характерности музыки знаменитого произведения французского композитора. Нередко делались сравнения с более ранними произведениями, и при этом становилась ясной вся несхожесть с ними новой партитуры: испанское выступает здесь в ином облике.

Именно поэтому некоторые исследователи, в том числе и Р. Шалю, пишут о недостаточно выраженной национальной основе «Болеро». Шалю приводит мнение дирижера Ф. Арбоса, не раз выступавшего с исполнением равелевского произведения, о трудности его восприятия испанской публикой, у которой с этим танцем связаны совсем другие ассоциации.

Х. Нин замечает, что «с точки зрения строго морфологической „Болеро“ Равеля ничем не связано с классическим испанским болеро» [89, 213]. Однажды он указал композитору, что его «Болеро» идет вдвое медленнее обычного, но тот решительно заявил, что это не имеет никакого значения, и ушел в сторону от обсуждения вопроса о фольклорной достоверности. И он был прав, ибо выступил здесь снова со своей собственной трактовкой народного.

Он отказался от чистой фольклорности, подобно тому как немного раньше это сделал Фалья в «Балаганчике мастера Педро», также вызвавшим противоречивые суждения. Обобщая многие черты, Равель приходит к элементарности — от всего богатства явлений испанской народной

музыки остался лишь типичный ритмический рисунок и несколько интонаций второго раздела темы. Очень мало по сравнению с «Испанской рапсодией» и совершенно достаточно для воплощения нового замысла!

Обычно говорится, что в музыке «Болеро» привлекает сила утверждения могучего оптимистического начала. Об этом пишет Альшванг, напоминая о «массовом подъеме», который вызывает музыка «Болеро» в концертных залах. Советский поэт Н. Заболоцкий посвятил ему прекрасное стихотворение, в котором связывает музыку Равеля с борьбой испанского народа за свободу. Подобная аналогия не могла входить в замыслы композитора, но мы видим здесь пример свободного поэтического претворения музыкальных образов:

Танцуй, Равель, свой исполинский танец,
Танцуй, Равель! Не унывай, испанец!
Вращай, История, литые жернова,
Будь мельничихой в грозный час прибоя!
О, болеро, священный танец боя!

Существуют, однако, и иные трактовки содержания «Болеро». Одна из них высказана А. Сюаресом: «„Болеро“ — это звуковой образ зла, которое, быть может, мучило Равеля в течение всей его жизни и в конце стало таким страшным, таким жестоким, после того, как овладело его мозгом, стало хозяином его тела» [112, 52]. Критик находит в «Болеро» подобие «Пляски смерти» старых гравюр, выражение «мрачного беспокойства», так часто преследовавшего композитора.

Едва ли это покажется убедительным для большинства слушателей «Болеро», единственным обоснованием подобной трактовки может служить аналогия с другими произведениями, где образы зла выступают в форме автоматического движения. Впрочем, А. Сюарес был не одинок. Ж. Шантавуан в «Маленьком гиде для слушателя музыки» пишет, что в «Болеро» выражена навязчивая идея кошмара, по мнению Ж. Кatala, от музыки веет отчаянием: «...разве не ужасно трагическое нарастание темы „Болеро“, упрямо, с методической точностью метронома повторяющей себя, но так и не способной вырваться на волю? Разве не напоминает она узника, мечущегося по камере и безуспешно пытающегося разбить головой каменные стены?» — спрашивает Ж. Кatala, полностью порывая с общепринятой трактовкой произведения Равеля [7, 57].

В. Жанкилевич проводит аналогию между «Болеро» и «Гноссиенами» («Cnossienes») Сати¹: «Эта навязчивость монотонии, которую можно попытаться назвать „gnossien“, не является ли она в свою очередь формой героического оскудения?» [73, 6]. Вот еще один аспект рассмотрения музыки «Болеро» — на этот раз больше относящийся к области психологии творчества.

Нам представляется, что возможность возникновения столь противоположных мнений заключена в самой музыке, которая не так проста, как это кажется с первого взгляда. Следует напомнить, что сам Равель нигде не писал и не говорил об оптимизме «Болеро», а неизменно подчеркивал его схематичность и рационализм, автоматизм, то есть как раз то, что стало исходной точкой концепции А. Сяареса. Как бы то ни было, трактовка «Болеро» различными дирижерами, а одним из первых среди них был А. Тосканини, вступает в спор с нею: для большинства исполнителей и слушателей равелевская музыка полна жизненной силы и энергии, нисколько не потускневших в течение полувека. «Болеро» адресовано широкой аудитории, это музыка демократическая по своей сущности и языку. Равель мог острить по поводу популярности «Болеро», но он также и радовался, что его музыка получила такой необычный резонанс. Французский композитор показал, что и теперь, как и во времена Глинки, можно создавать произведения равно интересные для знатоков и любителей. В этом отношении «Болеро» являет один из убедительных примеров, заставляет вспомнить «Арагонскую хоту».

П. Коллар замечает, что успех «Болеро» удивил всех, но «главным образом композитора», полагавшего, что весь интерес партитуры заключен лишь в чисто технологическом плане. Однако в равелевской музыке было много других качеств, которые и открыли ей путь к самым широким кругам слушателей. И в этом была своя закономерность: посетители концертов стосковались по полнокровной музыке, пластичной, широко развертывающейся мелодии, которая не так часто появлялась в те годы в произведениях нового искусства.

¹ «Гноссисны» — три фортепианные пьесы, написанные в нарочито примитивной манере. Gnoos (Кнос) — древняя столица Крита, резиденция легендарного царя Миноса. Трудно найти связь между городом и музыкой; вернее всего, композитор хотел озадачить слушателей названием, как это он делал не один раз.

Грудно представить себе, куда пошла бы дальнейшая эволюция Равеля после «Болеро» и написанных двумя годами позднее концертов для фортепиано с оркестром. Но несомненно, что он вступил в новую фазу творческой эволюции и, если бы не быстро прогрессирующая болезнь, смог бы дать нам нечто неожиданное и значительное.

Традиция исполнения «Болеро» восходит к самому автору, продирижировавшему премьерой 21 ноября 1928 года. На одном из первых исполнений присутствовал Прокофьев, оставивший интересное описание дирижирующего Равеля: «Двигая рукой несколько угловато, с какой-то особой хирургической точностью, он уверенно удерживал оркестр от попыток к ускорению темпа» [16, 226]. Здесь отмечена особенность, которой сам композитор придавал решающее значение для правильной — по его мнению — трактовки «Болеро». Равель не раз дирижировал своей пьесой. Памятью об этих концертах осталась зарисовка художника Люка Альбера Моро, хорошо знавшего композитора.

Первое сценическое воплощение музыки «Болеро» было осуществлено И. Рубинштейн. Р. Шалю сообщает подробности о спектакле и связанных с ним композиторских намерениях. Спектакль шел в декорациях А. Бенуа. Танцовщица находилась на возвышении в центре сцены, вокруг нее группировались зрители. Самому Равелю — по словам Р. Шалю — ход спектакля представлялся иным: «...действие „Болеро“ должно было разворачиваться под открытым небом, а не в четырех стенах... в декорацию надо было включить, по его мнению, корпус завода, с тем чтобы рабочие и работницы, выходящие из цехов, постепенно вовлекались в общий танец. Наконец, ему хотелось, чтобы там был еще намек на бой быков и эпизод тайной любовной идилии между Мариленой и неким тореро, которого неожиданно явившийся ревнивец должен был заколоть кинжалом под балконом неверной» [19, 203].

Как видно, Равель хотел внести в спектакль драматическую сюжетность, по некоторым деталям напоминающую о «Кармен», и одно это проливает новый свет на музыку «Болеро», даже если рассматривать рационалистичность ее общего построения, — это не лишает ее той силы эмоциональной выразительности, при которой становится вполне возможной драматизация основанного на ней хореографического спектакля.

Равелевский план был воплощен в жизнь в парижской «Гранд-Опера» балетмейстером С. Лифарем лишь в

1938 году, когда самого автора уже не было в живых. Спектакль имел большой успех у публики. С. Лифарь вспоминает, что Равель имел в виду реальный завод, находившийся на пути в Везне, и, гуляя в этих местах, неизменно указывал на него со словами — «Завод из „Болеро“». Интересный факт для исследования ассоциативных творческих связей, по-новому раскрывающий некоторые особенности музыки равелевского шедевра.

В 1930 году «Болеро» сыграл А. Тосканини, с которым Равель поспорил по поводу строгости соблюдения темповых указаний. Между ними произошел следующий разговор: «Это не мой темп! — Тосканини ответил без промедления. — Когда я играю в вашем темпе, это не производит эффекта. — Тогда не играйте совсем» [83, 25]. Великий дирижер едва ли не впервые выслушивал такие замечания от автора игравшегося им произведения. На концерте все осталось по-прежнему. Уступив настояниям друзей, Равель сказал Тосканини: «Так разрешается только Вам! И никому другому!» [19, 208]. Это примечательно — не стремился ли дирижер к раскрепощению эмоции музыки, в то время как сам композитор настаивал на подчеркивании в ней автоматизма? Здесь, быть может, скрыт ключ к пониманию внутренней сущности «Болеро», какой она представлялась самому Равелю.

Конечно, он не мог устоять перед обаянием Тосканини, которого называл чудесным маэстро, создающим чудесный оркестр. Однако весть об инциденте быстро распространилась среди дирижеров, потрясенных беспримерной требовательностью Равеля. В. Менгельберг не хотел играть в его присутствии, К. Краус также побаивался такого строгого критика. Впрочем, Равель был предельно взыскателен не только к дирижерам, но и ко всем исполнителям. Можно привести много примеров принципиальности Равеля, не желавшего идти на художественный компромисс, даже если это угрожало осложнить его отношения с крупнейшими музыкантами-исполнителями. Однажды он сказал известной пианистке, недостаточно внимательно прочитавшей авторские указания, что сомневается — училась ли она играть на фортепиано! Его строгость стала легендарной, но не вызвала раздражения среди артистов.

В дальнейшем «Болеро» быстро вошло в репертуар крупнейших дирижеров всех стран. У нас оно впервые прозвучало в 1930 году под управлением В. Савича, затем среди его исполнителей выделились Н. Голованов, Е. Мравин-

ский, Е. Светланов. «Болеро» стало у нас самым играемым произведением Равеля, появлялось и в хореографической трактовке — на сцене ленинградского Малого оперного театра и в других городах. Для многих любителей музыки во всех странах «Болеро» явилось олицетворением самого искусства композитора, и не случайно оно вошло в заглавие одной из его биографий. Немногие произведения современного музыкального искусства завоевывали такую популярность! Это приумножало славу других его страниц, заставляло присмотреться к ним пристальнее и понять всю силу и значительность равелевского дарования.

Можно сказать, что оно получило наконец давно заслуженное всемирное признание, о чем свидетельствовало избрание Равеля членом нескольких музыкальных академий и присвоение ему почетной степени доктора Оксфордского университета.

В октябре 1928 года он направился в Англию для участия в торжественной церемонии, поразившей в свое время и Чайковского своей архаической торжественностью. Мало что изменилось в Оксфорде за прошедшие годы, и Равель также с юмором рассказывал о переодевании в старинный академический костюм и — как это казалось его друзьям — больше интересовался «маскировкой», чем самым титулом доктора.

В этом снова проявился характер композитора с его почти детской наивностью и вниманием ко всему комичному, ироничностью даже в том случае, если она касалась его самого. Эти черты сохранились у Равеля вплоть до тех дней, когда прогрессирующая болезнь изменила весь ход его жизни.

В ноябре Равель совершил еще одну поездку — на этот раз в Испанию, куда он направился с певицей Мадлен Грей и скрипачом Клодом Леви. Концерты прошли успешно, публика принимала композитора и исполнителей очень тепло, в особенности в Андалусии: «В Гранаде, благодаря Фалье, наше пребывание было восхитительным, а Равель имел настоящий триумф», — вспоминает певица [98, 55].

1929 год также принес немало творческих событий. 23 мая на сцене парижской «Гранд-Оперá» появился «Вальс» с И. Рубинштейн в главной роли. Спектакль прошел с успехом. В том же году Венская опера подготовила «Дитя и волшебство», и Равель с особым удовольствием принял приглашение приехать на премьеру: он любил столицу Австрии, ценил музыкальность ее жителей и

всегда находил там много интересного. В один из венских визитов его ожидал сюрприз, о котором рассказывает Э. Журдан-Моранж.

Когда он покупал в одном из магазинов небольшой портфель и просил отправить его в отель, то продавщица спросила — тот ли он Равель, кто написал «Игру воды», которая ей нравится и которую она играет. И получив утвердительный ответ, отказалась принять деньги. Равель не раз вспоминал об этом, говоря: «Продавщица, которая играет „Игру воды“ и дарит свой товар композитору, где это можно найти в наши дни!» [74, 176].

Зарубежные поездки не отвлекали его от участия в музыкальной жизни Франции. В июне Равель дирижировал концертным исполнением «Болеро», в сентябре выезжал в Биарриц, где состоялся концерт из его произведений. Он внимательно следил за театральными событиями, будь то премьера балетов Ролан-Мануэля и Жака Ибера либо возобновление оперы Шабрие «Король поневоле».

Спектакль взволновал его, напомнил далекие дни юности. Под живым впечатлением Равель обратился с письмом к вдове Шабрие. Рассказав ей о том, что был на премьере оперы в 1887 году и знает ее музыку наизусть, он счел нужным отметить «некоторые несовершенства в гениальной инструментовке» и просил разрешение внести в нее ряд корректив. Равель писал:

«Вы знаете огромную симпатию, которую я испытываю к музыканту, оказавшему на меня наибольшее влияние. Это позволяет мне просить Вас разрешить попытаться сделать некоторые изменения, которые не затронут сущности оркестровки и всего, что представляется сегодня воплощенным в совершенстве» [86, 17]. Разрешение было получено, но обстоятельства помешали композитору выполнить свое намерение. Письмо же осталось знаком его непреходящей любви и уважения к музыке Шабрие.

В круговороте событий парижской жизни Равель никогда не забывал о своем родном крае, всегда чувствовал кровную связь с ним и потому с радостью принял приглашение приехать в Сибур для присутствия на торжественной церемонии. Дело в том, что магистрат решил установить памятную доску на доме, где родился композитор, и устроить праздник по случаю переименования в его честь набережной. Торжество удалось на славу, как вспоминает Э. Вюйермоз: «Равель присутствовал на этом празднике, который был исключительно трогательным по своей сердеч-

ности и простоте. С маленьким баскским беретом на голове, окруженный наивной толпой рыбаков и игроков в пелоту, которые проявляли к нему уважение, увы, никогда не слышав ни одного из его произведений, Равель вновь ощутил связь с душой своего народа. Его маленький рост, его нервная хрупкость, его ловкие жесты и живые глаза — все напоминало его отдаленных предков. Я вижу его всегда сидящим в первом ряду импровизированной трибуны, расположенной в стороне большой баскской пелоты, где его земляки возобновляли, не зная того сами, жесты жонглера Нотр-Дам, желая принести большому музыканту самое лучшее, что они могли предложить: великолепную и мощную партию пелоты, проведенную с наибольшим энтузиазмом» [119, 54—56].

После праздника в Сибуре Равель отправился в Биаррицу, где состоялся авторский концерт с участием М. Грей, Ж. Тибо, Р. Казадезюса. Встречи с публикой на родной земле принесли ему удовлетворение. По возвращении домой он часто вспоминал о прошедшем празднике, с «почти детским изумлением» говорил друзьям: «Вы знаете, что у меня есть набережная! Набережная Равеля в Сибуре!» [74, 36].

Равель стремился лучше узнать родную страну. Вместе со своим другом Гюставом Самазейлем он совершал большие прогулки пешком и в автомобиле, побывал в Беарне и Наварре, во многих отдаленных уголках Пиренеев, посетил Сантандер. Он восхищался виденным, постоянно подчеркивал свое родство с баскским народом, любил его песни и танцы. Интересно напомнить в этой связи слова Э. Журдан-Моранж: «Равель особенно восхищался той формой верности и упорства, которые позволили баскам сохранить нетронутыми их самые древние обычаи, например, утренние песни (*abaodes*), исполняемые на чисту. Это — деревянная флейта со звуком дудки. Музыкант держит инструмент в одной руке, тогда как другая ударяет и скандирует размер на маленьком барабане, который висит на ремне через плечо (*тун-тун*)» [74, 171]. Здесь говорится о чертах народного музицирования, воспроизведенных Равелем в его фортепианном концерте.

Когда в Париже выступал баскский фольклорный ансамбль, Равель счел необходимым написать предисловие к программе. В нем говорилось: «Для нас, басков, песня и танец также необходимы, как хлеб и сон». Он редко выступал в печати, и тем большее значение приобретает признание принадлежности к народу басков, чей образ посто-

янно возникал и в его мыслях, и в его музыкальных произведениях. Все эти события не помешали творческой работе, очень активной в 1929—1930 годы. Вслед за «Болеро» последовал еще один — последний взлет равелевского гения, подарившего миру два замечательных концерта для фортепиано с оркестром. Работа над ними так захватила композитора, что он оставил — как ему тогда казалось, на время — замысел большой историко-героической оратории «Жанна д'Арк».

Равель принялся за работу сразу по возвращении домой из поездки по США. Сначала он вернулся к идее о концертной пьесе на баскские темы, которая, возможно, стала зерном будущего Концерта. Впрочем, трудно говорить об этом с полной определенностью — планы композитора неоднократно менялись. Известно, например, что сначала он предполагал завершить Концерт *pp* и трелями, а на самом деле закончил его *f* и октавами.

Работая одновременно над двумя концертами, Равель находил в этом особый интерес, увлекался поисками различных решений в рамках одного жанра, к тому же впервые входившего в сферу его творческого внимания. Второй концерт сочинялся по заказу австрийского пианиста Пауля Витгенштейна, потерявшего на войне правую руку, но продолжавшего выступать на эстраде. Он был заинтересован в обогащении скудного репертуара для одной левой руки, хотел играть с оркестром. Задание было сложным и необычным, но это только воодушевило фантазию Равеля, любившего преодолевать трудности, причем нередко создаваемые им самим.

Пианист обратился с аналогичной просьбой также к С. Прокофьеву и Р. Штраусу, и оба они также написали по концерту. Из этих трех произведений по-настоящему репертуарным стало лишь равелевское, полностью сохранившее значение и для нашего времени. Впрочем, это относится и к Первому концерту — оба вошли в репертуар многих пианистов.

В 1931 году лондонская газета «Daily Telegraph» попросила Равеля поделиться мыслями о его концертах. Он охотно согласился и, подчеркнув, что оба «были... задуманы и написаны одновременно», остановился на каждом в отдельности. Первый — «концерт в точном смысле этого слова; он написан в духе концертов Моцарта или Сен-Санса». По мнению Равеля, музыка произведения этого жанра «может быть веселой и блестящей; не обязательно, чтобы

она претендовала на глубину или драматизм». Он коснулся также проблемы пианизма, напомнив: «О концертах некоторых великих композиторов-классиков говорят, что они созданы не для рояля, а вопреки роялю» [19, 241], считая такое суждение обоснованным. Далее он счел необходимым указать на наличие элементов джазовой музыки в Концерте G-dur, сравнивая его в этом отношении со скрипичной сонатой.

Говоря о Втором концерте, Равель указывал на важное значение проблемы фактуры: «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» [19, 242]. Композитор говорит о монументальности фактуры, особенно примечательной в произведении, написанном для одной левой руки.

Равель прав, указывая на различие характера своих концертов. Но конечно, он не мог определить их место в истории и развитии жанра. Сейчас ясно, что вместе с Третьим концертом Прокофьева, Вторым Бартока и «Рапсодией на тему Паганини» Рахманинова они принадлежат к числу наиболее значительных произведений этого рода, написанных в 20-е — 30-е годы. Концерты завершили эволюцию композитора, он поднялся на последнее жизненное плато, полностью сохранив творческую силу и непогрешимость мастерства, которыми пленяют слушателя равелевские шедевры.

Жиль-Марше писал, что парижская публика заметно охладела в 20-е годы к концертно-симфоническому жанру, предпочитая произведения, навеянные поэтическими либо философскими мотивами. Стравинский и Прокофьев нарушили это предубеждение, показали преимущество композитора, выступающего на эстраде с исполнением своего произведения. Возможно, что их пример воодушевил Равеля, впрочем, отказавшегося от намерения играть свои концерты публично.

По сжатости изложения, да, пожалуй, и по характеру музыки, Концерт G-dur мог бы быть назван концертино. Дело не только в размерах, но и в самом типе изложения тематического материала и его разработки. Это один из примеров равелевского неоклассицизма, выступающего здесь в особой легкости почерка, живости и остроумии музыки. В Концерте проявились также и некоторые общие черты,

связанные с устремленностью развития стиля. Можно напомнить о «Каприччио» Стравинского (там — по собственным словам композитора — моделью являлась концертная музыка Вебера), а еще больше о Концерте для клавирина Фальи, который, конечно, был известен Равелю. Самый принцип неоклассической трактовки формы концерта не был уже новым, но тематизм и характер равелевской музыки вполне оригинальны.

На Концерте лежит печать чистоты стиля, обретенной в процессе длительной кристаллизации выразительных средств. Просты мелодические линии, проста гармония, хотя в ней есть и приметы времени: они выступают, главным образом, в политональных эпизодах, не нарушающих ясности ладовой основы и модуляционных схем. Чувствуется верность традиционной форме, причем — подчеркнута упрощенной. Конструкция Концерта четкая и крепкая, изложение сжатое и лаконичное, без перегрузки деталями — как в оркестре, так и у сольного инструмента.

Склад фортепианной фактуры сам по себе не явился для Равеля новостью: предвестниками были не только «Гробница Куперена», но и, в более раннее время, «Благородные и сентиментальные вальсы». Однако в Концерте есть нечто присущее только ему. Исчезли сложные технические приемы, типичные для произведений 1900-х годов. Их сменили иные приемы, большинство которых можно представить себе и в рамках классического стиля, более того — этюдного репертуара начала прошлого века. Простые формы гамм и арпеджио, эпизоды *martellato* (усложненные лишь полиритмическими сочетаниями), почти полное отсутствие октав и широко расположенных пассажей — все возвращает к дошопеновскому пианизму и могло бы показаться слишком опрощенным, если бы не оригинальность применения давно испытанных средств. Так, в самом начале Концерта запоминается звонкость арпеджированного аккорда *C-dur*, расцвеченного политональным наложением. В общем, произведение отлично звучит и, что немало важно, оригинально в сочетаниях фортепианной и оркестровой партий. В этом Равель следует уже не только классическим, но и романтическим образцам, и его упоминание о Сен-Сансе не случайно. Сопоставления партий оркестра и солирующего фортепиано — яркие и часто неожиданные, необычные по тембрам — отлично уравновешены.

Конечно, фортепианное изложение у Равеля не так богато, как в концертах Прокофьева и Бартока. Однако, при

всей зависимости сольного инструмента от общего ансамбля, его звучание темброво насыщено, а часто и блистательно. Не будучи чисто виртуозным, Концерт предъявляет к исполнителю высокие требования. Не раз отмечалось, что фортепиано выступает в нем в двух функциях: участника ансамбля и сольного инструмента. В исполнении таких мастеров, как М. Лонг, сразу раскрывается элегантность пианистического письма, типично равелевского в тщательности шлифовки каждой детали и обостренном чувстве пропорции. По сравнению с более ранними произведениями здесь заметно возросло значение линии, преобладающей над красочностью.

Концерт начинается легким и веселым звучанием главной темы: флейта пикколо на фоне фигураций фортепиано. Сразу устанавливается жизнерадостный тонус музыки:

25 Allegretto ($\text{♩} = 116$)

Flauto

Критики отмечали близость темы к бранлю, популярному при наваррском дворе, а еще больше — к мелодиям, которые баскский народный музыкант насвистывает на «разновидности флажолета, держа его в правой руке, а левой ударяя по тун-туну, маленькому барабану, подвешенному на ремне, перекинутом через плечо» [65, 88]. Так с первых шагов обнаруживаются фольклорные истоки равелевского Концерта.

Жиль-Марше находит, что под триольную фразу фортепиано подтекстовываются слова «vous m'enpenez! vous m'enpenez!» («вы мне надоели! вы мне надоели!»), вспоминая, что к такой мысли его привело замечание самого композитора: «Я вспоминаю, как Равель однажды указал мне, что в главной теме „Скарбо“ имеются три слога

„quelle horreur“ („какой ужас“) на звуках *dis—e—dis*, фиксирующих выражение, которое слушатель должен почувствовать» [65, 89]. Это замечание приоткрывает дверь в творческую лабораторию композитора, помогает понять символику его музыки. Прием подтекстовки, часто скрытой, а иногда и обозначенной, не нов, не раз применялся и до Равеля, но примечательно, что именно он, вопреки мнению некоторых критиков об отвлеченности его музыкального мышления, не только воспользовался таким выразительным средством, но и поделился своей тайной с исполнителем.

Первая тема Концерта изложена сжато. Ее энергическому характеру противостоит распевная вторая тема, в которой улавливаются отдельные джазовые элементы (особенно — в кратком эпизоде, где тема излагается фортепиано соло). Экспозиция завершается выразительным и красивым соло фагота.

Легко заметить, что она построена на традиционных контрастах четко ограниченных тем. Разработка начинается ритмическим движением фортепиано, в котором Ю. Крейн слышит имитацию стука железнодорожных колес. Точнее сказать — преобладание моторности, которой Равель уже отдал дань в Токкате из «Гробницы Куперена». Пианистически это гораздо проще, формулы движения использованы в чистом виде, композитор не стремился к их усложнению. И лишь метрические перебои (опять-таки напоминающие о Токкате) вносят разнообразие, без которого весь эпизод мог бы стать простым этюдом или даже техническим упражнением.

Преобладание токкатного движения в разработке придает ей необходимое единство. Оркестровое звучание не отличается массивностью, напротив — в нем царит прозрачность, лишь один раз нарушенная бурным унисонным пассажем фортепиано, взлетающим вверх из глубины басов. В общем же, разработка воспринимается как большой мелодический пласт, в котором господствует постоянство ритма. Это приобретает особый характер, что верно подметил Жиль-Марше: «Ритмическая стоимость у Равеля должна оставаться неизменной и строго ровной, как в музыке Востока, которая, так же как у Дебюсси, часто запечатлевалась в пентатонических ладах и в особенности в экспрессивных пассажах этого концерта» [65, 92].

Реприза построена в более свободной форме, в ней сочетаются элементы экспозиции и разработки (фортепианный пассаж), предстающие в обновленном виде. Композитор

заметно усложняет фортепианную фактуру, делает ее более блестящей, расширяет диапазон пассажей. Наряду с этим обогащаются и оркестровые партии. Отметим несколько деталей: политональные арпеджио (A-dur — a-moll), сопровождаемые solo скрипок и альтов, колоритные пассажи фагота и флейты, оттененные мелодическими фразами валторны. Интересно изложение побочной темы у фортепиано. В конце экспозиции снова устанавливается и господствует до конца токкатное движение разработки, преобладает звончатость и переливчатость звучания, которая возвращает к образу, появившемуся в начале Allegro, и тем самым закругляет его форму.

В первой части нет ни драматических конфликтов, ни психологических обострений, столь обычных для музыки романтических концертов. Композитор явно тяготеет к французскому академизму (Сен-Санс) и вместе с тем ищет опору в наиболее уравновешенных концепциях классического искусства. Равель упоминает в этой связи Концерт Моцарта d-moll, но это можно принять весьма относительно — ибо самая тревожность и взволнованность музыки Моцарта далеки от безмятежности Allegro.

В чем же конкретно выражается характерность музыки первой части? В сопоставлении двух жизнеутверждающих, светлых образов, данном больше в контрасте, чем в развитии. В лаконичном, почти сонатинном изложении, простоте языка, в ясности формы. Композитор пришел к этому, отказавшись от многого, что казалось для него необходимым, приблизился к иному идеалу. Можно по-разному воспринимать музыку раннего и позднего периодов равелевского творчества, но надо отдать должное мастеру, сохранившему индивидуальность почерка.

Момент необычного заметно отступил на второй план и в оркестровке, с первого взгляда как будто несколько традиционной, но на самом деле оригинальной по тембровой палитре. Равель по-прежнему неистощимо изобретателен и в рамках нового стиля. Трудно перечислить все интересные детали партитуры Allegro: сразу привлекают внимание начальное соло флейты пикколо, соло фагота, звучащего à la саксафон, divisi струнных в коде и многое другое, придающее звучанию особую нарядность, даже щеголеватость. Это соответствует живости и легкости самой музыки.

Лирический центр Концерта — Adagio. Медленная средняя часть встречается почти во всех произведениях этого жанра, но у Равеля она приобретает своеобразный характер,

отличающий ее от других. Дело не только в характере музыки, но и в форме — это бесконечно льющаяся кантилена фортепиано, род инструментального монолога («Как Равель одинок здесь наедине с самим собой!» — замечает Жиль-Марше). Музыка Adagio прекрасна по широте своего дыхания, глубине лирического чувства, высказанного с присущей композитору сдержанностью.

Adagio — пример редкой экономии средств, в нем, казалось бы, нет ничего концертного — так скупа фактура, так редки отступления от медлительного разворачивания музыки. Но она завораживает несколько холодноватой красотой, светлой печалью, заставляет вспомнить слова Пушкина: «Цветы последние милей роскошных первенцев полей». Хочется сравнить Adagio с осенним пейзажем, конечно, не в изобразительном, а в чисто психологическом аспекте.

Можно найти и другие аналогии. В статье Жиль-Марше говорится о близости Adagio к характеру гимнопедий Сати, вспоминаются «благородные разговоры героинь Расина, когда принцессы рассказывают своим наперсницам секреты любовных тайн» [65, 92]. Он даже связывает Adagio с воспоминаниями о том, что Людовик XIV венчался в церкви города Сен-Жан-де-Люс! Аналогия несколько натянутая, но любопытная. В целом же все эти высказывания подчеркивают связь равелевской музыки с французской традицией, причем — явно классицистской.

Adagio начинается большим фортепианным Solo — плавная, медлительная мелодия, идущая на фоне неизменно ровного, несложного аккомпанемента:

26 Adagio assai $\text{♩} = 76$

The image shows a musical score for a piano solo. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio assai' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The melody begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass. The score includes dynamic markings 'p' (piano) and 'espressivo'.

В самом строении мелодии чувствуется близость к Баху (хотя композитор указывал на другую «модель» — Квintет с кларнетом Моцарта), она захватывает широкий диапазон, ее ритмическая структура постоянно варьируется. Эта во всех отношениях необычная мелодия может быть сопоставлена с «Паваной», — конечно, с учетом изменений, происшедших к этому времени в творчестве французского мастера. Такое интонационное разворачивание можно найти в

некоторых страницах европейского неоклассицизма 20-х — 30-х годов, но, пожалуй, нигде оно не было достигнуто при столь строгой экономии средств.

Э. Журдан-Моранж сказала однажды композитору о своем восхищении свободной текучестью мелодии *Adagio*. На что Равель энергично возразил: «Я писал два такта, затем два такта, я готов был надорваться!» [74, 202]. Вот один из примеров обманчивости впечатления легкости или трудности, с которой сочинялся тот или другой эпизод. Главное не в количестве затраченного времени, а в достигнутом результате, что блистательно доказывает вдохновенная мелодия *Adagio*. Очевидно, «складывание» двутактов было полностью подчинено общему интонационному развитию: мелодия Равеля осталась одним из примеров широты дыхания, не часто встречавшейся в современной ей музыке. Можно напомнить в этой связи арию Иокасты из «Эдипа» Стравинского либо вторую часть его же фортепианной Сонаты. Но там простота линии нарушена обильной орнаментацией.

Во втором разделе *Adagio* пианист играет уже в сопровождении оркестра. Партитура написана экономно, отличаясь, как и в первой части, тонкостью тембровых сочетаний и изяществом общего рисунка. Выделяются солирующие фразы духовых, которые оттеняют звучность фортепиано. Его партия оживлена спокойными фигурациями в верхнем регистре, построенными на пальцевых формулах, типичных для эпизодов Черни. Все это решительно отличается от фактуры более ранних фортепианных произведений Равеля: спартанская простота сменила былую изощренность, утвердилась приверженность к традициям дошопеновского пианизма.

Спокойное течение музыки *Adagio* нарушается диссонантным пассажем фортепиано. Интересное психологическое обоснование этой неожиданной фразе дает Жиль-Марше. Он связывает ее с тревожными настроениями, все больше овладевавшими композитором и время от времени прорывавшимися наружу. Пианист ищет здесь, как и в некоторых других эпизодах равелевских произведений, личный подтекст. Конечно, это связано в какой-то степени с его собственным отношением к музыке, но в ней есть и объективное качество, дающее основание для таких суждений: страницы, подобные *Adagio*, пробуждают в воображении много психологических ассоциаций.

По богатству внутреннего содержания и пластичности мелодии *Adagio* стоит среди шедевров Равеля, являясь в то

же время необходимым звеном музыки Концерта, где его функция и традиционна и оригинальна.

Adagio — истинная кульминация произведения, впечатление от которой не нарушается стремительной музыкой финала, написанной в блестящем виртуозном стиле. Здесь отчетливо ощутима близость к пианизму Скарлатти и Сен-Санса. Знавшие Равеля вспоминают, что он требовал в финале полной точности и неукоснительной ровности темпа, в чем перекликается со Стравинским, который был так же строг в отношении безупречного выполнения авторских указаний. Отсюда и скрупулезная забота о деталях письма, особенно заметная в поздних произведениях французского мастера. Большое место занимают в финале эпизоды *martellato*, беглые пассажи в унисон, музыка нарочито динамична, нарядно оркестрована. Она написана рукою мастера, но без той увлеченности, какой отмечен каждый такт вдохновенного Adagio.

Начало финала — эффектная токката фортепиано, слегка поддержанная аккомпанементом оркестра. В нее врываются параллельные трезвучия, ритмованные по следующей схеме:



Здесь ощутимо влияние джазовой манеры, сказавшееся во многих произведениях Равеля 20-х годов, а затем и в Концерте для левой руки. Композитор проявлял большой интерес к разработке джазовых элементов в различных формах и делал это с присущими ему смелостью и мастерством.

Второй раздел финала — нечто вроде тарантеллы, партия фортепиано изобилует контрастами регистров, а при переходе в двухдольный размер — эффектными бросками пассажей. Фактура типичная для концертов Сен-Санса; в 30-е годы нашего века такая трактовка фортепиано кажется известным анахронизмом. Впрочем, в музыке можно найти и приметы нового: пассажи шестнадцатых на фоне размеренных восьмушек левой руки, напоминающие о манере игры джазовых пианистов. В общем, финал написан броско, с размахом, он эффектно завершает Концерт, хотя и уступает по значительности двум его первым частям.

Концерт Равеля можно рассматривать в двух планах: в

русле творческой эволюции его автора и в сравнении с аналогичными произведениями 20-х и 30-х годов. Для Равеля это высшая точка неоклассицизма в фортепианной музыке, причем, многое из найденного им раньше предстает теперь в предельно обобщенной форме. Его индивидуальность выступает в первичных элементах стиля, хотя они кажутся на первый взгляд отрицанием прошлого.

В этом Равель разделял судьбу многих композиторов послевоенных лет, когда происходило стремительное становление новой музыки, шедшей различными путями. Вступая на них, композиторы оказывались лицом к лицу с неизведанным и, делая выбор, часто входили в противоречие со своим художественным прошлым. Так возникала стилистическая изменчивость, своеобразный «протеизм», в котором нередко упрекали Стравинского. В этом была, однако, своя диалектика, исключающая прямолинейность суждений. Конечно, автор таких этапных произведений музыки XX века, как «Весна священная» и «История солдата», находился в каждом из них в различных стилистических сферах. Но они объединены проявлением глубинных качеств дарования композитора и свойственных лишь ему — первооткрывателю.

Нечто сходное есть и в эволюции Равеля, хотя он и не был таким непреклонным в движении вперед, не сжигал за собою мосты, нередко возвращался к пройденному. Особенно показателен второй период его творчества, когда в нем произошли крупные стилистические перемены, по-разному проявившиеся в двух фортепианных концертах.

Критики, да и сам композитор, не раз подчеркивали несходство, даже противоречивость концертов для фортепиано: «Это день и ночь. Классицизм и романтизм. Свобода и принуждение. Беззаботность и безнадежность» [46, 248]. В самом деле, разница между ними громадна, и если Первый концерт как-то напоминает образную сферу некоторых фортепианных произведений Равеля, то для Второго трудно найти среди них аналогию, кроме, пожалуй, «Ночного Гаспара». Концерт — своеобразный отголосок Sturm und Drang, прозвучавший в эпоху экспрессионизма и джаза. Один из критиков видит Концерт в «цветах войны» — черном и бискр (красно-коричневый. — *И. М.*), желтой серы и бурого взрыва, считает, что «война и, быть может, человеческое возмущение вдохновило Равеля» [46, 215]. Едва ли это можно сказать о каком-либо другом из его произведений, кроме «Вальса». Но ведь и в «Вальсе» слышатся отзвуки военного

катаклизма — тогда только что пережитого композитором вместе со всем его поколением, а теперь представшего в отдалении и едва ли не с большей силой ворвавшегося в музыку. Однако близкие по внутренней сущности образы получили в новом произведении иное воплощение.

Драматическая тревожность «Вальса» выступает в Концерте D-dur в грозной поступи суровых и мрачных образов, сменивших вихри и взлеты хореографической поэмы. Строгая организованность эмоционального проявления была обретена в исканиях 20-х годов, часто, казалось бы, лежащих совсем в иной плоскости, чем музыка Концерта. Но все проходит через творческое горнило, становится частью сплава. Что касается драматизма, то и он явился закономерным отзвуком далеких и близких событий: не только войны, но и тревог конца 20-х годов, остроты их политических и социально-экономических противоречий.

Они, казалось бы, не должны были затрагивать человека, который даже не читал газет. Однако Равель жил не в башне из слоновой кости, а в сердце Франции, он общался со множеством людей и не мог не ощутить биения пульса жизни. Настроение Концерта могло, наконец, сочетаться с мрачными мыслями и предчувствиями, возникавшими в одиночестве в Монфоре, оживлявшемся лишь приездами друзей. Не следует отождествлять все это непосредственно с музыкой Концерта, но нельзя и забывать об условиях, в которых она сочинялась.

Жиль-Марше считает, что на композитора, возможно, повлиял и сам облик заказчика: «Раненный на войне мог послужить предлогом, допустимо думать, что Равель хотел воплотить в концерте трагический и печальный опыт бесполезного героизма. Уже давно его пронизательный дух понял действительное значение последней европейской бойни, и он не сохранил никаких иллюзий относительно ее глубоких причин» [65, 96].

Добавим, что у композитора было достаточно много личных воспоминаний о войне, перекликавшихся с этими мыслями. Можно, таким образом, говорить о тесном сплетении частных и общих обстоятельств в рамках трагедийной концепции равелевского Концерта.

Разумеется, Равель развертывает ее в своей манере. Музыка Концерта многопланова, в ней возникают и испанские черты, возможно, связанные с образом Дон-Кихота, который примерно тогда же входил в сферу внимания композитора. В конце творческого пути Равель проявил ту силу

выражения личного, сокровенного, которая раньше была скрытой для большинства, и даже близкие друзья редко замечали ее за кулисами утонченного и уравновешенного мастера.

Рассматривая Концерт как звено композиторской эволюции Равеля, можно видеть в нем преодоление не только импрессионизма, но и конструктивизма (каким он выступает в таком произведении, как Соната для скрипки и виолончели). К этому времени уже было написано «Болеро», отмеченное поразительной конкретностью музыки, лапидарностью ритмической стихии, особой собранностью. Это рамки строгой конструкции. Очевидно, «Болеро» свидетельствовало о глубоких изменениях в музыкальном мышлении Равеля, его искусство обретало качественно новые черты.

Возможно, что в Концерте для левой руки наметилось переключение композитора в область драматизма, где он мог бы сказать много нового. Здесь раскрывались горизонты, которые трудно было предугадать, знакомясь с его ранними произведениями, было нечто еще более расширившее область его искусства.

Но это лишь предположения, а реальность заключалась в том, что во Втором концерте Равель попрощался с миром, покинув его во всем могуществе дарования, не только не ослабевшего с течением времени, но создавшего нечто совершенно новое. По размаху и силе непосредственного эмоционального высказывания Концерт стоит особняком в творчестве Равеля, он оказался для близких друзей, для всех окружающих большей неожиданностью, чем какое-либо другое произведение, не исключая даже «Вальса». Может быть, он представлялся таким и самому автору, особенно при сопоставлении со своим сверстником — Концертом G-dur.

Впечатляющая сила музыки Второго концерта громадна, она волнует и потрясает, в особенности — в исполнении С. Рихтера, который выступил также с удивительной, ни с чем не сравнимой интерпретацией Второго концерта Бартока. Мы не случайно вспомнили об этом — есть нечто общее в произведениях французского и венгерского композиторов: в их масштабности, даже близости некоторых образов (злое наваждение, встающее в Adagio бартоковского концерта).

Равель говорил, что, работая над Концертом, очутился перед специфической проблемой: создать полноценную сольную партию, используя возможности одной левой руки

и добиваясь при этом точного баланса партии пианиста и оркестра. Он должен был учитывать требования жанра, сделать фортепианную партию не только содержательной, эмоционально насыщенной, но и блестящей, виртуозной, увлекательной для исполнителя и слушателя. Равель решил задачу, оставаясь в рамках жестких ограничений, достиг не только полноты, но и своеобразия звучания фортепиано, заставляя забыть о том, что пианист играет не десятью, а только пятью пальцами.

Равель изобретает остроумные технические приемы для заполнения всех регистров, пользуется перехватами пассажей, pedalными поддержками, и все это создает обширное, часто уплотненное звуковое пространство фортепианной партии. Он неистощим в находках — он поручает левой руке двухголосие на фоне широких арпеджио, пользуется линейными унисонами, бросками пассажей, даже массивными аккордами. Все органически включено в оркестровую ткань.

Естественно, что Равель отдает предпочтение техническим приемам, которые наиболее удобны для игры левой рукой, соответствуют ее строению. Но он также обогащает их возможности, добиваясь того, что партия сольного инструмента воспринимается на слух как двухручная — и в больших каденциях, и в сочетаниях с оркестром. Полнозвучные арпеджио, блестящие пассажи, аккорды и октавы — все это часто встречается в партии фортепиано, делает ее благодарной для исполнителя. Композитор ограничивается иногда лишь отдельными штрихами, намеками, на первый взгляд чрезмерно скупыми, но оказывающимися достаточными для воплощения его замысла. Если перечислить все технические средства, использованные в Концерте, то окажется, что они разнообразнее и во многом интереснее, чем в двухручном Концерте G-dur. Новы и сами приемы построения фортепианной фактуры, сочетаний солирующего инструмента с оркестром. Словом, Равель предстает в полном блеске виртуозной техники, поставленной на службу воплощения нового замысла. Особенно впечатляют две большие каденции, где массивность звучания заставляет забыть об ограниченности ресурсов. Концерт требует от пианиста сильной и хорошо натренированной левой руки.

Работая над Концертом, Равель мог, конечно, учесть опыт других композиторов, писавших одноручные пьесы: он знал этюды Сен-Санса, обработки шопеновских этюдов Годовского, а возможно — Прелюд и Ноктюрн Скрябина. Но нам кажется, что истинной «моделью» для Равеля яви-

лось двухручное произведение — Второй концерт Листа с его размахом и массивностью звучания. На эту мысль наводит и одночастность формы обоих произведений, и характер первой каденции, напоминающей краткое фортепианное Solo в начале листовского Концерта, — суровый героический марш перекликается с кульминацией равелевской сарабанды. Общим является и мрачно-горделивый пафос. Это еще одно сближение с творчеством венгерского композитора, которого Равель особенно ценил и любил.

Можно найти в равелевском Концерте и нечто напоминающее о прошлом самого композитора. Критики указывали на сходство начальных страниц с партитурой «Вальса», на джазовые элементы, на особенности оркестровки, например — пристрастие к контрафаготу, излагающему главную тему уже в первых тактах. В то же время в Концерте обретен новый синтез, самая сильная у Равеля конфликтность и интенсивность развития.

Общая концепция и конструкция здесь гораздо сложнее, чем в традиционном по форме Концерте G-dur. Второй концерт одночастен, проникнут чисто симфоническим развитием, в котором тесно слиты отдельные эпизоды. Тесно связаны друг с другом партии фортепиано и оркестра: обе они входят в общий ансамбль, ни в чем не теряя своего характера и облика.

Четкость конструкции произведения обнаруживается сразу — в изложении главной темы. В ней три раздела: оркестр — фортепиано (первая каденция) — оркестр в полном tutti. Суть в утверждении сурового величия мелодии, в которой, как уже говорилось, чувствуется близость к Концерту Листа A-dur. Поступь становится все более твердой и энергичной, достигая кульминации в оркестровом tutti.

Начало — смутный рокот басов (виолончели и контрабасы *divisi*), мрачный голос контрафагота. Равель снова проявил интерес к этому инструменту и свое умение пользоваться его мелодическими возможностями, так долго остававшимися для многих «вещью в себе». В этом регистре и тембре тема звучит с ничем не смягченной угрюмостью. Второе слагаемое звукового образа — напев валторны, несколько напоминающий о негритянском спиричуэлс. Оба элемента утверждаются в оркестровом tutti, в быстром арпеджио скрипок и альтов, непосредственно подводящих к вступлению фортепиано.

Каденция точно первый выход героя драмы, представляющего перед слушателем во всей своей героической мощи.

Лавина низвергающихся аккордов, всплески бурных арпеджио — дань виртуозности. Дальше полнозвучные аккорды, поддерживаемые басами, излагают тему сарабанды:



Это типичный пример одноручной фактуры. Каденция монументальна, даже помпезна по звучанию, она прекрасно подготавливает вступление оркестрового tutti, где образ раскрывается во всей своей полноте. Каденция во многом определяет основной характер Концерта, ее широкое развитие, по верному наблюдению Альшванга, оттесняет внимание от второй — лирической темы. Впрочем, она бесспорно привлекательна по поэтическому облику, в котором критики находили близость к Сонатине. Вторая тема изложена в традиционной фактуре, но суть в том, что играет одна левая рука, охватывая всю полноту звучания, ничего не утрачивающего в своей выразительности:



Жиль-Марше находит здесь сходство с «Тремя поэмами Малларме». Быть может, это воспоминание о мечте, разрушенной поступью сарабанды и обретающей характер сдержанной грусти, не раз находившей воплощение на страницах равелевской музыки.

Спокойствие лирической темы нарушается вторжением музыки Allegro (тональный контраст — модуляция в E-dur) с ее лапидарной гармонией и острой джазовой ритмикой. По своей функции это разработка, а по сути — полное отрицание предшествующего, сопоставление «...скорбного величия

и грубого веселья...» [2, 164] которое выражает глубокую неудовлетворенность действительностью. Извечный мотив романтического искусства, обретающий иной смысл в условиях XX века!

Основа разработки — размеренное движение в метре 6/8, на которое наслаиваются краткие мелодические фразы. Важную роль играет нисходящий ход параллельными трезвучиями, впервые исполняемый тремя трубами, а затем постоянно звучащий у сольного инструмента, словно настойчивое напоминание. Фортепиано ведет свою линию на фоне призрачного оркестрового сопровождения. В конце разработки появляются эффектные скачки, которые раньше встречались в виртуозных формах аккомпанемента, а в Концерте приобрели самостоятельное значение. Формула скачков пианистична, она обновляет характер звучания, повышает тонус танца, словом — это удачная находка, вносящая важный штрих в очень динамичном развертывании музыки разработки.

На ней лежит печать нервной взвинченности, резкости. Черты равелевского скепсиса усложнены в соприкосновении с гротескной стихией джазовой музыки, входящей в строй образов Концерта как нечто постороннее, вторгающееся со стороны. В музыке появляется элемент сухости, а иногда и фантастического наваждения, напоминающего о «Скарбо». Интересные мысли о разработке Концерта высказывает Жиль-Марше: «Музыка спортивная, агрессивная игра, создает образ молодости, молодежи, которая предпочитает солнечный удар лунному свету. Здесь возвращается крепкий стиль *allegro* Бранденбургских концертов старого Баха, видоизмененный под воздействием джаза» [65, 99]. Аналогия может вызвать возражения, но она возникла и у других исследователей, например — Брюи.

Реприза начинается несколько измененным изложением главной темы в оркестре, многочисленные удвоения придают мелодии особую значительность. Оркестр полнозвучен, оживлен мощными всплесками арпеджио. Все это подводит к громадной по размерам каденции солирующего инструмента, построенной на элементах главной партии. Так еще раз утверждается ее значение в общей драматургической концепции Концерта, его основного образа, который устоял перед натиском чуждых сил, появившихся в музыке экспозиции.

Вторая каденция развернута еще шире, чем первая, она замечательна по цельности фактуры, основанной на различ-

ных формах арпеджио, и по единству развития сначала второго, а затем первого разделов главной партии. И в ней господствует полнозвучие, почти оркестральность изложения, широкая фресковая манера письма. Мелодия выделяется на фоне непрерывно льющихся арпеджио, она оттенена полифоническими переключками верхнего и нижнего голосов. Слушая каденцию впервые, и в особенности в грамзаписи, трудно представить себе, что все эти могучие раскаты и разливы звучаний возникают из-под пяти пальцев левой руки.

В заключении разворачивается ярчайшее нарастание, вводящее в новый оркестровый эпизод. Тема проходит у кларнета, затем у других духовых инструментов, фортепиано снова интонирует второй элемент, но все отступает перед неистовым вторжением джазового эпизода разработки. Это всего пять тактов, три из них заполнены ритмическим движением, а в двух последних низвергаются параллельные трезвучия (фортепиано, дублированное оркестром). Можно как угодно трактовать эту неожиданную концовку, но она полностью нарушает, казалось бы, установившееся равновесие, перечеркивает намечавшийся вывод развития.

Вообще, музыка равелевского Концерта меньше всего соответствует академическим нормам — даже тем, которые были освоены и приняты композитором. Это по-настоящему волнующее произведение, оно заставляет задуматься, ставит перед сложными проблемами. Удивительный взлет, в котором раскрылось много нового, и вместе с тем итог, к которому мало что добавили написанные несколько позднее «Три песни Дон-Кихота».

Первое исполнение Второго концерта состоялось в Вене 27 ноября 1931 года. Играл Пауль Витгенштейн, который, по мнению Жиль-Марше, не смог понять всей значительности произведения и, более того, изменил кое-что в фортепианной партии применительно к особенностям своей техники. Возникли разногласия с композитором, Витгенштейн настаивал: «Исполнитель не должен быть рабом!» На что Равель возражал: «Исполнители рабы!» [83, 88]. Впоследствии пианист изменил мнение о Концерте, сложившееся при первом знакомстве. Вспоминая, как Равель показывал ему сольную партию, играя двумя руками, Витгенштейн писал: «Он не был выдающимся пианистом, и я не был ошеломлен сочинением... полагаю, Равель был разочарован, о чем можно было сожалеть, но я никогда не учился притворяться. Только много позднее, когда я изучал концерт месяцами, я

стал очарован им и понял, какое это великое произведение» [97, 101]. В дальнейшем и он и другие исполнители неоднократно и с неизменным успехом исполняли равелевский Концерт.

Первый концерт был сыгран несколько позднее Второго — 14 января 1932 в парижском зале Гаво. Играла М. Лонг под управлением автора, произведение имело громадный успех. Присутствовавший на премьере Прокофьев вспоминал об этом, добавляя: «Шум этот несколько преувеличен патриотическим пылом французов („наш Равель создал истинно классический концерт“), но надо отдать справедливость — вещь интересная, звучит отлично и сделана с блеском. Однако оговоримся: если это концерт, то партия фортепиано не представляет большой заманчивости для концертирующего артиста; если же это просто пьеса для фортепиано с оркестром, то соединение обеих звучностей так удачно, что даже бедность фортепианной техники не слишком заметна в общей комбинации» [16, 210]. В другой раз Прокофьев заявляет даже, что флейта пикколо солирует в Концерте не меньше, чем фортепиано!

Мнение Прокофьева субъективно, ибо связано с его собственным пониманием специфики концертного жанра — резко отличным от равелевского. Что же касается публики, то она сразу приняла и оценила Концерт, и автор испытал всю теплоту ее отношения во время длительного турне по европейским странам, состоявшегося в 1932 году. И Концерт и его исполнительница (М. Лонг) торжествовали повсюду, и это говорило о всеобщем признании дела композитора.

Главной целью поездки Равеля и Маргариты Лонг было ознакомление публики с Концертом G-dur. В течение нескольких месяцев они объехали много городов и стран. Турне началось с Бельгии — концерты состоялись в Антверпене, Льеже и Брюсселе, где артисты выступили в незадолго перед тем открытом Palais des Beaux-Arts (Дворец искусств). Затем они направились в Австрию, где их встретили с особенной теплотой. Равель был награжден памятной медалью в честь пятидесятилетия Венской филармонии. Далее последовали выступления в Румынии, Венгрии (встречи с Бартоком и Кодасем), Чехословакии и Польше. В Варшаве только что закончился Второй шопеновский конкурс, и Концерт Равеля стал новой сенсацией музыкальной жизни. Через Берлин артисты приехали в Голландию, где и завершилось блистательное турне, оставившее след во множестве статей и

рецензий, и прежде всего в памяти всех присутствовавших на концертах.

Для самого композитора это был торжественный эпилог артистической жизни, дни уже больше не повторившегося свободного общения с публикой. Правда, Равель еще появлялся время от времени за дирижерским пультом — «прямой, царственный, отбивающий такт с метрономической строгостью, до такой степени, чтобы было невозможно выдать публике непринужденным жестом свои внутренние чувства» [98, 138]. Но это были единичные выступления, не идущие в сравнение с грандиозной поездкой — второй после американской, занявшей у композитора столько времени и сил. А они были уже на исходе, хотя внешне ничто не предвещало надвигающейся беды.

В том же 1932 году Равель попал в автомобильную катастрофу и страдал от ее последствий в течение месяца. Возможно, это повлияло на приближение болезни, первые признаки которой — расстройство движений и речи — начали появляться в 1933 году. Композитор сопротивлялся недугу, продолжал вести свой обычный образ жизни, обдумывал многочисленные замыслы и даже принимал заказы, да еще в таком новом в то время жанре, как музыка для звукового кино.

Так появилось на свет последнее произведение Равеля — «Три песни Дон-Кихота», — предназначавшееся для фильма с участием Ф. Шаляпина. Равель успел закончить их лишь в clavире. После этого его творчество замерло, а жизнь превратилась в историю постоянно прогрессирующей болезни, которая все больше отдаляла от друзей, замыкала в одиночестве бодрствующего сознания, лишенного способности высказываться: Равель не мог писать, а затем начались затруднения с речью. В этом тягостном состоянии он провел последние годы своей жизни. Прежде чем перейти к рассказу о них, остановимся на «Трех песнях Дон-Кихота».

Трудно слушать эти песни без волнения. Они последние произведения композитора, замолкшего в расцвете сил, полного замыслов, которым не суждено было осуществиться. Много лет спустя после «Хабанеры», с которой он впервые выступил перед публикой, Равель еще раз обратился к испанскому фольклору: все завершилось возвращением к начальному источнику вдохновения.

Широкой волною льется мелодия, и в ней воскресает Испания, которую так любил Равель и воплощал в своей музыке с такой яркостью. Произведения, написанные с

Первой исполнительницей песен была Мадлен Грей, готовившая их к показу композитору вместе с Ф. Пуленком. Певица изменила одну деталь, сделала краткую ноту более протяжной. Равель говорил уже с трудом, чувствовалось, что он чем-то недоволен. Его спросили в чем дело: «Тогда он встал, подошел к роялю — не говоря ни слова, — коснулся пальцем клавиши и, словно ребенок (это было мучительно, страшно), сказал: „Тут!“ Та самая нота!» [17, 82].

«Три песни Дон-Кихота» — свидетельство того, сколько нерастрченных сил сохранилось в сердце композитора, и к какому художественному синтезу пришел он в конце творческого пути.

В то время он еще не расстался с творческими замыслами: балетом «Моргиана» (заказ И. Рубинштейн) — по первой сказке Али-Бабы из «Шехеразады», сценической ораторией «Жанна Д'Арк», опереттой в стиле Л. Пиранделли. Интересно, что все это так или иначе связано с театром, который продолжал оставаться в центре внимания композитора. Но ни один из его планов не был осуществлен, остались лишь немногие наброски, бережно сохраненные друзьями. Равель пытался удержаться в «форме» вопреки всему тягостному, неотвратимому, что окружало в последние годы. В памяти близких ему людей сохранились реплики, полные тревоги, в различных оттенках: от надежды («Я записал тему, я еще могу писать музыку») до горького сознания правды («Теперь все кончено для меня») [74, 240].

Об этом тяжело писать, еще труднее было наблюдать трагический перелом, оборвавший творчество композитора в самом расцвете. Его жизнь неожиданно вступила в драматическую фазу, болезнь неумолимо развивалась, овладевала сознанием, и это было тем более страшно, что причины остались не вполне ясными для врачей.

В начале 1934 года доктор Валери-Радо писал Э. Журдан-Моранж, что Равель «находится в состоянии интеллектуальной усталости»: что «он безусловно нуждается в полном отдыхе на несколько недель» [74, 233—234]: Композитор отправился в Швейцарию.

Равель уезжал из Парижа 6 февраля, в день кровавых беспорядков, затеянных реакционерами — кагулярами. Он с трудом проехал на вокзал и покидал город в состоянии обострившейся тревоги и беспокойства. Первое время он жил в Швейцарии один, но 30 марта туда прибыла семья Деляжа, тяжело переживавшего смерть своей матери. Равель узнал об этом раньше и послал своему другу письмо с выра-

жением искреннего сочувствия. Когда Деляж, находясь уже в Швейцарии, высказал удивление по поводу медлительности этого отклика, композитор реагировал болезненно: «Боже мой! — ответил Равель. — Значит, Вы не понимаете, что мне понадобилась целая неделя, чтобы написать это письмо, да и то с помощью Ларусса (словаря. — И. М)». Шалю добавляет: «...хотя он отлично помнил орфографию, ему приходилось искать каждое слово в словаре, чтобы вспомнить начертание букв, совершенно выпавшее из его памяти» [19, 214]. Это было последнее письмо Равеля, в дальнейшем он не мог даже подписать собственное имя. Он потерял речь, а затем и чувство осязания, но за всем этим скрывалась ясность сознания все более страшной изоляции от внешнего мира.

Правда, с ним неизменно оставался старый друг — рояль. Он еще просматривал ноты — снова возвращался к любимым этюдам Листа, а рядом с ними на пюпитре находились «Камбоджийская рапсодия» Бурго Дюкудре, малайские фольклорные записи, турецкое издание анатолийских песен — интерес к Востоку оставался неизменным.

Равель смог побывать еще раз в родных местах, а в 1935 году совершить большую поездку по Испании и Марокко, организованную И. Рубинштейн.

Это было увлекательное путешествие по странам, всегда привлекавшим Равеля, он увидел наконец Африку, арабский мир, связанный для него с образами «Тысячи и одной ночи», а теперь интересовавший в связи с замыслом балета «Моргиана». Его друзья надеялись, что поездка окажет благотворное влияние на здоровье композитора. Этого не произошло, но путешествие осталось последним оазисом света в его жизни.

Равель путешествовал со своим другом — скульптором Р. Лейритцем. Он радовался, как дитя, всему виденному, как ему казалось, сказочному. Оно встретило его уже в Танжере — пестрыми базарами, необычными зрелищами — фокусниками, заклинателями змей и т. д. Все было живописно и необычно для глаза европейца. Но еще больше неожиданного принесло ему путешествие в глубь страны, пребывание в ее древней столице Марракеше, где он жил в знаменитом отеле «Мамуния», из садов которого открывается прекрасный вид на заснеженные вершины Атласа, возвышающиеся в голубом небе, над кронами пальм.

Город розового камня — Марракеш — сохранил и сейчас своё очарование, поражает шумным оживлением пло-

щади Джем-эль-Фийя, выступлениями уличных музыкантов, возгласами красочно одетых водоносов, всем, что переносит фантазию в мир старой арабской Африки. Равель жадно впитывал звуки и краски города, залитого лучами яркого солнца.

Он был приглашен в один из феодальных дворцов в предгорьях Атласа и увидел там мир восточной роскоши, красоту садов, игры и пляски специально приглашенных танцоров и музыкантов, показавших то, что редко доводилось видеть европейцу. Можно себе представить, как все это впечатляло композитора, думавшего о «Моргiane»! Впрочем, по мнению М. Лонг, он не только думал, но и сочинил значительную часть музыки балета, и лишь болезнь помешала ему запечатлеть ее на нотной бумаге.

Праздник был великолепен, но не исчерпал возможностей поездки: Равель посетил Фес, любовался его старинными мечетями, фонтанами, украшенными цветными изразцами, величественными крепостными стенами. В его программу входил также Рабат, где так ярки контрасты старого и нового. Каждый из городов Марокко имеет свое лицо, и композитор мог порадоваться богатству впечатлений, которые несомненно отобразились бы в его творчестве, если бы не роковое стечение обстоятельств.

После Марокко была Испания, где особенно интересным оказалось пребывание в Севилье. Чудесный город со своими садами, уличным оживлением встретил путешественников теплыми солнечными днями. Равель слушал много музыки, присутствовал на корриде. По пути домой он побывал в нескольких городах Южной и Северной Испании, где осматривал художественные и архитектурные достопримечательности: мечеть в Кордове, соборы Бургоса и Вальядолида. Раньше, направляясь в Марокко, он останавливался в Мадриде, чтобы увидеть капеллу, распisanную Гойей. В Гранаде Равель встретился с М. де-Фалья, на обратном пути — в Лионе — композитора приветствовал мэр города Э. Эррио, который был большим поклонником его музыки.

Равель повидал многое, о чем мечтал, что его чаровало. Но, конечно, экзотика и сокровища искусства, поглотившие все его внимание, не дали возможность ощутить напряженность жизни страны, собиравшей силы в борьбе за независимость. Для туриста, каким в сущности был Равель, это скрывалось в недоступной дали, и страна предстала в памятниках старой архитектуры, пестроте базаров и роскоши феодального дворца.

Все это занимало его воображение по возвращении в Монфор, но не могло отвлечь от жестокой реальности: симптомы болезни усиливались, и композитор терял самое драгоценное — возможность работы. А планов у него было много, и даже их простое перечисление показывает, что композитор стремился расширить круг своих образов и сюжетов.

Музыка к «Цветочкам» Франциска Ассизского на текст, который должен был написать поэт Канудо. Кое-что было уже сочинено, в одной из статей упоминается «Проповедь птицам» — сюжет, воплощенный в пьесе Листа и очень близкий Равелю. Фалья полагает, что часть музыки «Моей матушки-гусыни» также связана с эскизами «Цветочков».

Наконец, «Моргана» — сказочный балет, по своему сюжету идеально подходящий для Равеля, возвративший его снова в сферу образов «Тысячи и одной ночи». Они сочетались теперь с ярчайшими впечатлениями от поездки, и можно представить себе, сколько музыкальных мыслей пробуждалось в его фантазии! Мы знаем лишь, что он предполагал написать оперу-балет.

Был еще один крупный замысел — произведение о Жанне д'Арк. Героический сюжет несколько выходил за рамки дарования композитора, но он был патриотом своей родины, и его увлекала мысль воплотить в музыке светлый и трагический образ великой дочери французского народа. Жозеф Дальтейль написал сценарий, состоявший из девяти эпизодов: 1) «У меня были овечки», 2) «Двор», 3) «Встреча с королем», 4) «Осада Орлеана», 5) «Взятие Орлеана», 6) «Пред судом», 7) «Костер», 8) «Смерть Жанны», 9) «Восхождение на небеса». К этому были сделаны и музыкальные эскизы.

Равель хотел воскресить в музыке два образа Жанны — ребенка и воина, думал даже, что роль должна исполняться двумя артистами. В сцене битвы под Орлеаном он предполагал ввести мелодии «Марсельезы» и английской песни «Долог путь до Типперери», мало беспокоясь о возникающем при этом анахронизме. Равель представлял себе, что по форме произведение будет чем-то вроде «большой оперы». Все это известно со слов либреттиста.

Но все это были мечты, развеянные действительностью. Однажды Равель сказал Э. Журдан-Моранж: «Никогда я не смогу больше писать», и горечь признания усугублялась тем, что при частичных провалах памяти он сохранял понимание положения, в котором находился.

Все же он еще продолжал посещать Париж, бывал в концертах. Правда, и там его часто настигали приступы болезни. Прокофьев вспоминает, как после исполнения одного из равелевских произведений «...зал встал и устроил композитору шумную овацию. Равель сидел неподвижно, как будто это не касалось его. Кто-то из сопровождавших шепнул ему на ухо. Равель послушно встал, поклонился публике, потом вновь сел и остался неподвижным» [16, 226].

Один из друзей композитора рассказывает: «Мы спросили его, как он себя чувствует: „Все так же“, — сказал он очень тихо... Выходя из ложи после своего триумфального концерта, Равель находился в состоянии полного безразличия: он был один, поддерживаемый своими друзьями, жалкий. Публика, которая аплодировала произведению, уже игнорировала человека» [101, 231]. Брюи описывает присутствие Равеля на другом концерте, где он сидел с отсутствующим взглядом «точно призрак». Во время своего последнего визита к Деляжу он слушал запись «Болеро». «А! хорошая шут... шутка», — сказал Равель [46, 122]. Это были последние всплески угасавшего сознания.

Приезжая в Париж, Равель останавливался уже не в своем излюбленном отеле на улице Афин, а в квартире брата, где для него было подготовлено небольшое помещение, любовно украшенное его другом Лейрицем в том изысканном и несколько фантастическом стиле, который всегда нравился композитору. Здесь был даже небольшой бар, которым Равель гордился, но никогда не пользовался, маленький письменный стол, также являвшийся всего лишь декоративной частью комнаты.

Главным местопребыванием Равеля по-прежнему оставался Монфор-л'Амори, и можно представить себе, что он переживал там долгие часы полного одиночества. Впрочем, почти каждый день его навещал сосед и друг — Ж. Зогеб.

Он рассказывал, что Равель находил успокоение в лесных прогулках, слушании голосов птиц, нескончаемых играх с котенком, составлении букетов. Все это привлекало его и раньше, но теперь приобрело иной смысл, становилось чуть ли не единственным отвлечением от печальной действительности.

Зогеб приводит одну из многочисленных ежедневных бесед с композитором: «Как поживаете?.. — Плохо. — Хорошо спали?.. — Он отрицательно покачивает головой... — У Вас есть аппетит?.. — Он говорил — Да... — Вы

немного работали?.. — Он покачивал меланхолично головой, и внезапный поток слез скрывал его карий взгляд... — Почему это случилось со мной?.. — говорил он. — Почему?.. — и после молчания — Я писал неплохие вещи, не правда ли? — Я его разуверял, как только мог, говорил, что его произведения — жемчужины, которые бросают вызов несправедливости в емени и человеческому оскорблению. На следующий день я приходил и вновь со страхом задавал те же вопросы» [74, 251].

В один из визитов Зогеб с ужасом обнаружил, что Равель уже не может больше написать свое имя. Композитор находился на своей любимой террасе, бесцельно оглядывал горизонт и на вопрос, что он делает здесь, ответил с оттенком безразличия — «Жду». Зогеб вспоминает, что начиная с этого момента Равель все больше погружался в мрак, который поглощал его чувства и способность к действию, — все постепенно угасало под натиском болезни. Но было в этом и нечто худшее — сосед заметил, что Равель являлся здесь не только действующим лицом, но и главным зрителем: он отдавал себе отчет в происходившем с ним.

В этом тягостном состоянии Равель нашел все же силы для поездки в родные места. Однажды в небольшом селении вблизи Сен-Жан-де-Люс, он отдыхал в скромном деревенском доме и вдруг услышал звуки «Болеро». Это была пластинка, и его порадовало, что он услышал свою музыку в пиринейской глуши, в кругу простых сельских жителей.

Последние годы жизни Равеля трагичны. Можно вспомнить в этой связи глухоту Бетховена и Сметаны, но те до конца сохранили способность творить (у Сметаны она исчезла лишь незадолго до кончины). Равель был лишен этой радости, а вместе с тем и смысла существования, он угасал, теряя опору в том мире, где раньше был властелином. Друзья с ужасом следили за разраставшейся болезнью, они чувствовали, что за стеной, отделившей его от них, он оставался чутким и утонченным, каким был в лучшие времена.

Э. Журдан-Моранж вспоминает об одной из последних встреч с Равелем: «В июле 1937 года после очень хорошего исполнения „Дафниса и Хлои“ Национальным оркестром под управлением Ингельбрехта он взял меня под руку, увел в сторону, чтобы избежать толпы, и уже в авто сказал с рыданием: „У меня еще столько музыки в голове“» [75, 195].

Вскоре после этого концерта состояние здоровья Равеля

резко ухудшилось, и врачи пришли к выводу о необходимости операции. Композитор согласился, хотя и скептически относился к будущему: «...он зал, что сон под наркозом будет его последним сном, — вспоминал Стравинский. — Он сказал мне: „Они могут делать с моим черепом все что угодно, пока действует эфир“» [27, 97].

19 декабря его оперировал один из лучших хирургов, но и тот не смог предотвратить неизбежного. Больной впал в летаргическое состояние и оставался без сознания вплоть до конца, наступившего 28 декабря.

Смерть Равеля стала тяжелой утратой для его друзей и всей французской музыки, вызвала множество откликов за рубежом. Среди них прозвучал и голос Прокофьева, писавшего о Равеле как об одном «из самых крупных композиторов нашего времени», который «внес в музыкальное искусство много собственного, оригинального» [16, 224]. Эти слова много значили в устах композитора, мало склонного расточать похвалы. Да Равель и не нуждался в них, его музыка уже утвердила свое всемирное значение.

С ним окончательно уходила в прошлое большая эпоха истории французской музыки, с которой он был тесно связан даже в произведениях, отмеченных послевоенными веяниями. Молодое поколение могло относиться к нему различно — уважать либо оставаться равнодушным, но он уже поднимался выше злободневных споров, становился классиком, каким к этому времени был его старший современник Дебюсси. Для них обоих это не означало ухода из сферы живой музыки, они продолжали жить в своем искусстве, интерес к ним сохранился и до нашего времени, пройдя через все бури и грозы. Это связано с масштабностью дарования великих музыкантов и их глубокой общностью с лучшими традициями родной культуры, продолженными в сложных условиях современности.

Равель ушел из жизни накануне страшных потрясений, выпавших на долю его страны, всей Европы, всего мира. Он является для нас художником эпохи, отступившей в прошлое. Но в его искусстве есть много непреходящего. Музыка Равеля продолжает звучать в концертных залах, многое в ней раскрылось теперь по-новому, и за всеми различиями взглядов остается непреложным его место в кругу крупнейших мастеров нашего века.

ЧЕРТЫ ТВОРЧЕСКОГО ОБЛИКА

Знакомство с музыкальными вкусами и пристрастиями композитора всегда представляет большой интерес: оно во многом помогает понять ход процесса формирования творческой личности. Сам Равель редко высказывался по этому поводу. Но друзья сохранили немало мыслей автора «Дафниса и Хлои», дающих достаточно материала для свода его мнений о музыке различных эпох и стран.

В высказываниях Равеля редко встречаются два имени, без которых трудно представить себе историю музыки, — Баха и Бетховена. Можно, впрочем, понять, что их искусство было далеко от направления французской музыки, к которому принадлежал автор «Дафниса и Хлои». Конечно, Равель понимал их величие, но это было лишь объективным признанием исторического факта.

Зато по отношению к Моцарту он неизменно проявлял самые теплые чувства. Автор «Дон-Жуана» являлся для него совершенным воплощением самой музыки, источником высоких художественных радостей, он удивлял и восхищал удивительной непосредственностью и чистотой своего вдохновения. Равель не раз избирал произведения Моцарта в качестве «моделей» для своей творческой работы. Моцартианство проявлялось у него в заботе о ясности формы и звучания, гармоничности пропорций. Ж. Брюи приводит слова Равеля: «Моцарт — это абсолютная красота, совершенная чистота. Музыка должна бы умереть с ним, умереть от истощения или этой чистоты, если бы мы не имели Бетховена, который был глухим» [46, XVIII]. В этом высказывании французский композитор перекликается с Чайковским.

Мы знаем о любви Равеля к творчеству Шумана. Это

было, в сущности, детское увлечение, хотя, впрочем, французский мастер уже в зрелые годы с большим удовлетворением работал над оркестровкой «Карнавала». Гораздо ближе ему оказался Мендельсон в его стремлении к ясности формы и законченной шлифовке деталей. В этом отношении он ставил особенно высоко скрипичный концерт. Через Шумана и Мендельсона Равель соприкоснулся с миром немецкой романтики, где выделял также Вебера, восторгался его «Фрейшютцем», никогда не уставал слушать финальный квинтет из этой оперы, очень ценил веберовские песни. Равель отмечал новаторское начало его творчества, видел в нем важную предпосылку для создания вагнеровской концепции единства поэзии и музыки.

Сам Вагнер был, однако; далек Равелю, выросшему в эпоху, когда увлечение музыкой автора «Кольца Нибелунга» уже прошло во Франции свой зенит. Система эстетических взглядов и вкусов Равеля трудно совмещалась с вагнеровской, противоречили друг другу не только субъективные, но и общенациональные факторы, сталкивались тенденции исторического развития французской и немецкой культур. Большинство друзей Равеля было также далеко от увлечения вагнеризмом. И все же он не мог не понимать значения Вагнера в истории мирового искусства. Интересно вспомнить в этой связи одно из высказываний композитора, относящееся к тридцатым годам.

Ж. Зогеб спросил его однажды: кто, по его мнению, «...какой-либо французский мастер или Вагнер оставил более глубокий след? Равель сосредоточился и после долгого раздумья уронил: „Вагнер”» [76,82]. Слова эти тем примечательнее, что были сказаны в последние годы жизни композитора, когда многое переосмысливалось заново.

Особо теплые чувства испытывал Равель к Листу и Шопену. Он любил не только фортепианную музыку венгерского композитора, но и его симфонические поэмы, манеру оркестрового письма. Во время работы над «Ночным Гаспаром» он просил прислать ему листовские этюды — «Мазепу» и «Блуждающие огни». Ролан-Мануэль пишет, что он изучил их, приготавливаясь к сочинению сюиты, подобно тому, как виртуоз упражняется перед концертом. В последние годы своей жизни он снова возвращался к Листу, просматривая его этюды. Ж. Сигети вспоминает слова Равеля о Листе — «этом несправедливо недооцененном композиторе и первооткрывателе...» [25,51]. В другом месте он говорил о влиянии Листа на Вагнера. Все это свидетельства неизмен-

ной любви к мастеру, о которой говорят и рапсодия «Цыганка» и многие страницы фортепианной музыки Равеля. Лист всегда оставался для него примером высокого артистизма, олицетворением творческой пылкости.

Что касается Шопена, то Равель посвятил ему статью, напечатанную на страницах журнала «*Courier musical*» в 1910 году, когда отмечалось столетие со дня рождения великого польского композитора. Уже сам этот факт примечателен — ведь Равель почти не выступал на страницах прессы, и нужен был особый повод, чтобы побудить его к этому.

Говоря о неприятии музыки без подтекста, Равель замечает, что это «мысль глубокая и верная». «Сколько его было обнаружено впоследствии — этого подтекста! До тех пор музыка обращалась исключительно к чувству. Ее направили к разуму. А ему до нее и дела не было. Музыка — музыкантам. Вот подлинное толкование мысли вовсе не профессионалами, черт возьми! Музыкантам, творцам или любителям, восприимчивым к ритму, мелодии, к атмосфере, создаваемой звуками. К тем, кто может трепетать при соединении двух аккордов, при сопоставлении колоритов. Содержание — вот главное во всех искусствах». Указывая на истоки польские и итальянские — Равель замечает: «Шопен же осуществил все то, что его учителями было по небрежности выражено весьма несовершенно» [74,80]. Небрежность, быть может, не то слово, но мысль о точности мастерства, полном подчинении материала выражена ясно, и здесь соприкасались эстетические принципы двух композиторов — польского и французского: оба они стремились к предельной ясности выражения мысли, были нетерпимыми к любому проявлению дилетантизма. Законченность формы, тщательность отделки деталей — все привлекало Равеля в произведениях Шопена. Обоих роднит безупречность стилистического вкуса и чувства меры.

Так или иначе, Равель соприкоснулся с широким кругом явлений европейской музыки прошлого века. Но многое осталось за пределами его внимания — он устоял против обаяния итальянской оперы. По существу Равель оказался далеким и от самого мощного представителя французского романтизма — Берлиоза, хотя, конечно, не мог пройти мимо его оркестровых открытий. В родной музыке его несравненно больше интересовали другие явления — от высоко-
чтимых им Куперена и Рамо до композиторов второй поло-
вины прошлого века — Сен-Санса, Дюка (в котором его

восхищало единство человека и художника), Форе, Шабрие и ряда других.

Шабрие был особенно дорог Равелю, он видел в нем выдающегося представителя французской культуры. Есть сведения, хотя и не вполне достоверные, что Равель и Виньес в консерваторские годы посетили Шабрие, чтобы сыграть ему «Три романтических вальса». Так или иначе, но Равель искренне любил и уважал творца «Испании». С годами ему становились ясными некоторые слабые стороны творчества Шабрие, но он всегда был готов защищать его от чрезмерно придирчивых критиков. Его возмущали разговоры о банальности музыки Шабрие: «Говорят также о вульгарности. Загадочный изъян для композитора, у которого случайно услышанные три такта позволяют распознать индивидуальность автора» [46, XVII], — отвечал он одному из недоброжелателей. В интервью, данном в 1931 году, Равель назвал Шабрие одним из наиболее подлинных музыкантов Франции.

Свидетельством непреходящего интереса к нему явились и фортепианная пьеса «в стиле Шабрие», и сделанная в 1919 году оркестровка «Торжественного менюэта», где некоторые исследователи видели «модель» для равелевской «Античного менюэта». Впоследствии Равель предполагал отредактировать партитуру оперы «Король поневоле».

Наконец, можно указать и на прямые творческие переключки. Не раз проводилась аналогия между равелевской Токкатой и «Фантастическим буре» Шабрие, говорилось о некоторых [«...общих чертах... „Испанской рапсодии“ и „Испании“».] Батори, первая исполнительница «Естественных историй», полагает, что, сочиняя их, Равель мог вспомнить такие пьесы Шабрие, как «Толстые индюки», «Песенка утят», «Кузнечик». Напрашивается и сравнение между «Благородными и сентиментальными вальсами» и «Тремя романтическими вальсами». Родство образов и даже сюжетов говорит о многом!

За всеми именами композиторов, которые интересовали Равеля в годы становления его творчества и оказали на него влияние, встанут во весь рост Дебюсси и русские мастера — Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков. Связи с ними наиболее важны и значительны, определяют существенные черты равелевской эволюции. Поэтому необходимо остановиться подробнее прежде всего на контактах с Дебюсси, которые так или иначе освещались всеми писавшими о двух мастерах и, шире того, о французской музыке XX века.

Их творческие и личные взаимоотношения были длительными, сложными и разнообразными, порой — конфликтными. За всем этим раскрывается нечто, имевшее важное значение для обоих: общность путей нового искусства, на которых они одержали столько блистательных побед. Композиторы принадлежали к разным поколениям. К тому времени, когда Равель делал первые шаги на композиторском поприще, Дебюсси уже создал такие шедевры, как Квартет, «Послеполуденный отдых фавна», «Ноктюрны», а в 1902 году — «Пеллеаса и Мелизанду» (напомним, что в активе его младшего коллеги тогда находились «Павана» и «Игра воды»). Все это были художественные события, увлекавшие молодежь, в том числе и Равеля: он рос в атмосфере растущей славы Дебюсси, испытывал его воздействие. Иначе не могло и быть — Дебюсси необычайно расширил горизонты искусства, раскрыл перспективы, увлекательные для самобытного молодого таланта.

Равель и был таким талантом. Восхищаясь музыкой Дебюсси, он рано понял ее раскрепощающее значение и множественность открывающихся путей, среди которых быстро нашел свой собственный. Все отчетливее выступали у него черты, отличавшие его музыку от творений автора «Пеллеаса». Как и он, Равель ценил галльскую ясность и чувство меры, но они приобретали у него иной характер. Прежде всего, его отличала лояльность к традиционным формам, в то время как Дебюсси не проявлял к ним особого внимания.

Музыкальное мышление Равеля пролегалось в собственной плоскости, иным был и образный строй его произведений. Это чувствуется даже там, где оба композитора обращались к сходным сюжетам, как, например, в работе над вокальными циклами на слова Малларме либо в партитурах «Испанской рапсодии» и «Иберии». Различие манер не мешало пониманию между ними даже в тех случаях, когда к эстетическим оценкам примешивались обстоятельства личного плана.

Сохранилось множество свидетельств любви Равеля к музыке Дебюсси. «Слушая пластинку „Послеполуденный отдых фавна“, я видел, — пишет один из друзей композитора, — как глаза Равеля наполнились слезами. „Прослушивание этого произведения спустя долгое время, — сказал он мне, — дало мне понять, что такое настоящая музыка“» [122,174—175] Эти слова были сказаны в марте 1918 года под непосредственным впечатлением утраты

Дебюсси, но они выражали и постоянное — глубину чувства, жившего в сердце Равеля.

Он был в числе поклонников «Пеллеаса», старался не пропустить ни одного представления. Сам Равель искал совсем иные темы и решения, но понимал все значение оперы Дебюсси для современной музыки, а впоследствии видел в «Пеллеасе» и «Весне священной» два ее этапных произведения. В 1912 году он вспоминал, что появление «Пеллеаса» изумило многих сторонников Дебюсси, осталось для них непонятным: «Было произнесено слово тупик, затем — этого ожидали. Многие молодые люди отнеслись осторожно к утверждениям критиков и обнаружили в глубине тупикѧ ворота, широко открытые в великолепные, совсем новые просторы» [74,90]

В феврале 1913 года Равель выступил на страницах «Les Cahiers d'aujourd' hui» с теплой, прочувствованной статьей о «Весенних хороводах» и «Иберии» Дебюсси, особенно восторгаясь ее второй частью — «Ароматами ночи». Количество таких отзывов можно увеличить. Добавим, что в 1901 году Равель вместе с товарищем по консерватории Р. Барда работал над фортепианным переложением «Ноктюрнов», причем ему было «...поручено одному переложить третий ноктюрн, „Сирены“, пожалуй самый красивый из них и, без сомнения, самый трудный» [19,30] Он сделал также двухручное переложение «Послеполуденного отдыха фавна». Добавим, что 24 апреля 1911 года Равель и Обер играли в зале Гаво «Ноктюрны» в переложении для двух фортепиано. В 1920 году Равель оркестровал «Сарабанду», в 1923 — «Штирийскую тарантеллу». Оба произведения исполнялись в концертах Ламуре, а второе из них явилось основой для хореографического воплощения уже после кончины Равеля — в 1946 году. Все это говорит о том, что Равель навсегда сохранил любовь к музыке Дебюсси, неизменную любовь и восхищение ею.

Это чувство было вызвано и сознанием близости художественных устремлений. Журдан-Моранж вспоминает, что Равель иногда подчеркивал черты влияния Дебюсси в таких своих произведениях, как «Шехеразада», Квартет, «Великие заморские ветры», но также считал, что его конструктивные принципы оказались важными для автора «Иберии», «Садов под дождем», Сонаты для скрипки и фортепиано.

Влияния Дебюсси на молодого Равеля были многочисленными. Ряд параллелей проводит Ю. Кремлев: между сценами рассвета в «Блудном сыне» и «Дафнисе и Хлое»,

Фантазией для фортепиано и оркестра, которую Равель находил «очаровательной», и сценой вакханалии из балета, напоминающей ее своим «ясным и даже резковатым колоритом» [12,211] Эти неожиданные сближения не лишены интереса для понимания общих тенденций в творчестве столь различных мастеров.

В «Паване» Равель «весьма сближается с некоторыми особенностями гармонического мышления Дебюсси (достаточно указать на параллельные нонаккорды в тактах 26—27)». Далее — переход от второй к третьей сцене «Пеллеаса», «изумительный эффект переливов звуковых красок, найденный здесь Дебюсси, безусловно послужил образцом для звукописи рассвета в балете „Дафнис и Хлоя“ Равеля» [12, 285, 387].

В таких аналогиях есть, конечно, элемент субъективного, но они представляют несомненный интерес. Теперь, когда проблема «Дебюсси — Равель» утратила былую остроту, когда уже невозможен обмен репликами вроде следующих: «Разве вы не видите, что Равель идет много дальше Дебюсси» и «Ваш Равель только курит окурки, которые ему бросает Дебюсси» [46, 70], мы можем воздать каждому по заслугам. За пределами субъективных художественных вкусов, сохраняющихся и поныне, вырисовывается истинное значение двух мастеров, черты их общности и различия.

Бесспорно, каждый из них был властелином в своем царстве. Один мог создать недоступное для другого: невозможно представить себе Дебюсси автором «Болеро», а Равеля — «Пеллеаса». Но были у них перекрестки путей, на одном из которых находилась, например, «Долина звонов». Дебюсси отдал должное Равелю, а тот сказал, что желал бы умереть, слушая «Фавна». Все это заслоняет отдельные разномыслия и недопонимания, возникавшие между ними.

Уже говорилось, что Дебюсси выступил раньше Равеля и в десятилетие 1892—1902 годов, когда Равель проходил стадию созревания своего таланта, создал ряд основополагающих произведений. Другими словами, последнее десятилетие века было отмечено для Дебюсси зрелостью, а для Равеля — становлением творческой личности. Причем оно проходило в иной обстановке, чем у автора «Послеполуденного отдыха фавна». 90-е годы были отмечены острой борьбой двух лагерей — консерватории, являющейся в ту пору оплотом академизма, и Национального общества, привлекавшего на свои концерты все истинно новое и талантливое, что появлялось тогда во французской музыке, включая

многие произведения Дебюсси. Рядом с этим крепили силы сторонников Франка, которые группировались вокруг Schola cantorum. В 1900-е годы они уже атаковали направление Национального общества.

Молодежь принимала как классику произведения новой поэзии, живописи и музыки, вокруг которых еще недавно, в конце прошлого века, кипели страсти, разворачивались дискуссии. Теперь ее внимание было обращено на другие предметы, но суть оставалась той же — молодое искусство решительно выступало против академической традиции, утверждало эстетические принципы, продолжавшие развиваться и в начале XX столетия. Это было время расцвета музыкального импрессионизма, к числу представителей которого принадлежали Клод Дебюсси и Морис Равель, ставшие самыми крупными мастерами французской музыки своего времени.

Авторы статей и книг о Равеле уже достаточно подробно раскрыли различие стилей двух мэтров новой французской музыки. Так, Сюарес отмечает, что Дебюсси проник в классическое искусство, чтобы отринуть его традиции, творить новые формы. Равель охотно использует старые формы, часто обновляет их. У первого преобладает ладовость, целостность, у второго — излюбленный большой септаккорд. Действительно, в области гармонии Дебюсси мыслил радикальнее. Равель новаторски развивал уже сложившуюся гармоническую систему, в общем не стремясь к выходу за ее пределы. Дебюсси ставил своей задачей именно расширение ладовых структур, на что справедливо указывал Барток, отмечавший роль французского композитора в освобождении музыки от гегемонии мажоро-минора.

Композитор и музыковед Р. Рети пишет, что Дебюсси отверг законы классической тональности, но не самый ее принцип, расширил ее пределы [22, 28]. Он говорит о приверженности этого композитора к гармонической педали и целотонным построениям. Равель тяготеет к устойчивости тонального плана. Мы еще остановимся подробнее на характеристике его письма, сейчас же ограничимся сопоставлением с Дебюсси. Это делается всеми исследователями. Так, Ю. Холопов видит сходство между ними в «склонности к чувственной роскоши мягкодиссонирующих аккордов, ладово-гармонической красочности», отмечая, что «...гармония Равеля психологически проще, классичнее. Она вполне объективна, имеет ярковыраженную жанровую основу, особенно танцевальную» [33, 189, 190].

Такое же различие подхода отмечается и в области формообразования. Свобода построений Дебюсси, неизменно утверждающего приоритет фантазии, и приверженность традиции у Равеля. Это подчеркивает и Онеггер, говорящий, что произведения Равеля крепко сколочены: «В них мы найдем противопоставление двух тем, разработку, репризу. Равель не дробит и не расчленяет тему согласно схоластическим школьным правилам, однако тематизм у него играет важную роль, и в ряде случаев он сумел достичь большей силы и мощи развития» [15,174]. К этому надо добавить частое использование форм и ритмов классических танцев.

Разница, действительно, кардинальная, заставляющая забыть об отдельном сходстве. При этом следует иметь в виду, что традиция наполняется у Равеля новым содержанием. Его фантазия — смелая и богатая — разворачивается в рамках традиционных форм, в том числе сонатной, которая уже не привлекала Дебюсси (возвращение к ней в его последних произведениях означало, по существу, коренное переосмысление).

Корто отмечает и более специфические различия стиля двух композиторов в том, что он называет «концепцией виртуозности». У Дебюсси она представляется связанной с «поэтическими, либо живописными возможностями инструмента», которые означают для композитора нечто большее, чем забота о строгости формы. Для Равеля, напротив, инструмент «лишь осуществляет безоговорочную волю... ограничивается фиксацией решений точного, сметливого и предвидящего ума» [8,153,154]. Корто отдает должное его фортепианному письму, хотя иногда (так, например, в «Благородных и сентиментальных вальсах») предпочитает звучание оркестровой редакции.

Очень хорошо говорит Альшванг: «...Дебюсси, как истый импрессионист, передавал в своей музыке поэтические впечатления от действительности с неизбежным привкусом субъективизма; Равель же предпочитал логическую переработку уже существующих музыкальных жанров (народная песня, народный танец, вальсы эпохи Шуберта и эпохи Иоганна Штрауса) и, следовательно, выступает как более объективный и вместе с тем менее непосредственный художник» [2,135—136]. Здесь затронут коренной вопрос различия стилей и индивидуальностей, определявший в конечном счете самобытность искусства двух мастеров, без которых немислимо представить себе историю новой музыки. За главным отступает все частное, сугубо личное.

Сравнивая их произведения в пределах одного жанра (например, фортепианной либо вокальной музыки), можно убедиться в их различии при наличии общих черт. Уже говорилось, что в «Игре воды» намечены новые пути пианизма. Эти открытия были существенными и для Дебюсси. Но как несхож фортепианный стиль двух композиторов, не говоря уже об образном содержании их музыки! Прав В. Гизекин, замечательный исполнитель их музыки, что оба они были блистательными, неповторимыми, непохожими друг на друга мастерами. Даже в общей для обоих эволюции к неоклассицизму обнаруживается разница.

Об этом много говорилось и писалось, причем не всегда объективно. Пристрастные высказывания звучали при жизни Дебюсси, они нагнетали напряженность в отношениях композиторов. Дело дошло до того, что во время репетиций «Весны священной» они садились в противоположных концах зала. К тому же у каждого из них находились «доброжелатели», раздувавшие вопрос о подражаниях и даже выдвигавшие обвинение в плагиате.

Основания для таких обвинений были сами по себе довольно шаткими. Едва ли, например, убедительно сопоставление «Пагод» и «Игры воды»: пентатонические пассажи не являлись собственностью того или иного композитора, существовали и помимо них. Еще менее обоснована аналогия между нисходящим пассажем в «Садах под дождем» и той же «Игре воды» — общим в них является только басовый звук, самое же строение пассажа различно, и кстати сказать, у Равеля более сложно. Это говорится не для умаления достоинств кого-либо из замечательных композиторов: переключки естественны у мастеров одной страны и эпохи, и они не обязательно являются заимствованиями. Точно так же вполне возможны и даже обычны полемические преувеличения со стороны поклонников их таланта. Лишь с течением времени можно разобраться во всех подробностях и понять суть этого вопроса.

Его правильная постановка затрудинаясь в свое время обстоятельностью, потерявшими теперь значение. Сейчас ясны масштабы и самостоятельность искусства двух корифеев французской музыки нашего века. И вновь подтверждается проницательность Бартока, писавшего еще в 1928 году на страницах «Revue musicale» о том, что появление сразу двух музыкантов такого масштаба свидетельствовало о богатстве и силе творческих возможностей новой французской музыки.

Действительно, Дебюсси и Равель выступили ее ярчайшими представителями в период, когда она утверждала свою независимость и освобождалась от академических норм и догм. Оба прошли сложными путями импрессионистических исканий, оба обратились затем к быстро набравшему силы течению неоклассицизма. Они обогатили его звучанием глубоко самостоятельной ноты, которая равно слышится и в Сонате для скрипки и фортепиано Дебюсси, и в равелевской «Гробнице Куперена».

История дала свою оценку давнему спору. Несомненно, Дебюсси — как более старший по возрасту — первым встал на путь обновления родного искусства. Равель обогатил его в последующие годы. Хронологически он кое в чем даже выходил первым на рубежи, которые предугадывались Дебюсси, чей жизненный и творческий путь закончился значительно раньше — в годы первой мировой войны, в то время как автор «Болеро» продолжал писать в 20-е и начале 30-х годов. Однако оба занимают рубежное положение: один — в начале века, другой — на крутом переломе в европейском искусстве, наступившем после войны 1914—1918 годов.

В послевоенные годы Равель во многом оставался верным прежним эстетическим принципам, приобретавшим теперь иное значение. Он проявлял интерес к политональности, ранним формам серийности, неизменно оставаясь тональным композитором. В нем продолжал жить дух творческого беспокойства, и он постоянно ставил перед собою новые задачи, вплоть до времени создания двух фортепианных концертов. Однако они не являются итоговыми произведениями в точном и полном смысле слова. Эволюция равелевского творчества не привела к заключительному синтезу — само творчество оборвалось много раньше, чем были исчерпаны скрытые в нем возможности. В известной мере это относится и к Дебюсси, нашедшему в своих фортепианных этюдах и камерных сонатах последних лет новые средства, которые он так и не успел реализовать.

Все сказанное важно для понимания сущности проблемы «Дебюсси — Равель» в широком общественно-историческом аспекте, в связи с изучением путей развития французского искусства.

Уже говорилось о неизменном интересе Равеля к русской музыке, его горячей любви к Бородину, Мусоргскому, Римскому-Корсакову, о работе над оркестровкой «Хованщины» и «Картинок с выставки», пьесе «...в стиле...», сотрудниче-

стве с Дягилевым и Стравинским, Фокиным и Трухановой, встречах с Прокофьевым. Все это — неотъемлемая часть биографии композитора, которая привлекает все большее внимание исследователей.

Интерес Равеля к русской музыке имел не только частные, но и общие причины. С нею в Европе повеяло свежим ветром обновления, и он пробудил живой отклик среди композиторов Франции, да и других стран. В начале века Барток и Кодай изучали партитуры русских мастеров, сохранившиеся в Будапеште, в библиотеке Листа. Фалья писал о значении Глинки для новой испанской музыки. Такое же, даже еще более важное, значение имело для Равеля знакомство с творчеством композиторов-кучкистов: это был целый мир вдохновляющих идей.

Он нашел там пример развития национальных традиций, помогший ему глубже осознать свои задачи. Перед Равелем раскинулось море необычных в своей свежести ладово-гармонических и оркестровых красок, и он, так же как Дебюсси, ощутил в них нечто близкое своим собственным идеалам. Принципы сочетания речевых и музыкальных интонаций, «мелодии, творимой говором», также стали предметом внимательного изучения и во многом определили характер его восточного письма. С восторгом вслушивался Равель в восточные страницы русской музыки; его особенно привлекал мир сказочных образов Римского-Корсакова. Не случайно французские музыковеды находят сходство между эпизодами ряда равелевских произведений и опер «Сказка о царе Салтане», «Снегурочка» — можно говорить о перекличке образов и мотивов, индивидуальных у каждого композитора.

Говоря об истоках равелевского творчества, надо указать, рядом с национальными, и русскую музыку, прежде всего — искусство композиторов «Могучей кучки». Конечно, оно воспринималось не во всем своем объеме, а в наиболее близких Равелю аспектах. В этом не было и тени подражательства, все входило органически в творческое сознание и сливалось воедино с его субъективным началом. Равель воспринимал уроки русских мастеров как истинный художник, оставаясь самим собою и выразителем национальных стремлений.

Следует добавить, что воздействие русской культуры было широким: Равель слышал Шаляпина, был хорошо знаком с достижениями русской хореографии, русских художников, живших в Париже и принимавших участие в создании

дягилевских спектаклей. Словом, русские контакты Равеля были широкими и разнообразными.

Равель всегда был чуток и отзывчив к новому, «следовал музыкальной и литературной эволюции с жадностью молодого человека» [74, 136], — вспоминает Э. Журдан-Моранж, не раз беседовавшая с композитором об искусстве, посещавшая с ним концерты и спектакли. Поток событий был нескончаем, перед глазами проходила вереница противоречивых явлений. Все это увлекло творческую мысль.

Из современников, кроме Дебюсси, особенно интересовали Равеля двое — Шёнберг и Стравинский. Он понимал все значение этих двух мастеров для нового искусства, увлекался такими их произведениями, как «Лунный Пьеро» и «Весна священная», но сохранял собственные эстетические принципы, оставался самим собою в поисках новой выразительности. С этой точки зрения примечательно его отношение к Шёнбергу.

Равель познакомился с произведениями австрийского мастера еще в начале 1910-х годов. Он должен был читать статью «Шёнберг и молодая венская школа», опубликованную на страницах «Revue musicale S. I. M.». По свидетельству Ролан-Мануэля, он узнал тогда же фортепианные пьесы Шёнберга (ор. 11). Стравинский заинтересовал его музыкой «Лунного Пьеро», и он присутствовал на парижской премьере этого произведения, которое оценил очень высоко. Поль Коллар приводит следующие слова: «Я чувствую расположение к школе Шёнберга: они (его последователи — *И. М.*) одновременно романтики и строгие. Романтики, потому что всегда хотят ломать старые столы. Строгие в своих новых законах, которые они внедряют, и в том, что не доверяют ненавистой „искренности“, матери многоречивых и несовершенных произведений». Знакомство с «Лунным Пьеро» открыло ему возможности новой трактовки камерного ансамбля и вокального письма (*Sprechgesang*). Все это стало для него не предметом подражания, а еще одним стимулом в поисках новых путей. Отклики на знакомство с музыкой Шёнберга можно найти в «Трех поэмах Малларме» (Ж. Брюи считает их даже не чуждыми «молодым додекафонистам 1950 года»). Отмечалось также, что в «Мадагаскарских песнях» и Сонате для скрипки и виолончели «мы находим несколько музыкальных волн, свидетельствующих об этом восхищении» [42, 230]. Но это именно «несколько волн», отдельные штрихи, ибо в главном Равель шел своим собственным путем.

Отстаивая художественную ценность «Лунного Пьеро», Равель был далек от принятия системы Шёнберга, считал, что искусство должно быть свободным от каких-либо догм. Тем более, что он сам прочно стоял на тональной основе и до конца остался верен ей. Он не мог принять и додекафоническую догму, при всем уважении к личности ее создателя. Однажды Равель сказал Э. Журдан-Моранж, что Шёнберг «изобретает пишущую машинку». Но машинка, придуманная другим, меньше всего устраивала Равеля при всей его любви к механизмам. Он хотел творить по своим законам.

Его отношение к Стравинскому было более близким и непосредственным, но также сложным и неоднозначным. Дружба двух композиторов возникла в предвоенные годы и окрепла в совместной работе над инструментовкой «Хованщины». Они высоко оценивали ряд произведений друг друга. Равель был в числе первых определивших значение «Весны священной». Он говорил: «Надо слушать „Весну священную“ Стравинского. Я думаю, что она будет таким же значительным событием, как премьеры „Пеллеаса“» [99, 105]. Сам Стравинский отмечал верность понимания Равелем его истинных художественных намерений. Однако в дальнейшем, после 1920 года, наметились расхождения — последним произведением Стравинского, получившим признание Равеля, была «Свадебка», хотя Ж. Брюи и утверждает, что ему понравилась «Симфония псалмов». Конечно, они следили за новинками друг друга, но без былой живости внимания и выражения взаимных восторгов.

Мы не знаем, как отнесся Равель к «Истории солдата», где с такой ясностью воплощены неоклассические принципы. Вероятно, это должно было заинтересовать мастера, решавшего аналогичные проблемы, но решавшего их иначе: Равель и в последних своих произведениях не забывает о красоте и насыщенности тембра, в то время как Стравинский, например в «Симфонии псалмов», создает атмосферу почти аскетического звучания. Права Э. Журдан-Моранж, писавшая: «Два больших музыканта при возвращении в прошлое обрели классическую чистоту, оставаясь самими собою до последней поставленной точки» [74, 105].

Были расхождения эстетических принципов и вкусов. Но «...благородство души сохраняло глубокое уважение одного к другому» [74, 107]. Оба они заняли — каждый свое — место в истории музыки, оба встречались на международных фестивалях, пробуждали множество откликов, словом — находились на музыкальном Олимпе.

Равель знал, конечно, музыку своих современников: Бартока и Кодая (он даже отстаивал их от воинствующих шовинистов в годы первой мировой войны), Хиндемита (А. Веприк, посетивший мэтра в конце октября 1927 года, вспоминал об интересе, проявленном тем к педагогическим принципам немецкого композитора). Он был знаком с Прокофьевым и Гершвином, встречался с таким радикальным представителем нового искусства, как Э. Варез, много современной музыки слышал на фестивалях, и все это входило в круг его внимания.

Композитор стал свидетелем премьер «Парада» и «Сократа» Сати, выдвижения «Шестерки», быстро растущей популярности джаза. Послевоенное поколение часто выступало против него, как носителя «отжившей» традиции. Но он сам воспринимал многое из входившего в жизнь, и некоторые из молодых, например Онеггер, относились к нему с полным уважением.

Он увидел «новую радость, новую надежду и новое детство, победу, музыку весны и музыку девяти часов утра, но также беспокойство, судороги и брожение неуверенного будущего: все, что еще сегодня может пробудить внимание и возстановить в памяти ностальгию 1921 года» [73, 4].

Музыкальные вкусы и пристрастия Равеля неразрывно связаны с чертами его личности, достаточно полно раскрытыми в воспоминаниях различных авторов. Непосредственные свидетельства всегда сохраняют свое значение, даже если они кое в чем противоречивы. Друзья и знакомые Равеля чувствовали необычность его натуры, и она раскрывалась перед ними по-разному.

Э. Вюйермоз подчеркивает черты психологической характеристики: «Этот маленький гениальный баск должен был носить имя сельского цветочка, который садовники называют „Отчаяние художника“» [101, 89]. А. Сюарес надеялся Равеля фантастическими чертами, видит его «...бегущим в преследовании Пера Гюнта, но не по снегам Норвегии, а по рыжим ландам Кастилии» [101, 52], с удивлением всматривается в «руки артиста, который, кажется, назначил здесь свидание, чтобы изменить немного руки великого бактериолога» [100, 90]. А рядом с ними А. Веприк остается во вполне реальной сфере: для него Равель — «очаровательный, милый, умный и знающий старик» [4, 117]. Композитору было тогда всего лишь 52 года. Критерии возраста с тех пор изменились, но, вероятно, он действительно выглядел старше своих лет.

Знавшие Равеля отмечают его дендизм à la Бодлер — холодную элегантность, утонченность в одежде, боязнь тривиальности, подчеркнутую респектабельность, даже в отношениях с ближайшими друзьями. За исключением двух-трех консерваторских товарищей, он ни с кем не был «на ты», очень редко давал простор высказыванию чувства. Ж. Зогеб вспоминает: «„Видите ли, — сказал он мне однажды вечером, — говорят о сухости моего сердца. Это не верно. И вы знаете это. Но я баск. Баски ощущают неистово, но предаются этому мало и только в отдельных случаях“» [122, 172.]

Равель привлекал внимание своим талантом, обликом и самым образом жизни, в котором парадоксально сочетались потребность дружеского общения и привычка к одиночеству. Любовь к жизни и природе жили в нем рядом с интересом к игрушкам и автоматам, даже увлечением ими, странным для взрослого человека, вызывавшим подчас насмешки и даже пренебрежение окружающих: «Его упрекали в фабрикации автоматических игрушек; но это были великолепные игрушки из сказок фей, которые имели магическое воздействие на наше воображение и нашу чувствительность. Это были чудесные игрушки для взрослых детей» [100, 90].

Слова, написанные рукой друга, раскрывают существенную сторону эстетических взглядов композитора, но только одну и, конечно, не самую главную. «Швейцарский часовщик» часто уходил в мир сказок, но его таланту были подвластны и другие области, где он создавал произведения, которые невозможно назвать «чудесными игрушками». Сочетание психологических и эстетических элементов, из которых складывался образ композитора и человека, было гораздо сложнее, чем казалось при первом знакомстве. Однако отдельные элементы были верно подмечены наблюдательными друзьями.

Любопытно, что все это было высказано при жизни композитора, более того — в сборнике к его пятидесятилетию, где о нем говорилось как о мэтре, хотя сам он и протестовал против этого. Авторы статей уже видели в Равеле выразителя художественных устремлений завершившейся эпохи и считали себя вправе делать обобщения, подводить итоги. В этом был известный смысл, хотя творчество Равеля и обогатилось вскоре произведениями, намечавшими новые пути.

Друзья композитора часто подчеркивали не только его дендизм, но и своеобразную инфантильность. Возможно, что она была лишь защитой от посторонних воздействий, от вме-

шатательства извне в личную жизнь, качеством, связанным и с какими-то внутренними особенностями. Рядом с этим существовал интерес к урбанистической реальности окружавшего мира, к промышленности и технике, о которых говорится и на страницах писем композитора. Техника непосредственно вошла в жизнь Равеля в годы войны, когда он был водителем грузовика, она привлекала его внимание и в дальнейшем. В 1928 году Равель посетил заводы Форда, о заводе думал и при сочинении музыки «Болеро». В своем неизменном интересе он был по-настоящему современным, сыном века индустриализации.

Но это воспринималось им в чисто техническом аспекте, далеко от каких-либо социальных обобщений. Равель был замкнут в личном мире, тщательно оберегаемом им в своем установленном порядке. Только один раз — в годы войны — он проявил гражданские чувства. В письмах Равеля мы почти не найдем упоминаний о событиях политической и общественной жизни. Но полная изоляция от действительности была невозможна, талант требовал простора, выхода к жизни, и мы знаем, что отголоски ее бурь и тревог проникали в замкнутый мир композитора. Они слышатся в «Вальсе», Концерте для левой руки, свидетельствуя о сложных процессах, происходивших в сознании их автора. Неизменным оставалось для него очарование образов природы, которые так ярко воплощены во многих страницах музыки, полных особого поэтического очарования.

Равель был поэтом — по самой сущности его музыки, по чуткости восприятия образов окружающего мира и стихотворного слова. И во всем он искал свой аспект воплощения, что и определяло жизненность музыки, делало ее искренней, хотя сам композитор решительно отмежевывался от этого определения, называл его «ненавистным». Действительно, ему была чужда чувствительность лирических излияний, но он всегда оставался правдивым в искусстве, рассказывал о своем, пережитом, и в этом смысле был по-настоящему искренним, каким и должен быть истинный художник. Требования мастерства были строгой, добровольно на себя взятой дисциплиной, все было подчинено ясности логических предначертаний, в чем сказывалась близость к французскому рационализму XVIII века.

Однажды Равель сказал: важно найти принцип, а там каждый студент консерватории может решить задачу. Здесь он затрагивает одну из кардинальных проблем современной музыки. Определение основного принципа — параметра —

становилось в ней все более важным и определяющим моментом. Правда, иногда все ограничивалось чисто формальным конструированием, но в целом это так или иначе относится к практике самых различных композиторов. Вот почему «Болеро» — произведение по-настоящему современное: точность и последовательность в проведении избранного принципа определяет все течение музыки. Идеалом Равеля была «...сознательная деятельность, с помощью которой композитор может уверенно достигнуть технического совершенства, независимо от того, какую он избирает тему и какой музыкальный язык» [25, 51].

Черты самого высокого профессионализма отмечали в его искусстве все знавшие Равеля. Л. Фарг пишет, что композитор имел «характер и качества ремесленника», что его «страстью было предлагать публике законченные произведения, отшлифованные до высшего совершенства» [61, 55]. Возможно даже, что это имело подчас для него решающее значение, становилось едва ли не главным эстетическим критерием. Но друзья композитора справедливо указывали, что за внешним лоском и предельной тщательностью отделки скрывалось большое чувство. В этом кажущемся противоречии заключался один из парадоксов Равеля.

Слушателю не всегда легко проникнуть в глубь равелевской музыки, чтобы понять справедливость таких высказываний. Как и всякого художника, Равеля надо судить не только по первому впечатлению, но стараться понять его замыслы, и тогда в них раскрывается то, что было незаметно с первого взгляда. Важную мысль высказал по этому поводу Р. Шалю: «Но если его музыка не говорит с нами бурным языком страстей, она лучше всякой другой владеет тайной проникновения в глубины нашей души» [19, 225].

Питая глубокое уважение к профессионализму, живо интересуюсь вопросами техники и ремесла, Равель не допускал никаких отклонений от норм высокого вкуса и мастерства. Он очень высоко ставил ремесло, умел ценить его в других, придавал большое значение отдельным деталям, вплоть до качества интервалов.

Интересную мысль высказывает в этой связи Э. Ансерме: «Полагают, что он ищет эффекты колорита, либо комизма, либо живописные, в то время как он оценивает объем, вес либо плотность» [103, 144]. Напомним, что и Стравинский говорил о плотности и весе интервала — еще одна точка соприкосновения взглядов двух мастеров. Оба они строили музыкальные конструкции, имеющие самостоятель-

ное значение, не нуждающиеся в программных толкованиях. Но, как у истинных художников, эти конструкции имели не только формальный смысл, вмещали в свои рамки большое и значительное содержание.

Известно, что сам Равель ценил профессиональность критерия в любом искусстве. Он не переносил поверхностного дилетантизма, в чем бы тот ни проявлялся. Однажды он сказал: «Я не могу рассматривать картину как любитель, но как художник... В моей юности „Олимпия“ Мане принесла мне одну из самых прекрасных эмоций... Я читаю профессионально» [46, 86]. Равель был счастлив сознанием, что умеет добиваться все большей ясности, он говорил, что «все удовольствия мира состоят в том, чтобы крепче удерживать убегающее совершенство» [46, XVIII].

Афоризм Э. По: «Совершенство — это красота в интенсивности» — может быть отнесен и к Равелю, во всяком случае — в смысле эмоциональной насыщенности каждой детали. Правда, интенсивность часто сводилась у него к филигранной отделке, но это уже относится к индивидуальным особенностям письма.

Равель искал оригинальность в строгом подчинении «правилам игры». Он любил изречение Реми де Гурмона: «Искренность трудно объяснима, она никогда не может быть объяснением». Иногда он становился парадоксальным в своих суждениях: «Все одарены: я — не больше, чем другие, с небольшим прилежанием каждый из вас может делать то, что делаю я» [104, 144—145]. Он отстаивал необходимость усвоения традиции, даже в процессе подражания: «Если вам нечего сказать, вы не можете сделать ничего лучшего... чем пересказать то, что уже было сказано хорошо. Если вы имете что-то сказать, это что-то нигде не проявится более отчетливо, чем в вашей невольной неверности модели» [104, 145]. Эти слова как бы вводят в мастерскую средневекового художника, где ученики прилежно копируют работы учителя и других старших мастеров. Так учил и сам Равель: его ученик Воан-Уильямс вспоминает, что задания сводились, главным образом, к оркестровке произведений других композиторов и анализу партитур. С этим связаны его заботы о подыскании «моделей», от которых в конечном счете он уходил очень далеко. С цеховой концепцией мастерства связывались требовательность и постоянное стремление к новому.

Ролан-Мануэль вспоминал, что Равель терял интерес к удачно решенной художественной задаче. Известно, напри-

мер, что после одного из исполнений Квартета он заявил, что слушает его как нечто постороннее, — так далеко отошел он от уже сделанного в полную меру возможности. Постоянное стремление к новому характерно для понимания равелевской психологии и — более широко — его эволюции. Автор «Дафниса и Хлои» всегда стремился к решению принципиально новых задач. Конечно, Равель не был столь радикален, как Стравинский, но и он редко задерживался долго в уже освоенной сфере, переключался в иную, оставаясь в рамках своего стиля и общей эстетической концепции.

О ней неоднократно писали и при жизни композитора, и после его смерти; много интересного можно найти в посвященных ему специальных номерах «*Revue musicale*». В памяти современников сохранилось много мыслей композитора, его кратких замечаний и реплик, прозвучавших в дружеских беседах и дискуссиях. Он редко высказывался более пространно: пожалуй, лишь в лекции, прочитанной в Хьюстоне, и интервью, опубликованном в журнале «*Etud*» в 1933 году. Интервью явилось своеобразным завещанием композитора, определившего с полной ясностью свое творческое кредо.

Он начинает с подтверждения своей верности традиции: «...я никогда не пытался опровергать установленные законы гармонии и композиции. Наоборот, я всегда искал вдохновение в творчестве великих мастеров (никогда не перестаю учиться у Моцарта!), и моя музыка в своей основе опирается на традиции прошлого, вырастает из них» [35, 140].

В свете таких слов проясняются многие мнимые противоречия в облике композитора, которого подчас считали опасным разрушителем основ. На самом деле он отлично усвоил консерваторскую дисциплину, вошедшую в его сознание очень глубоко, хотя и не подчинившую его своим нормам. Равель вырабатывал собственные, не отказываясь от уже усвоенного. Он был истинным учеником Жедальжа и Форе, а через них оказался связан с традицией французского академизма. Его громадный и своевольный талант преображал любой звуковой материал, но повсюду, в любых поисках он сохранял неизменную любовь к порядку, к законченности и элегантности высказывания, в чем напоминает своего учителя Форе, а в какой-то степени и Сен-Санса, о котором, как известно, отзывался с большой симпатией и даже нашел у него одну из «моделей» Фортепианного концерта G-dur.

Но следовать традиции, хотя бы и академической, не означало для Равеля стать традиционалистом. Он искал

опору для движения на путях, которые выбирал сам — по велению своего таланта и сердца. Он был убежден, что за всем совершенством мастерства должно скрываться нечто значительное, важное не только для композитора, но и для слушателя, чувствовал ответственность за то, что скажет ему своей музыкой. Его критерий был высок и по существу гуманистичен. Он говорил: «Великая музыка, я убежден в этом, всегда идет от сердца. Музыка, созданная только путем приложения техники, не стоит бумаги, на которой она написана».

Как не вспомнить в этой связи поэтические строки Т. Клингзора о нежном сердце, которое бьется под вельюровым жилетом Мориса Равеля! Тем более, что автор интервью подчеркивает: «...музыка должна быть прежде всего эмоциональной, а потом уже интеллектуальной... А музыка, я настаиваю на этом, несмотря ни на что, должна быть прекрасной. А для этого есть один путь: ...художник должен сочинять свою музыку не по теориям. Он должен ощущать музыкально прекрасное в своем сердце, он должен глубоко прочувствовать, что сочиняет» [35, 141, 142].

Кое в чем здесь можно найти противоречия с более ранними высказываниями Равеля. Но время лишь уточнило, сделало более зрелой концепцию, которая и раньше находила выражение в произведениях композитора: к ним вполне применимы определения, высказанные в 1931 году, накануне творческого финала, каким явились фортепианные концерты.

Важно не только утверждение эмоционального начала искусства, но и отрицание догматизма, отказ от следования предвзятым теориям. Равель мог подчинить вдохновение принципу, избранному именно для данной пьесы, в соответствии с художественным замыслом (как это сделано в партитуре «Болеро»). Но он отказывался следовать чужим системам.

«Равель знал, чего он хотел, и следовал своему пути с непреклонной логикой, — писал Вюйермоз. — Искусство иногда рассеянное, иногда беспокойное. Он смущал собеседников своим невозмутимым видом и своими бутадами, в которых утверждал язвительную любовь к парадоксам. Его музыка проникнута тем же характером... Под предлогом, что его мастерство было безупречно, его часто помещали среди фабрикантов музыкальных ящиков, предназначенных для увеселения элиты знатоков. Будущее доказало, что в нем было не только это» [119, 55].

М. де Фалья говорил о Равеле: «...исключительный случай чего-то вроде „чудо-ребенка“, чудесно развившееся дарование которого могло бы совершать „чародейства“ посредством своего искусства. И в этом, на мой взгляд, причина того, что музыка Равеля не всегда может быть оценена без предварительного понимания ее индивидуального строя и воплощенного в ней эмоционального начала... критика... вообще отрицала существование всякой эмоции в его музыке, в которой отчетливо бьется сильное искреннее чувство, порой скрываемое за налетом меланхолии или насмешливой иронии» [30, 89].

С этим связана и нелюбовь Равеля к словесному раскрытию содержания своей музыки. Жиль-Марше сообщает, что композитор часто начинал работу с установления гармонического и модуляционного плана и лишь затем искал тематический материал. Трудно сказать, насколько последовательно это воплощалось на практике, но, при всей рационалистичности склада своего ума, Равель возводил звуковые здания, в которых царила живая мысль человека и художника. «Мое честолюбие состоит в том, чтобы говорить нотами то, что другие говорят словами: я думаю и чувствую музыкой» [118, 83].

«„Выразительная невыразительность“ („*Expressivo inexpressif*“) была у Равеля стыдливостью выражения и маской: Равель выражал что-то при отсутствии желания выражать!» [73,7]. Не следует преувеличивать значение этой мысли — ведь самый выбор сюжетов, их образный строй вызывали эмоциональность, которая иногда приглушалась по субъективно-психологическим причинам. Скупость нюансов и, как противоположность, излишняя детализация были связаны именно с ними, перекликаясь с аналогичными высказываниями Стравинского, адресованными к исполнителям, — оба композитора не желали, чтобы их интерпретировали, требовали полной верности тексту.

В поисках изысканности выражения Равель охотно обращался к опыту клавесинистов, причем в этом он не был одинок: точность и элегантность их письма привлекали Дебюсси, Фалью и других композиторов XX века.

Так сложились характерные черты стиля, доведенные композитором до высшего совершенства. Равелевская музыка обладает способностью глубоко трогать единственно своей грацией, она, лучше какой-либо другой, отвечает канону Эдгара По, требовавшего «...равной независимости чувства» [104, 39]. Идеал трудно достижимый и для

самого поэта, но Равель действительно показывает пример законченности и гармоничности письма, являющегося, по словам Ролан-Мануэля, «отрицанием всякого романтизма». Впрочем, всякие категорические определения имеют свой недостаток — ведь в некоторых своих произведениях Равелю не была чужда романтическая устремленность. И это не помешало ему сохранить верность идеалам французского классицизма.

Многие видели в Равеле представителя музыкальной элиты, такого мнения придерживался и его друг Т. Клингзор, считавший, что композитор выражает «характер полностью аристократической эпохи», которая впоследствии вызвала реакцию. Он имеет в виду антиравелевскую, а в более широком плане — антиимпрессионистическую оппозицию 20-х годов. Среди ее шумных и беспокойных новаторов Равель отличался склонностью к чистому и ясному рисунку, напоминающему любимых им японских художников. Он оставался — при всеобщем изменении эстетических взглядов — человеком начала XX века. Добавим — перешагнувшим рубеж войны и, подобно Стравинскому, говорившим свое слово новому поколению.

Это происходило в условиях музыкальной жизни, так непохожих на довоенные. Многочисленные фестивали современной музыки, невиданный размах концертной и гастрольной деятельности, грамзапись, а впоследствии — радио и телевидение — все это решительно приблизило композитора к слушателю. Если в начале века музыка Равеля звучала в салонах и дружеских кружках и лишь сравнительно редко — в концертных залах, то теперь она стала достоянием широчайших кругов. И это явилось для него, как и для других композиторов, экзаменом на художественную зрелость. Жизнь показала, что многое казавшееся значительным в тиши творческой лаборатории теряло это качество при выходе к широкой аудитории. Равель избежал подобной опасности; жизнь показала, что его музыка обладает истинной популярностью.

Сам он считал, что его музыка проста. Он говорил, например, о музыке рассвета из «Дафниса и Хлои»: «Это попросту педаль трех флейт, а на ее гармоническом фоне тема развивается совсем как в песне „С парада возвращаясь“» [19, 225]. В этих словах проявилось стремление к рационалистическому объяснению творческого процесса, снятия с него покрывала романтической загадочности. Исключительный талант композитора и чуткость интона-

ционного слуха уберегли его от замыкания в узком кругу образов и впечатлений, позволили ему говорить с людьми всех общественных положений. Интересно вспомнить в этой связи свидетельство французского журналиста Ж. Катала: «Лет двадцать назад, отдыхая на одном из островов Балтийского моря, я как-то поставил пластинку с Менуэтом из „Гробницы Куперена“ — и я увидел слезы на глазах простой эстонской крестьянки: она поняла то, чего ни один официальный комментатор, насколько мне известно, не почувствовал, она поняла боль этих страниц...» [7,52]. Автор статьи напоминает о близости Равеля к народу, о том, что композитор любил беседовать со своими земляками, наблюдать веселое оживление парижских улиц, радовался вместе со всеми в день 14 июля, когда стремился быть в кругу отмечающих национальный праздник. Все это вносит значительные коррективы в представление о Равеле как о денди и монфорском затворнике: в действительности его облик был многогранным, не вмещающимся в рамки одного категорического определения.

Не случайно Ролан-Мануэль назвал свою статью в юбилейном сборнике 1925 года «Эстетика обмана»: он имел в виду свойство равелевского искусства скрывать свою истинную сущность за внешней оболочкой. «Трудно представить себе Равеля в роли обманщика», — пишет автор статьи, полагая смысл названия, косвенно, в констатации той «мимозности» и сдержанности эмоционального высказывания, о которой писали и другие исследователи. Равель, конечно, читал статью, и ее автор не стал бы говорить ничего способного обидеть учителя и друга. Возможно, что он в известной степени принял концепцию Ролан-Мануэля, тем более что в ней была близкая его уму парадоксальность.

Об этом пишет и В. Жанкилевич. Он предпочитает говорить об эстетике не обмана, а спора, называет Равеля спорщиком (*gagueur* — французское слово, означающее также биться об заклад, идти на пари). В понятие *gagueur*, по его мнению, вмещается идея преодоления трудностей, стальной воли. «Испытав, что прекрасное трудно, Равель еще искусственно создает исключительные условия, неблагоприятные, парадоксальные, которые восстанавливают в правах прекрасную твердость, и, так как он не знает романтического конфликта призвания и судьбы, он изобретает ошибку естественной трудности выражения, фабрикует добровольные запреты для собственного употребления» [98, 66—67]. Автор этих слов считает даже, что искусственность и парадок-

ксальность являются характернейшими чертами равелевского творчества.

Можно не согласиться с категоричностью такого определения, но, несомненно, проблема преодоления трудностей, стремление остаться в созданных самим собою рамках конструктивного замысла являются важной особенностью искусства Равеля. Причем он сосредоточивал внимание не только на формальной стороне, но использовал найденные конструктивные схемы и приемы для выражения художественного замысла и образного содержания (ярчайший пример — «Болеро»). При этом возникали большие трудности как чисто технического, так и эстетического плана. Но здесь вступал в свои права творческий темперамент *gazeure* — спорщика и любителя парадоксов, испытывающего громадную радость победы над трудностями.

Говоря о мастерстве Равеля, действительно редкостном и индивидуальном, нельзя не видеть его связи с миром образов, вдохновлявших творчество композитора. Этот мир разнообразен, в нем оживают впечатления жизни, природы и искусства, ставшие достоянием творческого сознания композитора, не стремившегося к непосредственности высказывания. Отсюда ровность психологической атмосферы, лишь иногда нарушаемой напряженностью звучаний. Все это гармонирует с образом человека сдержанного и подчеркнута корректного, умевшего прятать свои переживания под маской спокойствия, любившего строгий порядок и изысканность окружающей обстановки, в чем можно убедиться и поныне, посетив его дом в Монфор-л'Амори.

Перед исполнителями равелевской музыки встают большие и сложные задачи: надо раскрыть всю полноту ее внутреннего содержания, не нарушая ровности тона, а вместе с тем избежать опасности спокойствия и равнодушия, ложно понятой объективности. Ведь сам Равель говорил, что художник «должен ощущать музыкально прекрасное в своем сердце, он должен глубоко прочувствовать, что сочиняет» [35, 141—142]. И он был таким художником, по своему темпераментным и эмоциональным, он нес большие чувства, скрытые под присущей ему манерой повествования. За всеми его призывами к точности и рационалистичности исполнения скрывалась горячая любовь к искусству. Э. Журдан-Моранж приводит слова Равеля: «Моя любовница? Это музыка!».

Натура композитора была глубокой, восприимчивой, но и очень устойчивой в своих эстетических принципах. Многие

важные особенности его композиторской манеры выступили уже в ранних произведениях, устояли перед натиском новых впечатлений. Равелю всегда была присуща рационалистичность склада мышления, но она не исключала интуиции и вдохновения: «...его ум выступает могучим и верным союзником безошибочного вкуса, возникающего в глубинах творческой эмоции [34, 48], — справедливо замечает К. Шимановский, словно отвечая мыслям самого Равеля о соотношении интеллекта и чувства в художественном произведении.

Это ощущали не только музыковеды и композиторы, но и исполнители. Для них, в частности, был важен вопрос эволюции стилей, и прежде всего отношение к импрессионизму. Г. Нейгауз находил, что это «...слишком узкий термин для художника, ощущающего природу во всем многообразии ее форм и состояний, для художника с философской направленностью мышления» [36, 77]. Его мысль уточняет С. Рихтер, считающий, что произведения Равеля «...слишком динамичны, темпераментны, чтобы быть типично импрессионистскими, и слишком многоцветны, красочны, колоритны, чтобы совсем не быть ими» [36, 77]. Пианист пленяется в композиторе «яркой декоративностью и сочностью красок, богатейшей экзотикой, благоуханным и пряным звуковым колоритом — тем, что можно было бы назвать „гогеновским“ мировоззрением в музыкальном искусстве» [36, 77]. Близко к мнению Рихтера и восприятие Э. Гилельса, который слышит в равелевской музыке отголоски южной Франции. Для Л. Оборина главное — «...классические истоки музыки Равеля — его постоянное стремление к внутренней гармонии, к совершенству формы и внешней отделки» [36, 78].

Мысли больших исполнителей дают ключ к их интерпретации музыки Равеля. Конечно, они выражали свое понимание Равеля средствами своего искусства, и это самое важное, ибо музыка существует прежде всего в живом звучании. Но мысли больших артистов всегда чрезвычайно интересны и часто укрепляют выводы исследователей, входят в создаваемую ими концепцию.

От общей проблематики равелевского стиля мы переходим к рассмотрению особенностей гармонического и оркестрового письма мастера, где с особенной ясностью раскрывается его творческая неповторимость.

Равель неоднократно говорил о своей верности законам гармонии и композиции. Он любил указывать на строгость

пройденной им школы и ее важность для формирования молодого композитора. Как вспоминает Веприк, «он придавал особое значение элементарной гармонии, где не все дозволено, где существуют ограничения» [5, 18]. И сам всегда устанавливал строгие «правила игры», в рамках которых и разворачивались его гармонические искания. Об этом говорится в многочисленных исследовательских статьях и этюдах.

Значительный вклад в изучение гармонии Равеля внес французский музыковед Ж. Шайе, опубликовавший несколько статей и очерков на эту тему. Исходя из частных, он рисует картину целого, подчеркивая, прежде всего, органичность эволюции гармонического письма Равеля. Внимание исследователя привлекают три главных фактора.

Прежде всего он занимается проблемой генетики равелевских аккордов. Он берет начальные такты «Благородных и сентиментальных вальсов», где звуки *c* и *a*, включенные в тонический аккорд *g—h—d*, теряют характер аподжатуры, обретают новое единство. В седьмом вальсе встречается сочетание *F—dur* и *E—dur*, которое рассматривается в качестве аналогии знаменитому битональному пассажиру из «Петрушки». Но у Стравинского нечто иное — черно-белая диатоника, сопоставление в интервале тритона, меняющее колорит и гармоническое значение.

Шайе трактует аккорд *c—cis—fis—a—d* как типичный для Равеля и находит его прообразы в первой части бетховенской «Лунной сонаты», а также в заключительных тактах Скерцо Шопена *h-moll*. Таким образом намечается эволюция становления приема: «...пассажные аподжатуры (Бетховен), настойчивая аподжатура задержанного разрешения (Шопен), самостоятельный аккорд (Равель)» [50, 13]. Надо сказать, что это не единичное наблюдение исследователя: вся равелевская аккордика является для него результатом исторической эволюции гармонии. Как и сам композитор, Шайе указывает прежде всего на черты преемственности.

Второй важный вопрос — модальность равелевской музыки, которая ясно выступает еще в «Античном менюэте». Возможно, что мы имеем здесь пример влияния Шабрие. Во всяком случае, Шайе, в своем докладе на международном симпозиуме (Париж, 1975), проводит очень убедительную аналогию между гармоническими оборотами «Античного менюэта» и оперы Шабрие «Гвендолина». В дальнейшем Равель неоднократно пользовался техникой модальных гармоний, подчас усложненных введением «соседних зву-

ков» — его излюбленный прием, — но не теряющих при этом своей ладовой сущности. Это еще одно свидетельство непогрешимости равелевского слуха, находившего точный баланс во всех звуковых сочетаниях. Возвратимся еще раз к статье Шайе. Он пишет: «Рядом с Форе он (Равель. — И. М.) разделял репутацию одного из создателей современной модальности, он утверждал, что знает только самую строгую школьную тональность» [50, 14]. Конечно, это не совсем верно, ибо примеры модальности, которые Равель находил в русской музыке — у Мусоргского, и во французской — у Дебюсси, направляли его мысль далеко в сторону от академических догм.

С этим связан и отход Равеля от традиционного терцового аккорда, возвращение к более архаическим формам кварто-квинтовых созвучий, приобретающих у него новое значение. Ренессанс этих гармоний начался в конце XIX века, он был связан с возрастанием интереса к пентатонике, которая также привлекала внимание и Равеля. Уже в Квартете встречается типическая интонация.



Вместе с тем он не чужд чему-то близкому античному хроматизму, как это показывает пример из «Мадагаскарских песен».

Можно напомнить и другие страницы равелевской музыки, показывающие многообразие форм гармонического письма, которые композитор находил, оставаясь тесно связанным с классической концепцией ладотональности. Он стремился вникнуть в мир новых звучаний, мог использовать отдельные приемы, но включал их в рамки своей системы. Так он был далек от уже возникающей в то время линейности, склад его мышления оставался строго гармоническим. Равель умел пользоваться излюбленными созвучиями (например, большим септаккордом) по-своему, заставляя забыть о том, что они существовали и раньше.

Интересные мысли о гармоническом языке Равеля высказал еще в 1925 году А. Казелла. Он рассматривает вопрос в историческом плане, вспоминая о годах учения композитора, совпавших с периодом распада гармонического мышления, который в значительной степени происходил под влиянием идей Вагнера. Сходную концепцию развивает и Э. Курт в своей знаменитой книге «Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане“ Вагнера» (кстати сказать, в ней содержится всего лишь одно упоминание о Равеле — в связи

с «Менуэтом» из Сонатины). В это же время свои собственные пути обновления гармонии успешно искал Дебюсси. А. Казелла сближает Равеля с Сен-Сансом, хотя, по правде говоря, между ними мало общего, особенно в плане гармонического письма.

Вообще же, Равель разнообразно использует традиционные мажор и минор, греческие лады — дорийский, гиподорийский, а иногда и фригийский, все они встречаются у него во многих сочетаниях. При всем этом Казелла полагает, что полимодальность не играла у Равеля такой роли, как у Дебюсси. Это несколько противоречит взглядам современных исследователей, но в общем верно указывает на приверженность композитора к классической концепции европейской гармонии.

Казелла находит в зрелом творчестве Равеля один из важных — по его мнению — признаков гармонии XX века: аккорд с одиннадцатым обертонным призвуком *g-h-d-f-a-cis*, который встречался и у Дебюсси, но приобрел особо важное значение и характерность именно у автора «Дафниса и Хлои». Он видит здесь еще одно свидетельство естественности эволюции равелевской гармонии, основанной на расширении количества используемых звуков натурального звукоряда. Другим ресурсом обогащения явилось широкое использование аподжатуры, особенно неразрешенной.

Критики часто указывали на это, они даже обвиняли Равеля в злоупотреблении приемом, в «культе соседней ноты». Действительно, многие аккорды возникали у него как следствие сложных аподжатур.

Нетрудно заметить, что все это надстройки над классическим доминантсептаккордом. Такого рода образования, часто встречающиеся в партитуре «Дафниса и Хлои», воспринимались в свое время как нечто совершенно новое, хотя — и здесь Казелла согласен с Шайе — имеют прецедент в музыке Шопена: аккорд *fis—h—d—eis—g*. Есть, впрочем, и существенное различие, добавим мы: колористичность гармонической функции у Равеля и ее острая экспрессивность у Шопена. Это интересный пример различия смысла одного и того же приема у разных композиторов, в зависимости от художественных замыслов и, в более широком смысле, от их эстетических концепций.

А. Казелла, как и П. Коллар, замечает, что самые сложные равелевские гармонии поддаются анализу с учетом аподжатур, надстроенных над традиционными аккордами, и именно с этим связана неизменная тональная устойчивость

музыки. Битональность возникает у Равеля в послевоенные годы из сочетания двух линий, что само по себе говорит о возросшем значении контрапункта в системе его музыкального мышления. Ему знакомо и то, что Ю. Тюлин называет полиладовостью (вертикальное соотношение разных ладовых образований).

Следующий гармонический ресурс — педаль, при помощи которой также преобразуется характер и структура обычных гармоний, принимающих новый смысл, например, в музыке второй части «Ночного Гаспара». Еще один типичный штрих — различные комбинации больших секунд, в том числе параллельных.

Равель придавал исключительное значение гармоническим находкам, часто одному-единственному аккорду, умел ценить его и наслаждаться им, а иногда и видеть в нем центр произведения. Вюйермоз замечает по этому поводу: «Когда узнаешь его в глубине произведения, догадываешься, что гармония часто становилась для него драгоценным камнем, который со всей заботой положен в замечательную оправу и который ориентирует равновесие композиции» [118, 25].

В этом он близок Дебюсси и Скрябину, имена которых не раз упоминались писавшими о гармонии Равеля. Контакты (и различия) с первым из них несомненны, что же касается Скрябина, то мы не знаем, насколько Равель был знаком с его творчеством, хотя можно предположить, что он слышал его Третью симфонию, исполнявшуюся в Париже в 1907 году. Во всяком случае, гармонические искания Скрябина, хотя и пролегли в другой области, могли заинтересовать Равеля. В строгой логичности скрябинских гармонических построений (известно, какое значение придавал этому автор «Прометея»), в их удивительной ясности (при всей сложности), в постоянной заботе о чистоте стиля и ясности письма Равель мог найти нечто родственное. Но, конечно, по своему образному строю и самому характеру музыкального языка эти композиторы далеки друг от друга, находятся в разных сферах искусства XX века.

В своем докладе на парижском симпозиуме 1975 года музыковед А. Оере говорил о том, что у Равеля было сравнительно немного красок гармонической палитры, но он умел пользоваться ими очень разнообразно. Многие важные элементы гармонического письма были найдены композитором еще в молодости и сохранились на протяжении всей его творческой жизни. Оере сосредоточил внимание на «Мадагаскарских песнях», где, по его мнению, гармоническое

мышление Равеля выступает в особо откristаллизованной форме. Примечательно, что и советский ученый Ю. Холопов в книге «Очерки современной гармонии» строит характеристику равелевского стиля на анализе одной из «Мадагаскарских песен».

В музыке этого цикла много типично равелёвских аподжатур, того, что О. Мессиаан называет «добавочными нотами». В ней встречаются политональные эпизоды, фонические эффекты и другие интересные детали. Оере выделяет конструкцию из двух больших септим — *a-gis-g*, которую можно свести к последованию двух малых секунд, часто встречающихся у Э. Вареза. Но если там это носит характер нарочитой резкости, то Равель пользуется таким приемом по-иному, находит фóрму изложения в духе своей эстетической концепции. Он всегда был далек от разрушительных тенденций, проявившихся в европейской музыке, говорил, что не собирается использовать «радикальные» гармонии, и во всех своих исканиях помнил об ясности и красоте звучания. Равель оставался верным классическим принципам гармонии, видоизменяя традиционные аккорды введением дополнительных звуков и пользуясь неожиданными сопоставлениями.

Вслушиваясь в музыку Равеля, мы вступаем в яркий и самобытный гармонический мир, в котором происходят процессы интенсивного развития. Стремление к опоре на традицию сочеталось у него с неослабевающим интересом к новому, тенденцией к расширению круга средств, отчетливо заметной в произведениях 20-х годов. Мы уже знаем, как много нового было найдено в них композитором, неутомимым в поисках еще не пройденных путей, что и делает гармоническое письмо Равеля по-настоящему свежим, оригинальным и современным.

Это можно сказать и об оркестровом письме Равеля, которое отмечено печатью высокого мастерства и смелого новаторства. И здесь чувствуются прочные связи с предшественниками и современниками, как французскими, так и зарубежными.

Э. Журдан-Моранж замечает в этой связи, что Равель многое воспринял у Римского-Корсакова и Р. Штрауса, научившего его искать и находить еще неизведанные возможности духовых инструментов. Что касается Римского-Корсакова, то здесь преемственные связи несравненно более глубокие и значительные.

Ролан-Мануэль прав, утверждая, что «Равель обязан рус-

ским оплодотворяющими принципами алхимии тембров. Он одолжил у них секрет инструментальных комбинаций, которые рождают новые звучности в союзе с особенностями каждого тембра, без которых оркестр отягчается ненужной перегрузкой. Но урок русских был только уроком, и если взлет кларнета или магия использования ударных в произведениях Римского-Корсакова и вызывают аналогии, то оркестр двух музыкантов противостоит друг другу по характерности» [105, 37—38].

Это справедливо — так учится мастер, не теряющий самостоятельности при усвоении уроков другого. Однако вопрос о воздействии оркестрового письма Римского-Корсакова на развитие стиля Равеля и Дебюсси не может быть сведен лишь к частностям. Речь идет о том, что Римский-Корсаков открывает новый период в понимании и трактовке оркестра, и именно поэтому многое у него оказалось важным и приемлемым для композиторов XX века, в том числе для Стравинского. Так и Равель воспринял опыт высокочтимого им автора «Антара», но прочел его партитуры по-своему, оставаясь самим собою даже при решении сходных задач, — достаточно сравнить «Испанское каприччио» и «Испанскую рапсодию».

Говоря о влияниях Римского-Корсакова, обычно вспоминают партитуры «Антара» и «Шехеразады» — произведений, написанных в XIX столетии, забывая о достижениях позднейшего времени, прежде всего о «Золотом петушке», отрывки из которого Равель мог слышать в исполнении оркестра Колонна еще в мае 1908 года. Партитура русского мастера раскрывает перспективы, которые, быть может, больше увлекали Стравинского, чем Равеля. Но и он не мог остаться равнодушным к небывалому обновлению технических средств. Нечто подобное можно усмотреть и в эволюции оркестрового письма от «Испанской рапсодии» к «Боле-ро», разумеется, с поправкой на индивидуальность французского композитора.

Оркестровый стиль Равеля складывался в эпоху, когда Дебюсси уже утвердил свои новаторские традиции, когда происходил стремительный взлет творчества Стравинского. Сила Равеля сказалась в том, что он сумел проложить собственный путь и в этих условиях не был подавлен могущественными влияниями великих современников, создал манеру письма, которая и поныне привлекает внимание своей неповторимой красочностью, рельефностью и оригинальностью, хотя стилистически она и далека от нашего вре-

мени. Не говоря уже о чисто художественных достоинствах равелевских партитур, они показывают пример великолепного знания инструментов, неистощимости фантазии в их сочетаниях, точности применения каждого средства. Равель блестяще выразил устремление к преобразованию оркестрового письма, что характерно для французской музыки в последнее десятилетие прошлого века.

Дебюсси первым восстал против многозвучности вагнеровской инструментовки, противопоставил ей технику чистых тембров, расширил арсенал средств звукоизвлечения, нашел новые амплуа оркестровых инструментов. Он широко использовал различные формы *divisi* для создания особых колористических эффектов. Равель воспринял все это и сочетал с непосредственными уроками русской музыки.

Вюйермоз — автор интересной статьи об оркестре Равеля — замечает по этому поводу: «Импорт наиболее „вкусных“ находок Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова еще больше обогатил этот словарь, такой гибкий в своих славянизмах и исключительно обаятельном ориентализме. В то время, когда Равель вышел на сцену, все, казалось, уже было сказано в самых изобретательных и самых точных оркестровых признаниях» [119, 23].

Роль русской музыки — кучкистов и Стравинского — была на самом деле велика в становлении равелевского оркестрового письма. Но этим не исчерпывались ресурсы обновления, и другие композиторы XX века открывали свои оркестровые миры: появлялись произведения Бартока и Хиндемита, несколько позднее — Шостаковича, все это складывалось в сумму технических и художественных достижений. Равель занял достойное место в плеяде современных мастеров оркестра. Он довел до высочайшего совершенства технику импрессионистического оркестра, а затем пришел к новому, далеко выходящему за его пределы, как это показывают партитуры «Болеро» и фортепианных концертов.

Важная особенность равелевских партитур в крайней детализации и точности авторских предписаний, исключаяющей всякий произвол трактовки, в динамических нюансах, возникающих как следствие применения точно рассчитанных оркестровых средств, того, что называется «выписанным *crescendo* и *diminuendo*». Классический пример — «Болеро», где нарастание возникает в результате постепенного накопления оркестровых ресурсов. Равель «...требует от инструменталистов прежде всего виртуозности, которая не связана с инициативой дирижера», — замечает по этому поводу

П. Коллар [53, 120]. Особенность оркестрового письма Равеля непосредственно связана, таким образом, с его пониманием сущности проблемы «композитор — исполнитель», о чем мы уже упоминали выше.

Равель высоко ценил «деланность» партитуры, выверенной до мельчайших подробностей. Кстати сказать, здесь он также близок Римскому-Корсакову — их роднит любовь и уважение к композиторскому мастерству, к тому, что обозначается по-французски словом *metier*, не совсем аналогичным русскому слову «ремесло».

Надо прибавить еще одну черту общности: Равель, как и Римский-Корсаков, придавал исключительное значение подробнейшему знанию технических особенностей инструментов, что являлось для обоих одной из самых важных предпосылок для полного овладения индивидуальным оркестровым мастерством. Каждый из них имел свои предпочтения, но оба знали предмет досконально. Римский-Корсаков практически изучал игру на виолончели и духовых инструментах, а Равель проводил долгие часы в общении с оркестровыми музыкантами, стараясь постичь все детали их мастерства и технические возможности их инструментов. Более того — стремился отыскать новые приемы, которые с первого взгляда казались неисполнимыми. Учась, он учил других — отсюда богатство удивительных находок, безошибочно направленных на осуществление художественного замысла.

Это показывает анализ любой партитуры Равеля, в частности, изучение его *tutti*, где с такой безупречной точностью определена плотность звучания каждого инструмента. Не менее точен он и в прозрачных эпизодах. Если взять, например, первую часть «Испанской рапсодии», то можно проследить тщательность «пригонки» каждой оркестровой детали. Это не является нарочитым, заложено в самой композиционной схеме, где так же точно соотношение немногих составных элементов и все подчинено строжайшей логике, не оставляющей места для исполнительского переосмысления. Принципы оркестрового письма находятся, таким образом, в полном соответствии с общей композиторской концепцией. Как и всякий большой мастер, Равель осуществляет синтез всех элементов своего дарования, что и определяет органичность его музыки. Слушая ее, трудно отличить интуицию и творческое прозрение от строгого расчета и логической дисциплины.

Подобно большинству музыкантов своего времени, Равель интересовался необычными звучаниями, проявлял

особое внимание к еще неизвестным способам звукоизвлечения, комбинациям тембров, словом, к тому, что некоторые именуют оркестровой алхимией. Причем его искания не только не лимитировались тем, что считалось невозможным для того или иного инструмента, но, напротив, становились еще более активными в стремлении утвердить небывалое. И сколько раз он выходил победителем из единоборства с техникой того или другого инструмента! Собственно говоря, с этой проблемой так или иначе сталкивались все реформаторы оркестрового письма, но для Равеля она приобретает особое значение, ибо в ее решении нашла выражение его любовь к парадоксальному. Все дело было в том, что редкостное знание инструментов помогало ему воплощать дерзостные замыслы в тех изысканных и неожиданных звучаниях, которыми изобилуют его партитуры.

Равель ставил перед собой сложнейшие виртуозные задачи, которые подчас почти вплотную подходили к области технического трюка, но безошибочное чувство меры спасало его от излишеств, от перехода через опасную границу, и он всегда оставался в сфере истинной музыкальности.

Множество примеров можно найти в партитуре «Испанской рапсодии», где — особенно в первой части — композитор стремится к импрессионистической фиксации переменчивых впечатлений, продолжая и развивая по-своему традиции, идущие во многом еще от «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси (который к этому времени уже значительно расширил круг оркестровых средств, как показывает партитура «Моря»). Внимание Равеля устремлено здесь на изобретение красочных оркестровых эффектов, так богато представленных в звуковой ткани «Испанской рапсодии». В этой утонченности была новизна, отсюда уже намечался путь к пышности красок партитуры «Дафниса и Хлои» — вершине импрессионистического оркестрового письма Равеля. Дальше оставалось либо повторяться, либо без конца шлифовать детали. Но, как показало будущее, композитор открыл иные возможности, связанные с общей эволюцией его творчества; оркестровка всегда определялась у него внутренним содержанием музыки, даже там, где, казалось бы, решается чисто техническая задача.

Оркестровку Равеля можно уподобить нарядной, многоцветной ткани, которая поражает тонкостью рисунка и неожиданностью сочетания цветов. Она всегда заметна, и в этом композитор следует иному принципу, чем Бетховен, про оркестровку которого Стравинский говорил, что она не при-

влекает внимания сама по себе. Что ж, есть разные композиторские подходы, и Равель имел собственный. Он везде исходил из детального знания технических особенностей каждого инструмента и использовал их для решения точно определенных задач. Это характерно для любого произведения Равеля.

Он был «сознательным ремесленником», но также и волшебником оркестра, мастером тончайшего расчета и редкостной интуиции, умевшим ценить каждый штрих и находить для него место в общей картине. В этом он также близок Римскому-Корсакову. Оркестровка Равеля — чудо точности, как, впрочем, и вся манера его композиторского письма. Его партитуры поучительны для каждого музыканта-профессионала: они пробуждают в нем много важных мыслей и соображений. А для широких кругов слушателей они останутся в числе любимейших произведений, радующих красотой и богатством звучания.

Слава Равеля — мастера оркестрового письма — установилась при его жизни и не померкла до сих пор, хотя в этой области было сделано много удивительных открытий. Очевидно, Равель работал над своими партитурами с тем же чувством полного творческого увлечения, что и Римский-Корсаков, говоривший о радости, испытываемой им при оркестровке, при сознании своей власти над звуковой стихией.

Важный вопрос — первичность тембрового образа: Равель, великий мастер оркестра, сочинял всегда за фортепиано. Г. Нейгауз считал, что, работая над его произведениями, пианист должен подчеркивать оркестровые элементы, указывая, таким образом, на связь двух сфер музыки французского мастера. Впрочем, это скорее относится к психологии творчества, чем к оркестровой стилистике, которая остается по-настоящему самостоятельной, о чем лучше всего говорят сами произведения Равеля, утверждающие стиль подлинной оркестральности, сложившийся у композитора, по-своему осмыслившего широкий круг явлений прошлого и настоящего.

Нам осталось добавить несколько необходимых замечаний о жанровом диапазоне равелевской оркестровой музыки. Как и Дебюсси, он, в сущности, остался равнодушным к симфонической традиции Бетховена, а вместе с тем — к характерным для нее приемам разработки и развития, которые были продолжены во Франции в творчестве Франка и его последователей. Равель искал в оркестровой музыке

нечно иное, связанное с его общей эстетической концепцией. Он явно предпочитал формы рапсодии и сюиты, любил живописные зарисовки, а больше всего — танцевальные жанры, так широко представленные в его музыке. Он продолжал линию симфонизации танца, в чем снова оказался близким устремлениям русских композиторов, не повторяя при этом сказанного ими. Мы хотим еще раз вспомнить в этой связи о партитурах «Вальса» и «Болеро», о присущей им масштабности, о своеобразии приемов их конфликтного и вариантного развития. Принципы воплощения полностью соответствуют содержанию, новы, как и оно само. Равель сказал свое слово в области, где так много было сказано другими, убедительно подтверждая этим самостоятельность его композиторского мышления.

Об этом уже говорилось в связи с творчеством Равеля в других жанрах: повсюду он оставался самим собою, и притом в пределах, точно ограниченных им самим. Композитор возмещал ограниченность пространства полнейшим использованием всех возможностей. В этом есть что-то напоминающее его сад в Монфоре, где на очень небольшом участке земли было сосредоточено столько разнообразного, расположенного в тщательно продуманной последовательности. Так же экономно распоряжался он и звуковым материалом своих произведений, так же продуманно вводил новые эффекты в их музыку, встающую в воображении композитора, как план архитектора.

Он гордился стройностью своих конструкций, любил подчеркивать основополагающее значение найденного принципа, выступал мастером высочайшей требовательности, способным полностью зачеркнуть написанное и начать работу сначала. Также взыскателен был он и в отношении искусства других, отчетливо видел, что многое из возникавшего вокруг было еще незрелым, далеким от его эстетического критерия. Но глубинные свойства природы влекли его в мир нового искусства, литературы. «Он был одним из первых читателей Поля Валери», — пишет Э. Журдан-Моранж [74, 136], сразу оценил Стравинского, с увлечением слушал джазовую музыку. Отзывчивость к новому всегда жила в сердце композитора, и в круг его пристального внимания входило все больше явлений послевоенного искусства, он вглядывался в них, многое оценивал правильно — с позиций своего опыта и мастерства. Сам он в сущности оставался представителем предвоенной эпохи.

Это не отрицает музыковедческой концепции «двух Раве-

лей». Композитор, действительно, во многом изменился в послевоенные годы. Но он встречал новое как обладатель сильной самостоятельной индивидуальности. Он осваивал лишь то, что представлялось ему необходимым, а не просто плыл по общему течению. И если некоторым из друзей перемены казались слишком радикальными, то для молодого поколения это оставалось за чертой современности.

Произведения Равеля звучали в программах фестивалей новой музыки и имели успех, но он не встал в ряд с лидерами современности, какими являлись тогда Стравинский и Шёнберг, Барток и Хиндемит. Были, конечно, объективные причины, которые упрочили академическую позицию Равеля в мире послевоенной европейской музыки.

Вполне возможно, что это его устраивало, ведь и в молодости он не стремился к ошеломляющей новизне, его идеалом было индивидуальное продолжение традиции, о чем говорил и в интервью 1931 года. А реальность искусства того времени в значительной степени была связана именно с бунтарским отрицанием, находившим отклик у молодежи, и Равель неизбежно оказывался в ее глазах академиком, способным, быть может, понять ее, но не вступать вместе с нею в ряды авангарда тех лет. Так и определилось его положение в современном ему искусстве.

Это позиция большого художника, неразрывно слитого с традициями французской культуры, развивающего их в сложных условиях первых десятилетий XX века. Связи прослеживаются далеко в прошлом, они многообразны, они выступают не только в музыке, но и в других искусствах. Отсюда значительность и органичность возникновения художественного феномена, каким является музыка Равеля.

Сам композитор не раз подчеркивал национальный характер своего творчества. Правда, он постоянно обращался к сюжетам и звуковому материалу, выводившим его из французской сферы, но это не помешало ему сохранить истинную национальную характерность. Фалья говорил, что каждая мелодическая фраза Равеля является французской по своему «совершенно особому складу».

Да, характерность композитора проявилась и в чертах музыкального языка, и в эстетических принципах. Он был среди тех, кто утверждал силу национальных школ искусства, подчеркивал перспективность их развития. И вместе с Дебюсси встал в ряд величайших музыкантов Франции.

Он заслужил это не только благодаря неповторимому своеобразию и мастерству письма, но и по самой сущности

своего искусства, которая была понята далеко не сразу. Шимановский был прав, говоря еще в 1925 году, что за игрой красок на поверхности не все распознавали глубину равелевской музыки. В ней живет дух истинной человечности, она вводит в мир высоких и прекрасных чувств. В искусстве Равеля еще раз проявилась гармоничность французского художественного гения. Безупречность мастерства, уравновешенность пропорций, чистота стиля — все это необходимая форма высказывания того, что было выношено в глубине души. Вот почему музыка лучших произведений Равеля — «Дафниса и Хлои», «Гробницы Куперена», «Вальса» и других пробуждает отклик в сердцах людей нового поколения. Они оказались отзывчивы к голосу композитора, начавшего свой путь на рубеже столетий.

Прошедшее время заставляет нас по-новому взглянуть на многие художественные ценности, в том числе и на музыку Равеля. Но это позволяет также правильнее понять ее особенности и место в исторической перспективе.

Мы часто видим имя Равеля на афишах, в программах радио и телевидения. Его произведения записаны на пластинки в исполнении лучших артистов и коллективов. Ему посвящены страницы многих книг и статей. Словом, личность и искусство Равеля продолжают привлекать внимание всех, кто чуток к голосу музыки XX века.

Автор «Дафниса и Хлои» обогатил ее прекрасными страницами. Он создал свой музыкальный мир, сохраняющий свою красоту и обаяние.

Список сочинений М. Равеля

- 1893
«Серенада-гротеск» для фортепиано
- 1894
«Баллада о королеве, умершей от любви» для голоса с фортепиано
(стихи Р. де Мара)
- 1895
«Античный менуэт» для фортепиано
«Глубокий мрачный сон» для голоса с фортепиано (стихи П. Верлена)
- 1895—1896
«Слуховые ландшафты» для двух фортепиано
- 1896
«Святая» для голоса с фортепиано (стихи С. Малларме)
- 1897
Соната для скрипки и фортепиано
- 1898
«Две эпиграммы» для голоса с фортепиано (стихи К. Маро)
«Шехеразада» — увертюра для симфонического оркестра
- 1899
«Павана памяти умершей инфанты» для фортепиано
«Уныние» для голоса с фортепиано (стихи Э. Верхарна)
«Мирра» — кантата для хора и симфонического оркестра
- 1901
«Игра воды» для фортепиано
- 1902
«Альсиона» — кантата для хора и симфонического оркестра
- 1902—1903
Струнный квартет

1903

«Алиса» — кантата для хора и симфонического оркестра
«Цветочный плащ» для голоса с фортепиано (стихи П. Граволе)
«Шехеразада» — три поэмы для голоса с оркестром (стихи Т. Клинг-
зора)

1905

«Рождество игрушек» для голоса с фортепиано (стихи М. Равеля)
«Отражения» — пять пьес для фортепиано
Сонатина для фортепиано

1906

«Великие заморские ветры» для голоса с фортепиано (стихи А. де Ренье)
Интродукция и Аллегро для арфы, струнного квартета, флейты и кларнета
«Естественные истории» — пять песен для голоса с фортепиано
(Ж. Ренара)

1907

«На траве» для голоса с фортепиано (стихи П. Верлена)
«Вокализ в форме хабанеры» для голоса с фортепиано
«Пять греческих песен» для голоса с фортепиано
«Испанская рапсодия» для симфонического оркестра
«Испанский час» — опера (либретто М. Франк-Ноэна)

1908

«Ночной Гаспар» — три пьесы для фортепиано
«Моя матушка-гусыня» — пять пьес для фортепиано в четыре руки

1909

«Менуэт на имя HAYDN» для голоса с фортепиано

1910

Четыре народных песни для голоса с фортепиано

1912

«Благородные и сентиментальные вальсы» для фортепиано
«Аделаида, или Язык цветов» — балет (сценарий М. Равеля, либретто
М. Равеля и Н. Трухановой)
«Дафнис и Хлоя» — балет (либретто М. Фокина)
«Сон Флорины» — балет (сценарий М. Равеля, либретто М. Равеля и
Н. Трухановой)
«Три поэмы Малларме» для голоса с фортепиано

1913

Оркестровка оперы М. Мусоргского «Хованщина» (совместно с
И. Стравинским)
«Прелюдия» для фортепиано
Две пьесы для фортепиано: «...в стиле Шабрие», «...в стиле Бородина»

1914

Две еврейские песни для голоса с фортепиано
Трио для фортепиано, скрипки и виолончели

1915—1916

Три песни для хора a cappella (стихи М. Равеля)

1917

«Гробница Куперена» — шесть пьес для фортепиано

1919—1920

«Вальс» — хореографическая поэма для симфонического оркестра

1920—1922

Соната для скрипки и виолончели

1922

«Колыбельная на имя Gabriel Faugè» для скрипки с фортепиано
Оркестровка фортепианного цикла М. П. Мусоргского «Картинки с выставки»

1924

«Ронсар своей душе» для голоса с фортепиано (стихи П. Ронсара)
«Цыганка» — рапсодия для скрипки с оркестром

1925

«Дитя и волшебство» — опера-балет (либретто С. Коллет)

1925—1926

«Мадагаскарские песни» для голоса, фортепиано, флейты и виолончели
(стихи Э. Парни)

1927

«Мечты» для голоса с фортепиано (слова П. Фарга)
Соната для скрипки с фортепиано
«Веер Жанны» для двух фортепиано

1928

«Болеро» для симфонического оркестра

1929—1931

Концерт D-dur для фортепиано с оркестром
Концерт D-dur для фортепиано с оркестром

1932

«Три песни Дон-Кихота» для голоса с фортепиано (стихи П. Морана)

Список литературы

1. Алексеев А. Французская фортепианная музыка. — М., 1961
2. Альшванг А. Произведения Дебюсси и Равеля. — М., 1963
3. Альшванг А. Французский музыкальный импрессионизм. — М., 1945
4. Веприк А. Встречи с Хиндемитом, Шёнбергом и Равелем. — Советская музыка, 1962, № 12
5. Веприк А. Музыка на Западе. — В кн.: Музыкальное образование. — М., 1928
6. Журдан-Моранж Э. Мои друзья-музыканты. — М., 1966
7. Катала Ж. Размышления о Равеле. — Советская музыка, 1955, № 7
8. Кортю А. О фортепианном искусстве. — М., 1965
9. Косачева Р. М. Равель и его русские контакты. — В кн.: Из истории зарубежной музыки. М., 1971
10. Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. — М., 1966
11. Крейн Ю. Симфонические произведения М. Равеля. — М., 1962
12. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. — М., 1965
13. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. — М., 1975
14. Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в 2-х т. Литературное наследство. Письмо. Т. 2. 2е изд. — М., 1964
15. Оннегер А. Я — композитор. — Л., 1963
16. С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. — М., 1961
17. Пуленк Ф. Разговор о Равеле. — Советская музыка, 1965, № 3
18. Равелиана. — Советская музыка, 1962, № 8
19. Равель в зеркале своих писем (Сост. М. Жерар, Р. Шалю.) Введение, пояснительный текст и заключение Р. Шалю. — М., 1962
20. Равель М. О парижской редакции «Хованщины». — Музыка, 1913, № 129
21. Равель М. Письма к Стравинскому. — Советская музыка, 1966, № 8
22. Рети Р. Тональность в современной музыке. — Л., 1968
23. Римский-Корсаков А. Ответ г-ну М. Равелю. — Музыка, 1913, № 139
24. Римский-Корсаков А. «Хованщина» М. П. Мусоргского и С. Дягилева. — Музыка, 1913, № 123

25. Сигети Ж. Воспоминания. Заметки скрипача. — М., 1969
26. Статьи и рецензии композиторов Франции. — Л., 1972
27. Стравинский И. Диалоги. — Л., 1971
28. Стравинский И. Хроника моей жизни. — Л., 1963
29. Ступель А. М. Равель. — Л., 1968
30. Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. — М., 1971
31. Фокин М. Против течения. — Л.—М., 1962
32. Франс А. Собр. соч. Т. 7. М., 1960
33. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. — М., 1974
34. Шимановский К. Избранные статьи и письма. — М., 1968
35. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. — М., 1964
36. Цыпин Г. В восприятии наших современников. — Советская музыка, 1965, № 3
37. Цыпин Г. М. Равель. — М., 1959
38. Энтелис Л. Три балета М. Равеля. — Советская музыка, 1960, № 7
39. Аскер J. van Maurice Ravel. — Elsevir — Bruxelles, 1957
40. Akkert K. Studien zum Klavierwerke von M. Ravel. — Zürich, 1941
41. Ansermet E. Entretiens sur la musique. Paris, 1948
42. Beoland d'Harcourt M. Quelques souvenirs de Ravel. — In: M. Ravel par quelques - uns de ses familiers. Paris, 1939
43. Vand-Bovy S. Les chansons populaires grecques harmonisées par Maurice Ravel. — In: Maurice Ravel an XX^e siècle. Paris, 1976
44. Boulez P. Trajection: Ravel, Stravinsky, Schoenberg. — Contrepoint, 1949, Autumn
45. Braun J. Die Thematik in der Kammermusikwerken von M. Ravel — Regensburg, 1966
46. Bruyr J. Maurice Ravel ou le lyrisme et les sortilèges. — Paris, 1950
47. Cahiers Musicaux. Numero special. 1957, October
48. Calvocoressi M. Musik and Ballet in Paris and London. — London, 1933
49. Calvocoressi M. Ravel Letter's to Calvocoressi. — Musical Quaterly, 1941, N 27
50. Chailley I. L'harmonie de Ravel. — Cahiers Musicaux. Numero special
51. Chailley I. Quelques source de l'harmonie de Ravel. — Maurice Ravel an XX^e siècle
52. Chalut R. Ravel au miroir de ses Letters. — Paris, 1956
53. Collaer P. La musique moderne 1905-1955.—Paris—Elsevir—Bruxelles, 1955
54. Collete S. Exposition Bibliotheque National 1975. — Paris, 1975
55. Collete S. Un salon de musique en 1900. — In: M. Ravel par quelques - uns de ses families
56. Cortot A. La musique francais pour le piano. — Paris, 1932
57. Davies L. Ravel Orchestral Musik. — Sedtle, 1971
58. Delage M. Les premiers amies de Ravel. — In: M. Ravel par quelques - uns de ses familiers
59. Demut N. Ravel. — New York, 1962
60. Durand J. Quelques souvenirs d'un Editeur de musique.—Paris, s.a.
61. Fargue L. P. Autor de Ravel.—In: M. Ravel par quelques-uns de ses familiers
62. Fargue L. M. Ravel. — Paris, 1949
63. Fragny R. de Ravel. Eise, Collections nos amies de musiciens. — Lion, 1968
64. Gil-Marcheux H. La technique du piano. — Revue musicale. Numero special, 1925, 1-ere Avril

65. Gil-Marcheux H. Les concertes de Ravel. — Revue musicale. Numero special, 1938, Decembre
66. Goss B. Bolero: The life of M. Ravel. — New York, 1941
67. Grey C. M. Ravel. — Oxford, 1924
68. Grey M. Souvenir d'une interprete. — Revue musicale. Numero special, 1938, Decembre
69. Hoerè A. Melodies et oeuvre lirique. — Revue musicale. Numero special, 1938, Decembre
70. Holzknecht A. Maurice Ravel. — Praga — Brno, 1967
71. Jablonski E., Steward D. The Gerschwin Jears. — New York, 1958
72. Jankilevitch V. Ravel. — Paris, 1965
73. Jankilevitch V. Ravel et l'Innocence. — Cahiers Musicaux. Numero special, 1957, October
74. Jourdan-Morhange H. Ravel et nous. — Geneve, 1945
75. Jourdan-Morhange H. Quelques souvenirs intimes. — Revue musicale. Numero speciale, 1938, Decembre
76. Jourdan-Morhange H., Perlemüter V. Ravel d'après Ravel. — Lausanne, 1957
77. Kalomiris M. Temoignage. — Revue musicale. Numero special, 1938, Decembre
78. Klingzor T. L'Epoque Ravel. — Revue musicale. Numero special, 1938, Decembre
79. Koechlin Ch. Ravel et ses luttes. — Revue musicale. Numero special, 1938, Decembre
80. Landowsky W. M. Ravel. Sa vie. Son œuvre. — Paris, 1950
81. Leon G. Maurice Ravel. L'homme et son œuvre. — Paris, 1964
82. Lifar S. Maurice Ravel et ballette. — Revue musicale. Numero special, 1938, Decembre
83. Long M. Au piano avec M. Ravel. — Paris, 1971.
84. Machabey A. M. Ravel. — Paris, 1947
85. Marnold J. Musiciens d'aujourd'hui. — Paris, s.a.
86. Martin C. J. Die Instrumentation von Maurice Ravel. — Mainz, 1967.
87. Mauclair C. Histoire de la Musique Europeenne 1850-1954. — Paris, 1914
88. Meuers R. H. Ravel. Life and Works. — New York — London, 1960
89. Nin J. Comment est né le «Bolero» de Ravel. — Revue musicale. Numero special, 1938, Decembre
90. Notes eparses sur l'harmonie de Ravel par J. Chailley — Cahiers Musicaux. Numero special, 1957, October
91. Orenstein A. Ravel: Man and Musician. [New York], 1975
92. Petrovic E. Maurice Ravel. — Budapest, 1959
93. Petit P. Ravel. — Paris, 1970
94. Pilarsky B. Une conference de M. Ravel à Hauston. — Revue de Musikologie, 1964, Decembre
95. Poulenc F. Moi et mes amies. — Paris, 1963
96. Ravel au XX^e siècle. — Paris, 1976
97. Maurice Ravel. Exposition Bibliotheque National. — Paris, 1975
98. M. Ravel par quelques - uns de ses familiers. — Paris, 1939
99. Maurice Ravel. Sa vie — son œuvre. — Paris
100. Revue musicale. Numero special. — 1925, Avrir
101. Revue musicale. Numero special. — 1938, Decembre
102. Roland-Manuel A. A la glorie de Maurice Ravel. — Paris, 1948

103. R o l a n d-M a n u e l A. Des valse à la Valse. — In: M. Ravel par quelques - uns de ses familiers
104. R o l a n d-M a n u e l A. Esthétique de l'imposture. — Revue musicale. Numero special, 1925, avri
105. R o l a n d-M a n u e l A. Maurice Ravel et son œuvre. — Paris, 1914
106. R o l a n d-M a n u e l A. Maurice Ravel et son œuvre dramatique. — Paris, 1928
107. R e n a r d J. Journal. — Paris, 1925
108. S e r o v V. Maurice Ravel. — New York, 1950
109. S é r é O. Musiciens françaises d'aujourd'hui. — Paris, 1911
110. S e r t M. Misa. — Paris, 1952
111. S l o n i m s k y N. Music since 1900. — New York, 1949
112. S u a r e s A. Les fantomes de Ravel. — Revue musicale. Numero special, 1938, Decembre
113. S t u c k e n s c h m i d t H. H. Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk. — Frankfurt/Main, 1966
114. S z i g e t i J. With Strings Attached. — New York, 1965
115. T a n s m a n A. Souvenirs. — Revue musicale. Numero special, 1938, Decembre
116. T a p p o l t W. M. Ravel. — Obten, 1950
117. V a i l l a s L. Les idees de Claude Debussy musicien français. — Paris, 1927
118. V u i l l e r m o z E. L'œuvre de M. Ravel. — In6 M. Ravel par quelques - uns de ses familiers.
119. V u i l l e r m o z E. Le style orchestrale de Maurice Ravel. — Revue musicale. Numero special, 1938, Decembre
120. V u i l l e r m o z E. Musique d'aujourd'hui. — Paris, 1923
121. Z a v a r s k y E. Maurice Ravel. — Brno, 1963
122. Z o g h e b J. Souvenirs raveliens. — In: M. Ravel par quelques - uns de ses familiers

Указатель имен

- Айвз Ч. 124
Аккер Ж. ван 46, 87, 188, 227
Альбенис И. 42, 43, 44, 77, 226
Д'Альгейм П. 100
Альшванг А. А. 38, 41, 71, 72, 85, 89, 117, 120, 175, 176, 186, 229, 234, 255, 276
Ансерме Э. 175, 195, 206, 285
Антиом Э. 7, 9
Д'Араньи И. 197
Арбос Ф. 226
- Бабаян М. 57, 58
Бакст Л. С. 34, 80, 99
Балакирев М. А. 13, 16, 28, 81, 100, 162
Бард Л. 73
Барток Б. 59, 123, 143, 146, 153, 166, 185, 187, 196, 198, 219, 220, 223, 242, 243, 252, 277, 279, 282, 300, 305
Батори Дж. 11, 23, 52, 55, 211, 213
Бах И. С. 247, 256, 268
Бейсье Ф. 22
Бенуа А. Н. 236
Берио Ш. 7
Берлиоз Г. 24, 82, 88, 123, 270
Бертран А. Л. 81, 84, 86, 90, 91
Бессель В. В. 52, 129
Бетховен Л. ван 232, 266, 268, 294, 302, 303
Бизе Ж. 35, 75
Блок А. А. 84
Бод-Бови С. 127
Бодлер Ш. 9, 33, 183, 225, 283
Боннар П. 53
Бородин А. П. 16, 29, 34, 37, 80, 81, 95, 140, 271, 278, 300
- Брак Ж. 61, 173
Брамс Й. 37, 45, 46
Брюи Ж. 87, 90, 173, 174, 192, 256, 265, 280, 281
Брюно А. 106, 127
Бурго-Дюкудре Л. 262
- Вагнер Р. 123, 269, 270, 295
Валери П. 28, 304
Валлатон Ф. 53
Варез Э. 96, 220, 221, 282, 298
Ватто А. 57
Вебер К. М. 243, 269
Веласкес Д. 26
Веприк А. М. 282, 294
Верлен П. 17, 28, 38, 56, 57, 183
Вилье де Лиль-Адан Ф. 9
Виньес Р. 9, 12, 18, 28, 51, 69, 81, 97
Витгенштейн П. 257
Воан-Уильямс Р. 95, 107, 154, 165, 286
Вуд Г. 196
Вьенер Ж. 173, 194
Вюйермоз Э. 10, 15, 28, 32, 35, 39, 62, 94, 112, 175, 202, 215, 216, 239, 282, 288, 300
- Гальс Ф. 26
Гарбан Л. 27
Гауптман Г. 50, 69
Гендель Г. Ф. 159
Геральд Ф. 50
Гершвин Дж. 220, 223, 227, 282
Геттих А. 79
Гёте Й. В. 45, 86
Гиз А. 6, 7

Гизекин В. 168
Гилельс Э. Г. 168, 293
Гитри Л. 53
Глинка М. И. 10, 76, 97, 162, 235
Гоген П. 34
Годебская И. 25, 30, 95, 98, 106, 142, 184
Годебская М. 30
Годебский С. 25, 30, 95, 144, 184
Гойя Ф. 81, 263
Голованов Н. С. 237
Готье Е. 223
Гофман Э. Т. А. 50, 81, 91
Гранадос Э. 42, 77
Грей М. 55, 238, 239, 261
Григ Э. 16, 38
Гуно Ш. 141
Гюго В. 81
Гюисманс Ж. 9

Давид Ф. 33, 35
Дальтейль Ж. 264
Даниель С. 35
Данстебл Дж. 188
Дебюсси К. 9, 10, 13, 15, 16, 18, 21, 22, 23, 24, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 55, 56, 68, 69, 71, 77, 79, 80, 94, 95, 98, 101, 114, 117, 123, 125, 126, 131, 132, 134, 135, 137, 145, 154, 160, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 185, 186, 192, 193, 194, 202, 222, 224, 233, 267, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 289, 295, 296, 297, 299, 300, 302, 303, 305
Декомбр Э. 6
Делакруа Э. 107
Делуарте М. (см. Равель М.)
Деляж М. 26, 27, 28, 29, 80, 81, 107, 112, 150, 261, 262
Дидро Д. 9
Дилиус Ф. 95
Дисней У. 206
Донсе К. 173
Дрон Н. 12
Дэвис Л. 159
Дюбуа Т. 22, 24, 31
Дюка П. 69, 271
Дюкасс Р. 9, 98, 110
Дюран Ж. 57
Дюрок Ж. 92
Дюрони Ж. 97, 98
Дюррей Л. 192

Дюфай Г. 188
Дягилев С. П. 29, 80, 81, 98, 111, 114, 125, 129, 137, 139, 155, 171, 172, 173, 174, 195, 279

Жансен К. 158
Жанкилевич В. 94, 189, 194, 235, 291
Жедальж А. 8, 15, 145, 287
Жерар М. 100
Жид А. 28
Жиль-Марше А. 86, 166, 193, 242, 244, 245, 247, 248, 249, 251, 255, 289
Журдан-Моранж Э. 33, 70, 75, 182, 183, 189, 196, 197, 216, 219, 220, 229, 239, 240, 248, 256, 257, 261, 264, 266, 273, 280, 281, 292, 298, 304

Заболоцкий Н. А. 234
Зилоти А. И. 112, 143
Зоген Ж. 265, 266, 269, 283

Ибер Ж. 79, 238

Казадезюс Р. 45, 168, 240
Казелла А. 96, 140, 151, 295, 296
Кальве Ж. 33
Кальвокоресси М. 28, 57
Кангилю Л. 155
Канудо 264
Капле А. 28, 98
Карко Ф. 29
Карре А. 60, 80
Карро Г. 98
Карсавина Т. П. 81, 112, 137
Катала Ж. 234, 290
Кеклен Ш. 9, 11, 12, 15, 24, 98, 182, 220
Киндлер Г. 197
Клингзор Т. 28, 29, 33, 34, 57, 288, 290
Кодай Э. 59, 143, 153, 198, 223, 279, 282
Кокто Ж. 173, 190, 191, 194
Коллар П. 235, 296, 301
Коллет С. 27, 201, 202
Коломирис М. 58
Корто А. 7, 9, 12, 17, 20, 40, 43, 81, 82, 110, 158, 166, 167, 276
Косачева Р. Г. 100, 124
Кранах Л. 26
Краус К. 237
Крафт Р. 130

Крейн Ю. Г. 122, 149, 182, 229,
230, 245
Крейслер Ф. 220
Кро Ш. 28
Куафье М. 23
Куперн Ф. 16, 158, 160, 162,
270
Курт Э. 38, 295
Кусевицкий С. А. 196, 201, 223
Кшенек Э. 194

Лало П. 11, 14, 78, 98, 105, 199
Ламуре Ш. 81, 110
Ларионов М. Ф. 53
Леви К. 238
Лёле Ж. 92, 97, 98
Лист Ф. 16, 19, 22, 37, 41, 45, 46,
47, 51, 70, 76, 82, 86, 90, 102,
162, 167, 182, 198, 199, 254,
262, 263, 264, 269, 270, 279
Лифарь С. 111, 155, 236, 237
Лонг 111, 114
Лонг М. 9, 171, 221, 244, 258
Лоти П. 34, 35
Лушар Р. 33
Люка А. 110, 236
Лядов А. К. 37, 78, 93

Майерс Р. 90
Малер Г. 77
Малларме С. 8, 17, 28, 114,
131, 132, 133, 134, 135, 183,
208, 214, 272
Мар Р. де 7
Маршалль М. 189, 196
Марно Ж. 24, 31, 50, 80, 150,
152, 153, 154
Маро К. 16, 214
Массне Ж. 15
Менгельберг В. 237
Мендельсон Ф. 15, 269
Мессаже А. 27
Мессиаи О. 33, 35, 298
Метерлинк М. 50
Мийо Д. 173, 193, 194, 215, 222
Моклер К. 46, 51
Моне К. 28
Монте П. 112
Моро Л. А. 236
Моцарт В. А. 241, 246, 247,
268, 287
Мравинский Е. А. 237, 238
Мусоргский М. П. 16, 28, 36,
38, 52, 54, 61, 80, 129, 130, 139,
140, 165, 196, 200, 201, 271,

278, 295, 300
Мюнх Э. 91
Мюрже А. 29
Мясковский Н. А. 108, 109, 143

Нейгауз Г. Г. 293, 303
Нижинский В. Ф. 80, 81, 111,
112, 114, 137
Нин Х. 226, 233

Обер Л. 105
Оборин Л. Н. 293
Овидий 22
Оере А. 297
Оленин А. 100
Оленина-Д'Альгейм М. П. 100
Онеггер А. 26, 79, 137, 173,
192, 193, 276, 282
Оренстайн А. 14, 23, 187
Орик Ж. 173, 192, 193

Паганини Н. 198
Падилья А. 226
Парни Э. 207, 208, 209
Перлемютер В. 42, 88, 90, 103
Перро Ш. 92
Пессар Э. 7
Пикассо П. 48, 61, 173
Пикфорд М. 220
Пиларский В. 221
Пирандели Л. 261
По Э. 9, 87, 183, 220, 286, 289
Прокофьев С. С. 20, 47, 90,
114, 161, 163, 165, 166, 167, 173,
174, 196, 202, 204, 205, 224,
236, 241, 242, 258, 267, 279, 282
Прюньер А. 187, 201
Пуленк Ф. 75, 172, 173, 192,
193, 222, 261
Пушкин А. С. 247
Пьерне Г. 106

Равель Ж. 5, 6, 7, 8, 82
Равель Э. 5, 6, 107
Равель М. 6
Рамо Ж. Ф. 16, 270
Рахманинов С. В. 47, 166
Рембрандт Харменс ван Рейн
26
Ренар Ж. 51, 53
Ренье А. де 28, 56, 101
Рети Р. 275
Римский-Корсаков Н. А. 10, 13,
14, 16, 21, 28, 34, 35, 36, 38,
70, 77, 80, 81, 86, 95, 100, 123,

124, 139, 140, 232, 233, 271,
278, 279, 298, 299, 300, 301, 303
Рихтер Ж.-П. 109
Рихтер С. Т. 84, 168, 252, 293
Ролан-Мануэль А. 28, 87, 107,
131, 143, 187, 222, 239, 269,
280, 286, 290, 291, 298
Ронсар П. де 32, 199
Ропс Ф. 81, 87
Рубинштейн И. 226, 236, 261,
262
Рульман Ф. 105
Руссель Л. 33, 35, 36, 79
Руше Ж. 108

Савич В. 237
Самазейль Г. 100, 240
Сард П. 27, 28
Сати Э. 7, 8, 9, 11, 13, 14, 16,
61, 93, 140, 165, 191, 192, 194,
222, 235, 247, 282
Светланов Е. Ф. 238
Северак Д. де 28
Сен-Санс К. 21, 45, 46, 54, 56,
192, 199, 241, 243, 246, 249,
287, 296
Сибелиус Я. 152
Сигети Ж. 219, 269
Скарлатти Д. 107, 166, 249
Скрябин А. Н. 18, 37, 47, 77,
90, 91, 166, 167, 254, 297
Слонимский Н. Л. 112, 113, 201
Сметана Б. 266
Софроницкий В. В. 40, 75, 79,
168
Стравинский И. Ф. 14, 27, 48,
72, 81, 95, 98, 112, 116, 124, 125,
129, 130, 131, 132, 133, 137,
138, 141, 144, 145, 150, 152, 165,
166, 167, 168, 172, 173, 185, 186,
187, 190, 194, 218, 224, 242, 243,
248, 249, 250, 267, 280, 281, 285,
287, 290, 299, 300, 302, 304, 305
Сюарес А. 234, 235, 275, 282

Тайефер Ж. 193, 222
Тансман А. 229
Термен Л. 221
Тибо Ж. 240
Толстой Л. Н. 36
Тома А. 7
Тосканини А. 235, 237
Труханова Н. 109, 110, 279
Тугенхольд Н. 112,
Тургенев И. С. 92

Фалья М. де 27, 28, 42,
43, 69, 71, 73, 77, 78, 185, 233,
243, 263, 279, 289
Фарг Л.-П. 27, 29, 213, 285
Фейяр Л. 151
Фокин М. 98, 99, 110, 111, 114,
115, 125, 279
Форе Г. 8, 15, 16, 18, 21, 22, 23,
24, 27, 28, 31, 32, 45, 46, 47, 50,
79, 94, 98, 102, 135, 152, 155, 167,
287, 295
Франк Ц. 15, 45, 46, 303
Франс А. 115, 133
Хиндемит П. 196, 219, 282,
300, 305
Холопов Ю. Н. 275

Чайковский П. И. 81, 94, 215
Черни К. 248

Шабрие Э. 7, 9, 13, 16, 17, 18,
22, 70, 78, 123, 140, 141, 155, 239,
271, 294
Шайс Ж. 102, 294, 295, 296
Шалю Р. 25, 107, 142, 154, 192,
233, 236, 285
Шаляпин Ф. И. 80, 81, 259, 279
Шантавуан Ж. 234
Шарль-Рене М. 6
Шарпантье Г. 69
Шевийяр К. 173
Шёнберг А. 90, 132, 133, 136,
152, 153, 196, 214, 222, 280, 281,
305
Шенье А. 81
Шимановский К. 187, 293, 306
Шмидт Р. 219
Шмитт Ф. 9, 14, 16, 28, 79, 110,
112
Шопен Ф. 22, 37, 47, 86, 166,
229, 270, 294, 296
Шоссон Э. 135, 199
Шостакович Д. Д. 140, 233, 300
Штраус И. 50, 101, 104, 175,
182, 276
Штраус Р. 14, 50, 181, 241, 298
Шуберт Ф. 101, 182, 276
Шуман Р. 6, 7, 37, 94, 268

Энгельбрехт И. 28
Д'Энди В. 15, 28, 31, 52, 110, 233
Энзор Д. 91
Энеску Дж. 151, 219
Эррио Э. 263

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Глава первая.</i> Молодые годы	5
<i>Глава вторая.</i> Зрелость	49
<i>Глава третья.</i> Путь к «Дафнису»	97
<i>Глава четвертая.</i> На перевале	129
<i>Глава пятая.</i> Новые искания	171
<i>Глава шестая.</i> Конец пути	226
<i>Глава седьмая.</i> Черты творческого облика	268
Список сочинений М. Равеля	307
Список литературы	310
Указатель имен	315

М29 **Мартынов И. И.**
 Морис Равель. Монография. М.:
Музыка, 1979. — 335 с. с ил., нот.

Книга рассказывает о жизни и творчестве выдающегося французского композитора первой половины XX века. Монография содержит ценные биографические и аналитические материалы. Издание рассчитано на музыкантов-профессионалов и любителей музыки.

М **90105-302** **—600-79 490500000** **78И**
026(01)-79

Иван Иванович Мартынов

МОРИС РАВЕЛЬ

Редактор М. Волкова.
Художник А. Яновский.
Худож. редактор А. Канделаки.
Техн. редактор Т. Сергеева.
Корректор Г. Федаева.

ИБ № 2151

Подписано в набор 12.04.78. Подписано в печать 12.04.79.
Формат бумаги 84 × 108 / 32. Бумага офсетная № 1. Гарни-
тура таймс. Печать офсетная. Объем печ. л. (включая иллю-
страции) 10,5. Усл. п. л. 17,64. Уч. изд. л. (включая иллюстра-
ции) 19,38. Тираж 30 000 экз. Изд. № 10147. Зак. № 1855. Цена
~~1 р. 70 к.~~

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфи-
ческий комбинат Союзполиграфпрома Государственного ко-
митета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.



И. Мартынов МОРИС РАВЕЛЬ

