

Т. Цвѣтин

МОРИС  
РАБЕЛ

Музгиз 1959





МОРИС РАВЕЛЬ

Т. Цыпин

# МОРИС РАВЕЛЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
Музыкальное Издательство  
МОСКВА · 1959



14451  
БИБЛИОТЕКА  
Саратовской  
Госконсерватории



С какой бы стороны ни подойти к этой своеобразной фигуре человека и художника, мы столкнемся с огромным богатством внутреннего мира и внутренних бурь, которые потрясли его жизнь...

*Жан Ришар Блок*

«...Лет двадцать назад,—вспоминает французский журналист Жан Катала,—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 понял,—она поняла боль этих стра-ниц...»

Это ли не высшая награда художнику? И как знать, не был ли одним из счастливейших дней Равеля тот день, когда этот старый, измученный болезнью человек услышал свое «Болеро», проезжая близ маленького придорожного трактирчика, где ветхий граммофон — в который уже раз! — переигрывал надтреснутую, заигранную пластинку...



~~Значительнейшим музыкантом современности~~ называл Равеля С. Прокофьев; само время — строгий, бесстрастный судья — уже отнесло французского мастера к числу наиболее выдающихся деятелей мировой музыкальной культуры. Жизнь его не представляется загадкой — не богатая внешними событиями, она сейчас детально изучена и описана в многочисленных зарубежных исследованиях. Но вот что характерно: перелистывая страницы этих исследований, невольно поражаешься противоречивости, порой легковесности оценки творческого наследия композитора, бытующей в современном буржуазном музыкознании.

Разумеется, музыка Равеля — одно из сложнейших явлений в истории искусства — с трудом умещается в тесных рамках раз навсегда predeterminedного искусствоведческого «изма»... Естественно, она порождает столкновение и борьбу мнений, различие воззрений и т. п. Все это так, но все же от современного французского музыковедения можно было бы ожидать большей определенности и ясности в отношении композитора, являющегося национальной гордостью страны. Во всяком случае истоки величия своего соотечественника буржуазным исследователям следовало бы искать не в безупречном совершенстве его композиторской техники: не она вызвала слезы на глазах простой эстонской крестьянки, не она заставила посетителей трактирчика молча столпиться вокруг пластинки с «Болеро»...

Трудно назвать артиста, искусство которого, столь искренне восхищавшее одних, в то же время вызывало бы столь ожесточенные, доходившие до ненависти нападки других. Полемика, зародившаяся в день исполнения первых, юношеских опусов Равеля, следовала за ним неотступно — затихая на время, она вспыхивала с новой силой, стоило лишь музыканту опубликовать свое оче-

редное творение. Одно время критика причисляла композитора к столпам импрессионизма, делая его своего рода глашатаем «нового слова в искусстве», — и это подбешенные овации одних и улюлюканье других; позднее со страниц музыковедческих журналов доверчивому читателю стала являться унылая фигура сугубого «классициста» — нечто вроде старомодного чудака, которому вообще-то едва ли место в искусстве XX столетия... Музыка Равеля нередко объявлялась безнадежно устаревшей («...молодежь меня не любит», — с грустью констатировал композитор), но... проходило несколько лет, и прежний недоброжелатель, перечеркивая сказанное ранее, слагал панегирик «в честь Равеля!»<sup>1</sup>

Скромный до застенчивости, музыкант всю свою жизнь старательно избегал печатных выступлений. Упреки, самые несправедливые, обидные, незаслуженные, оставались им без ответа — он брался за перо, лишь создавая свою музыку: «Это такое счастье... Я не представляю, что мог бы заниматься чем-либо другим...», — признался он однажды.

\*

Несколько слов о цели настоящей книги.

Автор не ставил перед собой задачи дать исчерпывающую характеристику искусству Мориса Равеля, обрисовать тончайшие детали творческого портрета композитора. Возможна ли на сегодняшний день такая исчерпывающая характеристика? Ведь советское музыкознание располагает пока двумя-тремя брошюрами, связанными с именем Равеля, не считая нескольких журнальных статей. Пробел очевиден. В силах ли одного человека восполнить его? Вряд ли — проблема слишком

<sup>1</sup> Имеется в виду выступление Онеггера «В честь Равеля» (1925 год).



широка, порою запутана, тут нужна не одна книга, не один автор, и — как знать — может быть, не одна точка зрения?

Интерес к музыке Равеля в нашей стране велик. Произведения его все чаще звучат в концертных залах. Слушатели настойчиво просят исполнить их по радио. Познакомить советских любителей музыки с жизнью композитора и дать краткую характеристику его важнейших произведений; положить начало теоретическому освоению наследия французского мастера, может быть, дискуссии, связанной с его именем, — вот в чем автор видит свою задачу.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

В 1874 году, работая в Испании на строительстве одной из железных дорог, французский инженер Жозеф Равель познакомился с Марией Делуар, испанкой из баскских провинций. Молодые люди полюбили друг друга, поженились и, спустя некоторое время, переехали в небольшой приморской городок Сибур, расположенный недалеко от франко-испанской границы. 7 марта 1875 года в этом тихом провинциальном местечке у них родился сын. Его называли Морисом. Это и был будущий композитор — Морис Равель.

Спокойным, безмятежным было детство мальчика. Отец души не чаял в своих сыновьях<sup>1</sup>. Культурный, начитанный, получивший когда-то неплохое музыкальное образование, Жозеф Равель страстно любил искусство, постоянно интересовался новинками в области литературы и музыки. Его заветной мечтой было увидеть своих детей музыкантами. Поэтому, когда Морису исполнилось семь лет, к нему пригласили педагога, Анри Жиса, который за полфранка в час согласился учить мальчика игре на фортепьяно: «...Я начинаю сегодня заниматься с маленьким учеником, Морисом Равелем, который мне кажется умницей...», — читаем мы в дневнике Анри Жиса. Запись эта сделана 31 мая 1882 года.

<sup>1</sup> Уже позднее, в Париже, куда переехала семья Ж. Равеля, у Мориса появился младший брат Эдуард.



Как это нередко случается, маленький Морис начал занятия музыкой без особого энтузиазма. Он, разумеется, подчинился решению родителей и сел за инструмент, однако чрезмерное спокойствие, граничившее порой с откровенной ленью, делало его успехи на первых порах совсем скромными. Тогда отец, не желая наказывать ребенка, применил несколько странную, с педагогической точки зрения, «систему» поощрения — сыну аккуратно выплачивалось десять су за полчаса занятий на фортепьяно. Сумма довольно изрядная по тем временам! «Система» просуществовала недолго и, кажется, особых положительных результатов не дала: ребенок был по-прежнему флегматичен, пассивен в занятиях; в лучшем случае он добросовестно выполнял задания педагога, чаще — не делал и этого. Его мало интересовали игры и шалости сверстников — всему этому он предпочитал тихий уголок, где можно было помечтать в одиночестве...

Однако настойчивость и терпеливость Анри Жиса сделали свое дело — к двенадцати годам Морис Равель уже неплохо владел инструментом, и отец, подумав, решил продолжить музыкальное образование сына. Начались занятия с Шарлем Рене — незаурядным музыкантом, ведущим класс гармонии в Парижской консерватории. Опытный, чуткий педагог, Шарль Рене быстро установил контакт с новым учеником. С первых же уроков он обратил внимание на незаурядную одаренность мальчика. Заинтересованный, Рене попросил Равеля написать вариации на тему из Шумана. Задание было выполнено двенадцатилетним композитором так быстро и так удачно, что даже много лет спустя престарелый профессор не переставал вспоминать этот случай...

После двух лет занятий с Шарлем Рене Равель был достаточно подготовлен к поступлению в консерваторию. Мечта Жозефа Равеля близилась к осуществлению — в 1889 году, сдав предварительные экзамены, его сын был принят в «класс начальной игры на фортепьяно» Парижской консерватории к профессору Антиому.

Характер мальчика к этому времени значительно меняется — от былой апатии и небрежности не остается и следа. На смену им приходит аккуратность в ра-

боте и настойчивость в достижении поставленной перед собой цели — черты, сохранившиеся у Равеля на протяжении всей жизни. Постепенно складываются его художественные симпатии, определяются вкусы. Он увлекается музыкой Вебера, много играет Шопена, Листа. Равель делает заметные успехи как пианист — выступая на одном из экзаменов, он покориł своей игрой членов экзаменационной комиссии и был удостоен медали, что считалось немалой честью в стенах Парижской консерватории.

«Курс высшей школы игры на фортепьяно» Равель проходит у Шарля Берио, выдающегося пианиста своего времени, страстного любителя испанской национальной культуры; по гармонии он занимается у Эмиля Пессара, выделявшегося среди остальных профессоров консерватории своим снисходительным отношением к новаторским тенденциям молодых студентов-композиторов. А к этим студентам принадлежал и Морис Равель. В первых же своих работах он увлекается поисками необычных звуко сочетаний, его тянет к остро диссонансирующим аккордам, а решения гармонических задач у него всегда интересны и своеобразны. Впрочем, он с самого начала отдавал себе отчет, что новаторство немислимо без тщательного изучения основ гармонии и контрапункта: «прежде чем заниматься риторикой, надо знать грамматику», — поучал он впоследствии композиторскую молодежь.

В классе Берио Равель сближается с Рикардо Вичио — многообещающим пианистом, ставшим через несколько лет первым исполнителем большинства фортепьянных сочинений Равеля. Привязанность их быстро перерастает в настоящую большую дружбу. Они совместно изучают музыкальную классику, переигрывают и четыре руки массу музыкальной литературы, отдавая, на первых порах, явное предпочтение немецким романтикам и Листу. Увлечение юношей было продолжительным — до тех пор, пока кто-то из студентов Эмиля Пессара не принес в класс произведения Эммануэля Шабрие и мало известного в то время Эрика Сати. Первое же знакомство с ними потрясло Мориса Равеля и его друга. Забыв обо всем, очарованные открывшейся для



них новизной звукоощущений, друзья начинают с жаром изучать творения этих музыкантов. Дело дошло до того, что они отправились к самому Шабрие, желая блеснуть перед автором исполнением его «романтических вальсов». Правда, из этого визита ничего хорошего не вышло. Шабрие не оценил энтузиазма своих шестнадцатилетних поклонников и обошелся с ними чрезвычайно сурово. Впрочем, это не охладило их восторгов, и можно с уверенностью сказать, что до знакомства с творчеством Клода Дебюсси Шабрие и Сати были основными ориентирами в творческих исканиях молодого Равеля. Это заметно в его первых, еще самостоятельных произведениях — «Гротескной серенаде», «Балладе о королеве, умершей от любви» и «Античном менюэте». «Мои первые сочинения, оставшиеся неизданными, — писал впоследствии Равель, — относятся приблизительно к 1893 году. Я был тогда в классе гармонии у Пессара. Влияние Эммануэля Шабрие особенно чувствовалось в «Гротескной серенаде», влияние Сати — в «Балладе о королеве, умершей от любви»...»

«В 1895 году, — вспоминает он далее, — я написал свои первые опубликованные произведения — «Античный менюэт» и «Хабанеру». Мне кажется, что эти произведения содержат в зародыше многие элементы, которые будут впоследствии доминировать в моем творчестве, и что влияние Шабрие (особенно «Песнь для Жанны») помогло мне определиться как автору». Такая немногословная оценка, данная Равелем своим юношеским работам. «...Влияние Шабрие... помогло мне определиться как автору», — думается, что эти слова не лишены доли преувеличения. Эрик Сати, оригинальнейший мыслитель, кумир целого поколения французской композиторской молодежи, — тот действительно во многом определил творческий профиль Равеля. Настоячивые искания юноши в области гармонии, смелые эксперименты, любовь к остро диссонирующим «секундным» звуко сочетаниям — насколько усилилось все это в результате соприкосновения с искусством Сати! Кстати, в эти же годы состоялось и личное знакомство Равеля с автором «Сына звезд», который (не в пример Шабрие!) быстро оценил талант юного музыканта.

Из произведений Равеля середины 90-х годов наибольший интерес представляет «Хабанера», которая вместе с фортепьянной пьесой «Между колоколами» была впервые исполнена в 1898 году<sup>1</sup>. «Хабанера» знаменательна тем, что это первое в ряду многочисленных сочинений Равеля, навеянных образами испанской народной поэзии. Песни матери, которыми он заслушивался в детстве, длительное общение с Шарлем Берио, горячо любившим все, что было так или иначе связано с Испанией, наконец, его собственные вкусы и стремления — все это привело к тому, что едва ли не половина творческого наследия композитора имеет самое непосредственное отношение к испанской культуре. Написанная для двух фортепьяно в четыре руки, «Хабанера» была позднее оркестрована и включена автором в «Испанскую рапсодию» в качестве ее третьей части. Изящная, полная своеобразной грации, она сразу же заслужила горячие симпатии музыкантов-профессионалов, хотя и не была по достоинству оценена широкой публикой. Исполнение «Звуковых ландшафтов» в концерте «Национального общества» было, к сожалению, неудачным и не принесло Равелю ничего, кроме разочарования. Однако это не лишило композитора присутствия духа — наоборот, он с удвоенной энергией принимается за учебу и дальнейшие поиски.

Еще в 1897 году Равель поступил в класс контрапункта к профессору Жедальжу. В том же году произошло другое немаловажное для него событие — в Парижскую консерваторию пришел Габриель Форе (1845—1924), заменивший Массне на кафедре композиции. Попасть в класс к Форе — популярнейшему французскому композитору — было мечтой всех студентов консерватории. Равелю посчастливилось — он был принят в класс Форе одним из первых...

Трудно переоценить роль Жедальжа и Форе в формировании творческого облика Равеля. Многочисленные упражнения в контрапункте, сложнейшие задачи, решавшиеся в классе Жедальжа, принесли ему огромную пользу, отточили композиторскую технику. У Же-

<sup>1</sup> Эти две пьесы объединены в цикл «Звуковые ландшафты».



дальже юноша впервые осознал, что в музыке «нельзя быть простым и выразительным, не исчерпав до конца всех трудностей контрапункта...» Много лет спустя он с благодарностью вспоминал своих учителей: «Я счастлив сказать, что я обязан Андре Жедальжу самыми лучшими элементами своего мастерства. Что касается Форе, то его ценные советы большого мастера были мне не менее полезны...»

На личности Форе следует остановиться несколько подробнее.

Автор многочисленных инструментальных произведений и романсов, он, несомненно, принадлежал к лучшим и наиболее талантливым представителям реалистического направления во французской музыке конца XIX века. Мягкий, светлый лиризм сочинений Форе, изобилующих обаятельными мелодиями, делает понятной их неизменную популярность во Франции; исключительное мастерство композитора в области формы и голосоведения, гармоническая изысканность и безупречный вкус оказали решающее влияние на многих его учеников, в первую очередь на Мориса Равеля. Форе никогда не навязывал студентам заранее предвзятых мнений, сознавая в то же время, что каждое его слово, каждое суждение в высшей степени авторитетно для них. Бывали случаи, что и он ошибался, тогда он откровенно признавался в ошибках, что еще больше укрепляло уважение к нему. Любопытен следующий эпизод: Равель принес на урок одно из своих сочинений, которое вначале не понравилось профессору и подверглось суровой критике с его стороны. На следующем уроке Форе вспомнил о нем и попросил Равеля еще раз показать эту вещь. «Я бы не хотел снова говорить о ней, — отвечал тот, — ведь она отвратительна...» — «Я мог ошибиться», — честно сознался Форе.

Царившая в классе Форе свобода мнений, горячие споры, возникавшие ежедневно по самым различным вопросам музыкального искусства, — все это рождало атмосферу подлинного творческого содружества. И несмотря на нередкое различие творческих индивидуальностей учителя и учеников, их всегда объединяло чувство горячей симпатии друг к другу, а Равель, на всю жизнь

напомнивший годы учения у Форе, посвятил ему одно из лучших своих сочинений — квартет F-dur.

Помимо занятий музыкой, Равель посвящал долгие часы изучению французской живописи и литературы. В этом отношении он стоял на голову выше большинства своих товарищей по консерватории — интересы его были разнообразнее, запросы шире, эрудированность больше. Не чуждаясь модной в конце века поэзии символистов, он в то же время пристально изучал французскую классическую литературу; труды философов-просветителей — Дидро и Кандильяка, — по свидетельству близких, были его настольными книгами.

Литературные увлечения привели его к созданию «Святой» (1896) на текст Малларме; 1895-м годом датируется «Большой черный сон» на слова Верлена — произведение мрачное, гнетущее своей монотонностью, но, в общем, прекрасно передающее смутные ощущения поэта-символиста. Сказки «Тысячи и одной ночи» вдохновили Равеля на создание первого оркестрового произведения — увертюры «Шехеразада». Он мечтал об опере, кульминацией которой, по мысли автора, должен был быть момент, когда султан все еще не может очнуться от своих фантастических сновидений, а палач, с мечом в руке, приближается к Шехеразаде... Однако опера осталась незаконченной, а увертюра была исполнена оркестром под управлением автора на одном из вечеров «Национального общества». «Шехеразада» была не очень ослеплена публикой... — писал Равель после концерта своему другу Флорану Шмитту, — даже аплодировали, и, из-за любви к правде, вынужден признаться, что аплодирующих было больше, чем противников, так что меня выхваляли два раза... Насколько я могу судить с высоты своего места перед пиюитром, я удовлетворен игрой оркестра...»

Впрочем, в дальнейшем из письма видно, что прием в общем был довольно холодным. Влиятельный парижский критик Пьер Лало писал на следующий день после концерта: «Если господин Равель думает, что его увертюра построена по классическому плану, то нужно признать, что господин Равель одарен богатой фантазией. Его манера письма напоминает Грига, а еще больше



сир. 80<sup>2</sup>

Римского-Корсакова или Балакирева — та же бессвязность в композиции и в тональностях, но эти черты, довольно странные уже у модели, доведены до абсурда учеником...» Мы видим, что критик упрекает здесь композитора за тесную связь с русской музыкой, которой Равель действительно начинает серьезно увлекаться в это время.

«...Бессвязность в композиции и в тональностях...» — трудно не согласиться с Жаном Катала, что «если собрать воедино все нелепости, высказанные реакционной критикой о Равеле, то на почетном месте будет стоять фраза Пьера Лало...» При чем Катала имеет в виду именно эту фразу...

«Шехеразада» так и осталась неизданной. Позднее Равель использовал некоторые эпизоды произведения при создании своей второй «Шехеразеды», на текст Тристана Клингсора.

\*

В 1899 году Равель пишет «Павану на смерть инфанты», которая сразу доставила автору широкую известность в музыкальных кругах Парижа<sup>1</sup>. По выражению его биографа Ролана Мануэля, эта пьеса «принесла ему уважение в салонах и... восхищение девиц, плохо играющих на фортепьяно...» С 1899 года «Павана» постоянно исполняется в парижских концертах, и трудно назвать французского пианиста, который не имел бы ее в своем репертуаре. Однако сам композитор весьма скептически смотрел на произведение, «раздражавшее» его своей «незаконченностью» и «бьющим в глаза влиянием Шабрие». Вряд ли справедливы эти слова. «Павана», лишенная того привычного налета иронии и скепсиса, который — пусть даже в легкой степени — сопутствует другим сочинениям Равеля, привлекает юношеской искренностью и непринужденностью высказыва-

<sup>1</sup> Когда у Равеля спрашивали о том, что побудило его дать произведению такое название, он отвечал с неизменной серьезностью: «Меня забавляла лишь аллитерация слов» (Pavane pour une Infante défunte).

ния музыка сочинения согрета теплым, непосредственным лирическим чувством. Слушателю надолго запомнится широкая, плавная, полная неги и томления мелодия «Паваны»:

1 *Allez doux, mais d'une sonorité large*  $\text{♩} = 54$



Во многом произведение родственно одноименной пьесе Форе — так же неприхотлива, но в то же время выразительна мелодическая линия, так же мягко и уравновешенно звучание, прост и одновременно утончен гармонический язык. Интересные гармонические новинки — к примеру, секвенции из нонаккордов — свидетельствуют, что Равель уже знаком с музыкой Дебюсси. Фортельная фактура пьесы относительно несложна и не представляет значительной трудности для пианиста. Может быть, этим отчасти и объясняется успех «Паваны» у «девиц, плохо играющих на фортепьяно»?

К концу 90-х годов Равель — «...молодой человек, немножко насмешливый, резонер, всегда чуть-чуть замкнутый; он читает Малларме и посещает Эрика Сати...» Так описывает композитора один из его сверстников Альфред Корто. В этот период Равель всячески старается отрешиться от каких бы то ни было чужеродных влияний (прежде всего это относится к Вагнеру), старается встать на свой, самостоятельный путь в искус-

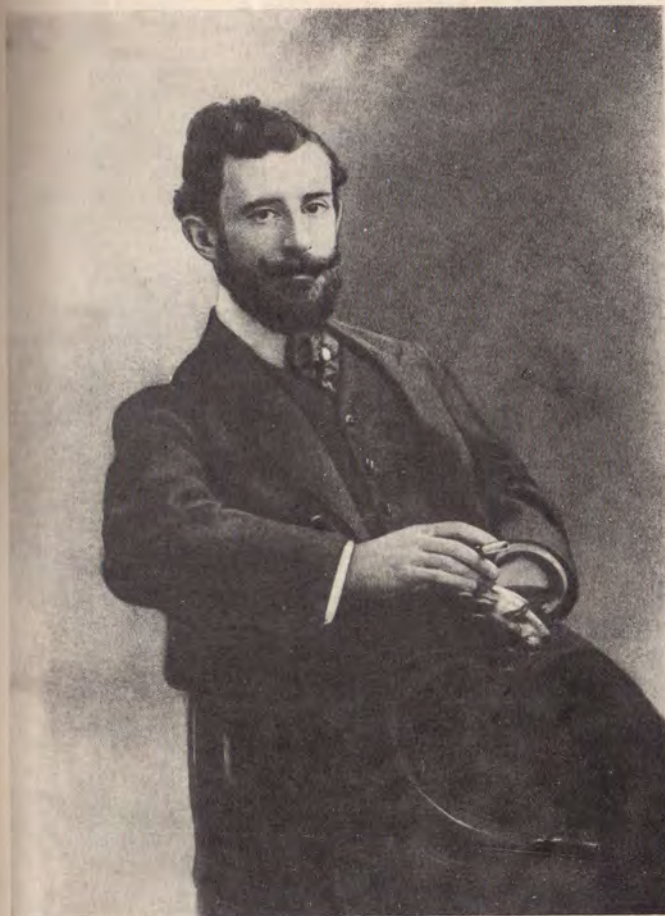


ве. «Быть не похожим на других» — лозунг, весьма распространенный во французской музыке конца XIX века. В этом отношении Равелю не всегда удастся избежать участи тех французских музыкантов, о которых так метко говорил Р. Роллан: «Нового, нового какой угодно ценой! Они испытывали болезненный страх перед «уже сказанным», даже самые талантливые были парализованы этой болезнью. Чувствовалось, что они все время с тревогой следят за собой, вымарывают написанное, терзаются, спрашивая себя: «Ах, боже мой, где я уже слышал это?» Отзыв резкий, но до какой-то степени применимый в 90-е годы и к Равелю. Правда, в «Паване», а также в «Хабанере» ему удастся найти характерные особенности, из которых позднее сложился его ярко индивидуальный авторский почерк. Однако вскоре произошло событие, которое резко изменило естественный процесс развития молодого композитора. Все началось с того, что Равель услышал «Послеполуденный отдых фавна» Клода Дебюсси...

\*

✓ Равель и Дебюсси! О взаимосвязях искусства этих двух крупнейших французских мастеров можно было бы написать специальную книгу. Весь предыдущий процесс развития Равеля-композитора, его симпатии и вкусы, особенности дарования и литературные увлечения неизбежно должны были привести его к Дебюсси. Так оно и случилось. «Послеполуденный отдых фавна» был для молодого музыканта настоящим откровением; он называет его «шедевром времени». Отошли на второй план, поблекли все прежние кумиры — Равель начинает тщательно, одно за другим изучать произведения Дебюсси. Результаты не замедлили сказаться, да Равель и не противился этому. По каким же основным направлениям шло воздействие музыки Дебюсси на не окрепший еще талант Равеля?

Дебюсси раскрыл перед Равелем целый мир богатейших изобразительных возможностей, которые находятся в распоряжении художника-импрессиониста и которых ранее не знало музыкальное искусство. Игра красок, исключительная образность, живописность музыкальной



Равель в 1907 году





Равель за фортепьяно

фактуры, ежеминутное чередование зыбких, неуловимых ощущений, капризно сменяющих друг друга, — все это совершенно покорило юношу. Осознав художественную ценность ряда технических новшеств, привнесенных импрессионизмом в мировое музыкальное искусство, Равель, разумеется, не смог отказаться от использования их в своем творчестве. Он заимствовал — зачастую бессознательно — многое из арсенала творческих находок Дебюсси. Эти заимствования нетрудно найти в гармоническом языке молодого Равеля — таковы разбухшие, усложненные аккордовые построения «Шехеразеды», обилие нонаккордных созвучий в «Игре воды»; можно указать на частое обращение композитора к старинным ладам, диатоническим и натуральным звукорядам. Искусству Равеля не свойственна модуляционная перенасыщенность музыки Дебюсси, однако в некоторых произведениях композитора начала XX века нельзя не заметить намечающихся моментов афункциональности — «Шехеразада», например, захватывая самые отдаленные тональности, полна свободно перемежающихся, как бы «балансирующих» гармонических построений, которые сменяют друг друга без разрешения.

В области вокального письма и оркестровки Равель также во многом отталкивается от Дебюсси<sup>1</sup>. От него — любовь автора «Дафниса» к нежно-прозрачным, «ароматным» звучаниям оркестра; от него же разнообразные тембровые эффекты и тончайшая, ювелирная нюансировка равелевских партитур. Композиторов сближает, наконец, предельная изысканность музыкального языка, безукоризненный вкус и тот особый аристократизм духа, которым проникнуты творения многих французских музыкантов. Последнее — оба они страстно ненавидели рутину, презирали официальные образцы в искусстве, насаждавшиеся академией, консерваторией и оперой, противопоставляя закоснелому академизму решительное обновление форм и методов музыкального творчества.

Суммируя влияние принципов Дебюсси на форми-

<sup>1</sup> Нельзя, правда, не отметить, что оба они, в этом отношении, обязаны русской музыке: в вокальном письме — Мусоргскому, в оркестровке — Римскому-Корсакову.



рующийся талант Равеля, мы приходим к следующему выводу: познакомив молодого композитора с новыми формами музыкальной выразительности, обогатив язык его за счет ряда ценных технических приемов и средств. Дебюсси приобщил юношу к музыкальному импрессионизму — последнему слову западноевропейской буржуазной эстетики, искусству, сыгравшему значительную роль на определенном этапе развития мировой музыкальной культуры. Дело не ограничилось комплексом новейших технических средств — эстетика импрессионизма, с ее культом впечатления-ощущения и преднамеренной фиксацией единичного, эстетика бездумного чувствования стала на определенное время эстетикой самого Равеля, творившего «Отражения», «Игры воды» или «Призраки ночи» подобно тому, как творил свои трепетные полотна Моне, свои смутные, болезненно-уточенные поэмы Верлен. Однако дает ли это основание говорить о Равеле как о типичном представителе импрессионистской школы, причислять его к «классикам» этого направления? Думается, нет — прослеживая эволюцию творческого метода композитора от начала века до 30-х годов, определяя центр тяжести его наследия, легко убедиться, что сильное, своеобразное дарование музыканта сокрушило узкие рамки искусства — яркого, красочного, порой дурманящего неизъяснимой прелестью ядовитого цветка, но вместе с тем таящего в себе существенные отрицательные стороны.

И если Дебюсси, человек огромного таланта, в своих шедеврах не раз уходил от собственных идейно-теоретических концепций, — вернее, забывал о них, подчиняясь внутреннему чутью артиста, — то еще более яркий пример выхода большого художника за грани вскормившей его идеологической среды — музыка Мориса Равеля.

Самая суть «искусства для искусства», с его бегством от реальной действительности — ибо, апеллируя понятием к человеку и природе, импрессионизм с легкой руки его многочисленных эпигонов окончательно отвернулся от того и другого — осталась чуждой замечательному французскому музыканту, лучшие сочинения которого, находя живейший отклик в любой аудитории, предназначены отнюдь не для горстки эстетствующих снобов...

Выше говорилось о чертах общности двух французских композиторов. Несколько слов о заметных отличиях их творческих профилей.

Равель, несомненно, ближе стоит к великим мастерам прошлого музыкальной культуры. Если Дебюсси своим искусством утверждал идеалы, зачастую расходившиеся с традициями классики, если он впервые на языке музыки заговорил о таких вещах, о которых до него никто не говорил, причем сделал это так, как до него никто не делал, то Равель, наоборот, постоянно тяготел к традициям XVIII—XIX веков, никогда не порывал с ними, причем с годами эта связь только крепла, чтобы получить в итоге решающее значение в его творчестве.

Далее, Дебюсси почти не говорит о чувствах. Он — «поэт ощущения». Равель, напротив, предпочитает им настоящие человеческие чувства — яркие, страстные. Трио и «Болеро», «Вальс» и d-moll'ный концерт для фортепьяно — примеры тому достаточно убедительные! Общий тонус равелевского творчества — светлый, открытый, жизнеутверждающий; у Дебюсси — завсегдатая салона Малларме — нередок мистицизм, а наряду со светлыми тонами и откровенная «потусторонность». Осаяемость и конкретность музыкального материала у Равеля также противостоят Дебюсси, творившему «...сквозь нежный туман далеких воспоминаний...» К автору «Болеро» эти слова совершенно неприменимы — он всегда знает, о чем говорит, и говорит достаточно ясно. Существует и ряд других, более мелких отличий, например, ритмическая твердость, строгость музыки Равеля и — зыбкость, неопределенность ритмики Дебюсси. И, наконец, если Дебюсси не чужд усталой расслабленности, а творения его — известной статичности, то Равель поражает живостью своего темперамента, музыка его — собранностью и целеустремленностью.

Личные взаимоотношения композиторов, к сожалению, сложились неудачно. Большие друзья, они поссорились из-за мелочи, досадной случайности — «Хабанера» Равеля была поразительно схожа с одним из «Эстампов» Дебюсси. Возник ненужный, обидный для обоих вопрос о приоритете. Недоразумение переросло в конфликт,



нашлись люди, сделавшие все, чтобы раздуть его. И — дружеские связи прекратились, хотя, по словам самого же Равеля, «причины к этому были совершенно неосновательны». Оба искренне жалели о разрыве, продолжая по-прежнему с большим уважением относиться друг к другу.

\*

*Зрелость*

В 1901 году Равель пишет «Игру воды» — фортепьянную пьесу, отмеченную печатью полной творческой зрелости. Исключительно богата, полна выдумки и разнообразия фактура пьесы, основанная на преобладании мелкой пальцевой техники. Форе, далекий в общем от новшеств импрессионизма, был поражен изысканностью и свежестью этого произведения. Успех «Игры воды», превзойдя все ожидания автора, свидетельствовал о растущем интересе французской публики к искусству импрессионизма.

Звукоизобразительность и колорит самодовлеют в пьесе, музыка которой полна «описательности». Слушателю рисуется вода в ясный солнечный день, он живо воспринимает вибрацию сверкающей водной глади. Запоминается вторая тема произведения — нежная, с налетом легкой грусти мелодия, полная невыразимого очарования:



Говоря о «фортепьянных предках» «Игры воды», в первую очередь следует вспомнить Листа. Недаром, когда Равеля спрашивали, как, по его мнению, следует исполнять это произведение, он отвечал односложно: «Как музыку Листа».

\*

В том же 1901 году Равель впервые участвует в конкурсе на соискание Римской премии. Он пишет кантату «Мирра», которая была удостоена второй премии. Являясь почетной наградой, вторая премия все же не давала автору права на поездку в Италию, куда он так мечтал попасть. Равель пытается вновь и вновь получить первую премию, однако и в 1902 и 1903 году эти попытки оканчиваются неудачно. В 1904 году он вообще отказывается от участия в конкурсе.

Наиболее значительное произведение композитора этих лет — квартет F-dur, посвященный Габриелю Форе. Исполненный в 1904 году в концерте «Национального общества» квартет вызвал самые разноречивые отклики. Большинство критиков отнеслось явно скептически к произведению, холодно — к его автору, резко отрицательно — к методам нового искусства вообще. Однако другие, более дальновидные, рассуждали иначе. Признанный мастер французской школы, человек, чей авторитет стоял очень высоко, д'Энди писал в эти дни: «Немногим из композиторов удавалось достигнуть такого мастерства...» Мнение д'Энди имело большое значение для молодого музыканта. Поддержал его и Дебюсси: «От имени всех столпов музыки и от моего лично, — со свойственной ему шутливостью заявил он Равелю, —



прошу Вас — не трогайте больше ничего из того, что написано в Вашем квартете».

Корни квартета F-dur тянутся к двум произведениям, которые для композитора служили своего рода образцами, — квартету Дебюсси и квартету Цезаря Франка. Сочетание двух противоположных начал — с одной стороны, строгости музыкального мышления и академической уравновешенности, идущих от Франка, с другой — яркой красочности и живописности Дебюсси — и обусловило своеобразие квартета Равеля. Индивидуальность молодого автора нашла свое отражение, главным образом, в неповторимых мелодических находках сочинения. Спокойное по тонам, повествовательное по характеру, оно от начала до конца насыщено светом, проникнуто чистыми юношескими мыслями и переживаниями: «очаровательным» называл quartet Сергей Прокофьев, говоря, что он «может украсить любую камерную программу...»

В 1903 году один из друзей Равеля, поэт Тристан Клингсор, выпустил в свет сборник поэм на сюжет сказок «Тысяча и одна ночь». Поэмы имели большой успех. «Равель, — вспоминает Клингсор, — тотчас же решил, что он положит на музыку некоторые из них. Любовь к преодолению трудностей заставила его, наряду с «Равнодушным» и «Волшебной флейтой», выбрать «Азию», которая по продолжительности своего рассказа, казалось, меньше всего подходила к этому...»

По признанию самого автора, в «Шехеразаде», этом крупном, трехчастном вокально-симфоническом сочинении, наиболее полно сказалось влияние музыкального импрессионизма Дебюсси. И действительно, «Шехеразада» не только наиболее «дебюссистское», но, пожалуй, единственное подлинно «дебюссистское» произведение Мориса Равеля. Три части его — «Азия», «Волшебная флейта» и «Равнодушный» — три однотипные музыкальные построения, лишенные ощутимых темповых контрастов и динамических сдвигов. Одно настроение господствует в них, разнообразие достигается лишь за счет нескончаемой смены красочных пятен. Вокальная партия сочинения основана на сплошных речитативах — мелодия постоянно колеблется в пределах малых интер-

валов: декламационность и полное отсутствие так называемой «ариозности» в «Шехеразаде» живо напоминают «Пелеаса и Мелизанду». Впрочем, влияние Дебюсси ощущается и в гармоническом языке — сложном, насыщенном бесчисленными модуляциями и тональными сдвигами. Исключительная роскошь и богатство колорита, гармонические узоры, прихотливо сменяющие друг друга — все это образует единый пестро-красочный ковер. Равель, с детства любивший Восток с его прямой экзотикой и таинственными преданиями, сумел воссоздать своей музыкой, этим медлительно-загораживающим повествованием характерный колорит арабских сказок. «Восток! О причудливый мир легенд и детских снов!» — поет Шехеразада, и в оркестре одна за другой возникают какие-то фантастические картины, полные неги и невыразимого томления...

«Шехеразада» была превосходно исполнена в 1904 году артисткой Атто и, подобно другим сочинениям Равеля этих лет, породила самые противоречивые толки и мнения.

\*

Когда Равелю исполнилось тридцать лет, он решил последний раз попытать счастья в конкурсе на Римскую премию. Однако на сей раз его вообще не допустили к участию в конкурсе. Исключение Равеля из числа кандидатов жюри мотивировало «недостаточностью результатов предварительных испытаний...» Более чем странная формулировка по отношению к широко известному композитору, автору Квартета, «Шехеразады» и «Паваны»! Однако именно эти произведения да еще «Игра воды» и послужили действительной причиной провала Равеля. Жюри конкурса, куда входили столь консервативно настроенные профессора, как Теодор Дюбуа, Шарль Ленепве и Эмиль Паладиль, не могло простить композитору его смелых нововведений, его отхода от застывших канонов академического искусства. Возможно, имело значение и то, что остальные кандидаты были учениками Ленепве... Откровенная несправедливость решения жюри вызвала бурные отклики в музыкальных кругах Парижа. Люди различных взглядов и убежде-

*Проба в конкурсе на Римскую премию*



ний — от Дебюсси до Габриеля Форе и Ромена Роллана — выступили в защиту Равеля. Посыпались протесты, имя композитора стало все чаще появляться на страницах газет. «Никогда еще не было столь наглого цинизма на предварительном конкурсе...» — писал музыкальный критик Жан Марноль. «Мир дельцов» — с такой оценкой состава жюри соглашалось большинство парижских газет. Скандал принял настолько широкий размах, что Теодор Дюбуа, директор Парижской консерватории, был вынужден уйти в отставку, и на его место был назначен Габриель Форе. Вся эта история получила название «первого дела Мориса Равеля». Она знаменовала собой конец первого периода творческой деятельности композитора — периода напряженной учебы и неустанный совершенствования технического мастерства. Равель покидает консерваторию и уезжает из Парижа. Начинается второй, наиболее плодотворный период его творческой жизни.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

1905—1914 годы — это период интенсивной творческой деятельности Мориса Равеля. Вспомним, что в течение всего лишь трех лет (1905, 1906 и 1907) были написаны фортепьянные пьесы «Отражения» и сонатина, вокальный цикл «Естественные истории» и монументальная «Испанская рапсодия», «Интродукция и Allegro» для арфы с оркестром и одноактная опера «Испанский час» — это не считая обработок греческих мелодий, «Рождества игрушек», различных мелких сочинений, а также и многочисленных эскизов. Для композитора, обычно скупой расходовавшего запас творческой энергии, медленно и тщательно реализовавшего свои замыслы, один лишь перечень достаточно внушителен! Слово неисчерпаемый родник вдохновения бил в нем, и удивительнее всего, что «изумительный урожай шедевров» последовал непосредственно за провалом Равеля в конкурсе на «Большую Римскую премию». Несомненно, должна была существовать достаточно действенная причина тому, что композитор, травмированный рядом неудач и разочарований, достигает небывалого расцвета в своей деятельности именно тогда, когда катастрофический провал, казалось бы, надолго мог парализовать его энергию и волю. Дело, очевидно, заключалось в том, что, покинув стены Парижской консерватории, Равель обрел, наконец, ту полную творческую самостоятельность, о которой мечтал, которая была



действительно необходима этому беспокойному, пытли-  
вому, ищущему художнику.

Бесконечные экзамены и конкурсы, фуги, хоралы и кантаты на религиозную тематику — он пресытился ими, этот юноша, увлеченный «Пелеасом и Мелизандой» Дебюсси... И в то время как в Париже кипели страсти вокруг «дела Равеля», а газеты оживленно комментировали подробности разыгравшегося скандала, молодой композитор вместе со своими друзьями — четой Годабских — совершал очаровательную морскую прогулку. Цель их путешествия — Голландия, задача — отдохнуть, отвлечься, набраться сил. Чудесные картины природы, одна живописнее другой, раскрываются перед ними, путешественники упиваются зрелищем шумной, многоязычной толпы в иностранном порту, осматривают старые, чинные нидерландские города, «словно законсервированные», по выражению Равеля, «где каждый дом — это история...» Впрочем крупные промышленные центры нравятся композитору не менее исторических реликвий или живописных пейзажей. Всегда любил он сложный, загадочный мир машин и механизмов, умел почувствовать скрытую поэзию в величественной панораме мощного индустриального гиганта: «Как выразить вам мое впечатление от этих дворцов чугуна, — читаем мы в одном из его писем, — этих монументальных, полыхающих жаром промышленных соборов! Изумительная симфония звуков окружает тут человека — свистки, шорохи движущихся ремней, грохочущие удары молота... Порой мне хочется плакать от радости... Как все это дышит музыкой! Мне необходимо воспользоваться этим...» Увлеченный новыми замыслами, горя желанием творить, Равель возвращается в Париж и с головой уходит в работу.

\*

В 1905 году известным парижским издателем Дюраном была опубликована сонатина, первые эскизы которой датированы еще 1903 годом. Успех ее был огромен; новым сочинением композитора увлекались подобно тому, как несколько лет назад увлекались «Паваной».

Художественная ценность сонатины несомненна, —

не отличаясь значительным эмоциональным размахом, масштабностью и психологизмом, то есть чертами, которые свойственны более поздним опусам Равеля, она, тем не менее, со всей полнотой раскрыла своеобразную мелодическую одаренность автора, надолго завоевав симпатии слушателей и прочно войдя в учебно-педагогический репертуар и концертную практику французских пианистов. Овеяна неподдельным вдохновением главная партия сонатины — гибкая, трепетно взволнованная мелодия, как бы стремящаяся ввысь:







Скучно, несколькими точными штрихами намечены контуры побочной партии.

Экспозиция сонатины, использующая типично классический принцип сопоставления двух контрастных тематических образов, разработка, не выходящая из сферы основного музыкального материала, реприза, с побочной партией в одноименном мажоре — *Fis-dur*, — все тут сконструировано композитором по типу традиционной сонатной схемы.

Интересна вторая часть сочинения — старинный «моцартовский» менуэт, легкий и грациозный, звучит тут исключительно привлекательно, расцвеченный гармоническими пряностями, столь свойственными французской музыке конца XIX — начала XX столетия. Относительно развернут финал, пронизанный вихревым движением, в тематическом отношении явственно перекликающийся с первой частью.

Говоря о произведении молодого Равеля, небезынтересно отметить, что тяготение к «сонатности», проявившееся здесь и характерное для художественного мышления композитора, в целом (вспомним квартет, трио, сочинения 20—30-х годов) диаметрально противоположно, по сути дела, принципам формообразования, выдвинутому музыкальным импрессионизмом — ведь не случайно же, что Дебюсси, последовательно претворяя и творчески обогащая принцип монотематизма, как наиболее соответствующий его художественной индивидуальности, потерпел неудачу, обратившись к классической схеме в Фантазии для фортепьяно с оркестром (1889).

\*

Фортепьянным пьесам «Отражения», создававшимся параллельно с сонатиной, Равель посвящает следующие строки в своей «Автобиографии»: «Отражения» представляют собой цикл пьес, намечающих в моем гармоническом развитии довольно значительные изменения, которые привели в замешательство музыкантов, привыкших к моей манере». Богатство, роскошь гармонической палитры — это первое, что поражает в пьесах. И дальше — если сонатина, упругая и динамичная в своей основе, словно скована жесткими рамками «сонатности», то здесь искания композитора вызывают к жизни иные формы. Звукопись морской глади, таинственных, неземных пейзажей, застывших, овеянных дымкой мечты и грусти, — разумеется, это требовало свободных, эскизных абрисов. Пять пьес цикла (каждая из которых посвящена кому-либо из друзей Равеля) — это пять поэтичных акварелей, сделанных рукой мастера, использующего для достижения своих целей самые совершенные, самые изысканные средства.



Колористичность самодовлеет в них. Беспредельно расширяя рамки звучности фортепьяно, композитор умело подбирает нужные ему краски — порой ослепительно яркие, солнечные («Альборада»), чаще теневые, сумеречные, притушенные («Долина звонов», «Грустные птицы»). Поражает многогранность фортепьянной фактуры цикла — прихотливые комбинации быстрых нот и «крупная» техника, скачки, излюбленная композитором репетиционность, глиссандо двойными нотами, наконец, богатейшие педальные эффекты, — Равель с величайшей естественностью применяет весь сложный арсенал пианистических средств, созданный Листом, Шопеном, Балакиревым и Дебюсси. Исполнение цикла доступно лишь пианисту с высоким уровнем профессионального мастерства. Трудность пьес усугубляется своеобразной ритмикой — капризной, непостоянной, изменчивой.

Выразительна пьеса «Грустные птицы», о которой Равель писал с особой любовью: «Я представлял себе птиц, затерянных в безмолвии темного леса в самые жаркие часы лета».

Интересна «Лодка в океане», с ее характерными волнообразными всплесками фортепьянных фигураций, воссоздающими картину безбрежной водной стихии. Эта пьеса отличается яркой образностью и поэтичностью: «Для меня прослушать это произведение, — писал известный искусствовед Камилл Моклер, — все равно, что отведать приятный душистый плод, который никогда еще не прикасался к моим губам, и благодаря только одному прикосновению испытать целую серию неизведанных ощущений...»

Ярко контрастна в «Отражениях» «Альборада»<sup>1</sup>, или «Утренняя серенада шута», — великолепная жанровая зарисовка, полная жизни, огня, увлечения. С первых же звуков захватывает она своим грациозным ритмом, упругим энергичным движением; как в ритмической структуре пьесы, так и в интонационных оборотах ее нельзя не почувствовать органичной связи с народным испанским танцем. Завоевав исключительную популярность у слушателей, это блестящее виртуозное произ-

<sup>1</sup> Альборада — исп. alborada — песнь пастухов в честь восходящего солнца.

ведение справедливо считается одним из шедевров фортепьянного наследия Равеля.

Завершает цикл «Долина звонов», перламутровая акварель, расцвеченная туманными бликами импрессионистской палитры. Музыкальная ткань ее словно теряет свою осязаемость, растворяясь в ощущении дрожащего воздуха, который насыщен таинственными, печальными колокольными звучаниями...

Друг Равеля по консерватории, Рикардо Вин, был первым исполнителем «Отражений». Подобно сонатине, это сочинение немало способствовало растущей известности композитора.

\*

Напряженная творческая работа не прекращалась ни на один день. В 1906 году Равель издает «Интродукцию и Allegro» для арфы, струнного квартета, флейты и кларнета. Продолжая лучшие традиции французской инструментальной музыки, это произведение привлекает своей ясной, сжатой формой, нарядностью тембровой окраски, а главное — простотой и выразительностью мелодических образов.

Первую половину 1906 года Равель проводит в живописном предместье Парижа — Левалуа-Пере. Он весь поглощен новым замыслом. Случайно, в одном из букинистических лотков на набережной Сены, он приобрел маленький томик Гауптмана. «Потонувший колокол» захватил композитора свежестью и новизной художественных приемов, увлек смелой фантастикой, столь причудливо сплетающейся у Гауптмана с самым обыденным, будничным, привычным. Мысль об опере родилась при первом же прочтении книги. В письме к Морису Деляжу Равель полон воодушевления: «Как это интересно создавать произведение для театра!.. В этом сложном ремесле есть такие изумительные моменты». Впрочем, совершенно неожиданно работа над «Колоколом» была прервана. Тяжело заболел семидесяти-четырехлетний Жозеф Равель, и композитор по совету врачей едет с отцом в Швейцарию. Все занятия отложены, он ухаживает за больным, а свободные часы посвящает прогулкам, восторгаясь красотой Женевского озе-



ра: «...Кругом непривычные глазу, какие-то нереальные краски... лодочки с яркими парусами старинных форм. Особенно хорош мягкий климат с его удивительно чистым воздухом», — пишет Равель Деляжу. В этом же письме он сообщает, что ждет фортепьяно, чтобы снова приняться за «Колокол». «Подумайте, ведь кроме того, что вы знаете из первого акта, уже существует большая часть второго. Хотите иметь оперу в 5 актах? Она будет у вас!» К сожалению, Равель, обычно доводивший до конца любое начинание, так и не завершил своего «Колокола». Работа над ним, с большими перерывами продолжавшаяся вплоть до 1914 года, была потом окончательно заброшена. Известно только, что впоследствии, создавая «Дитя среди чудес», Равель частично использовал эскизы этого так и не увидевшего свет произведения.

1906 годом датируются «Естественные истории», которые неожиданно для Равеля вызвали шумные отклики в музыкальных кругах Парижа.

Этот цикл объединил пять романсов, написанных на слова друга композитора, поэта Жюль Ренара. Нарочито будничные, не лишенные черт натурализма, произведения Ренара мало подходили для использования их в музыке, что прекрасно сознавал сам поэт... Он категорически отказался сотрудничать с Равелем, но тот все же довел дело до конца.

Настойчивость композитора объяснялась следующим: в этот период он был занят уточнением, конкретизацией своих принципов вокального письма — принципов, базирующихся на максимальном использовании речитатива как средства воссоздания в музыке живых интонаций разговорной речи. По мысли Равеля, речитатив этот предназначен неразрывно вплестись в мелодическую линию, принимать очертания мелодии, создавая, таким образом, ощущение непрерывно развивающегося декламационного музыкального повествования. «Естественные истории», первый крупный опыт Равеля в сфере вокальной музыки (уже говорилось, что «Шехеразада» не претендует на заметную творческую самостоятельность),



*Равель в годы первой мировой войны*





М. Равель, Э. Жюрдан-Моринж (в центре).  
Р. Вин. Сен-Жан-де-Люз 1923 год

были одновременно первой попыткой найти нужный ему гибкий, эластичный речитатив.

Еще Жан-Жак Руссо, мечтая о речитативе, который был бы родствен французскому языку — такому «простому, ровному, скромному...», — указывал, что речитатив этот призван «...колебаться в пределах очень маленьких интервалов, без сильного повышения или понижения голоса», и требовал: «...никаких взрывов, еще менее криков, ничего, что походило бы на пение...» Роман Роллан говорит, что это — определение речитатива Дебюсси; Равель преследовал в основном те же цели, вдохновлялся теми же идеалами. Прозаический текст Ренара вполне устраивал композитора: «Сам текст мне диктовал декламацию, тесно связанную с модуляциями французского языка», — подчеркивал он.

Его «Естественные истории» — это бесхитростный музыкальный рассказ, это проза, произносимая нараспев. Он шел от Дебюсси — это несомненно, но нельзя забывать, что вокальное письмо Мусоргского послужило прототипом для обоих французских мастеров. Правда, заимствование было формальным — великий русский реалист и французские музыканты преследовали разные цели, — и все же именно Мусоргский, с его тончайшим претворением нюансов разговорной речи, интонационностью, как бы выхваченной из самой жизни, и обусловил вокальный почерк Равеля (как и Дебюсси) с их разнообразнейшими оттенками, «микроскопическим реализмом» (точнее было бы сказать, «микроскопическим натурализмом» интонаций).

Не лишённые доли юмора тексты Ж. Ренара рисуют незатейливые сценки из жизни птиц. Вот павлин прихорашивается в ожидании своей подруги, зимородок пристроился на удочке рыболова, приняв ее по ошибке за ветку... Подчеркнуто скромна и лаконична фактурная ткань «Естественных историй», преобладают светлые, идиллические тона. И поэзия и музыка, сливаясь воедино, оперируют тут небольшим количеством скупых, порой натуралистически точных штрихов. Партия фортепьяно, чутко реагирующая на малейшие нюансы речи, полна звукоизобразительных, чуть ли не «цветовых» эффектов: когда, к примеру, певец (скорее его



можно назвать рассказчиком) восторгается яркой окраской хвоста павлина, фортепьяно немедленно откликается блестящим, рассыпающимся брызгами мелких нот пассажем; задиристый характер цесарки воссоздается через репетиционные фигурации и настойчивые, «щелкающие» секунды; композитор охотно использует крайние регистры инструмента, достигая предельной выпуклости своих образов.

Исполненные в 1906 году в концерте «Национального общества» «Естественные истории» вызвали бурную дискуссию, которая, как и «первое дело Равеля», привлекла внимание музыкальной Франции к личности композитора. Удары сыпались со всех сторон — Равеля упрекали в разрыве с традициями, мертвящей рассудочности, отсутствии вдохновения. Не остался в стороне и Пьер Лало — исконный недоброжелатель Равеля, утверждавший в своих статьях, что музыка молодого композитора всего лишь слепок, — более или менее удачный, — с творческой манеры Дебюсси. Отвечая на многочисленные нападки, доходившие до прямых упреков в плагиате, известный критик Кальвокоресси писал: «Дебюсси имеет поклонников, восхищение которых доходит до абсурда, когда они утверждают, что стиль Дебюсси принадлежит ему одному и никому другому... Стиль — это конкретный результат эпохи, продукт времени... Никому не придет в голову упрекать Бетховена, Шуберта, Вебера в плагиате, хотя у них много аналогичного в мелодике и ритме...» Ту же мысль он развивал в дальнейшем: «...Все вообще движение французских новаторов пробовали объединить кличкой «дебюссизм», рассматривая некоторых, самых интересных композиторов французской школы в качестве фанатических приверженцев и последователей автора «Пеллеаса и Мелизанды». Такое обобщение мало себя оправдывает. Некоторые черты неизбежно бывают аналогичны у художников одной расы и одного поколения: их сближает артистическая преемственность, общность среды и, в большей или меньшей степени, — общность стремлений».

Кальвокоресси справедливо указывал, что на Равеле, равно как и на Дебюсси, сказались влияния Листа, Шопена, Шабрие и Сати, а также «русских композиторов

— Мусоргского, Бородина и более слабое — Балакирева». «Наконец, — говорил он, — нельзя забывать влияния, оказанного восточной музыкой... которая сделалась известной благодаря русской школе».

Лишь один человек, казалось, совершенно не интересовался этой историей, получившей название «второго дела Мориса Равеля». Сам композитор, верный себе, стоял в стороне от споров: «критики приучили меня к презрению, и я плачу им таковым же», — сознался он однажды. Внимание его было поглощено более важными вещами, и шумиха только мешала ему. Покинув Париж, он отправился в морское путешествие. А через месяц была закончена его знаменитая «Испанская рапсодия».

\*

Если «Отражения» свидетельствовали о сложившемся мастерстве Равеля в фортепьянной музыке, а «Естественные истории» значительно уточнили его принципы в сфере вокальной музыки, то «Испанская рапсодия» — его первый подлинный шедевр оркестрового письма. Оркестр «Рапсодии» — этот грандиозный, сложный аппарат — рождает непрерывный поток изумительных звучностей, поток льющихся красок, гибкий, капризный, нервный, то достигающий предельной насыщенности в мощных оркестровых tutti, то еле слышимый в шепоте тончайших *pp*. Настойчивые поиски новых выразительных возможностей, характерные для юношеских лет Равеля, не остались безрезультатными — оркестровка «Рапсодии» сверкает блесками колоритнейших звучаний, отличается сочностью, яркостью звуковой палитры. Следуя лучшим традициям французского симфонизма, — традициям внутренней ясности и мудрой уравновешенности, сочетающихся с блеском внешнего оформления и неизменной практичностью в пользовании средствами, — Равель в то же время не избежал воздействия русской школы, в частности Римского-Корсакова. «Испанская рапсодия» — убедительное свидетельство того, сколько тщательно изучались французским мастером партитуры русского композитора. Отсюда осязаемое желание Равеля избежать смешения тембров, любовь его к чистым, индивидуализированным оркестровым краскам, отсюда



Симфония

и максимально широкое использование соло отдельных инструментов. «Любой оркестрант для него — тот же солист», — отмечала современная композитору музыкальная критика. Английский рожок в «Малагенья», кларнет в «Ночном прелюде», арфа, любимый инструмент Равеля, — они нередко выводятся на первый план, окрашивая партитуру в нежные, светлые, прозрачные тона. Партия любого инструмента написана автором просто и удобно, в то же время он виртуозно использует разнообразнейшие штрихи и приемы, достигая порой поистине сказочных, нереальных звучаний. Цвета легкие, матовые доминируют в произведении — Равель часто и охотно употребляет флажолеты. Нередки аккорды, а то и цепи аккордов, играющихся приемом флажолет. Отсюда прозрачность звучания арфы, легкость и нежность струнных инструментов. Желание автора «приглушить» оркестр достигается игрой *sur la touche*, применением сурдин у медных духовых, даже у контрабаса, что крайне редко встречается в симфонической литературе. Особый «призрачный» колорит создается челестой, используемой в низком регистре, приглушенными, «ватными» ударами большого барабана.

Таким образом мы видим, что все изысканное мастерство композитора обращено на выявление новых живописных средств, что он увлечен прихотливой игрой оркестровых эффектов, сопоставлением и капризной сменой нежных цветовых пятен. В то же время несомненно, что «Испанская рапсодия» выходит далеко за пределы эстетики музыкального импрессионизма. Тесно связанное с испанским фольклором, это произведение доказывает, в первую очередь, насколько глубоко интересовался Равель народным искусством, насколько сильна в нем тенденция к претворению в своем творчестве элементов народной поэзии. И в этом отношении «Испанская рапсодия» предвосхищает трио, G-дур'ный фортепьянный концерт, «Болеро», а также другие шедевры Равеля, возникшие благодаря обращению композитора к неисчерпаемым сокровищам народного мелоса.

Укажем и другие особенности, отличающие это произведение от типичной продукции музыкального импрессионизма: такова мелодическая определенность «Рап-

содии», резкая очерченность ее тематических рельефов, такова ритмическая упорядоченность и ясность, особенно сказавшиеся в заключительной части сочинения, такова, наконец, компактная композиционная структура, форма, сцементированная воедино, лишенная неопределенности и расплывчатости.

Единая композиционная идея объединяет все четыре части «Рапсодии», — широкие, развернутые, они тематически связаны друг с другом.

Нежная, проникновенная картинка природы рисуется в «Ночном прелюде». Тонкая игра тембровых бликов, чуть слышно вибрирующие звучности оркестра вызывают в представлении слушателя поэтически чувственную картину ночного пейзажа, полного томления, неги, овеянного бесчисленными ароматами южной ночи. Нисходящий четырехнотный мотив проходит через всю первую часть; на его фоне два кларнета в октаву ведут грустную, мечтательную тему, несущую на себе неуловимый отпечаток «Востока»:



Вторая часть «Рапсодии» — «Малагенья», испанский народный танец, энергичный по характеру. Однако и здесь композитор заставляет оркестр звучать «вполголоса», стушевая при этом все яркие цвета. Проходя в низком, глухом регистре у контрабасов, тема «Малагенья» полна таинственности и настороженности:





В заключении «Малагеньи» английский рожок повторяет уже знакомый слушателю мечтательный мотив «Ночного прелюда» — может быть, затем, чтобы подчеркнуть, что все действие совершается в одну ночь?...

Третья часть — «Хабанера» — была написана Равелем еще в 1895 году. Композитор включил ее в «Рапсодию» без существенных изменений.

Ярким пятном выделяется «Feria» — живая картина народного праздника, полная огня, страсти и трепета. Народность музыкального языка, свойственная всем частям «Испанской рапсодии», особенно заметна в «Feria», где композитор прямо цитирует знаменитую андалузскую песенку, использованную в свое время еще Глинкой. Синтезируя основной тематический материал произведения, «Feria» наиболее развита по размерам. Танцевальные ритмы пронизывают ее; постепенное уплотнение оркестровой ткани, нагнетание звучности заключают «Рапсодию» ослепительным *tutti* последних страниц партитуры.

Первое исполнение «Испанской рапсодии» состоялось 28 марта 1908 года в одном из лучших парижских залов — театре Шатле. Превосходная игра оркестра, которым руководил известный французский дирижер Эдуард Колонн, немало способствовала успеху произведения. Исключительно тепло была встречена «Рапсодия» галеркой, которую, как всегда, переполняла студенческая молодежь, «наиболее горячая часть публики», по свидетельству Р. Роллана. По просьбе галерки «Малагенья» была повторена дважды, причем голос сверху громко проговорил, обращаясь к оркестру: «Сыграйте еще раз для публики внизу — они ничего не поняли!» Реплика адресовалась к партеру, заполненному представителями музыкальной критики, профессорами консерватории и деятелями официального искусства Парижа. Среди дружных аплодисментов, покрывших заключительные аккорды сочинения, тот же голос заявил, вызвав смех большинства присутствующих: «Скажите им, что это Вагнер, и они назовут это прекрасным!»

\*

Создание одноактной оперы «Испанский час», первой из двух опер, написанных Равелем, относится к 1907 году. Познакомившись в парижском театре «Одеон» с одноименной комедией драматурга Франка Ноэна, Равель живо заинтересовался ею.

...Испания, Толедо, XVIII век... Молоденькая жена городского часовщика, Концепция, пользуясь отсутствием престарелого супруга, встречается сразу с двумя возлюбленными, которые, спасаясь друг от друга, прячутся в футляры от стенных часов. Случайно присутствующий тут Рамиро, погонщик мулов, все достоинства которого исчерпываются необыкновенной физической силой, перетаскивает футляры с места на место — из мастерской часовщика в комнату его жены, — так и не догадываясь об их содержимом. В конце концов появляется муж, и возлюбленные, все время мешавшие друг другу, вынуждены приобрести у ловкого старика те самые часы с футлярами, которые служили им убежищем. Победа остается за Рамиро, чья преданность и мускулатура пришлись по душе Концепции, а веселое действие включает известный афоризм Боккаччо: «Каждому возлюбленному свое время, и в конце концов наступает момент, когда очередь доходит до погонщика мулов».

Страстный любитель итальянской оперы-буфф, Равель уже не первый год мечтал о сюжете, пригодном для комической оперы. Блеск, живость ловко скроенной интриги, остроумные диалоги и обилие комических ситуаций — все это, несмотря на известную легковесность сочинения Ф. Ноэна, придавало «Испанскому часу» особую прелесть в глазах композитора. Кроме того, музыкант, постоянной слабостью которого была любовь к механизмам и машинам, угадывал, какие неисчерпаемые возможности открываются перед ним при живописании в звуках мастерской часовщика, заставленной всевозможными техническими диковинками и громогласными курантами, отбивающими время каждые на свой манер и лад. Воссоздать эту звонкую разноголосицу в оркестре — это не могло не заинтересовать Равеля и действи-



тельно ставило перед ним увлекательные, необычные задачи, давало широкий простор его фантазии.

Работа над «Испанским часом» продолжалась всего несколько месяцев: начатая в мае, опера была в основном закончена к сентябрю 1907 года. Естественным было желание композитора познакомить автора комедии со своим клавиром. Однако драматург, иронически относившийся к самой идее создания музыкальной комедии, был вдобавок крайне смущен неряшливой игрой композитора. Молча прослушал он произведение, достал из кармана часы и, глядя на них, тихо произнес: «Пятьдесят шесть минут...» Больше он не сказал ни слова...

Иное впечатление произвела музыка Равеля на директора Комической оперы Альберта Карре. Художественная ценность «Испанского часа» не ускользнула от внимания этого проницательного человека, а коммерческое чутье подсказало ему, что выгодно поддерживать контакт со столь многообещающим автором. Опера была принята к постановке, хотя Карре и не спешил, сомневаясь в ее успехе у широкой публики. Репетиции откладывались со дня на день, Карре, извиняясь, с любезной улыбкой сообщал автору о неожиданно возникающих затруднениях, и сам по себе длительный процесс постановки по вине дирекции затягивался на неопределенное время. Это не могло не раздражать Равеля: он мечтал показать оперу отцу, а здоровье последнего становилось все хуже... Когда, наконец, начались репетиции, Равель уже не в состоянии присутствовать на них — он уезжает с отцом в Швейцарию, надеясь этой поездкой продлить дни больного. Но надежды его тщетны. 13 октября 1908 года Жозеф Равель умирает. Трудно представить себе больший удар для сына, который, по словам близких, относился к отцу с «молчаливым обожанием...» Удрученный случившимся, он не находит себе места. Все его работы отложены, музыка на время заброшена...

Лишь в 1911 году — благодаря активному вмешательству влиятельных лиц — дирекция Комической оперы осуществила постановку «Испанского часа». «Самым значительным событием в сезоне парижских театров» был признан музыкальной критикой дебют оперы. Одна-

ко мнения были противоречивы: «Маленькое чудо ритмов, красок, фантазий», — писал Кальвокоресси; «Пеллеас» Дебюсси, повторенный фонографом в замедленном движении», — неуклюже острил Пьер Лало, хотя даже он не мог не признать совершенства оркестра в опере. Партитуру Лало называл «очаровательной, блестящей, наиболее удачной из всего, когда-либо созданного Равелем...»

Сверкающий блесками остроумия, полный неожиданных, порой ошеломляющих эффектов, оркестр Равеля исключительно образно воссоздает «игрушечный» мирок часов, в котором живут и действуют герои Ф. Ноэна. «Дух произведения истинно юмористический», — писал Равель о комедии. — Только средствами музыки — гармониями, ритмами, оркестровкой, хотел я выразить эту иронию, а не так, как это делается в оперетте — набором произвольных и смешных слов...» «Изобразительность» — неотъемлемое свойство таланта Равеля: перезвон курантов, тиканье часов (все они, между прочим, показывают разное время!), музыкальные шкатулки, куклы с механическим заводом — по ходу действия все это натуралистически точно иллюстрируется в оркестре.

«Сколько гармонических и оркестровых открытий, сколько оригинальности, тонкой изобретательности, сколько веселья и ума!» — восторгался Габриель Форэ оперой своего ученика, называя ее «дословным музыкальным переводом», чутко реагирующим на самые незначительные детали текста.

В вокальных партиях «Испанского часа» отсутствуют традиционные законченные ариозные построения. Называя свою оперу «чем-то вроде разговора в музыке», Равель указывал: «К сочинению «Испанского часа» меня подготовили «Естественные истории»... Речитатив, воссоздающий обыденные речевые интонации в напевно-мелодических формах, — это единственный вид вокальной музыки в опере. Опыт «Естественных историй» многому научил композитора. Он использует принципы декламационности с большой свободой и естественностью. Артисты на сцене как бы «напевают», беседуя друг с другом; постоянный авторский штрих *Parlan-*



до (говорком) ясно указывает на намерения Равеля. Как и в «Естественных историях», это сближает французского композитора с Мусоргским: «Испанский час», например, имеет ощутимые связи с «Женитьбой» — недаром же сам Равель в одном из писем называет оперу Мусоргского единственным «предшественником» своего произведения... Однако не следует забывать, что если «Женитьба» для русского композитора-демократа была всего лишь подготовительной работой, за которой последовали такие грандиозные общественно-исторические полотна, как «Борис Годунов» и «Хованщина», то «Испанский час» Равеля — блестящая, эффектная буффонада, — отнюдь не подготовительный эксперимент! — и отдаленно не претендует на сколько-нибудь заметную социальную направленность.

Это не случайно — ограниченность идейно-эстетической платформы, отказ от социальной проблематики, тем самым — от великих принципов реалистического искусства — характернейшая черта современной буржуазной культуры, которая не могла не отразиться в творчестве даже лучших ее представителей, таких, каким был Морис Равель.

\*

Летом 1908 года было написано одно из самых значительных сочинений Равеля для фортепьяно — цикл «Призраки ночи». На создание его композитора натолкнула фантастика, мрачные образы поэзии раннего французского романтика Алоиса Бертрана. Упоенный «дьявольской, призрачной сущностью» «Gaspard de la Nuit», Равель писал: «Мне кажется, что вдохновение вновь произошло во мне... После нескольких месяцев работы «Призраки ночи» увидят свет».

Три пьесы цикла выделяются в наследии композитора своей сильной романтической окраской. Впрочем даже здесь «романтизм» Равеля — это дикий зверь, укрощенный уздой вкуса; увлеченный, композитор все же не может допустить, чтобы волны эмоционального подъема перехлестывали через раз и навсегда предопределенные границы дозволенного... Это и обусловило своеобразие «Призраков ночи», облакающих кошмарные,

бредовые образы в утонченно-изысканные, филигранные формы.

«Призраки ночи» по праву считаются апогеем фортепьянного творчества Равеля, одной из вершин фортепьянной музыки XX века.

Фактурные новшества, богатейшие колористические находки, неповторимые ритмические рисунки, которые мы находим уже в «Игре воды» и «Отражениях» — все многообразие фортепьянных приемов Равеля в наиболее совершенном выражении сконцентрировалось в «Призраках ночи». Произведение исключительно трудно для исполнителя — один из крупнейших пианистов современности, Альфред Корто утверждал, что в отношении виртуозного размаха «Призраки ночи» могут быть сравнимы лишь с «Исламеем» Балакирева, — и это в то время, как автор, по свидетельству Маргариты Лонг, «неважно играл на рояле...», не отличаясь сколько-нибудь заметными виртуозными данными... Однако в совершенстве изучив возможности инструмента, тонко чувствуя его природу и специфику, он умел создавать произведения, отмеченные исключительной «пианистичностью», написанные просто и удобно, трудность которых, не ломая рамок естественно достижимого для исполнителя, никогда не является самоцелью, будучи постоянно определена конкретно-художественными задачами.

Ф-но

Блеск и виртуозность равелевского письма идут в основном за счет широкого использования всего существующего арсенала фортепьянных приемов: мелкой и крупной аккордовой техники, смелых бросков, захватывающих крайние регистры инструмента, пассажей двойными нотами, репетиционности и т. д. Композитор любит ажурные пассажи, кружево мелких нот, придающее неповторимую прозрачность его произведениям; любит причудливые сплетения звуковых арабесок, пронизанных мелодизмом, имеющих обаятельные, типично равелевские мелодические очертания. Однако фактура его фортепьянных произведений, пышная и сочная, чужда какому-либо нагромождению или нарочитой акробатике, — он иногда «уплотняет» ткань, но никогда не утяжеляет ее. Зачастую он рассматривает фортепьяно



в первую очередь с точки зрения колорита — впрочем, имея в запасе огромное количество выразительных средств, он, так же, как и в своих партитурах, расходует их скупой и расчетливой.

Органично претворяя листовские, шопеновские и балакиревские традиции пианизма, Равель вносит много нового, своего, придавая известным формулам черты оригинальности и самобытности. «Эти три поэмы, — пишет А. Кортю, — обогащают фортепьянный репертуар нашего времени одним из удивительнейших образцов инструментальной изобретательности, который когда-либо создавали композиторы».

Каждая из частей цикла самостоятельна и своеобразна, веяния романтизма преломляются в них различно: каждая поэма — это новый ракурс единого целого. Чиста и поэтична «Ундина», сюжет которой наводит на память пленительный образ гейневской «Logelei». Мелодия парит гут, нежная, сладостная, призывная, оплетенная дрожащей, вибрирующей сеткой мелких нот:



Картину моря, русалку, чарующую своим пением человека, Равель живописует мазками импрессионистской палитры: такова «серебристость» фортепьянных фигураций, особая «влажность» гармонической структуры пьесы, — легкой акварелью выписаны волны, то набегающие, то рассыпающиеся жемчугом мелких брызг...

Исключительно впечатляет вторая пьеса цикла — «Виселица». Романтизм ее отталкивается от ирреального, бредового, мистического: жуткий образ повешенного, освещенного красноватыми бликами заходящего солнца, неотвязным кошмаром преследует художника. Одиноко дрожат в воздухе глухие удары погребального колокола — и это единственное, что нарушает застывшую картину смерти. Гнетущая цепь медленных аккордов, засурдиненных левой педалью, бесконечный органнй пункт, имитирующий похоронный звон, пустые, «стеклянные» звучания фортепьяно — все это завораживает оцепенением, обдает смертельным холодом.

«Виселица» — произведение, стоящее особняком в творческом наследии Равеля. Жуткие бредовые видения не свойственны мироощущению композитора, соприсавшегося впоследствии с трагизмом, но с мистикой и кошмаром — никогда.

Последняя пьеса цикла — «Скарбо» — ошеломляет резкими контрастами, неожиданными эффектами звучности, нескончаемыми динамическими и тональными сдвигами. Исключительно сложен тут гармонический язык, остра и угловата ритмика. Это своеобразное скерцо, заставляющее порой вспомнить автора «Картинок с выставки», оперирует самыми разнообразными средствами с целью достигнуть ощущения иллюзорности, фантастичности происходящего. Ведь Скарбо — это сказочное существо, домовый, который с наступлением ночи то неслышно бродит по пустынным комнатам, то шуршит и возится по углам заброшенного дома. «Кажется, будто он исчез, — пишет А. Бертран, — но он вырастал между мной и луной, как колокольня старого готического собора, и на остроконечной шапке его качался золотой колокольчик...» Но блеснул первый солнечный луч, и карлик исчезает: последние ноты



пьесы как бы растворяются в тончайшем *pp* фортепьяно.

Рикардо Вин, друг и постоянный исполнитель фортепьянных сочинений Равеля, первым познакомил парижских слушателей с «Призраками ночи». Незадолго до концерта он навестил композитора. Равель встретил его словами: «Играйте как хотите...» Однако тут же, усадив друга за рояль, он заставил его проиграть произведение — «нота за нотой» — бесчисленное количество раз, пока Вин, наконец, полностью не добился нужной Равелю интерпретации.

\*

Почти одновременно с «Призраками ночи» Равель написал «Сказки матери-гусыни», фортепьянный цикл, созданный по мотивам популярных сказок Перро. Фантастика царит и в этих пьесах, однако совсем иного рода, нежели в предшествующем цикле. Нет здесь ни ужасов, ни кошмаров — мир увлекательного вымысла и тонкой поэзии раскрывается перед слушателем, напоминая бесмертные сказочные образы балетов Чайковского.

Равель страстно любил детей. Никогда не зная отцовства, он всю силу своей нерастроченной любви перенес на маленьких Жана и Мими Годабских — детей его старых друзей. Для них и было написано это произведение, причем вначале предполагалось, что «маленькие друзья» композитора станут первыми исполнителями «Сказок» в публичном концерте. Этим и объясняется относительная несложность партии фортепьяно<sup>1</sup>.

Все пять пьес цикла характеризуются значительно развитым мелодическим началом. Если прежде — вспомним «Отражения» или «Призраки ночи» — колорит был в центре внимания композитора, то теперь, явственно тяготея к мелодии, Равель насыщает музыкальный материал четко сформулированными мелодическими мыслями.

Излишним был бы здесь чрезмерный виртуозный размах: «Мое намерение воспроизвести в этих пьесах поэзию детства, естественно, привело меня к упрощению моего стиля и очищению моего почерка», — писал

<sup>1</sup> Слабая профессиональная подготовленность юных пианистов помешала осуществить желание автора.

Равель. Он проясняет форму, прибегая к двух-трехчастным схемам; старательно избегает колористических красок и пышности изложения. Ни ослепительных пассажей, ни головокружительных бросков или сложных для исполнителя аккордовых массивов не встретим мы на страницах «Сказок» — фактура здесь прозрачна и легка. Экономичность в пользовании выразительными средствами свидетельствует о желании музыканта достигнуть простоты и безыскусности повествования. В то же время остается сложным гармонический язык, тонко оттенены малейшие нюансы, звуковые градации.

Четыре года спустя Равель оркестровал «Сказки», создав на их основе музыку к балету «Сон Флорины».

Роскошь партитуры, сверкающей множеством разнообразнейших красок, мягкость, сочность оркестровой палитры — отличительные особенности «Сна Флорины».

Действие балета распадается на ряд отдельных картин. Маленькие арапчата разворачивают перед зрителями свитки со сказками, и на сцене возникает вереница волшебных историй. Герои их знакомы любому ребенку: тут и юная принцесса, уколовшая пальчик о веретено, и дети дровосека, заблудившиеся в лесу, и добрая фея, охраняющая сон принцессы, и молодой корольевич, волею злого волшебника превращенный в чудовище...

Как всегда мастерски использует Равель в музыке балета приемы звукоизобразительности, применяя для этого ряд остроумных инструментальных штрихов: птицы в лесу обрисовываются «свистящим» глиссандо флейты пикколо, появление чудовища сопровождается мрачным гулом большого барабана, однако стоит свершиться чудесному «превращению» его в прекрасного принца, как оркестр немедленно окрашивается в светлые тона. «Глиссандирующая» арфа оттеняет волшебную сцену превращения. Но музыка не только иллюстрирует действие — она как бы подчеркивает внутреннее содержание образов и картин: нежность, изящество красавицы воплощены в грациозном вальсе; сцена китайских фигурок пронизана своеобразными восточными мелодиями, построенными на основе пентатонно-

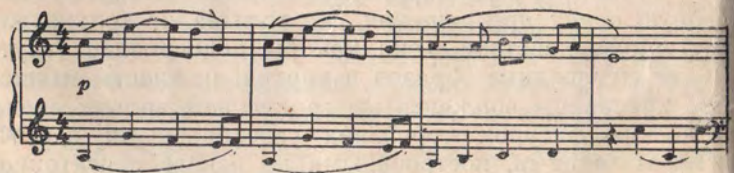


го звукояда; композитор усиливает тут экзотическую окраску оркестрового фона, применяя характерную звучность там-тама.

Усталость и страх детей дровосека, потерявших дорогу домой, воссоздаются в сцене «Мальчика с пальчик» — ровное, однообразное движение терций словно рассказывает о нескончаемом пути, проделанном ими:



Одна из наиболее обаятельных страниц партитуры — павана спящей красавицы. Гибкая томная мелодия паваны написана в характере колыбельной:



Равель за работой  
над «Картинками с выставки» Мусоргского





*Равель на балконе своей дачи  
в Монфор-Ламори*

Балет завершается сценой в волшебном саду; злоключения героев приходят к благополучному концу, лучи восходящего солнца разгоняют мрак — и сказочный мир пробуждается, оживает, искрится бесчисленными красками. Ширится звучание оркестра, приобретая все большую теплоту и насыщенность, вырастая в конце концов в радостный гимн любви, солнцу и счастью.

\*

В начале 900-х годов во Франции гастролировала русская балетная труппа, руководимая Сергеем Дягилевым<sup>1</sup>. Успех гастролей был чрезвычайно велик. В стране, где со времен «Сильвии» Делиба эта форма искусства была почти забыта, балет сразу вошел в моду. Не менее других очарованный первоклассным исполнительским искусством русской труппы, Равель охотно откликнулся на предложение ее руководителя написать музыку для балета. Композитору было предложено либретто М. Фокина «Дафнис и Хлоя».

Созданное по мотивам древнегреческого мифа, либретто повествует о любви молодого пастуха Дафниса и красавицы Хлои. Радость и беззаботность праздника молодежи, предшествующего свадьбе, прерваны появлением пиратов, которые похищают самых прекрасных девушек. Среди похищенных юная Хлоя. Отчаянию Дафниса нет границ, — и вот Пан, бог плодородия и покровитель пастухов, решает помочь несчастному юноше. Он появляется в лагере пиратов в самый разгар буйной вакханалии и освобождает несчастные жертвы. Хлоя возвращается к безутешному Дафнису, ее волосы украшены венком — свадебным подарком доброго божества. Радостный танец пастухов и пастушек возносит хвалу великому Пану.

По контракту, заключенному с Дягилевым, балет должен был быть окончен к сезону 1910 года, но либретто мало нравилось Равелю, и работа его двигалась вяло. Дягилев беспрестанно торопил композитора, и

<sup>1</sup> Дягилев Сергей Петрович (1872—1929) — режиссер-модернист, один из руководителей декадентской группировки «Мир искусства». В деятельности Дягилева сказались упаднические тенденции буржуазного искусства эпохи империализма.



тот, чтобы сосредоточиться в спокойной обстановке, уезжает в Вальвен, к своим друзьям Годабским, где в 1911 году заканчивает партитуру. После некоторых доделок и исправлений (коснувшихся в основном «Вакханалии») окончательная редакция балета была готова 5 апреля 1912 года.

Из «Воспоминаний» музыкального издателя Дюрана мы узнаем, что на первой же репетиции «Дафниса» возникли бурные споры между Дягилевым, Фокиным и исполнителем партии Дафниса Нижинским: «Тон дискуссии был очень резким», — говорит Дюран, хотя и признается, что ничего не понимал в разговоре — тот происходил на русском языке.

Дело в том, что Равель, не удовлетворенный действительно слабым либретто, создавая музыку, игнорировал — отчасти бессознательно — некоторые специфические требования хореографии, что и создавало известные трудности для постановщиков. Потеряв интерес к сцене, композитор был целиком поглощен достижением своих, чисто музыкальных целей; «Дафнис» для него — это «хореографическая симфония», причем именно «симфония», а отнюдь не балетный дивертисмент. Подобно опере «Испанский час», где оркестр — на первом плане, а сценическое действие явно отступает на второй, балет Равеля «Дафнис и Хлоя» (а впоследствии и «Болеро») — это прежде всего симфоническая концепция, получившая известность в концертном зале, а не на подмостках театра.

Сложность постановки «Дафниса и Хлои» усугублялась тем, что Фокин не мог проявить достаточной гибкости, работая с равелевской партитурой. Найденные им методы и приемы зачастую плохо увязывались с этой музыкой, что прекрасно сознавали как Дягилев и Нижинский, так и композитор.

Спектакль получился неудачным<sup>1</sup>. Однако независимо от достоинства или недостатков его, мы вправе говорить — а это главное — об огромной художественной

<sup>1</sup> В дальнейшем это событие послужило причиной разрыва Фокина с труппой Дягилева.

ценности музыки Равеля. Наиболее крупное симфоническое полотно в творческом наследии Равеля, оно примечательно своей общей гедонистической окрашенностью, обилием светлых, радужных, солнечных тонов.

Нигде оптимизм, свойственный мироощущению композитора, не проявился так полно, как в этом торжествующем гимне природе и человеческому счастью. Эпоху национальные особенности своих героев Равель выразил не внешне — стилизацией оборотов или архаизмами, а вскрывая самую их сущность — любовь к жизни. «Я не был особенно озабочен поисками в области археологии, — писал Равель. — Моей задачей было найти соответствие тому образу древней Греции, который витал предо мной в моих сновидениях и который весьма близок тому образу Греции, каким он являлся воображению французских художников конца XVIII века...»

Исключительной яркостью, распевностью, обаянием отличается мелодический язык «Дафниса»; строгость тонального плана, четко выраженная функциональная определенность — характерное свойство его гармонической структуры. Здесь нет неопределенных блужданий «по задворкам» тональностей, характерных для «Шехеразеды», на смену им пришла неумолимая логика гармонического развития; нет и бесформенности красочных пятен, зыбкости «Отражений» — тут культивируются компактные, сжатые формы, точные, резко очерченные метрические формулы. «Это триумф простой и выпуклой архитектурной линии», — метко заметил один из биографов композитора.

Вместе с тем оркестр Равеля, как всегда, сочно красочен, местами чувственно прянен; ряд умело отобранных импрессионистских приемов придает ему неувядаемую свежесть. Как и прежде, используя до предела технические возможности отдельных инструментов, композитор оперирует чистыми оркестровыми мазками, достигая в то же время слитности и компактности звучания в мощных оркестровых tutti. Близость «Дафниса» — с его картинностью, декоративностью письма — к оркестровым полотнам «Антара» и «Шехеразеды» Римского-Корсакова несомненна; потрясающий по динамизму финал балета, в котором мы узнаем знакомые очер-



тания темы Шахриара, фигурационная орнаментика, расцветивающая некоторые мелодии Равеля, лишней раз подчеркивают это родство.

Дебют «Дафниса и Хлои» состоялся в театре «Шатле» 8 июня 1912 года. Пресса отмечала великолепную игру оркестра под управлением Пьера Монте<sup>1</sup>, много похвал было высказано в отношении удачных декораций художника Леона Бакста. По поводу хореографических достоинств спектакля возникли противоречивые мнения, но в оценке музыки Равеля критика на сей раз была единодушна. Впервые по адресу композитора расточалось столько похвал: газеты писали о «легкости, непринужденности письма композитора»; «Дафнис и Хлоя» признавалась наиболее «поэтичным и живописным» сочинением Равеля. «Все были ослеплены Морисом Равелем...» — писала газета «Фигаро» в июне 1912 года. — Музыка его покоряет не только своей динамикой и новизной, но и мягкостью, свежестью, нежностью, которые так гармонируют с сюжетом».

\*

Весной 1910 года несколько французских композиторов объединились для создания нового, «независимого» музыкального общества (*Société Musicale Indépendante*), стремясь противопоставить его «Национальному обществу музыки». Необходимость в такой организации диктовалась самой жизнью, ибо «Национальное общество», имевшее, несомненно, прогрессивное значение в прошлом, с годами все более превращалось в «своего рода кумирню», по выражению Ромена Роллана, культивировавшую, главным образом, влияние «г-на д'Энди и его школы». Не выходя за пределы определенных тем и настроений, — главным образом мистических, — резко ограниченное по репертуару, «Национальное общество», естественно, не в состоянии было отвечать требованиям музыкальной жизни того

<sup>1</sup> Очевидцы этого события утверждают, что оркестранты, очарованные музыкой Равеля, отдавали репетициям все свое свободное время и их исполнение на первом спектакле было действительно безупречным.

времени во всем ее многообразии. «Воздух, которым там дышат, с каждым днем становится все более разреженным, — писал Ромен Роллан. — Появляются опасения, что искусство и руководство «Общества» окончательно потонут в декадентских утонченностях и схоластическом педантизме, неизбежно подстерегающих всякую кружковщину...» Провал в «Национальном обществе» талантливой симфонии ученика Равеля — Мориса Деляжа — явился непосредственным поводом для создания нового общества. Равель принял активное участие как в организации «Независимого общества», так и в концерте в честь его открытия. Концерт состоялся 20 апреля 1910 года, и на нем с огромным успехом были исполнены «Сказки матери-гусыни», причем исполнителями выступили ученицы известной французской пианистки Маргариты Лонг<sup>1</sup>.

Спустя несколько месяцев в «Независимом обществе» был дан концерт, посвященный Эрику Сати. Равель выступил в концерте с исполнением фортепьянных пьес Сати, в том числе «Сарабанды», посвященной ему лично (редкий пример в биографии композитора, избегавшего публичного исполнения даже своих собственных фортепьянных сочинений!).

Вечера «Независимого общества» пользовались завидным успехом; парижан привлекали разнообразно составленные программы, исполнение талантливых сочинений и — нередко — остроумие организаторов концертов. Так, например, 6 мая 1911 года на вечере новых музыкальных произведений всем присутствующим были розданы программы, в которых сообщалось: «Чтобы отвлечь публику от влияния предвзятого мнения, имена авторов, произведения которых стоят в программе, будут скрыты...» Слушателям предлагалось на специальных листочках бумаги высказать свои догадки о предполагаемом авторе и свое впечатление от услышанной музыки. В этот вечер впервые прозвучали «Благородные и сентиментальные вальсы» Равеля. Они породили

<sup>1</sup> Кстати, к этому времени и относится начало той большой творческой дружбы, которая связывала Маргариту Лонг и Равеля на протяжении всей дальнейшей жизни композитора.



самые разноречивые предположения. — на поданных листочках имя Равеля значилось реже, чем имена Эрика Сати или Золтана Кодаи...

1910 «Само название «Благородные и сентиментальные вальсы» достаточно указывает на мое намерение создать цикл вальсов по примеру Шуберта», — писал Равель в своей «Автобиографии». Пронизанные интонационными оборотами венского вальса, поэтичные, грациозные пьесы цикла действительно во многом идут от фортепьянных миниатюр великого австрийского музыканта. Ни виртуозного размаха, ни ослепительного блеска фортепьянного изложения нет в «Вальсах». Они как бы продолжают линию «Сказок матери-гусыни»: та же прозрачность фактуры, изящество мелодических изгибов, та же интимность, камерность общей окраски цикла. Матовые, «засурдиненные» звучания характерны для большинства вальсов, яркие вспышки crescendo редки; фортепьяно, растворяясь в массе «ароматичных» полутонов, порой совершенно теряет присущую ему специфику звучания. Вальсы исполняются без перерыва, один за другим — легкие воздушные образы капризно сменяют друг друга, соперничая в грации, утонченной изысканности и элегантности.

Постоянны ритмические контрасты: не выходя из сферы «трехдольности», автор чередует энергичные, упругие рисунки с нежнотрепетными, «ломкими» очертаниями.

Развитый, порой чрезмерно усложненный, перенасыщенный гармонический язык — еще одна особенность цикла. Обилие альтерированных аккордов, секундных, остро диссонирующих созвучий придает жесткость некоторым из пьес. Однако следует отметить, что усложнение гармонических комплексов в «Вальсах» не переходит границ ладовых взаимосвязей, и при некотором ослаблении функциональной зависимости между аккордами композитор все же нигде не теряет ощущения твердого тонального центра. *(Как он не так!)*

Не лишенная доли эстетства утонченность пьес, своеобразный «аристократизм» звука, придающий отенок рафинированности всему циклу, наконец, ювелирная отшлифованность мельчайших деталей в «Валь-

сах» — вот важнейшие черты вальсов. Никогда еще вдохновение у Равеля не подчинялось столь безусловно жестким требованиям стиля, а живое, непосредственное чувство не принимало столь хрупко-изысканных форм.

Трудно говорить о большей или меньшей художественной значимости отдельных пьес цикла — каждой присуща своя особая прелесть. Последний вальс, своего рода эпилог цикла, концентрирует в себе основные тематические зерна предыдущих пьес: как тени, неслышно проскальзывают в нем отблески первых вальсов, растворяясь в тончайшем *pp* заключительных звучаний.

По просьбе известной балерины Н. Трухановой, Равель оркестровал «Благородные вальсы», создав на их основе балет «Аделаида, или Язык цветов». (Интересно, что эта работа была выполнена в течение всего двух недель!) Либретто, написанное самим композитором, основывалось на старинной народной игре — разговоре с помощью цветов. С Равелем за дирижерским пультом, балет с огромным успехом шел в театре Шатле начиная с апреля 1912 года. Прерванная на время войной, постановка его была возобновлена в 1916 году, когда композитору, находившемуся на фронте, было уже не до театров, не до балетов и не до цветов...

\*

В 1911—1912 годах музыка Мориса Равеля завоевывает все большую популярность. Успех последних сочинений композитора, многочисленные дискуссии и критические статьи по поводу его работ привлекают всеобщее внимание к имени музыканта, ставшего известностью. Портреты его можно увидеть на страницах газет и журналов, завсегда на концертных и театральных залах ищут глазами спокойное, гладко выбритое лицо композитора. Захлебываясь в восторженных отзывах, пресса ставит его на одну доску с Дебюсси; Равель признается одним из наиболее выдающихся композиторов современности. Так пришла слава. Совершенно неожиданно композитор понял, что стал знаменит... Однако это «открытие» ничуть не изменило его; он живет по-прежнему скромно, у него редко водятся деньги,



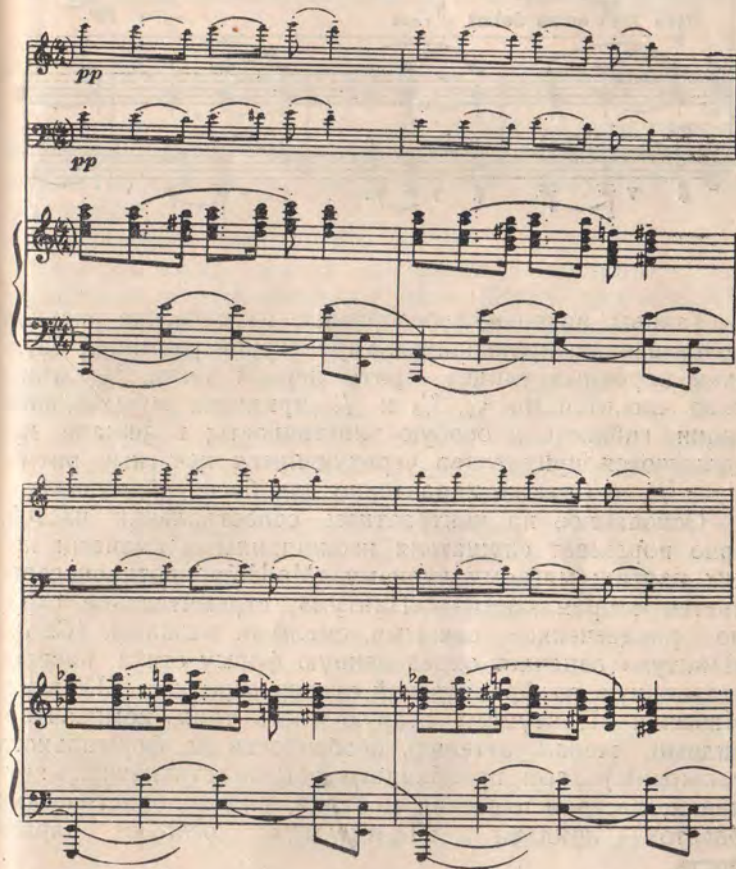
и его маленькая квартирка на улице Карно, где вместе с ним поселились мать и брат Эдуард, обставлена почти бедно.

Единственное развлечение, которое он позволяет себе, — это посещение концертов и театров, не говоря, конечно, о встречах с друзьями — у него их много и он их любит. Не проходит воскресенья, чтобы он не побывал у Годабских. Окруженный лаской и теплом, он проводит тут счастливейшие минуты, наслаждаясь обществом маленьких Жана и Мими.

Конец 1913 года проходит в многочисленных разъездах. Равель посещает Женеву, Лион, Сен-Жан-де-Люз, некоторое время живет в своем родном городке Сибуре: «...Действительно, моя страна одна из самых красивых в мире... самая красивая...» — делится он своими чувствами с Годабскими. К этому же времени относится начало упорной работы композитора над баскским народным мелосом. Он как бы ищет свежих, живительных соков для своего искусства и находит их в баскских песнях и танцах, темпераментных, полных своеобразного очарования. Немало времени было отдано концерту для фортепьяно с оркестром «Заспиак Бат» («Семь краев»), в основу которого Равель хотел положить подлинно народные мелодии. Даже незавершенное — композитор жаловался друзьям, что не в силах подчинить эти «гордые, неподатливые песни» формальным требованиям профессионального искусства — произведение, бесспорно, сыграло немалую роль в дальнейшей стилиевой эволюции Равеля. Неудача с «Заспиак Бат» — естественная неудача первого опыта — была случайной. Ибо уже трио a-moll, хронологически следовавшее непосредственно за концертом — один из шедевров французского мастера, французской камерной музыки вообще, — знаменательно именно народностью музыкального языка, органичным претворением характерных интонаций и оборотов, естественных баскскому национальному песнетворчеству.

В трио Равель впервые счастливо сочетает изысканность выразительных средств с подлинным демократизмом и широкой доступностью музыкального материала. Связь с фольклором — о ней неоднократно упоминает

композитор — обусловила живость и непосредственность основных тематических образов трио. Такова уже главная партия первой части — гибкую, одухотворенную мелодию ее Равель называл «темой басков»:



Такова же выразительная побочная партия той же части — нежный поэтический образ, не лишенный оттенка созерцательности:



Plus lent qu'au début

*pp* pizz. arco

Plus lent qu'au début  $\text{♩} = 122$

*pp*

Таковы, наконец, своеобразные метрические рисунки произведения, пронизанные характерной ритмикой баскских народных танцев — ритм первой части,  $\frac{8}{8}$  отчетливо членится на  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{8}$  и  $\frac{3}{8}$ , придавая музыкальной ткани гибкость и особую эластичность; в финале используются прихотливо чередующиеся нечетные ритмы  $\frac{5}{4}$  и  $\frac{7}{4}$ , что также характерно для баскской музыки.

Основанное на контрастном сопоставлении частей, трио поражает слушателя неожиданными сменами ярких картин: мягкому лиризму «Modéré» противопоставляется вторая часть — «Пантум», стремительное скерцо, расцвеченное сочными, смелыми мазками. (Слово «Пантум» означает определенную форму стиха, распространенную во французской поэзии середины XIX века. Называя «Пантумом» вторую часть трио, композитор, видимо, желал оттенить особенности ее формального сложения.) Здесь преобладают острые «стаккатные» звучания; пестрая цветовая мозаика, ряд колористических блистков придают «Пантуму» особую нарядность.

Сурово и величественно, по-«генделевски» торжественно звучит в низком регистре фортепьяно тема третьей части — «Пассакальи». Ее скорбная и мрачная самоуглубленность подчеркнута медленным, размеренным движением:

Très large  $\text{♩} = 40$

*pp*

8<sup>a</sup> bas.

Музыка «Пассакальи» развивается на основе полифонического сплетения голосов, что усиливает ощущение близости этой части трио к произведениям старинных мастеров.

Солнечный, искрящийся светом и радостью финал трио — это сама стихия баскского народного танца: страстного, стремительного, увлекающего своим неумолимо властным движением. Ослепительная картина народного празднества завершается кодой, с ее продолжительными (на целые страницы) трелями струнных инструментов, создающими неповторимое ощущение трепетной взволнованности и радостного возбуждения.

Трио завершает второй период творчества Мориса Равеля. Жизнерадостность этого сочинения, его мягкий лиризм, богатство звуковой палитры, развитость фактуры и разнообразие инструментальной техники характерны для музыки Равеля предвоенных лет. Вместе с тем, некоторые особенности произведения, несомненно, предвосхищают дальнейшую эволюцию творческого метода композитора. Обращение к «устоявшимся» классическим формам, в частности к схеме сонатного аллегро, отход от чрезмерного увлечения колоритом, большая простота, экономичность средств и, наконец, претворение в профессиональном творчестве элементов народного мелоса и ритма — все это в ближайшем будущем станет доминирующим в произведениях Мориса Равеля.



Plus lent qu'au début

*pp* pizz. *arco*

Plus lent qu'au début  $\text{♩} = 122$

*pp*

Таковы, наконец, своеобразные метрические рисунки произведения, пронизанные характерной ритмикой баскских народных танцев — ритм первой части,  $\frac{8}{8}$  отчетливо делится на  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{8}$  и  $\frac{3}{8}$ , придавая музыкальной ткани гибкость и особую эластичность; в финале используются прихотливо чередующиеся нечетные ритмы  $\frac{5}{4}$  и  $\frac{7}{4}$ , что также характерно для баскской музыки.

Основанное на контрастном сопоставлении частей, трио поражает слушателя неожиданными сменами ярких картин: мягкому лиризму «Modégé» противопоставляется вторая часть — «Пантум», стремительное скерцо, расцвеченное сочными, смелыми мазками. (Слово «Пантум» означает определенную форму стиха, распространенную во французской поэзии середины XIX века. Называя «Пантумом» вторую часть трио, композитор, видимо, желал оттенить особенности ее формального сложения.) Здесь преобладают острые «стаккатные» звучания; пестрая цветовая мозаика, ряд колористических блесков придают «Пантуму» особую нарядность.

Сурово и величественно, по-«генделевски» торжественно звучит в низком регистре фортепьяно тема третьей части — «Пассакалья». Ее скорбная и мрачная самоуглубленность подчеркнута медленным, размеренным движением:

Très large  $\text{♩} = 40$

*pp*

*8<sup>a</sup> bas.*

Музыка «Пассакалья» развивается на основе полифонического сплетения голосов, что усиливает ощущение близости этой части трио к произведениям старинных мастеров.

Солнечный, искрящийся светом и радостью финал трио — это сама стихия баскского народного танца: страстного, стремительного, увлекающего своим неумолимо властным движением. Ослепительная картина народного праздника завершается кодой, с ее продолжительными (на целые страницы) трелями струнных инструментов, создающими неповторимое ощущение трепетной взволнованности и радостного возбуждения.

Трио завершает второй период творчества Мориса Равеля. Жизнерадостность этого сочинения, его мягкий лиризм, богатство звуковой палитры, развитость фактуры и разнообразие инструментальной техники характерны для музыки Равеля предвоенных лет. Вместе с тем, некоторые особенности произведения, несомненно, предвосхищают дальнейшую эволюцию творческого метода композитора. Обращение к «устоявшимся» классическим формам, в частности к схеме сонатного аллегро, отход от чрезмерного увлечения колоритом, большая простота, экономичность средств и, наконец, претворение в профессиональном творчестве элементов народного мелоса и ритма — все это в ближайшем будущем станет доминирующим в произведениях Мориса Равеля.



### ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Весть о начале первой мировой войны Равель получил в Сен-Жан-де-Люзе, в самый разгар работы над трио. Тотчас было принято решение отправиться добровольцем в действующую армию — композитор считал, что в час испытания его долг — быть с народом. Привычный жизненный уклад, музыка, без которой он ранее не мыслил своего существования, — ничто теперь не имело значения. Смущало одно — мысль о матери... В письме к М. Деляжу, написанном на следующий день после объявления войны, мы читаем: «Если бы вы знали, как я страдаю... С самого утра и без конца одна и та же страшная мысль — покинуть мою бедную мать, а ведь это ее убьет. Но родина не может ждать, пока ее спасут... Чтобы отвлечься от этого, я работаю... Да, работаю с упорством и настойчивостью маньяка...»

Он спешит, и трио близится к завершению: «В пять недель я проделал работу пяти месяцев... Хочу закончить трио, прежде чем идти в армию». В начале сентября 1914 года Равель отправляется в город Байонну, где немедленно «представляется военным властям». Однако маленький рост композитора, а главное, вес — ему не хватило двух килограммов до нормы — послужили причиной отказа медицинской комиссии. Начинается эпопея бесконечного хождения по инстанциям — Равель «развивает бурную деятельность», пытаясь добиться своего. Около года обивает он пороги разного рода комиссий;

надеясь, что маленький вес сослужит ему службу, он делает отчаянные усилия с целью попасть в авиацию. Попретерпев неудачу и здесь, он устраивается на работу в госпиталь: «Уже в течение нескольких недель я ухаживаю за ранеными, — сообщает он в октябре 1915 года. — Как много надо сделать, чтобы помочь сорока больным в течение только одной ночи!» В этом же письме он говорит о «непрекращающейся» работе; мы встречаем упоминание о «Венском вальсе» и о фортепьянной сюите, которая позднее получит название «Гробница Куперена».

Спустя некоторое время Равель уже выполняет вспомогательные работы на военном аэродроме: «Я чувствую себя хорошо, — пишет он, — среди опасностей военного лагеря». И наконец, после всех мытарств он получает назначение водителем грузового автомобиля в действующую армию. 16 марта 1916 года он уезжает на фронт, в сектор Вердена.

«Вот уже целая неделя, как я на фронте... Правда, это еще далеко от настоящего фронта, но ведь это еще дальше от Парижа... Эскадрильи самолетов, потоки войск, указательные стрелки — все направлено в сторону гигантской битвы...» — пишет Равель. Свой грузовик он в шутку называет «Аделаидой». С каким огорчением сообщает композитор, что, случайно разбив «Аделаиду», он вынужден отсиживаться в тылу, в ремонтном парке!

Зная, что может погибнуть, он дает — «на случай несчастья» — свой адрес «военной матери» м-м Дрейфус. В письме к ней он описывает ужасы войны, с удивлением констатируя: «А ведь я человек мирный и никогда не был храбрецом...»

Пока Равель разъезжал по фронтовым дорогам, в Париже образовалась так называемая «Лига в защиту французской музыки». Программа ее, проникнутая националистическими идеями, предусматривала запрещение во Франции австрийской, венгерской и немецкой музыки. Равель получил сообщение о создании лиги одновременно с просьбой поставить подпись под ее декларацией. Известие его позабавило; в письме к Флорану Шмитту от 8 июля 1916 года он пишет: «Вам еще не прислали статус «Лиги в защиту французской музыки»? Это надо прочесть, чтобы посмеяться...»



Впрочем в следующем письме он уже не смеется. Возмущенный самой идеей установить перегородки в искусстве по национальному признаку, он заявляет: «Для меня не имеет никакого значения, что господин Шенберг по национальности австриец... Больше того, я восхищен, что г-да Барток, Кодаи и их ученики являются венграми и так сочно это выражают». Шовинизм был чужд его натуре. Столь же горячо он будет протестовать впоследствии против фашистских законов, запрещавших гастроли французских артистов в Италии.

Затянувшаяся война и тяготы казарменной жизни, нескончаемые поездки в тыл, с целью ремонта разваливающейся автомашины — все это в конце концов стало утомлять Равеля. Мысли о музыке все чаще посещают его: «Я думал, что забыл о ней... но она меня упорно преследует... Кажется, я был бы сейчас в полном расцвете творческих сил...» Композитор пишет далее, что он «весь захвачен вдохновением и полон всевозможнейшими проектами — камерной, музыкой, симфонической, балетной...» Он понимает, что «есть только один выход — конец войны...»

Получив, наконец, долгожданный отпуск, Равель медленно собирается в Париж. Однако накануне отъезда он неожиданно заболевает. Потянулись долгие, мучительные дни пребывания на больничной койке, композитор перенес тяжелую операцию. Наконец все это осталось позади, и он — в Париже, но тут новый удар обрушивается на него. 5 января 1917 года умирает его мать. Потеряв самого дорогого человека, Равель чувствует себя бесконечно несчастным. Мысли о войне, кошмаром давившие его, усталость, неизлечимая бессонница — все это слилось в сплошное мучительное чувство. Возвратившись в армию, он пишет м-м Дрейфус, что доходит порой до полного отчаяния: «Я одинок как никогда... среди веселых, любезных друзей, которые сейчас так далеки от меня...» Он вторично заболевает, к тому же от сильных холодов у него совершенно отморожены ноги. Весной 1917 года его демобилизуют.

С армией покончено навсегда. В июне того же года Равель переезжает в Нормандию, где, окруженный теплом и уютом, живет в семье Дрейфус. В первом же его

письме в Париж содержится просьба выслать «Этюды трансцендентного исполнения» и «Мазепу» Листа: «Наконец-то я работаю,—сообщает он Ролану Мануэлю. — Это помогает мне переносить мое горе...»

\*

К началу 1917 года в художественной жизни Франции происходят значительные изменения — интеллектуальные круги страны как бы освобождаются от гнетущего оцепенения, сковавшего их с первых же дней войны.

Еще в 1916 году Опера возобновляет «Аделаиду, или Язык цветов» Равеля, в дальнейшем наступает еще большее оживление: парижские театры осуществляют целый ряд новых постановок, широко распахиваются двери художественных выставок, бурлит интенсивная концертная жизнь. Искусство Франции, которое в годы войны как бы «замерло в летаргическом сне», оживает, возрождается, выдвигая новые имена и дарования. Однако сразу бросается в глаза, что «возрождение» протекает в формах, сугубо отличных от довоенных. В воздухе явно чувствуются новые веяния. Одной из первых ласточек явился спектакль «Парад» — сенсационное событие в артистической жизни Парижа. Постановка его осуществлялась С. Дягилевым, музыка принадлежала Э. Сати, декорации — П. Пикассо. Деформированные, графически-ломаные линии живописи и музыки в спектакле отразили новые тенденции западноевропейского искусства — тенденции крайней экспрессии выражения, болезненной напряженности чувств, характерные для нарождающегося искусства экспрессионизма во всем многообразии его оттенков и разновидностей. Порожденный невиданным обострением противоречий капиталистической системы в послевоенный период, экспрессионизм (применительно к Франции точнее было бы сказать — сюрреализм), как одно из самых крайних и разнуданных формалистических течений, отчетливо противопоставил довоенному импрессионизму, с его изысканностью и негой, с его пассивно- созерцательным отношением к природе и жизни. «Довольно облаков, туманов, аквариумов и ароматов ночи — нам нужна музыка земная, музыка



повседневности», — декларировал один из идеологов французского модернистского искусства, поэт и критик Жан Кокто. Обостренный интерес к жизни большого города («повседневность» в понимании Ж. Кокто и его единомышленников), свойственный новейшему направлению художественной мысли, способствовал возникновению всякого рода урбанистических устремлений. В музыке характерными становятся моторность ритма, конструктивистски- жесткие построения; изощренный интелектуализм подменил непосредственное эмоциональное чувство. Музыкальные средства в произведениях молодых французских композиторов нередко подчиняются единственной цели — воспроизвести ритм жизни большого промышленного города. Такова, к примеру, симфоническая картина Артура Онеггера «Пасифик», в которой передано ощущение быстро движущегося паровоза, такова его же симфония «Regbu». Типичным образчиком модной «мускульной» музыки становятся «Прогулки», написанные в эти годы Ф. Пуленком; конструктивистские веяния в значительной степени затронули симфоническое творчество молодого Д. Мийо («Бык на крыше», вторая оркестровая сюита). Резкая антиимпрессионистская направленность этих и некоторых других музыкантов объединила их вокруг Эрика Сати, с его «мятежным», а точнее эксцентрическим, остро гротесковым искусством, соприкасавшимся в ряде случаев с крайне реакционными течениями «дадаизма». Подвергая сомнению ранее бесспорные художественные ценности, Сати ратовал за полную модернизацию форм и методов музыкального творчества. Оказав заметное влияние на молодых французских композиторов начала XX века, Сати был идейным вдохновителем «шестерки» — группы, объединившей Д. Мийо, А. Онеггера, Ф. Пуленка, Л. Дюрея, Ж. Орика и Ж. Тайфера. Яростно атакуя недавнего кумира Дебюсси, протестуя против звуковой изнеженности Равеля, «шестерка» противопоставляла им так называемую «поэзию обнаженной конструкции» — другими словами, неприкрытый рационализм художественного мышления. Критическое, порой пренебрежительное отношение к прошлому музыкальной культуры, поиски небывалых средств и форм выражения толкали композиторов



Равель сочиняет за фортепьяно





Бюст М. Равеля  
работы скульптора Лейрица. 1930 год

«шестерки» на неоправданное разрушение ладовой основы музыкального языка. Всевозможные политональные комбинации, хаотические нагромождения гармоний, преднамеренная резкость, аэмоциональность звучаний и бездушно-моторная ритмика — всем этим изобилует раннее творчество Пуленка и Орика, Онеггера и Мийо.

И все же деятельность композиторов «шестерки», несмотря на противоречивость, сыграла — в более поздние годы — определенную положительную роль во французском искусстве XX века. Обращение к народному мелосу придало бесспорную художественную ценность романсам и фортепьянным пьесам Пуленка, глубоко впечатляют оратории «Юдифь» и «Царь Давид» Онеггера, в операх Мийо нетрудно подметить связи с традициями французского оперного искусства, одним из шедевров современной зарубежной музыки признана его же кантата «Огненный замок», повествующая о страшных годах гитлеровской оккупации.

Гораздо более характерен для буржуазного искусства эпохи империализма путь развития И. Стравинского. Начав с красочной звукописи импрессионистского толка, он пришел к отрицанию импрессионистской эстетики с позиций конструктивизма. Мертвящий схематизм и внутренняя пустота нынешней продукции Стравинского подстать и его взглядам на искусство: «Я считаю музыку по своей сущности неспособной выражать что-либо...» — таково творческое «кредо» композитора. Наиболее полное воплощение в творчестве Стравинского реакционных, формалистических сторон современного западноевропейского искусства дало основание части буржуазной критики величать его «вождем» музыкального мира Запада. Встав на путь атонализма и формотворчества, композитор сознательно порвал все связи с традициями реалистического искусства, погрузившись в омут бесплодного экспериментаторства и откровенной какофонии.

\*

На фоне поднимающейся волны формалистических извращений, характерной для западноевропейского искусства послевоенных лет, на фоне растущей реакции, мракобесия и мистицизма особенно рельефно вырисо-



ывається фигура Мориса Равеля, путь которого — это путь честного художника, не жертвующего своими убеждениями в угоду господствующим течениям, настроениям и моде.

Последовательный, прямолинейный во взглядах, принципиальный в творчестве, он имел мужество порвать многие привычные связи и смело пойти наперекор течению. Политональным упражнениям «шестерки» он противопоставил ясное и жизнеспособное искусство, конструктивизму Стравинского — народность своей музыки, глубокое уважение к национальным традициям, философии мракобесия и дикости — светлые, чистые гуманистические идеалы. «Новейшее» музыкальное искусство вызывало у него порою смех, порою гнев и возмущение: «Я не являюсь композитором-модернистом, — решительно заявил он корреспонденту одного из журналов. — Модернистская музыка — это чаще всего уродливая музыка. А музыка, я на этом настаиваю, несмотря ни на что, должна быть прекрасной...» В юности композитор отдал дань искусству импрессионизма, его довоенное творчество не лишено порою черт салонности, рафинированной утонченности, однако, уже начиная с трио, а в еще большей степени с «Гробницы Куперена», явственно ощущается поворот композитора в сторону большего демократизма мышления, большей искренности и правдивости чувств. Прежним увлечениям Равель теперь все более отчетливо противопоставляет классические идеалы ясности и внутренней дисциплины. Сохраняя и развивая положительные стороны метода импрессионизма, он в то же время решительно преодолевает ограниченность импрессионистской эстетики, достигая в целом ряде своих работ синтетического слияния мастерски отточенной формы с глубиной и значительностью внутреннего содержания. Тяга композитора к великому прошлому французского искусства, связь с лучшими традициями национальной школы укрепляется в этот третий и последний период его творческой деятельности, представляя собой разительный контраст господствующим теориям модернистского искусства — не даром столь часто, а порой и презрительно именуют его «сыном прошлого». Война совершила переворот в

сознании этого человека, укрепила его связь с народом. Многочисленные фронтовые беседы, встречи, знакомства оставили неизгладимый след в его памяти. Война для композитора, всю жизнь вращавшегося в высших слоях эстетствующей парижской интеллигенции, была подлинной школой жизни — как была она школой жизни для многих других его современников.

И Равель, этот утонченный художник, обращается к народу — к его горю и радостям, мыслям и чувствам, к его песням и танцам. Это и обусловило непреходящую художественную ценность таких сочинений композитора 20—30-х годов, как «Гробница Куперена» и «Хореографический вальс», фортепьянные концерты и «Болеро».

\*

Фортепьянная сюита «Гробница Куперена» открывает новую страницу биографии Мориса Равеля, знаменуя начало третьего и последнего периода творческой деятельности композитора.

«Данью уважения не только Куперену, но и всей французской музыке XVIII века» называл происхождение Равель. Как и Дебюсси, с огромной любовью относился он к клавесинистам, к их сочинениям, «сотканным из изящной и очаровательной нежности».

Не только мелодические рисунки «Гробницы Куперена», претворяющие характерные интонации мелодий клавесинистов, но и грациозная ритмика, изысканная точечность деталей, наконец, проникновение в сферу народного танца — все это сближает сюиту Равеля с музыкой Куперена и Рамо. Однако тут не может быть и речи о какой-либо стилизации — сложность гармонического мышления композитора, внутренняя нервная напряженность, бросающаяся в глаза с первых же тактов сочинения, делают «Гробницу Куперена» типичным продуктом искусства XX века, несмотря на использование в ней старинных форм — менуэта, ригодона, фуги и др.

Трагизм, свойственный значительной части послевоенного творчества композитора, трагизм, не имеющий ничего общего ни с меланхолией «Грустных птиц», ни с декадентской символикой «Большого черного сна» или полубредовыми видениями «Виселицы» — вот характер-



ная особенность произведения. В цикле, каждая из частей которого посвящена одному из друзей Равеля, погибших на фронте, трагизм реален: проникновенная, овеянная дыханием подлинной человечности музыка повествует тут о глубоких внутренних потрясениях композитора, пережившего тяжелые годы войны и смерть многих близких ему людей.

Сюита открывается «Прелюдией». Окрашенная в ровные сумрачные тона, разреженная по фактуре, она едина в своем движении, лишенном осязаемых контрастов и динамических сдвигов. Ритмическая устойчивость, скупость пользования цветовой гаммой сохраняется и в «Фуге». Легкая, грациозная «Форлана», с ее классически очерченными фигурациями и многочисленными мелизмами, особенно близка по духу клавирному искусству XVIII века. Оживленный «Ригдон» вносит, казалось бы, некоторый контраст в цикл. Однако средняя часть его — кантиленный эпизод — вновь воссоздает настроение томительной грусти.

Трагичная сущность произведения наиболее полно проявилась в «Менуэте». Выразительная, скорбная мелодия Musette — среднего эпизода «Менуэта» — одна из вдохновеннейших в творчестве композитора:



Завершает цикл суровая, волевая «Токката» — пьеса, представляющая значительную трудность для исполнителя.

«Гробница Куперена», изданная Дюраном, была раскуплена буквально в течение нескольких дней, однако никто из французских пианистов не решался первым исполнить ее. И только после блестящего дебюта Маргариты Лонг (пианистка выступала больной, с высокой температурой) «Гробница Куперена» прочно вошла в репертуар большинства концертирующих артистов, неизменно пользуясь успехом в самых широких кругах слушателей.

По окончании «Гробницы Куперена» Равель делает перерыв в работе.

Усталость, перенесенная болезнь, страшный враг — бессонница, значительно ухудшают его здоровье. По совету врачей композитор едет в Швейцарию, в горное местечко Межев. «Вы не можете представить, насколько я здесь одинок, — жалуется он в письмах к друзьям. — Даже газеты сюда приходят не каждый день, хотя это мне и безразлично — я их все равно не читаю... Все было бы ничего, если бы я мог спать — лекарства на меня не действуют...»

Он бродит по заснеженным полям, катается на санках, с удовольствием проваливаясь в сугробы. А когда одиночество становится невыносимым, он покидает Швейцарию и переезжает к брату в Сен-Клу. Тут возобновляются начатые еще в 1917 году переговоры Равеля с Дягилевым относительно создания нового балета. Было решено использовать в театре симфоническую поэму «Вальс», задуманную Равелем еще в 1906 году и вчерне набросанную в первые годы войны.

Ориентировочный срок, намеченный Дягилевым, истек через полгода, то есть 1 января 1920 года, и Равель сразу же включается в работу. Он «оживляет бывшие призраки», разбирая старые эскизы, «Вальс» увлекает его («...Я непрерывно «вальсирую», — шутит он), и 31 декабря 1919 года Дягилев получает готовую партитуру балета.

\*

Хореографическое назначение «Вальса» (как и написанного несколько позднее «Болеро») представляется в общем довольно условным. Равель мыслил произведение развернутым симфоническим полотном, по своему обыкновению мало приноравливаясь к требованиям балета. «Я задумал этот «Вальс» как апофеоз венского вальса, который смешивается в моем представлении с ощущением фантастического и фатального вихря», — сказано в «Автобиографии» композитора.

Трагизм предельно сгущается в этом сочинении, и никакая нарочитая условность его сюжета, относящая действие ко двору Наполеона III, никакая символика не могут скрыть того факта, что музыка, — возможно, даже



независимо от воли композитора, — отражает реальные события, потрясавшие с 70-х годов прошлого века самые основы современного Равеля европейского общества. Безусловно прав Жан Катала, утверждающий, что в этом «Вальсе» отражено «дыхание истории, которое... смутно чувствовал музыкант».

Не случайно же одни современники Равеля усматривали связь «Вальса» с незабываемыми историческими потрясениями Парижской коммуны, а другие утверждали, что смятенность его внушена музыканту видом послевоенной Вены, «борьбой между Иоганном Штраусом, который не хочет умирать, и нарастающим банкротством». Так или иначе, несомненно одно — музыка «Вальса» с исключительной силой воссоздает атмосферу нервозности и смятения, характерную для буржуазного общества послевоенных лет. «Танец на вулкане» — таково было мнение одного из друзей композитора.

«Сквозь мчащиеся облака порой можно заметить вальсирующие пары, — читаем мы авторскую программу на партитуре «Вальса». — Постепенно тучи рассеиваются. Виден огромный зал, заполненный толпой танцующих. По мере того как вырисовывается движение толпы, сцену заливают ослепительный свет. Перед нами — придворный бал в императорском дворце...»

Небольшое вступление... Глухое, дрожащее неосознанной тревогой, создает оно атмосферу мрачного предчувствия... Постепенно музыкальная ткань просветляется, и, как луч солнца, сверкнувший среди разорванных туч, выплывает нежная, грациозная мелодия вальса:



Насыщаясь множеством разнообразных оркестровых красок, тема достигает предельной рельефности и выпуклости очертаний:







Первоначальную мелодию мягко сменяет другой вальс, в котором легко узнаются знакомые очертания четвертого из «Благородных и сентиментальных вальсов»; в него, в свою очередь, вплетается новое интона-

ционное зерно — блестящий венок из нескольких вальсов образует своеобразное рондо, захватывающее слушателя своим неторопливым, плавным, слегка покачивающимся движением... Низвергающийся хроматический пассаж — и вновь господствуют глухо-трепетные ритмы...

Начинается «вторая часть» произведения: «Вальс» отчетливо делится на два самостоятельных, развернутых эпизода, точнее, два грандиозных оркестровых crescendo. Смятение, ужас захлестывают теперь безмятежную «вальсовость», капризные, кокетливые мелодии принимают резко угловатые, пугающие очертания.

Мелькают полные отчаяния короткие взлеты струнных, полиритмия усиливает ощущение нервной судорожности, стремительные всплески оркестровых глissандо прорезают трепещущую содрогающуюся оркестровую ткань. И все сливается в бешеном вихре: жутким гротеском, гримасой боли звучит прежде светлая, нежная тема венского вальса.

Первое же исполнение «Вальса» в симфоническом концерте имело огромный успех у публики. Профессиональная критика, ошеломленная страстностью и невиданной дотоле эмоциональностью музыки Равеля, усиленно изыскивала объяснение этому сочинению, «менее равелевскому, чем когда-либо». Привыкшие к филигранной отточенности техники, к «великолепно смазанным шестеренкам», многие, в том числе и друзья композитора, упрекали его в утрате «чувства меры»; широкие, смелые оркестровые мазки порождали разговоры о «небрежностях стиля», о «неуравновешенности оркестрового звучания...» «Вальсу далеко до лучших сочинений Мориса Равеля», — пишет Ролан Мануэль, видя в произведении своего учителя всего лишь «странную», непонятную ему попытку вырваться из привычной сферы иронического скепсиса; трагизм музыки для него лишь в том, что автор, этот «пленник своего же собственного совершенства, облагает кровью руки, пытаясь порвать цепи, которые он сам же так прочно сковал...» С недоумением встретил «Вальс» и Дягилев, который, ссылаясь на сложность постановки, отверг партитуру Равеля. Это послужило причиной разрыва между ними — Равель



однажды отказался пожать протянутую руку Дягилева, после чего была назначена дуэль. (Впрочем, к счастью для обоих, она так никогда и не состоялась).

\*

Несколько дней спустя после окончания «Вальса», отдыхая в уединенном местечке Ламастр, Равель, против обыкновения, заглянул в правительственный бюллетень «Журналь Офисьеель». В опубликованном там списке лиц, представленных к награждению орденом Почетного легиона, он неожиданно натолкнулся на имя «Жозефа-Мориса Равеля, композитора».

Трудно представить себе большой сюрприз для награжденного — сам он менее всего помышлял о подобного рода почестях, и присуждение ордена объяснялось всего лишь заботой его не в меру ретивых друзей. Ни для кого не было секретом скептическое отношение Равеля к правящей буржуазной верхушке; со времени исключения композитора из числа кандидатов на соискание римской премии он был подчеркнуто холоден со всякого рода официальными властями.

Поэтому понятно, почему в день публикации списка награжденных Равель отправляет телеграмму в Париж: «Очень благодарен. Прошу поместить отказ». Телеграмма не попала в печать — композитора уговорили «положить орденскую ленту в карман» и не устраивать публичного скандала. Однако скандал все-таки разразился, получив известность как «третье дело Мориса Равеля», — композитор демонстративно отказался платить взносы в канцелярию «Почетного легиона» и был торжественно исключен из числа его членов...

«Он ужасно не любил почестей и всячески уклонялся от малейшего поползновения чествовать его», — характеризует Равеля Сергей Прокофьев. Презрение к шумихе, к рекламе — отличительная черта композитора. Награжденный впоследствии многочисленными орденами — бельгийским, румынским, испанским и другими, он предпочитал никогда не носить их. Не сделал он этого даже в тот день, когда, будучи в Брюсселе, был принят королем Бельгии — правда, впоследствии он сознавался бра-

ту, что этот поступок был «в высшей степени некорректным с его стороны...»

\*

Шумная, беспокойная жизнь Парижа не только мешала Равелю сосредоточенно работать, но и отрицательно сказывалась на его здоровье. Стремясь «скинуть с себя бремя многочисленных светских обязанностей», он решает навсегда расстаться с городом. Одно время его захватила мысль поселиться в Испании, однако затем выбор композитора пал на Монфор-Ламори, дачную местность в пятидесяти километрах от Парижа. Приобретя домик, он начинает устроиваться на новом месте, что доставляет ему огромное удовольствие: немедленно разбивает сад, засадив его карликовыми деревцами и любимыми цветами — анютиными глазками, обставляет дом мебелью, заполняет его игрушками и статуэтками, коллекционирование которых — страсть всей его жизни. Маленького роста («Меня утешает только то, что все великие композиторы маленького роста», — шутил Равель), он окружает себя крохотными вещами: в саду у него «маленькие дорожки, крошечные деревья, микроскопический фонтан», — вспоминают его друзья. Свою дачу композитор называл «Бельведер». По воскресеньям он принимает в «Бельведере» друзей и знакомых, причем радость его в эти дни не знала границ. «Он был счастлив, как школьник во время каникул», — вспоминает Ролан Мануэль. Другьям он запрещал говорить о музыке — воскресенье для него было «душем для мозга».

\*

Лето 1920 года проходит в работе над новыми замыслами: оперой «Ребенок среди чудес» по мотивам сказки м-м Колет и сонатой для скрипки и виолончели. «Работаю над оперой совместно с м-м Колет, — сообщает он Ролану Мануэлю. — Это сочинение в двух актах отличается смешением стилей, что, конечно, будет жестоко осуждено. М-м Колет к этому равнодушна, я — тем более...»



однажды отказался пожать протянутую руку Дягилева, после чего была назначена дуэль. (Впрочем, к счастью для обоих, она так никогда и не состоялась).

Несколько дней спустя после окончания «Вальса», отдыхая в уединенном местечке Ламастр, Равель, против обыкновения, заглянул в правительственный бюллетень «Журналь Офисель». В опубликованном там списке лиц, представленных к награждению орденом Почетного легиона, он неожиданно натолкнулся на имя «Жозефа-Мориса Равеля, композитора».

Трудно представить себе большой сюрприз для награжденного — сам он менее всего помышлял о подобного рода почестях, и присуждение ордена объяснялось всего лишь заботой его не в меру ретивых друзей. Ни для кого не было секретом скептическое отношение Равеля к правящей буржуазной верхушке; со времени исключения композитора из числа кандидатов на соискание римской премии он был подчеркнуто холоден со всякого рода официальными властями.

Поэтому понятно, почему в день публикации списка награжденных Равель отправляет телеграмму в Париж: «Очень благодарен. Прошу поместить отказ». Телеграмма не попала в печать — композитора уговорили «положить орденскую ленту в карман» и не устраивать публичного скандала. Однако скандал все-таки разразился, получив известность как «третье дело Мориса Равеля», — композитор демонстративно отказался платить взносы в канцелярию «Почетного легиона» и был торжественно исключен из числа его членов...

«Он ужасно не любил почестей и всячески уклонялся от малейшего поползновения чествовать его», — характеризует Равеля Сергей Прокофьев. Презрение к шумихе, к рекламе — отличительная черта композитора. Награжденный впоследствии многочисленными орденами — бельгийским, румынским, испанским и другими, он предпочитал никогда не носить их. Не сделал он этого даже в тот день, когда, будучи в Брюсселе, был принят королем Бельгии — правда, впоследствии он сознавался бра-

ту, что этот поступок был «в высшей степени некорректным с его стороны...»

Шумная, беспокойная жизнь Парижа не только мешала Равелю сосредоточенно работать, но и отрицательно сказывалась на его здоровье. Стремясь «скинуть с себя бремя многочисленных светских обязанностей», он решает навсегда расстаться с городом. Одно время его захватила мысль поселиться в Испании, однако затем выбор композитора пал на Монфор-Ламори, дачную местность в пятидесяти километрах от Парижа. Приобретя домик, он начинает устроиваться на новом месте, что доставляет ему огромное удовольствие: немедленно разбивает сад, засадив его карликовыми деревцами и любимыми цветами — анютиными глазками, обставляет дом мебелью, заполняет его игрушками и статуэтками, коллекционирование которых — страсть всей его жизни. Маленького роста («Меня утешает только то, что все великие композиторы маленького роста», — шутил Равель), он окружает себя крохотными вещами: в саду у него «маленькие дорожки, крошечные деревья, микроскопический фонтан», — вспоминают его друзья. Свою дачу композитор называл «Бельведер». По воскресеньям он принимает в «Бельведере» друзей и знакомых, причем радость его в эти дни не знала границ. «Он был счастлив, как школьник во время каникул», — вспоминает Ролан Мануэль. Другам он запрещал говорить о музыке — воскресенье для него было «душем для мозга».

Лето 1920 года проходит в работе над новыми замыслами: оперой «Ребенок среди чудес» по мотивам сказки м-м Колет и сонатой для скрипки и виолончели. «Работаю над оперой совместно с м-м Колет, — сообщает он Ролану Мануэлю. — Это сочинение в двух актах отличается смешением стилей, что, конечно, будет жестоко осуждено. М-м Колет к этому равнодушна, я — тем более...»



Изредка Равель бывает в Париже, присутствуя на каком-либо концерте или просто проводя вечер у друзей. В один из таких приездов он с огромным успехом продирижировал недавно оркестрованной им «Гробницей Куперена» — поставленная как балет известной шведской труппой Жана Борлина, сюита в течение нескольких месяцев выдержала свыше ста представлений.

Почти весь 1921 год Равель посвящает сонате для скрипки и виолончели, «дуэту», как он ее называет. Работа движется с трудом: «Этот проклятый дуэт доставляет мне массу неприятностей», — жалуется композитор. Бесконечные переделки и исправления были окончены лишь к началу февраля 1922 года. И несмотря на то, что произведение, по мнению автора, должно было отметить «существенный поворот» в эволюции его почерка, соната не оправдала возлагавшихся на нее надежд.

Композитор подчеркнуто обедняет в ней музыкальную ткань, стремясь к «очищению, доведенному до предела», отказывается от использования своего богатейшего арсенала живописных средств, пытается избежать «гармонического очарования». Разреженная фактура, сильно развитые элементы полифонии, приводящие порой к целым эпизодам, построенным на контрапунктическом сплетении голосов, — все это свидетельствует о сугубо классической ориентации композитора. Интересно, что те же тенденции сквозят и в «Гробнице Куперена», однако то, что органично и убедительно претворено в фортепьянной сюите — произведении огромной художественной значимости, — то абстрагированно и безжизненно в сонате, лишенной ощутимой эмоциональной впечатляемости.

Сдержанно встреченная публикой, она вызвала резкие нарекания со стороны близких композитора. «По меньшей мере странным произведением» называл ее Ролан Мануэль, открыто выразил неодобрение новому сочинению друг Равеля — Сиприан Годабский... «Я узнал, что моя соната Вам не понравилась, — отвечал Равель Годабскому, — и Вы прямо об этом сказали. Я очень рад, так как это мне доказывает, — а я в этом не

сомневался, — что Вы не из соображений дружбы и не из-за снобизма любите мои произведения... Я предпочитаю Ваше искреннее мнение тому, что мне пишут дамы из общества в своих письмах...» И вряд ли приходится сомневаться, что композитор — этот крайне придиричвый критик, когда дело касалось его собственной музыки, — был в глубине души согласен с мнением старого друга.

\*

Лето 1922 года Равель проводит в семье Дрейфус в Лион-ля-Форе, где по заказу известного русского дирижера Сергея Кусевицкого оркеструет «Картинки с выставки» Мусоргского. Горячая любовь к музыке великого русского композитора, тонкое понимание ее, естественно, предрешили успех его работы. Сверкающая разнообразными оркестровыми красками, искусно обрисовывающая — за счет остроумных тембровых характеристик — яркие образы бессмертного творения Мусоргского, инструментовка Равеля отличается, по словам С. Прокофьева, «изумительно бережным отношением... к оригиналу»; прозвучав в концертных залах всего мира, она прочно вошла в репертуар лучших симфонических коллективов современности.

Многочисленные турне композитора — в конце 1922 года он выступает с концертами в Амстердаме и Венеции, в апреле 1923 года дирижирует «Вальсом» и «Сказками матери-гусыни» в Лондоне — значительно способствовали его растущей славе. Концерты Равеля проходили с неизменным успехом, невзирая на то, что композитор был лишен выдающихся дирижерских способностей. Движения его рук, суховатые и скупые, свидетельствовали, что техника его была скорее «интуитивной», нежели профессиональной.

Прокофьев, присутствовавший на публичных выступлениях Равеля, писал, что «...рука его двигалась несколько угловато, с какой-то особой хирургической точностью». Помещая восторженные отзывы о музыке Равеля, английские газеты вежливо добавляли, что он

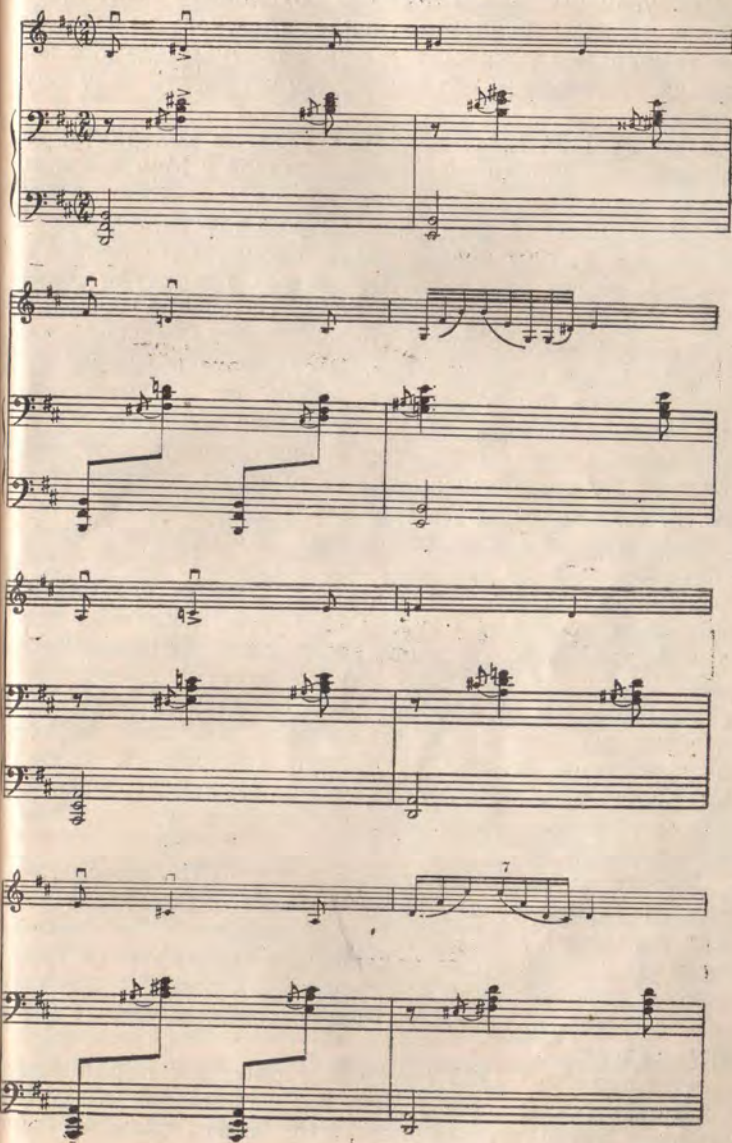


«если не великий, то во всяком случае хороший дирижер...» И композитор, прекрасно сознававший, что «дирижерство не было его сильной стороной», иронически присовокуплял: «Я никогда не ожидал от них столь многого».

После нескольких месяцев гастрольных поездок Равель интенсивно включается в творческую работу. Он продолжает свою оперу «Дитя среди чудес», на произведениях Паганини и Вивальди изучает технику скрипичной игры, набрасывая одновременно первые эскизы своей будущей сонаты для скрипки и фортепьяно. Обратившись к французской поэзии XVI века, он создает одно из лучших своих вокальных сочинений — романс «Ронсар к своей душе», проникновенная, безыскусная мелодия которого выдержана в духе старинных французских песен.

Большой интерес представляет написанная им в это время «Цыганская рапсодия» для скрипки с оркестром. Органично претворяя народно-танцевальные элементы, наложившие отпечаток как на огненную ритмику произведения, так и на его гармонический язык (таковы, например, характерные сопоставления мажоро-минора), «Цыганская рапсодия» Равеля во многом напоминает аналогичные листовские формы — ее медленная импровизационная каденция, открывающая произведение, ее темы, выступающие в непрерывно обновляющемся вариационном убранстве, неуклонное динамическое нагнетание, приводящее к вихревой, стремительной коде, — все это, не говоря уже о самом названии произведения, достаточно ясно указывает на близость его рапсодиям Листа.

Связь музыки Равеля с цыганской и венгерской музыкальной культурой очевидна — оркестр «Рапсодии» временами точно имитирует характерную звучность венгерских цимбал; национальная принадлежность мелодических образов несомненна: «Равель тут больше цыган, чем сами цыгане», — восторгалась современная композитору музыкальная критика. В качестве примера можно напомнить вторую тему «Рапсодии». Задорная и радостная, она словно подслушана композитором в самой гуще народа:





Виртуозность пьесы Равеля обусловила интерес к ней со стороны концертирующих артистов; неподдельный темперамент, живость и сочность музыкального материала «Рапсодии» объясняют популярность ее у слушателей.

К концу 1924 года, выполняя условия контракта, заключенного с дирекцией оперного театра в Монте-Карло, Равель завершает работу над «оперой-балетом» «Ребенок среди чудес». Первая мысль о ней возникла у композитора еще в годы войны, когда французская писательница м-м Колет прислала ему письмо, предлагаая совместно работать над произведением; отдельной посылкой было отправлено либретто «оперы-балета», называвшееся «Балет для моей дочери». В суматохе военного времени посылка затерялась, но вскоре после демобилизации Равель получил от Колет копию либретто. Ознакомившись с ним, композитор решил отказаться от предложения писательницы: недоработанность литературного текста, отсутствие драматургической стройности, огромное количество фантастических персонажей просто испугали его, и он вежливо ответил либреттистке, что у него, «к сожалению, нет дочери...». Однако, уступая настоячивым просьбам Рауля Гюнсбурга, директора театра в Монте-Карло, он вновь вернулся к сценарию, переработанному, значительно улучшенному в сравнении с первоначальным вариантом. Здесь-то и обнаружился ряд несомненных достоинств, упущенных им при первом, поверхностном чтении: остроумно написанная, книжка м-м Колет обладала бесспорной занимательностью, напомнив композитору знакомые с детства чудесные сказки Андерсена.

Равель набрасывает первые контуры будущего сочинения, но «Вальс», соната и «Цыганская рапсодия» то и дело отрывают его. Опера откладывается на лучшие времена, и лишь после заключения контракта с Гюнсбургом, который, зная композитора, ограничил его предельно сжатыми сроками, Равель целиком уходит в работу над ней.

Так проходит 1923 год. Колет работает параллельно с композитором, еще и еще раз оттачивая либретто, упрощая литературный язык, что, кстати сказать, было

первым требованием Равеля. Новое название — «Ребенок среди чудес», найденное ими, более соответствовало содержанию оперы-балета.

...Избалованный, капризный ребенок грубит своей матери, окончательно выходя из повиновения. Он рвет книги, ломает вещи, попадающиеся ему под руку, безжалостно мучит домашних животных... Тогда сказочный мир вещей и животных восстает против маленького тирана, начиная жестоко мстить ему. Наказанный, громко плача, ребенок раскаивается и зовет свою мать, после чего прощение ему даровано, а в финале произведения вновь воцаряется атмосфера ласки, нежности и доброты...

В процессе создания оперы Равель поставил своей задачей достигнуть предельной выпуклости сценических образов, резкости музыкальных характеристик, пользуясь при этом ограниченным кругом средств оркестровой выразительности. Отсюда прозрачность музыкальной ткани оперы. Если в «Испанском часе» оркестр — это своего рода «эпицентр», концентрирующий на себе все внимание композитора, то здесь Равель идет другим путем. Речитатив, лаконично-собранный, «репликообразный», часто имитирующий специфическую «речь» данного персонажа (например, животного или птицы), служит основным средством обрисовки действующих лиц в опере. «Пение тут доминирует, — говорил композитор, отмечая, что сам сюжет произведения требовал от него преимущественной заботы о мелодии, — оркестр отходит на второй план...» Однако даже на «втором плане» оркестр в опере производит ошеломляющее впечатление. Здесь нет феерической роскоши партитуры «Испанского часа», зато, пользуясь небольшим количеством скупых, экономичных штрихов, Морис Равель достигает порой совершенно невероятных эффектов. Быстро сменяющиеся фантастические эпизоды оперы, в которых участвуют книги и огромные кресла, сказочные феи и разбушевавшийся огонь в камине, домашние животные и птицы, — насыщены четкими, иногда иллюстративно наглядными, «осязаемыми» музыкальными характеристиками: чего стоят, например, реплики рассерженного кресла, мрачно звучащие у контрафагота! Кстати, кресло не одиноко в своем возмущении — его поддерживает вся



мебель на сцене, которая с криком «Прочь, дитя!» гневно стучит своими ножками. Любая деталь происходящего на сцене фиксируется соответствующей оркестровой окраской: часы, жалующиеся, что они остались без маятника, вызывают немедленную реакцию в виде скандированно-четкой ритмической акцентировки. Остроумно комбинируя инструментальные тембры, композитор вызывает к жизни поистине фантастические звучания — таково необычное сочетание арфы с тромбоном, отмечающее появление безнадежно растрепанной книги, изумительный по красоте дуэт флейты и человеческого голоса в сцене сказочной феи. Пастуший рожок и тамбурин создают нужный композитору «примитив» звуковой окраски, аккомпанируя хору пастушков, которые, сойдя с разорванных обоев, жалуются, что им теперь никогда не соединиться вместе. Исключительно эффектно ненавязчивое рондо, где измученного ребенка преследуют ненавистные ему арифметические действия — вода, текущая в резервуар из двух кранов, поезда, выходящие из пунктов «А» и «Б» с различными скоростями, торговец, продающий «п»-нное количество метров сукна... Построенное на сухих «арифметических» акцентах, это рондо — едва ли не наиболее запоминающаяся страница оперы, поражающая блестящим мастерством, изобретательностью и остроумием. Комизм пронизывает большую часть происходящего на сцене — очарователен диалог чайника и чашечки, изъясняющихся «по-английски» и танцующих при этом модный фокстрот. Равель добивается тут специфически джазовых интонаций, употребляя тромбон в неестественно высоком для него регистре. (Партия тромбона написана в скрипичном ключе.)

Второе действие оперы-балета разворачивается в волшебном саду. Слышно журчанье ручья, на «квакающих» интонациях искусно построен хор лягушек, «присвистывающие» флажолеты флейты пикколо оттеняют пение птиц, а глиссандо струнных, вплетаясь в дуэт кота и кошки, подчеркивают «мяукающие» изгибы этой мелодии.

Равель вводит в состав оркестра элиофон — специальный инструмент, создающий иллюзию порывов ветра, фортепьяно, прихотливыми пассажами обрамляющее

грациозный вальс-бостон, исполняемый бабочками. Но увы, злой ребенок и тут причинил много бед. Он изрезал кору деревьев — и они гневно теснят его со всех сторон; жучки, насекомые — все теперь требуют возмездия. В отчаянии кричит он: «Мама!» — и, мгновенно преобразившись, музыка звучит светлым, радостным гимном — прощение получено раскаявшимся упрямым, и животные несут его домой, повторяя за ним это коротенькое, трогательное слово — «Мама»...

Как и в первой опере Равеля, мы не найдем здесь ни героизма, ни извечной оперной тематики — «любви и смерти», не найдем сильных, всепоглощающих страстей. Образы нежные, интимные, мир сладкой детской грезы вдохновлял композитора в этой последней его опере, мир, где самые простые, будничные предметы окружены ореолом таинственности, и который, увлекая детей, позволяет и взрослому, сбросив бремя лет, взглянуть на все глазами ребенка...

«Ребенок среди чудес», премьера которого состоялась в Монте-Карло в марте 1925 года, имел «поразительный успех», по свидетельству журналистов, присутствовавших на спектакле. Наоборот, в Париже опера породила самые противоречивые толки и мнения в музыкальных кругах.

Горячие споры вызвал дуэт кота и кошки, шокировавший ревностных блюстителей традиций на оперной сцене. Дуэт обычно прерывался бурной реакцией зрительного зала, взрывы аплодисментов мешались с пронзительным свистом... И Равель, который однажды сидел рядом с человеком, упрямо осмивавшим лучшие места оперы, скромно посоветовал дирекции театра «прислушаться к голосу тех, кому опера не нравится...»

\*

В конце 1925 года Равель получил каблогранму из Соединенных Штатов Америки. Некий американский меццо-сопрано, мистер Кулидж, просил композитора написать несколько мелодий для голоса, сопроводив их — «если это возможно» — аккомпанементом флейты, виолончели и фортепьяно. Равель в это время зачитывался Эверестом Парни, собрание сочинений которого он приобрел



мебель на сцене, которая с криком «Прочь, дитя!» гневно стучит своими ножками. Любая деталь происходящего на сцене фиксируется соответствующей оркестровой окраской: часы, жалующиеся, что они остались без маятника, вызывают немедленную реакцию в виде скандированно-четкой ритмической акцентировки. Остроумно комбинируя инструментальные тембры, композитор вызывает к жизни поистине фантастические звучания — таково необычное сочетание арфы с тромбоном, отмечающее появление безнадежно растрепанной книги, изумительный по красоте дуэт флейты и человеческого голоса в сцене сказочной феи. Пастуший рожок и тамбурин создают нужный композитору «примитив» звуковой окраски, аккомпанируя хору пастушков, которые, сойдя с разорванных обоев, жалуются, что им теперь никогда не соединиться вместе. Исключительно эффектно бешеное рондо, где измученного ребенка преследуют ненавистные ему арифметические действия — вода, текущая в резервуар из двух кранов, поезда, выходящие из пунктов «А» и «Б» с различными скоростями, торговец, продающий «п»-нное количество метров сукна... Построенное на сухих «арифметических» акцентах, это рондо — едва ли не наиболее запоминающаяся страница оперы, поражающая блестящим мастерством, изобретательностью и остроумием. Комизм пронизывает большую часть происходящего на сцене — очарователен диалог чайника и чашечки, изъясняющихся «по-английски» и танцующих при этом модный фокстрот. Равель добивается тут специфически джазовых интонаций, употребляя тромбон в неестественно высоком для него регистре. (Партия тромбона написана в скрипичном ключе.)

Второе действие оперы-балета разворачивается в волшебном саду. Слышно журчанье ручья, на «квакающих» интонациях искусно построен хор лягушек, «присвистывающие» флажолеты флейты пикколо оттеняют пение птиц, а глассандо струнных, вплетаясь в дуэт кота и кошечки, подчеркивают «мяукающие» изгибы этой мелодии.

Равель вводит в состав оркестра элифон — специальный инструмент, создающий иллюзию порывов ветра, фортепьяно, прихотливыми пассажами обрамляющее

грациозный вальс-бостон, исполняемый бабочками. Но увы, злой ребенок и тут причинил много бед. Он изрезал кору деревьев — и они гневно теснят его со всех сторон; жучки, насекомые — все теперь требуют возмездия. В отчаянии кричит он: «Мама!» — и, мгновенно преобразившись, музыка звучит светлым, радостным гимном — прощение получено раскаявшимся упрямым, и животные несут его домой, повторяя за ним это коротенькое, трогательное слово — «Мама»...

Как и в первой опере Равеля, мы не найдем здесь ни героизма, ни извечной оперной тематики — «любви и смерти», не найдем сильных, всепоглощающих страстей. Образы нежные, интимные, мир сладкой детской грезы вдохновлял композитора в этой последней его опере, мир, где самые простые, будничные предметы окружены ореолом таинственности, и который, увлекая детей, позволяет и взрослому, сбросив бремя лет, взглянуть на все глазами ребенка...

«Ребенок среди чудес», премьера которого состоялась в Монте-Карло в марте 1925 года, имел «поразительный успех», по свидетельству журналистов, присутствовавших на спектакле. Наоборот, в Париже опера породила самые противоречивые толки и мнения в музыкальных кругах.

Горячие споры вызвал дуэт кота и кошечки, шокировавший ревностных блюстителей традиций на оперной сцене. Дуэт обычно прерывался бурной реакцией зрительного зала, взрывы аплодисментов мешались с пронзительным свистом... И Равель, который однажды сидел рядом с человеком, упрямо освистывавшим лучшие места оперы, скромно посоветовал дирекции театра «прислушаться к голосу тех, кому опера не нравится...»

\*

В конце 1925 года Равель получил каблогранму из Соединенных Штатов Америки. Некий американский меценат, мистер Кулидж, просил композитора написать несколько мелодий для голоса, сопроводив их — «если это возможно» — аккомпанементом флейты, виолончели и фортепьяно. Равель в это время зачитывался Эверестом Парни, собрание сочинений которого он приобрел



для своей библиотеки в «Бельведере». Неожиданно возникла мысль оттенить экзотику «Мадагаскарских песен» Парни своеобразным комплексом инструментов, предложенным американцем.

1925  
Так возникли три «Мадагаскарские песни», три нежных, хрупких миниатюры, пользовавшихся — впоследствии особой любовью композитора.

Стремясь к слитности звучания инструментов в ансамбле, Равель в процессе работы мыслил произведение «чем-то вроде квартета, где человеческий голос играет роль главного инструмента...» Отсюда самостоятельность, относительная развитость партий аккомпанирующего ансамбля, несущих на себе значительную часть эмоционально-выразительной нагрузки.

Впечатляет своей экспрессивной мелодией «Нахандова», первая из «Мадагаскарских песен», воспевающая красоту туземной девушки.

Смятением, страхом полна вторая песня — «Аоа» — с ее настойчиво-тревожным «Бойтесь белых!» Призыв к восстанию, рожденный отчаянием затравленного туземца, слышится в музыке «Аоа». Не случайно Равель говорил, что симпатии его (как и Парни) всецело на стороне порабожденного туземного населения.

Легкими акварельными мазками выписана третья песня — «Тишина», безмятежная пастораль, повествующая о блаженных минутах отдыха под сенью вечерней прохлады...

Нельзя, разумеется, отрицать утонченности, рафинированности этого цикла, что иногда усложняет восприятие музыки. Впрочем, это не помешало «Мадагаскарским песням» занять место среди наиболее проникновенных и глубоко лиричных камерных сочинений композитора.

Многое роднит «Мадагаскарские песни» с сонатой для скрипки и фортепьяно, созданной в творческом контакте с известной скрипачкой Элен Жюрдан-Моранж. Законченная спустя несколько месяцев после «Песен», соната оперирует теми же средствами — скупыми, тщательно отобранными, написана тем же гармоническим языком — жестким, нарочито избегающим привычных консонансных сочетаний. Ролан Мануэль называл произ-

ведения «близнецами», говоря, что они скроены «из одного материала». Интеллектуализм, легкой тенью проскальзывающий в «Мадагаскарских песнях», сгущается в сонате, выступает в более отчетливых формах. Если в «Песнях» чувство одухотворяет изысканно очерченные мелодические нити, придавая бесспорную художественную ценность произведению, — то здесь холодноватость, порой бесстрастность музыкального материала свидетельствуют о том, что Равель не всегда счастливо избегал соприкосновения с мертвящим формалистическим искусством. Не лишена моментов линейаризма первая часть сонаты — Allegretto; вторая часть — «Блюз», — перенасыщенная сухими ритмическими уколами, построена на специфических интонациях джазовой музыки. (Близость к джазу подчеркнута имитацией звучания банджо и саксофона.)

Известно, что Равель, не пропускавший ни одного выступления негритянских джаз-оркестров, гастролировавших в Париже, с огромным интересом относился к негритянской народной музыке. Элен Жюрдан-Моранж сообщает, что, будучи в Нью-Йорке, Равель в беседе с музыкальными критиками заявил: «Не могу не удивляться тому, что американские композиторы до сих пор не воспользовались этим источником, в то время как они комбинируют и копируют музыку всех других народов». Сам он неоднократно пользовался этим «источником» — примеры тому: сцена чайника и чашечки из «Ребенка среди чудес», отголоски джазовой музыки в его фортепьянных концертах. Однако в «Блюзе» скрипичной сонаты формальность претворения элементов негритянского мелоса и ритма обескровила музыку, лишив ее сколь угодно ощутимой эмоциональной впечатляемости.

Более цельное впечатление оставляет финал сонаты — «Perpetuum mobile» — пролетающая на едином дыхании вихревая, этюдная конструкция.

\*

В начале 1928 года Равель предпринимает далекое путешествие в США и Канаду. Около четырех месяцев продолжалось «сумасшедшее турне», как называл его композитор. Постоянные переезды из одного города в



другой, нескончаемые банкеты, интервью и, конечно, публичные выступления — все это изматывало музыканта. «Триумфы так утомительны...» — жалуется он в письмах на родину.

Возвратившись в «Бельведер», он немедленно включается в прерванную поездкой работу. Еще в конце 1927 года известная балерина Ида Рубинштейн предложила ему оркестровать для балета цикл фортепьянных пьес «Иберия» испанского композитора И. Альбениса. В то время Равель был вынужден отказаться от заказа, поскольку той же работой занимался некий Арбос — дирижер, обладавший исключительным правом распоряжаться наследием умершего композитора. Арбос неоднократно предлагал Равелю разделить с ним эту привилегию, но тот в конце концов предпочел создать собственное сочинение, утверждая, что «свою музыку он инструментует гораздо быстрее, чем музыку других».

Так родилась тема «Болеро» — неповторимая по красоте мелодия, словно вышедшая из недр народной музыки; так возникло «Болеро» — одна из вершин французского симфонизма XX века.

Предельная ясность сочинения, кажущаяся простота которого сочетается с виртуозным использованием всех средств современной оркестровой палитры, обусловила отмеченное С. Прокофьевым «свойство самого непосредственного воздействия на слушателя»; ярко выраженная народность музыки «Болеро» объясняет ту огромную популярность, которую завоевало оно во всем мире. Две основные черты, две тенденции равелевского творчества сказались в произведении — с одной стороны, любовь композитора к танцу, к четким скандированным ритмам, с другой — извечная тяга к испанскому фольклору, связь с которым заметна во многих творениях Равеля.

Болеро — один из популярнейших танцев в Испании, умеренный в своем движении, скользящий на фоне резких щелчков кастаньет, — развернулся в произведении Равеля в монументальное симфоническое полотно, основу которого — это неоднократно подчеркивал композитор — составляет принцип неизменности трех главных элементов: ритма, мелодического рисунка и

темпа. И действительно, «Болеро» Равеля — эта грандиозная оркестровая конструкция — зиждется всего лишь на одной музыкальной фразе! Повторяясь со скрупулезной точностью на протяжении всего произведения, не выходя за пределы с первых же тактов предопределенного C-dur, она в своем движении опирается на твердую, раз и навсегда установленную ритмическую формулу, грани которой непрерывно очерчиваются скандированным фоном барабана:



Расцветивая тему бесчисленными ежеминутно меняющимися красками, излагая ее в «тысячах различных нарядов», композитор вносит элемент контраста: во-первых, за счет непрерывного обновления тембровой палитры — последовательно уплотняя партитуру, он словно накладывает мазки один на другой, все более сочные, яркие, достигая ослепительного блеска в финале произведения; во-вторых, мастерски используя эффект нескончаемого нагнетания оркестровой звучности, непрерывно поднимающейся линии crescendo, которое, беря свое начало в тончайшем pp первых страниц партитуры, достигает предельных вершин в грандиозном ор-



кестровом tutti и после резкой модуляции в заключительном проведении темы — первой и последней, единственной модуляции! — обрывается на высочайшей точке нервного напряжения. Не меняя, таким образом, основополагающих компонентов своей структуры, неизменное по темпу (дирижуя, Равель требовал от оркестра абсолютно ровного движения «Никаких rubato!» — предупреждал он, решительно пресекая малейшую тенденцию к ускорению) «Болеро» — это беспрестанно обновляющееся, растущее на глазах музыкальное построение — олицетворяет собой идею движения, развития, ту «антиимпрессионистскую» в сущности своей идею развития, которая послужила стержнем «Хореографического вальса» и многих других сочинений композитора. Перечисленные выше особенности и делают «Болеро» единственным в своем роде, беспрецедентным в истории мировой музыкальной литературы.

Трудно назвать сочинение, в котором за внешней бесстрастностью («никаких rubato!»), едва ли не «отрешенностью» музыки, скрывалось бы чувство более глубокое и сложное, более искреннее и одухотворенное.

Этой стороны произведения не заметило, к сожалению, большинство представителей буржуазной музыкальной критики, видевших в Равеле прежде всего безупречного мастера формы, а в «Болеро» — прежде всего неслыханную виртуозность инструментовки: «Удивительная карусель тембров... сборник странностей», — недоумевали «специалисты», присутствуя на генеральной репетиции «Болеро» за несколько дней до премьеры. Даже позднее, когда произведение начало поистине триумфальное шествие по концертным эстрадам всего мира, когда оно захватило миллионы людей, — парижские газетчики громко распевали его тему на улицах, — находились «знатоки», видевшие значение «Болеро» лишь в том, что «...Равель передал своим младшим современникам нечто вроде учебника оркестровки, какую-то поваренную книгу с рецептами о «приправе» тембров». Впрочем, «мнение эстетствующих одиночек померкло перед мнением масс...» — справедливо замечает один из биографов композитора.

Огромна популярность «Болеро» в Советском Союзе,

где оно нашло чутких интерпретаторов в лице В. Драгнишников, Н. Голованова, Е. Мравинского.

Из зарубежных исполнителей произведения следует отметить Артуро Тосканини, чья своеобразная трактовка, правда, значительно расходилась с авторским замыслом. Известен курьезный случай: в Париже, во время репетиции «Болеро» Артуро Тосканини, Равель внезапно почувствовал, что оркестр ускоряет движение. Спокойствие изменило композитору. Немедленно прервав репетицию, он потребовал от дирижера неукоснительного соблюдения темпа... Тот, раздраженный, в свою очередь ответил ему следующими словами: «Вы не понимаете вашей же собственной музыки... Это единственно правильная манера ее исполнения». Разговор, естественно, на этом закончился, и только после концерта, где Равель не мог не признать, что «это изумительный виртуоз, столь же изумительный, сколько и его оркестр», он подошел к Тосканини, протянув ему руку со словами: «Вы — но никто другой».

Сам он «уверенно удерживал оркестр от малейших попыток к ускорению», — вспоминает С. Прокофьев, неоднократно видевший Равеля за дирижерским пультом. «Я никогда не встречал человека более захваченного музыкой, внешне же столь невозмутимого, как Равель, когда он дирижировал своим «Болеро»...» — дополняет этот отзыв один из австрийских критиков, присутствовавший на концертах композитора в Вене.

В Париже «Болеро» впервые прозвучало в балетном спектакле с участием Иды Рубинштейн. Сцена изображала таверну с огромным столом посередине, на котором красавица цыганка танцевала, возбуждая любовь и ревность теснящихся вокруг нее мужчин. Газеты сообщали о колоссальном успехе спектакля, но композитор, беседуя с близкими, признавался, что это совсем не то, что он задумал. Он мыслил свое «Болеро» не в душном полумраке грязной таверны, а на свежем воздухе, ему грезились огромные толпы танцующих людей...

Успех «Болеро» окончательно закрепил за Равелем репутацию крупнейшего композитора Франции начала XX века.



Наступает период полного признания музыканта в его стране и за рубежом. На имя Равеля приходят масса писем, со всех сторон поступают заманчивые предложения гастрольных поездок. Появление его на концертах встречается бурными овациями. «Парижане любили и ценили своего композитора», — вспоминает С. Прокофьев. Оксфордский университет присваивает ему почетное звание доктора, в Сибуре одну из улиц города называют его именем. Однако все почести и чествования проходят мимо него, больше того — какое-то внутреннее беспокойство снедает его как раз в ту пору, когда он находится в зените своей славы. Он ощущает то, что незаметно пока никому из окружающих — грозную тень надвигающейся болезни. Бессонница уже долгие годы мучает его. В конце концов он почти не спит, проводя ночные часы за работой. Одиночество его страшит, и он покидает свой домик в Монфор-Ламори, чтобы поселиться вместе с братом. И лишь иногда, под влиянием минутного порыва, он возвращается в свой «Бельведер», где все так близко его сердцу. Друзья вспоминают, как ходил он, с суровым лицом, по пустым комнатам своего дома, среди своих бесчисленных коллекций и любимых книг, одинокий, стареющий, неизлечимо больной человек — маленькая фигурка под большой, совершенно белой шапкой волос...

\*

1930 год — время последнего мощного взлета творческой фантазии Равеля. В течение ряда лет вынашивал он мечту о создании монументальной оперы, намереваясь воплотить в ней героическое прошлое французского народа — образ легендарной Жанны д'Арк волновал его, пробуждал вдохновение... В тридцатые годы он делает первые наброски произведения, уточняет детали либретто и даже обсуждает вопрос о декорациях с дирекцией оперного театра. На предложение приехать в Вену он отвечает: «Я вряд ли смогу приехать... до тех пор, пока не закончу новую оперу. Это — «Жанна д'Арк»...»

Одновременно Равель задумывает и осуществляет «интересный эксперимент», как он его называет, созда-

вая сразу два фортепьянных концерта — G-dur, посвященный Маргарите Лонг, и концерт d-moll для одной левой руки, написанный по просьбе австрийского пианиста Пауля Витгенштейна. Работа над ними велась параллельно и продолжалась около двух лет — d-moll'ный концерт был начат несколько позже, а закончен на три месяца раньше, к середине 1931 года. Однако трудно представить, что два столь различных по духу произведения, стоящих на противоположных полюсах мироощущения Равеля, написаны — мало того, что в одни годы — буквально одновременно! Один — G-dur — грациозный, искрящийся радостью, светом; другой — весь окутанный сумраком — «трагичная исповедь» композитора, который не в силах сдержать своего отчаяния.

Радость бытия и жгучая тоска безнадежности — разумеется, они взаимно исключают друг друга... Мог ли художник, создавая одновременно полярные по содержанию произведения искусства, быть в равной мере убедителен, утверждая столь несовместимые концепции? Что это, гениальность перевоплощения или торжество безотказного мастерства?

Трудно поставить знак равенства между двумя концертами Равеля, рассматривая их с точки зрения психологической правдивости; написанные с огромным виртуозным размахом, оба они отмечены печатью безупречного мастерства, но если концерт d-moll своей «душе-раздирающей тоской» буквально потрясает слушателя, словно приоткрывая перед ним всю бездну человеческих страданий, то другой концерт, ослепляя блеском внешнего оформления, оставляет аудиторию гораздо более спокойной — и это несмотря на ряд бесспорно удачных, порой глубоко поэтичных страниц...

Сам факт обращения композитора к жанру фортепьянного концерта был не случаен. Здесь имело место несколько причин: постоянная тяготея к использованию классических форм (с 1913 года эта ориентация особенно заметна) — трио, две сонаты — Равель, естественно, стремился испытать силы в одном из наиболее крупных, традиционно-классических жанров. Не малую роль сыграло и то обстоятельство, что композитор, любивший эффектные сопоставления тембров, умело пользовавшийся-



ся ими, был заинтересован проблемой сочетания звучности солирующего инструмента со звучностью оркестровой массы. Нельзя забывать также того, что более половины творческого наследия музыканта посвящено сочинениям для фортепьяно. Блестящий знаток этого инструмента, он, разумеется, желал воспользоваться этим наиболее монументальным, всеобъемлющим фортепьянным жанром. Наконец, имело значение и то, что после блестящих сочинений Рахманинова и Прокофьева концерт стал особо популярен в западноевропейских музыкальных кругах, а Равель — истый парижанин — не всегда был безразличен к требованиям моды..

Концерт G-dur возник на основе эскизов так и не увидевшей свет «Фантазии на темы баскской музыки», над которой композитор безуспешно бился еще в 1913 году. Отсюда яркая национальная характерность мелодики сочинения, столь заметная уже в первой части концерта.

С первых же нот Allegramente господствует стихия баскского танца; главная партия, безудержно радостная, пронизанная народно-танцевальной ритмикой — то гибкой, капризной, то стремительной, скандированно четкой, — проходит в оркестре окруженная легкой, ажурной сеткой пассажей солирующего инструмента. Задорное звучание флейты пикколо, сочетающееся с рассыпчатым фоном ударных, рисует слушателю яркую картину праздника в баскской деревне, где сельский музыкант аккомпанирует танцующим с помощью своего маленького, висящего через плечо барабана:

Allegramente (♩ = 116)

pp

Allegramente (♩ = 116)

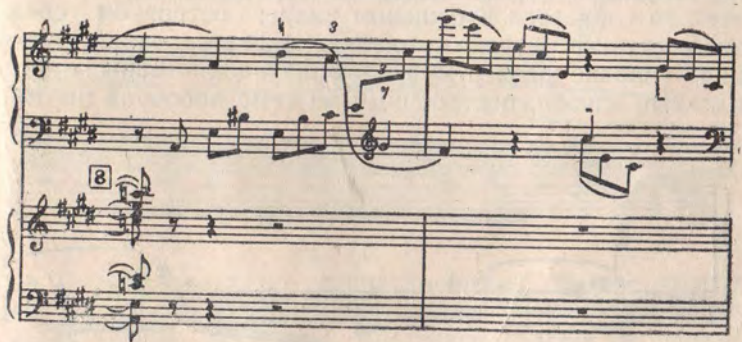
pp

dessus

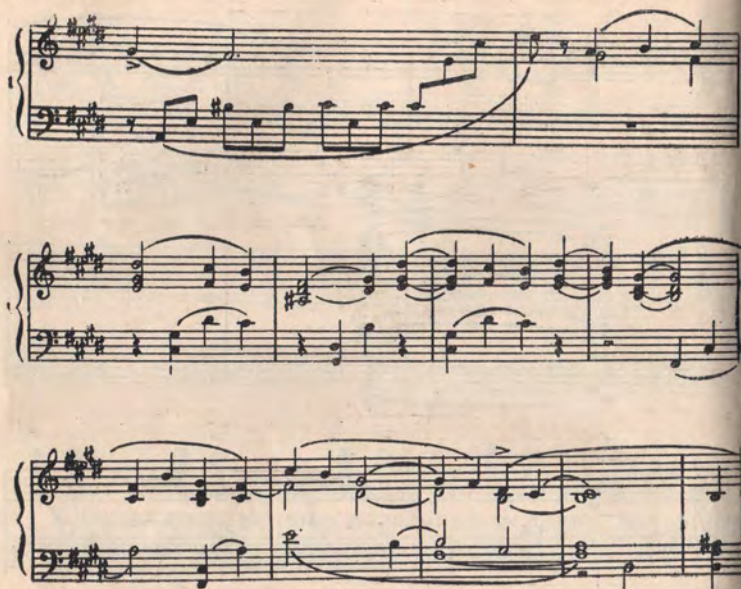




Полна очарования и мягкого лиризма побочная партия Allegramente, широко распевная мелодия, звучащая у солирующего фортепьяно:







В дальнейшем слушатель целиком захвачен стремительным движением. Резко акцентированные «токатные» звучания фортепьяно, колкие «пиццикатные» блески струнных, нервная пульсация ритмического фона — все это сливается в бешеном вихре; островком среди этого сгустка энергии выделяется фортепьянная каденция — плавно разворачивающийся, вдохновенный музыкальный эпизод, построенный на теме побочной партии:



Ярко контрастна в концерте вторая часть — поэтическое Adagio. Нежная, проникновенная тема Adagio, овеянная легкой грустью и томлением, — одна из замеча-



тельнейших мелодических находок Равеля. Традиционное изложение темы в правой руке, подчеркнуто упрощенный аккордовый аккомпанемент придают этим страницам особую, «моцартовскую» интимность и теплоту.

Adagio assai.  $\text{♩} = 76$

Adagio, бесспорно, наиболее удачная часть концерта: «Эти несколько страниц содержат больше музыки, чем все произведение», — считали друзья композитора. Однако величайшая естественность свободно льющейся мелодии Adagio была не столько рождена единым порывом вдохновения, сколько достигнута в результате длительной кропотливой работы: «Я чуть не умер от нее», — говорил Равель о второй части концерта. Маргарите Лонг он признался: «Я сочинял ее по два такта, по два такта...» Интересное высказывание, указывающее, сколь тесно переплеталось в творческом процессе композитора вдохновение с упорным трудом.

Менее удачен финал концерта — Presto — суховатая, несколько схематизированная музыкальная конструкция, лишенная выпуклой мелодической идеи. Гибкие фигурации фортепьяно, вкрапливаясь тонкими нитями в оркестровую ткань, создают тут ощущение единого, короткого и стремительного взлета.

Написанный в легких, светлых тонах, полный задора и жизнерадостности концерт G-dur отчетливо указывает на близость Равеля к эстетике великих мастеров классицизма, в частности к Моцарту и Гайдну, с их неизменным оптимизмом жизнеощущения. Четкое претворение принципов сонатного аллегро в первой части, традиционно-классическое Adagio, контрастирующее двум быстрым крайним частям, в свою очередь подчеркивает это родство. «Наш Равель создал истинно классический концерт», — таково было единодушное мнение музыкальной общественности Франции после ее знакомства с новым сочинением. Слушая концерт, мы вспоминаем также и носителя «великого классического духа» Сен-Санса — не случайно Равель указывал, что его произведение «написано в духе Моцарта или Сен-Санса». Он добавлял: «Я думаю, что музыка концерта может быть веселой и блестящей, и совершенно не обязательно, чтобы она претендовала на глубину или сколько-нибудь значительные драматические эффекты...» Исходя из этого, композитор предполагал вначале назвать свое произведение «Дивертисментом», однако решил впоследствии, что «само название «Концерт» совершен-



но ясно указывает на характер музыки, из которой он состоит...»

Относительно несложна фортепьянная фактура произведения: основанная на преобладании мелкой пальцевой техники, лишенная развернутых аккордовых массивов, она, по словам Прокофьева, «не представляет большой заманчивости для концертирующего артиста». Фортепьяно в G-dur'ном концерте зачастую утрачивает роль солирующего инструмента, выступая в качестве одного из компонентов, обогащающих общую оркестровую звучность, однако Равель при этом достигает поистине блестящих, эффектных результатов: «Соединение обеих звучностей так удачно, что даже бедность фортепьянной техники не слишком заметна в общей композиции» (С. Прокофьев).

Равель отмечал: «С некоторых точек зрения мой концерт имеет непосредственные связи с сонатой для скрипки...», подразумевая здесь и облегченность фактурного изложения и проскальзывающие в концерте джазовые интонации, «очень умеренные», по словам композитора.

Гармоническая структура сочинения, жесткая, изобилующая терпкими аккордовыми созвучиями, шемящими секундными сочетаниями (характерный пример — на первой же странице концерта в партии фортепьяно встречается цепь быстрых, арпеджированных фигураций, где правая рука играет в G-dur, а левая создает ей остро диссонирующий фон в «секундной» тональности — Fis-dur), также близка гармоническому языку скрипичной сонаты.

Создавая концерт, Равель усиленно занимался на рояле, намереваясь выступить первым исполнителем своего сочинения. Однако ухудшающееся самочувствие и усталость помешали ему осуществить это намерение. Концерт G-dur был исполнен 14 января 1932 года Маргаритой Лонг и оркестром под управлением автора. Успех произведения был огромен, концерт «был с чрезвычайным шумом встречен парижской публикой и критикой» (С. Прокофьев).

В дальнейшем он неоднократно исполнялся во многих городах Европы и США (одна лишь Маргарита

Лонг выступала с ним свыше двухсот раз), повсюду встречая самый теплый прием.

\*

Избегая, как всегда, громких фраз и пространных объяснений, Равель говорил, сравнивая два концерта: «Концерт для левой руки имеет совсем иной характер... почерк его — не является простым...»

Действительно, концерт «совсем иного характера» — это наиболее трагичная концепция в творчестве Равеля; действительно, «почерк его не является простым» — произведение ошеломляет виртуозным блеском, сложностью применяемых композитором живописных приемов.

«Гробница Куперена», «Вальс», «Болеро» глубоко волнуют, порою потрясают своим драматизмом, мучительным чувством фатальной неизбежности. Однако нигде Равель не поднимается до таких вершин трагичности, нигде музыка его не звучит таким стихийным порывом, страстным и безнадежно никнувшим одновременно...

Критикой отмечалось, что концерт навеян воспоминаниями композитора о годах войны, годах страданий и нескончаемых разочарований. И действительно, сочинение, предназначенное для человека, потерявшего на фронте правую руку, словно подводит тягостный итог былым иллюзиям композитора, его надеждам и несбывшимся мечтам: «Нет ни одного произведения Равеля, которое так бы терзало душу, — пишет Э. Жюрдан-Моранж. — Чувствовал ли он, что это его «последнее сказание» и что ему незачем больше скрывать от людей, что и он умел любить и страдать?»

И если все послевоенное творчество Равеля ломает узкие рамки музыкального импрессионизма, то концерт d-moll, как и «Болеро», представляет собой едва ли не полное отрицание эстетических взглядов юности композитора — об этом свидетельствует в первую очередь значительная психологическая углубленность художественных образов произведения. Равель уже не нуждается тут в помощи «колорита» — яркая, четко сформулированная мелодическая идея становится для него основным средством воссоздания художественного образа.



Столкновение и развитие трех центральных тематических звеньев является стержнем, пронизывающим все произведение Равеля. Нигде и никогда еще столь явно не ощущался симфонизм, свойственный композиционному мышлению французского музыканта.

Написанный для одной левой руки, концерт представляет собой исключительное явление в мировой фортепьянной литературе — пьесы Скрябина, сочинения Сен-Санса, обработки Годовского при всех их неоспоримых достоинствах не идут ни в какое сравнение с этим грандиозным фортепьянным монументом. Равель говорил, что его задачей было «создать ощущение того, что сочинение написано для двух рук...» Понятно, что это ставило особые трудности перед композитором, требуя от него не только превосходного знания инструмента, но и поистине неистощимой изобретательности: «Типично по-равелевски он забавляется трудностями», — восторгались современники совершенством композиторской техники концерта. Вряд ли композитор «забавлялся» — в данном случае это выражение, пожалуй, неуместно, однако задача достижения максимального эффекта в партии фортепьяно была решена Равелем действительно блестяще. Возможности одnorучного исполнения в концерте использованы полностью, и если «Болеро» получило известность, как «чудо композиторского мастерства», то с не меньшим основанием эти слова могут быть отнесены и к концерту.

Поражает ораторским пафосом и беспримерной виртуозностью партия фортепьяно. Мощные аккордовые комплексы, каскады блестящих пассажей, вторгающихся в крайние регистры инструмента, смелые броски, создающие порой эффекты, сугубо «зрительного» порядка, которые сочетаются в ней с мягкими кантиленными линиями, проплывающими на фоне «журчащих» арпеджированных фигураций. И вся эта разнообразная, сложная даже при двухручном исполнении техника должна быть сыграна одной левой рукой! Далее — если в концерте G-dur композитор усиленно подчеркивает камерность сочинения, рафинированную утонченность фактуры и мелодических изломов, то концерт d-moll характерен плотностью, насыщенностью звуковой ткани, что

определяется общей идейно-смысловой значимостью произведения. Укрупняются оркестровые рельефы, однако, становясь более полнокровным и экспрессивным, звучание оркестра нигде «не подавляет» солирующий инструмент, за которым — опять-таки в отличие от концерта G-dur — сохраняется главенствующая роль.

Различие замыслов двух концертов делает понятным и различие форм — классическая трехчастность цикла заменена в концерте d-moll одночастным построением, сжатым, компактным, проникнутым динамикой развития. Мы можем говорить тут о единстве трех скрытых частей — Lento, Allegro и Piu vivo. Равель подчеркивал, что в произведении использовались традиционные принципы формообразования. И действительно, Lento, эта своеобразная экспозиция, отчетливо выявляет главную и побочную партии; средний эпизод — Allegro, написанный, по словам композитора, «в характере импровизации», играет роль разработки; колоссальное tutti и следующая за ним развернутая фортепьянная каденция, концентрирующая в себе основной тематический материал, — своего рода реприза всему произведению.

Мрачно звучит оркестровое вступление концерта. На фоне зловеще шелестящих триолей виолончелей и контрбасов появляется первая тема, сумрачная, настороженная сарабанда, окрашенная характерным звучанием контрафагота:







К сарабанде примыкает второе тематическое ядро произведения, в котором важную роль играют синкопы:



Эти два элемента образуют главную партию концерта. Суровая, гордая, она изложена тяжеловесной аккордовой поступью фортепьяно, подчеркиваемой затем оркестровой группой:



ORCH

*ff*

6

Выразительно солирующее фортепьяно в побочной партии концерта, грустной, нежно-хрупкой мелодии, которой левая педаль придает характерную «матовость» звучания:

ORCH.

*p*

rall. una corda

Più lento



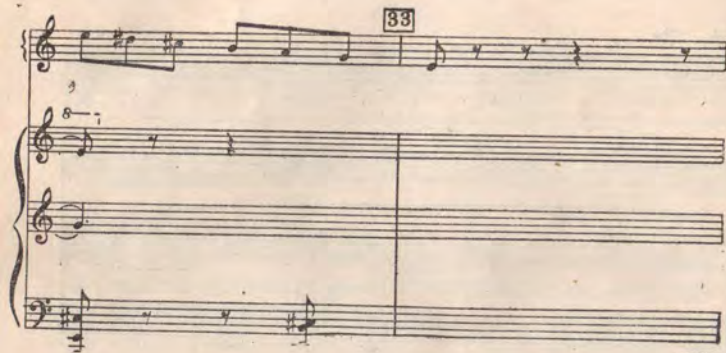


На стальных ритмических формулах построен средний эпизод концерта, с его непрерывным, механическим магнетизмом, обрамленным резкой пульсацией барабанного сопровождения. Стихия жутких, гнетущих настроений захлестывает музыку, мысли и чувства композитора принимают тут форму навязчивого кошмара. И как крайнее обостренный выразительный штрих Равель вводит в музыку элементы джаза — сухие, изломанные линии фортепьяно оплетают тему вступления, которую мы с трудом узнаем в гротесковом, деформированно-«джазовом» изложении оркестра:

*Solo*  
*p*

*Flute*  
*Oblige*





Полна величия и мощи главная партия концерта в оркестровом *tutti* — этой кульминационной точке произведения. Обширная фортепианная каденция, вырастая из нежнейшего *pp* звуковых арабесок, обволакивающих тему побочной партии, заклучает произведение неожиданно просветляющим D-dur'ом, который «трепещет» на вибрирующем фоне оркестра и широких арпеджированных пассажах фортепьяно.

27 ноября 1931 года концерт d-moll был исполнен в Вене Паулем Витгенштейном. Пианист играл его несколько поверхностно, увлекаясь главным образом виртуозной стороной сочинения. В течение нескольких лет Витгенштейн был единственным исполнителем концерта, так как партитура, принадлежащая ему лично, была опубликована только в 1937 году. Среди последующих интерпретаторов произведения нельзя не отметить Святослава Рихтера — его исполнение захватывает страстным порывом, подкупает абсолютной технической свободой.

В январе 1932 года, спустя несколько дней после первого исполнения концерта G-dur, Равель отправляется вместе с М. Лонг в концертное турне по Европе. Увлеченный дирижерской деятельностью, он признается друзьям, что «чувствует себя счастливым» за пюпит-

ром... Блестящая игра М. Лонг, популярность имени Равеля — все способствует успеху гастролей. Не прекращается и творческая работа. Равель в эти дни занимается «Жанной д'Арк», вынашивает замысел нового балета.

Однако конец этого года, начатого, казалось бы, так удачно, омрачен трагичным случаем: автомобиль композитора сталкивается со встречной машиной. Сотрясение мозга сказалось, очевидно, роковым образом на дальнейшем течении болезни Равеля. Наступает время, когда руки постепенно отказываются подчиняться ему. Однако он не перестает мечтать о работе, и когда ему предложили создать музыку к кинофильму «Дон-Кихот», с Шаляпиным в главной роли, он немедленно и с радостью согласился<sup>1</sup>.

Цикл из трех песен, написанных на текст П. Моранда, — последнее законченное произведение композитора — получил широкую известность благодаря частому исполнению в концертах.

Предназначенные для кинематографа «Песни Дон-Кихота к Дульцинее» отличаются крайней простотой и неприхотливостью. Хороша «Романтическая песня» — типичный образец испанской серенады, в котором незатейливая мелодия сопровождается нарочито примитивизированным «бытовым» аккомпанементом. Распевность и широта мелодического дыхания, столь отличные от привычной декламации Равеля, отмечают и вторую, «Эпическую песню».

«Застольная песня», построенная на знакомых интонациях испанских напевов, наиболее близка по духу народной поэзии, полна воодушевления и энергии: «Я пью за жизнь!» — восклицает Дон-Кихот. И кажется, что сам Равель, на пороге небытия, поднимает тост за все, что он оставляет прекрасного в жизни...

Он не смог уже оркестровать свои песни. Болезнь к 1933 году принимает угрожающий характер. Временами он не может произнести несколько слов; написать коротенькое письмо для него становится мукой. Память изме-

<sup>1</sup> Интересно, что аналогичное предложение было сделано одновременно нескольким композиторам, в том числе Мануэлю де Фалье, однако никто из них не подозревал об этом.



яет ему, и записку Морису Деляжу, всего в несколько строк, он пишет восемь дней, все время пользуясь словарем. Однажды, во время купания, он со страхом обнаружил, что не может сделать привычных движений, а спустя несколько месяцев он уже не мог написать пяти букв своей фамилии... В конце концов врачи не смогли дальше скрывать от него диагноза — афазия, страшная болезнь головного мозга, не затрагивая рассудка, постепенно лишала композитора возможности общения с окружающим миром. Он жалуется близким, что «живет словно в тумане», с ужасом говорит о «своих последних мыслях». Различные методы лечения не дают ощутимых результатов, но Равель находит в себе силы бороться — по-прежнему улыбающийся, он навещает друзей, приходит к Деляжу, вызывая его, как в дни молодости, насвистыванием темы из симфонии Бородина. Он не пропускает ни одного концерта, ни одного спектакля, и только однажды на вопрос о самочувствии ответил спокойно, пожав плечами: «Теперь все кончено для меня». Композитор строго выполняет предписания врачей, а те, не в силах помочь ему, предлагают «отлучиться»...

Он уезжает в Швейцарию, позднее — в 1935 году — вместе со своим другом Лейрицем совершает длительную поездку по Испании и Марокко. Путешествия доставляют ему немало радостных минут, отвлекают на время от тягостных мыслей. В Марокко случайно он слышит, как кто-то из местных жителей напевает «Болеро», и это глубоко, до слез волнует его.

В 1937 году состояние больного стало почти безнадежным — сознание нередко покидает Равеля, и он на целые дни застывает в безмолвном оцепенении. Единственное, что могло отсрочить конец, это операция, и врачи предлагают ее, однако, разумеется, никто не может поручиться за исход. Усталый от непрерывных мучений, Равель все же решает рискнуть.

19 декабря 1937 года после тяжелой полторачасовой операции он потерял сознание. Больше недели находился он в состоянии, близком к летаргии, а утром 28 декабря его не стало.

Весь в черном, со строгим лицом, оттененным сереб-

ром волос, лежал он в открытом гробу, среди многочисленной толпы, пришедшей проводить его в последний путь на маленькое кладбище в Левалуа-Пере.

Проникновенно и страстно звучали слова замечательного французского патриота, министра национального просвещения Жана Зе, который от имени Франции прощался с великим композитором: «Вспоминая сегодня славные имена наших гуманистов Декарта и Ламарка, Расина и Вольтера, Мориво и Стендаля, бросая взгляд в прошлое французского искусства, я спрашиваю себя — в чем сущность этих гениев, в чем сущность гения Равеля? Мне кажется, что всех их объединяет в высшей степени умный подход к явлениям жизни, даже самым строгим, самым патетическим, умение подчинить их строгим правилам стиля. Ни одно движение сердца не безразлично для них... Никогда не ломая рамок своего искусства, они в то же время до конца исчерпывали все его возможности. Музыка Равеля — лучшее доказательство этому. Никогда не увлекался он виртуозностью ради виртуозности, никогда не был фокусником, натуре его претила сухость... Равелю не было свойственно желание казаться великим, хотя, в действительности, он был великий музыкант...»



## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

«...Очень маленький рост ...острые, своеобразные черты лица... довольно высокая шевелюра...» — описывает Равеля С. Прокофьев. Добавим: живые глаза южанина, гладко выбритое лицо с тонкими, сжатыми губами, резко очерченный профиль и особая ловкость, изящество движений этого физически крепкого человека — отличного пловца, неутомимого ходока. Известно, что любовь его к прогулкам доходила до того, что однажды до завтрака он проделал путь в 26 километров!

Безукоризненно одетый, элегантный, придирчивый к малейшим деталям своего туалета, он как-то задержал начало концерта на полчаса — пока не переменял ботинок...

Корректность и сдержанность не покидали его никогда, — внешние проявления чувств шокировали этого безупречно воспитанного человека, который за всю свою жизнь никого не назвал на «ты». Никогда не находил он слов, когда речь шла о нем лично, так же как не мог их подыскать, когда речь заходила о его музыке. Минуты откровений чрезвычайно редки у Равеля, и даже ближайший друг его, Рикардо Вин, говорит, что он «загадочен и непонятен». Однако за маской вежливой невозмутимости билось сердце горячее, отзывчивое. «Никто не был так внимателен к друзьям, как он, никто не был так нежен и сдержан в одно и то же время», — вспоминает Ролан Мануэль.

Он умел владеть своими чувствами — тем большее удивление его близких вызывали случаи, когда и он не мог сдержать своего волнения. Рикардо Вин рассказывает, как плакал композитор на концерте, слушая вагнеровского «Тристана».

Всю сдержанность этого денди как рукой снимало в обществе детей. Любил он их страстно; ребячливый и легковверный, среди них он сам был большим ребенком; а как гордился он своим званием «директора детской» в семье Годабских!

Равель был скромен — слава, почести, орденовые ленты, которыми осыпали его в конце жизни, не изменили его характера. «Не думайте, что я более способен, чем другие, — повторял он своим ученикам, — каждый из вас, работая так, как я работаю, смог бы сделать то же, что делаю я...» По поводу «Болеро» этот всемирно известный композитор заявил: «Удачно найденная тема помогла бы даже студенту консерватории создать такое же произведение...» Равель любил молодость, признавая ее неотъемлемое право «атаковать признанные авторитеты». Ценил самобытность начинающих музыкантов, он говорил им о своих произведениях: «Я хотел бы, чтобы вы ненавидели их, чтобы не быть под их влиянием».

Близкие Равеля подчеркивают, что у него было «...больше искренности, чем красноречия, больше общительности, чем любви к уединению, больше преданности в дружбе, чем безразличия в приятельстве, и больше простодушия, чем чего-либо другого...»

Этот скептик, с его ироническим взглядом на жизнь, был в действительности наивнейшим человеком — беспомощный и непрактичный, он вечно нуждался в советах близких и друзей. У него было немало завистников, но никогда не было врагов — неизменно ровный, любезный, он был чрезвычайно деликатен. Если ему и случалось быть резким, он предпочитал быть резким прямо в глаза, зато, «говоря о человеке что-либо хорошее, он всегда ждал, чтобы этот человек повернулся к нему спиной...»

\*

Утонченность Равеля никогда не мешала близости композитора к простому народу.



Все баски для него были «братьями», во время наездов в Сибур на него смотрели как на «своего», чем он несказанно гордился. «Он любил долгие беседы с рыбаками, с простыми людьми своего родного края», — пишет Жан Каталя. Тонко чувствуя юмор, он пленялся народной шуткой, разговаривая, всегда умел понять собеседника, умел, в свою очередь, быть понятным... Близкие Равеля вспоминают, как любил он всевозможные народные празднества: «Он обожал гулянья на открытом воздухе, восхищался парочками в разноцветном свете фонариков, наслаждался несложными импровизациями уличного оркестра или одинокого аккордеона...»

Интерес к народной музыкальной культуре, к фольклору вообще, красной нитью проходит через все его творчество — блестящие равелевские обработки греческих песен очаровывают яркостью и проникновением в сам дух народного искусства; обратившись к еврейской национальной мелодике, он создал в 1914 году две глубоко своеобразные пьесы: «...музыка скорби, музыка бурной печали, гнева, отчаянья, музыка народа...» — пишет Э. Синклер о «Кадише» Равеля.

Следует напомнить, что в 1910 году композитор получил специальную премию московского «Дома песни» за фортепианное сопровождение к испанской, французской, итальянской и еврейской мелодиям, что народно-бытовые интонации венского вальса тесно вплелись в мелодику его «Благородных и сентиментальных вальсов», а «Цыганская рапсодия» Равеля представляет собой результат внимательного изучения венгерской и цыганской музыки.

Темпераментный баскский танец особенно полюбился Равелю; об этом свидетельствует и его работа над «Заспиаком Бат», и яркие, светлые образы концерта G-dur. Сочным народным языком говорит композитор в своем трио, его квартет и многие другие сочинения проникнуты обаянием баскских народных песен.

Ролан Мануэль отмечает «бессознательную», по его мнению, связь мелодики Равеля с «народными песнями французских провинций». И если трудно согласиться с термином «бессознательный» — композитор именно сознательно обращался к старофранцузским народно-

песенным традициям (блестящий пример тому — романс «Ронсар к своей душе»), — то бесспорно: гибкость, пластичность равелевских мелодических линий, действительно, идут от характерных особенностей французского народного мелоса.

Нельзя говорить о народности музыкального языка Равеля, не подчеркнув его неразрывной связи с испанской национальной культурой. Испания — «вторая родина» Равеля; если Дебюсси, создавая «Иберию», мыслил ее прежде всего экзотически декоративным полотном, то «Испания» Равеля — это сама жизнь, сверкающая солнцем, огнем, страстью...

Гордый, свободолюбивый народ Испании, ее своеобразное искусство, чарующая природа — все близко Равелю; «Испанский час», «Испанская рапсодия», «Болеро», «Песни Дон-Кихота» — это далеко не полный перечень тех произведений, которые Мануэль де Фалья приводит в качестве образцов «свободного применения ритмов, мелодий и инструментальных приемов, свойственных настоящей народной лирике».

Народность художественного почерка Равеля несомненна. С другой стороны, несомненно также и то, что мы не можем отнести композитора к какому-либо четко определенному национальному типу культуры, как это легко сделать в отношении, скажем, Дебюсси. Равель, синтезируя характерные особенности трех музыкальных культур — французской, баскской и испанской, — является композитором латинской культуры вообще, и в этом особое своеобразие его музыки.

Говоря об «испанизме» или о «баскской» окрашенности музыки Равеля, нельзя умолчать о роли танца в его творчестве. Автор многочисленных менуэтов, хаба-нер, вальсов, а позднее фокстротов и даже блюзов — Равель постоянно тяготел к танцу, к этому наиболее популярному в широких массах виду музыкального искусства. Представители буржуазной критики объясняли эту склонность композитора желанием «заклечь свою фантазию в формальные рамки», однако кажется более логичным искать причину «танцевальности» равелевской музыки в подлинном демократизме мышления ее автора, стремившегося сделать свое искусство близким и



онятным миллионам слушателей. Танцевальные ритмы лежат в основе большинства сочинений Равеля, не говоря уже об «Испанской рапсодии», «Болеро» и «Хореографическом вальсе», стихия танцевальности господствует в обеих операх композитора, доминирует в концерте G-dur, в «Цыганке», и даже концерт d-moll, с его рачной патетикой, основан на величавом движении сабабанды. «Танец владеет всей музыкой Равеля, — пишет один из критиков, — так же как музыкой испанцев и клавесинистов...»

Параллель оправдана: если народность — одна из существенных особенностей художественного облика Равеля, то связь с французской классикой — его вторая, не менее характерная черта.

\*

«Равель очень быстро отошел от импрессионизма... если он вообще когда-либо к нему принадлежал», — считает один из биографов композитора. Слов нет — многие из ранних творений Равеля навеяны модной в свое время эстетикой импрессионизма, причем он не ограничился тем, что «отдал дань этой моде в заглавиях», как утверждает Ж. Каталя. Культ зыбких гармоний, ощущений действительно самодовлеет в «Шехеразаде», расочная звукопись всецело поглощает внимание Равеля в «Отражениях»<sup>1</sup>, колористичность — едва ли не амплуа в «Игре воды». Однако не эти особенности и не эти произведения характеризуют творческий профиль Равеля. Импрессионизм послужил всего лишь отправной точкой эволюции его творческого почерка, отличающегося в 20-е и 30-е годы, то есть годы создания его центральных произведений, исключительной сложностью, противоречивостью, своеобразием. Не случайно же сам композитор решительно отрицал свою принадлежность к школе Моне — Верлен — Дебюсси! Вспоминая «Болеро», «Хореографический вальс», фортепьянные концерты, мы неизбежно приходим к выводу, что импрессионизм, как одно из направлений буржуазной художественной мысли, с которым композитор столк-

<sup>1</sup> В наименьшей степени это относится к пьесе «Альборада».

нулся в силу самих условий своего существования, отнюдь не исчерпывает существа его музыкального стиля.

Ясность художественного мышления — вот определяющий фактор творчества Равеля, если можно единым понятием охватить столь сложное явление; ясность мышления, сделавшая «в принципе» неприемлемым для композитора вначале импрессионизм, а затем и все многообразные разветвления послевоенного западноевропейского искусства.

Эта ясность плюс внутренняя дисциплина, плюс связь с народным мелосом и танцем, пробивающаяся сквозь всю изысканность форм, делает Равеля ближайшим родственником французских клавесинистов, в более широком смысле — преемником традиций французского классицизма вообще.

Равель любил XVIII век с его мощным идеологическим подъемом, выраженным в деятельности энциклопедистов, с его культом человеческого разума, искусством умным и страстным, простым и утонченным одновременно. Живопись эпохи Революции, а отнюдь не «археологические изыскания» вдохновляли его в период создания «Дафниса»; Э. Парни в «Мадагаскарских песнях» был близок ему своим «руссоизмом»; неудивительно, что «Гробница Куперена» явилась «данью уважения» композитора французской музыке XVIII века. Немыслимо понять Равеля вне связи с национальным классическим наследием; верность традициям — его отличительное качество. Никогда не претендовал он на роль «ниспровергателя вековых устоев», больше того, в атмосфере формалистического дурмана его пугает, что «сейчас все можно»; его натуре, воспитанной на бессмертных образцах французской классики, подчас чужда современность, и естественной реакцией композитора явилась усиливающаяся с годами «тяга назад». Принципы «архисовременного» музыкального мышления непонятны ему; в его произведениях мы не найдем и следов какофонии — в них царит мелодия, ясная, цельная, сжатая... Его гармонический вкус обострен, однако, максимально расширяя существующие гармонические представления, он никогда не позволял себе ломки естественных основ музыкальной речи. Эстетические нормативы Равеля чужды



звуковому хаосу, чужды вульгарности экспрессионистской продукции — «он знает остроту диссонанса, но не знает и не желает знать его грубости...» Гармонии классиков — обогащенные, изысканно расцвеченные, — таковы гармонии Равеля, со свойственной им стабильностью тональных центров и неизменной функциональной определенностью. Элементы политональности, проскальзывающие в «Ребенке среди чудес» и сонате для скрипки и виолончели, не получили заметного развития в творчестве Равеля, и можно констатировать как факт, что неприкосновенность ладовой организации музыки была священной для композитора. Ролан Мануэль остроумно замечает по этому поводу, что «дерзость его никогда не выходит за пределы тональности...», ибо ему «на всю жизнь хватило той гармонической системы, которой его обучили в консерватории...»

Четкость, «классичность» контуров характеризует также и ритмику Равеля, в основе которой, чаще всего, знакомые «традиционные» формулы. «Ритмической революции» Дебюсси он противопоставил использование «элементарных» классических рисунков, зыбкости и расплывчатости — ритмы волевые, упругие, темпераментные. Встречаются у Равеля и чередующиеся ритмы (трио) и полиритмия («Отражения»), однако мы не встретим в его музыке дезорганизованности — все точно рассчитано, упорядочено, систематизировано.

В области формы Равель столь же явственно тяготеет к классике. Он любит сонатную схему и мастерски пользуется ею. Миниатюра не свойственна его композиционному мышлению, он предпочитает оперировать крупными формами, виртуозно владея искусством развития тематического материала. Импровизационность — редкий гость в его музыке, в этих стройных, пропорциональных конструкциях, проникнутых железной логикой развития и динамикой поступательного движения. Если цель Дебюсси скрыть форму во имя поэзии «чистого чувства», то Равель, напротив, резко очерчивает грани. Стремление дисциплинировать сферу эмоций порождает — будь то живописная картинка или соната — совершенные, отточенные контуры.

Затронув в своем творчестве большинство существ-

ующих жанров, Равель не отдал предпочтения ни одному из них, оставив повсюду образцы блистательного владения избранной композицией. Для него безразлично, пишет ли он квартет или оперу, фортепьянный концерт или танцевальную сюиту — повсюду он чувствует себя легко и непринужденно. Довольно значителен удельный вес балетной музыки в его наследии, однако следует еще раз подчеркнуть, что не спектакль, не действие, не хореография, а именно музыка, пронизанная пульсирующим ритмом танца, интересует Равеля, ибо она наиболее соответствует его темпераменту. Обычно он насыщает эту музыку элементами симфонизма. «Балет — ведь та же симфония», — говорил Чайковский, и эти слова как нельзя лучше подходят к «Дафнису и Хлое» — этой монументальной «хореографической симфонии», построенной, как указывал композитор, «согласно симфоническому принципу, по весьма строгому тональному плану, при помощи небольшого количества мотивов, развитие которых обуславливает симфоническую однородность целого...»

Глубоко эрудированный, всемерно развитый человек, Равель живо интересовался всеми областями искусства. Его небольшая тщательно подобранная библиотечка в Монфор-Ламори хранила лучшие образцы мировой литературы, в письмах композитора мы постоянно наталкиваемся на упоминания о посещениях всевозможных выставок, театральных премьер. Всю жизнь Равель увлекался точными науками. Он готов был часами рассуждать о геометрии, о проблеме расщепления атомного ядра, утверждая при этом, что знание математики намного упрощает для него процесс сочинения музыки....

Обладая умом светлым, энциклопедически развитым, он был далек от религиозных догм и мистических верований, модных в начале XX века: «У меня душа совсем не католическая», — иронизирует Равель в одном из своих писем.

Самозабвенно увлекаясь сказкой, он «более был склонен поверить в существование фей, нежели бога, а



притчи о говорящих животных были несравненно интересней ему, чем легенды из жизни святых...»

При всем своем многообразии творчество Равеля нигде не соприкасалось с образами потусторонними — ирреальное чуждо его натуре, символика чужда его искусству, четкому по замыслам, избегающему каких бы то ни было вуалей. Он любил сказку, любил грезить, мечтать... Было ли это бессознательным бегством от действительности, пытался ли автор «Сказок матери-гусыни» и «Ребенка среди чудес» найти отдохновение от одуряющей атмосферы буржуазного мира в своем вымышленном мире, где властвуют добрые феи, беседуют умные животные и оживают чудесные игрушки? Возможно, что и так... Но мирок этот, трогательный своей чистотой, вызывает восторг ребенка и улыбку взрослого — и в этом его неувядаемая художественная ценность.

Искусство Равеля, несомненно, темпераментно, однако взрывы страстей несвойственны ему, неукротимые порывы чувства редки — во всем господствует чувство меры, на всем лежит печать строгого вкуса. Сдержанный по характеру, Равель остается самим собой и в музыке; его чувства скрыты, «откровения» возможны, но редки и в меру. Больше того, Равель любит не только чувствовать, — он любит мыслить в искусстве. Интеллектуализм сквозит во многих его творениях, где чувства порой диктовались рассудком, а «вдохновение — требованиями стиля». Композитор считал, что музыка апеллирует «не только к сердцу, но и к уму».

У него редка музыка, рожденная единым порывом вдохновения. Он долго обдумывал свои сочинения — намечался общий композиционный план, уточнялись модуляции, подбирались соответствующие гармонические комплексы, и лишь потом, обычно во время прогулок, проектировались мелодии. В характере композитора была любопытная черта — он любил трудности и особенно процесс преодоления их, любил, казалось бы, непосильные задачи, решение которых требовало от него мобилизации всех его ресурсов, знаний, изобретательности. Он быстро откликнулся на просьбу Пауля Витгенштейна — мысль создать произведение для двух рук, но предназначенное для одной руки, не могла не увлечь

его. Или «Болеро»... Одна-единственная тема, неизменная гармоническая база. Казалось бы, это материал для незначительной танцевальной пьесы. Однако талантливый мастер создает крупное симфоническое произведение, неизменность основных элементов которого словно лишний раз подчеркивает беспредельное мастерство его автора. Нередко Равель пишет музыку по заказу, руководствуясь заранее predetermined требованиями, как было в случае с «Мадагаскарскими песнями». Но если «Мадагаскарские песни» или еще лучше «Болеро» и концерт d-moll — примеры полной гармонии эмоционального содержания и великолепно отточенной техники, то там, где эта гармония нарушается, а мастерство превращается в самодовлеющий фактор, рассудочность губит живую мысль, а техницизм — непосредственное поэтическое чувство. Экспериментаторство в сфере вокальной музыки частично обескровило «Естественные истории», мало удачны обе инструментальные сонаты с их нарочито «очищенным» почерком. Не всегда в Равеле говорит поэт, порой в нем чувствуется только мастер, занятый ювелирной шлифовкой деталей и с удовольствием смакующий сам процесс созидания. От своего учителя Форе, от Сен-Санса, от традиций французской инструментальной музыки вообще унаследовал Равель вкус к тончайшей, ювелирной выделке «мелочей». Брат композитора Эдуард утверждает, что Равель нередко тратил месяцы на какой-нибудь небольшой отрывок — и действительно, огромное количество черновиков, найденных после смерти композитора (до этого никто не видел их — процесс творчества всегда совершался втайне), указывает на нескончаемые поиски наилучшего варианта. Оттенки, нюансы, штрихи — все это с величайшей аккуратностью написано в рукописях французского музыканта. Один из его биографов уверен, например, что «именно этой длительной, тщательно продуманной, кропотливой работе обязан слушатель, испытывая самые тонкие слуховые ощущения, обязан Равель своими постоянными успехами».

И если вдохновение не всегда сопутствует его произведениям, то блеск непревзойденного мастера — всегда. Именно это породило легенду о «ремесленниче-



стве» композитора, о его мнимой бесстрастности, чуть ли не аэмоциональности: «Дебюсси — это само чувство, Равель — сама бесчувственность», — со своей обычной пронизательностью» заявлял Пьер Лало. Нет болеешибочного мнения — в страстном порыве «Хореографического вальса» и в «душераздирающей тоске» концерта d-moll, в светлой лирике «Сказок матери-гусыни» в трепетной взволнованности «Дафниса» — повсюду ощущаем мы истинного поэта, ибо никакая искусственность не способна подменить тут искреннее человеческое чувство.

Как огня Равель боялся сентиментальности, патетики — страшила его, композитор «старался казаться менее вдохновенным, чем был в действительности», но в редкие минуты откровений он говорил о «беспредельной воле вдохновения в искусстве», сознавался, что «мыслит и чувствует только музыкой». «Как ужасно, когда логика азума подменяет логику чувства», — порицал он д'Энди, Шабрие был близок ему именно своей непритязательной простотой и задушевностью.

\*

«...Если бы молодежь как следует изучала Равеля, можно было бы не опасаться за будущее музыки», — писал Жозеф Марке. Это ли не оценка деятельности композитора, утверждавшего в условиях нарастающего кризиса буржуазной культуры высокие идеалы подлинного гуманизма и духовной красоты?

Равель не оставил после себя композиторской школы, тем не менее его влияние на музыкальную культуру современности огромно. Не будет преувеличением сказать, что прогрессивная музыка Франции наших дней развивается, исходя из принципов, сформулированных искусством Равеля. Мошабей свидетельствует об исключительно сильном влиянии композитора на студентов Парижской консерватории, которым ясность и содержательность музыки Равеля помогают избежать «губительного воздействия германской атональности и американо-американского джаза». Б. Барток подчеркивал «гегемонию» Равеля и Дебюсси в западноевропейской музыкальной

культуре; французские мастера во многом способствовали формированию художественного облика Мануэля де Фалья и других испанских музыкантов. Понятен интерес к творчеству Равеля со стороны молодых советских композиторов, неизменно внимательных к лучшим достижениям зарубежной художественной мысли.

Выше говорилось, что Равель не создал своей «школы», — его ученики Ролан Мануэль, Морис Деляж и Морис Розенталь не оставили заметного следа во французской музыке. Тем не менее интересно ознакомиться с педагогическими воззрениями композитора, вытекающими из его взглядов на искусство вообще. Признавая «единственным законом» музыкального творчества вдохновение, Равель одновременно подчеркивает необходимость кропотливой ежедневной работы, ибо «в искусстве ничто не дается без учения». Он настаивает на безукоризненном владении контрапунктом, так как «прежде чем заниматься риторикой, надо знать грамматику», считает, что молодой композитор не вправе выходить за пределы устоявшихся норм и традиций музыкального искусства, не овладев досконально теорией, гармонией, инструментовкой и т. д., короче — всей системой знаний, накопленной человечеством: «Перешагнуть за черту правил может лишь тот, кто в совершенстве владеет ими...» Равель полагает, что в музыкальной педагогике, так же как в живописи и скульптуре, огромное значение имеет процесс копирования классических образцов, поэтому он советует: «Возьмите какую-нибудь модель и копируйте ее. Если вам нечего сказать, лучшего занятия вы не придумаете... Если вам есть что сказать, ваша индивидуальность проявится полнее всего в вашей бессознательной неточности...»

\*

Симпатии Равеля всецело на стороне музыки прошлого — современность он принимает скептически, с большими оговорками. Его интересует Хиндемит, хотя в общем он к нему равнодушен, в сочинениях Шенберга он ценит экономичность фактурной ткани, практичность инструментовки — и только... Отказ от эмоционального



гимула неприемлем для него, атонализм — «нарочитая аука», которую, как говорит композитор, ждет неминуемое фиаско. Увлекаясь в молодости Эриком Сати, Равель отошел от него, когда тот возглавил крайне формалистическое течение «дадаизма» во французской музыке. Нечто похожее наблюдается во взаимоотношениях Равеля со Стравинским: известна горячая симпатия, которую испытывал вначале французский мастер к молодому русскому музыканту. Однако уже «Соловей» вызвал недоуменное чувство у Равеля, а цинизм и конструктивистское трюкачество последующих «опусов» Стравинского (особенно возмущала Равеля опера «Мавра») сделали композиторов совершенно чуждыми друг другу.

Достаточно говорилось об отношении Равеля к Дебюсси; добавим лишь, что в 20—30-е годы особенно заметно желание Равеля избежать расслабляющей, чарующей прелести музыки Дебюсси, которой, впрочем, он не перестает восхищаться до последних дней своей жизни.

Композитор не любил публичных высказываний, никогда не претендовал на роль музыкального критика или искусствоведа, и все же его вкусы и симпатии ясны — они на стороне музыки ясной, утонченной, совершенной. Отмечалась его связь с искусством Рамо и Куперена, столь же горячо любил он светлые, жизнерадостные сочинения Д. Скарлатти. Блестящая клавирная техника итальянского музыканта внимательно изучалась Равелем, преломляясь в изящно отточенных, интеллектуально упорядоченных фигурациях «Гробницы Куперена» и концерта G-dur.

Равель преклонялся перед гением Бетховена<sup>1</sup>. Однако трагедийная мощь и героический пафос бетховенских творений оставляют его несколько холодноватым. Моцарт, с его светлыми мыслями, нежными поэтичными чувствами — вот его идеал в искусстве. У него он учится, на его музыке воспитывает своих учеников. Равель отдает должное Берлиозу, но не больше; его сдержан-

<sup>1</sup> Мошбей свидетельствует, что Равель «простудировал все квартеты Бетховена, прежде чем написать свой один...»

ность тут сродни сдержанности в отношении Бетховена. Зато Шопен вызывает у композитора целую бурю восторгов. Он говорит о «вдохновенности облика» польского музыканта, восхищается «этими блестящими пассажами, в которых всегда чувствуются очаровательные и глубокие гармонии». Не меньший энтузиаст Равель и в отношении Листа — «Фонтаны виллы д'Эсте» были его любимейшим произведением, «Waldesrauschen» вдохновлял его при создании «Noctuelles». С уважением отзывается Равель о Франке, о его мелодиях, «возвышенных и ясных по характеру», порицая в то же время композитора за известную тяжеловесность его художественного мышления. Он чрезвычайно холоден в отношении Брамса, не любит д'Энди.

Творчество Равеля — едва ли не полное отрицание эстетических воззрений Вагнера, но, в отличие от Дебюсси, Равель никогда не терял объективности, оценивая роль немецкого композитора в европейском искусстве, никогда не участвовал в той мощной антивагнеровской кампании, которая захлестнула Францию в конце XIX века.

Многое роднит Равеля с Сен-Сансом, которого он любил за «Фаэтон», «Колесницу Омфалы» и — более всего — за фортепьянные концерты.

Интерес Равеля к русской музыкальной культуре был огромен, французский музыкант не скрывал своей горячей любви к творчеству «Могучей кучки», сочинениям Лядова, Глазунова, Прокофьева. Как и Дебюсси, он активно пропагандировал «русских» во Франции, стремясь к тому, чтобы исполнения этих композиторов (Ингельбрехт). Близкие Равеля вспоминают, что все новинки русской музыки «немедленно поглощались его жадным роялем», что его увлечение симфониями Бородина было не меньшим, нежели увлечение «Пелеасом и Мелизандой» Дебюсси. Симфонии, квартеты, «В Средней Азии» Бородина были настольными партитурами Равеля, пьеса «В стиле Бородина», написанная Равелем в 1913 году, — это дар музыканту, которого он «обожал», по свидетельству Ролана Мануэля. «Русская музыка для Равеля — это прежде всего школа, руководство в искус-



стве, — пишет Жан Каталя, — он страстно изучает ее... И если Дебюсси заявил одному из знакомых, собиравшемуся на «Бориса Годунова»: «Сходите, посмотрите это... Там — весь Пелеас...», то Равель мог бы сказать о своей «Шехеразаде», что там — многое от «Антара» Римского-Корсакова. Примеры можно продолжить: в таинственном, угловатом «Скарбо» мы быстро узнаем «Гнома» из «Картинок с выставки», диалоги и реплики «Ребенка среди чудес» приводят на память «Детскую» Мусоргского — «очаровательное» сочинение, по словам Равеля.

Анализируя стилистические особенности равелевского письма, исследуя технологическую базу его искусства, трудно не согласиться, что «русские» оказали значительное влияние на французского мастера. Римский-Корсаков, с его яркостью, многоцветностью палитры, с его мудростью и практичностью в выборе средств — тот учитель Равеля в сложном искусстве инструментовки. Французской музыкальной критикой высказывалось мнение, что симфонизм Равеля, равно как и Дебюсси, вырос из «Шехеразады» Римского-Корсакова... Действительно, оба композитора «черпали из одного источника», причем Равель открыто признавал, сколь многим он обязан «величайшему музыканту нашего времени». От Римского-Корсакова идет блеск и виртуозность равелевского оркестра, искрящегося тысячью колоритнейших созвучий, оркестра, в котором самые небывалые эффекты достигаются при помощи самых минимальных усилий. От Римского-Корсакова — четкость, ясность равелевских партитур, умение естественно и просто писать для всех инструментов, никогда не разделяя их на главные и второстепенные.

Мусоргский — другой учитель Равеля. У него он находит интонационно выразительной, «правдивой» музыкальной речи, учится владению речитативом, оттеняющим все изгибы и нюансы разговорного языка.

Говоря о связях Равеля с русской музыкой, нельзя упомянуть и Балакирева. Бесспорно, что автор «Исмаея», подобно Листу, значительно расширил кругозор французского композитора в области фортепианного письма. От Балакирева — пианистическая декоративность и виртуозный размах «Призраков ночи», от него

же «колористичный» подход к инструменту. Интерес к музыкальной культуре Востока, характерный для Равеля, также пришел к нему через русскую музыку, в первую очередь через такие произведения, как «Тамара» и «Исламей».

Равель не был горячим поклонником Чайковского — идейно-философская сторона искусства русского гения лежала вне сферы его мироощущения. Ему ближе нежные, поэтичные миниатюры Лядова; эпически-величавые симфонии Глазунова внушали ему искреннее уважение к композитору.

«Равель знал немногие сочинения советских композиторов, — вспоминает Маргарита Лонг, — он очень любил Сергея Прокофьева».

\*

Разумеется, было бы ошибкой переоценивать широту и значимость идейно-эстетических концепций Мориса Равеля, как было бы преувеличением говорить о сколько-нибудь заметной социальной направленности искусства этого французского композитора. А. Франс, приветствовавший на склоне жизни рождение первого в мире социалистического государства, и Р. Роллан, страстный борец за новое искусство и новые идеалы, писатель-коммунист А. Барбюс и верный друг Советской страны Л. Арагон, наконец, славное патриотическое движение во Франции, приведшее к созданию «Народного фронта», и борьба против фашизма — разумеется, трудно поставить рядом со всем этим имя М. Равеля.

Человек далекий от политики, от бурных социальных конфликтов своего времени (как характерно его признание в том, что он никогда не читает газет!..) — он жил своим искусством, во многом ради него, наивно веруя в самодовлеющую ценность человека и его разума, принимая жизненное зло как фатальную предопределенность. Искусство его зачастую «размагничено» (определение С. Прокофьева), временами противоречиво. Он как бы преломлял противоречивость воспитавшей его среды: тяготя к истокам народности в творчестве, он в то же время не избежал воздействия «модных» в его



ремя художественных течений — от импрессионизма до неоклассицизма и джаза включительно. Нельзя говорить о художественной полноценности всего созданного Равелем, ибо искусство его неоднородно — ему свойственны и недостатки и слабости, иногда известные художественные просчеты: «буржуазное общество, трещавшее во всем швам, препятствовало влечению Равеля к великому классическому прошлому», а стихия модернистских извращений, порожденная искусством отмирающего класса, бушевала вокруг него, временами касаясь его творений. Чрезмерная утонченность губила тогда поэтическое чувство, а эстетские покровы скрывали здоровые народные свойства его таланта.

Эlegantное, нарядное, искусство Равеля лишено монументальности, ораторского пафоса. К чему они автору «*Ma t  ge l'Op  *»? Лирик и мечтатель, сказочник и асмешник — но мягкий, незлобивый, композитор лишен и тени бунтарства, — не случайно остался он глух к мятежному духу бетховенских творений, а изучая партию Мусоргского — к социальной направленности его искусства. Сам круг образов и тем, интересовавших Равеля, — механические безделушки в первой его опере, выходки капризного ребенка — во второй, — как далек он временами от реальной жизни с ее злободневностью, с кипением страстей, беспощадной борьбой противоположностей! Старательно изолируясь от всего этого, безропотно смиряясь с горечью буржуазной действительности, композитор высказывал свое критическое отношение к ней разве что в форме иронического скепсиса...

Все это так — и все же художественная ценность равелевского наследия бесспорна, а вклад композитора в сокровищницу мировой музыкальной культуры велик.

«Я всегда смотрел на Равеля как на величайшего художника французской музыки, вместе с Рамо и Дебюсси — одного из самых великих музыкантов всех времен», — писал Р. Роллан, определяя историческое значение искусства своего соотечественника.

Сумев подняться в своих лучших работах над общим уровнем, породившим его, он принадлежал к числу тех деятелей западноевропейской культуры — а много ли их сегодня за рубежом? — которые смыслом своего искус-

ства почитали служение идеалам прекрасного, целью — хвалу красоте человека и окружающей его природы.

Музыкант исключительно яркого и своеобразного дарования, убежденный гуманист, искренне и чисто верящий в добро, преемник и продолжатель славных традиций классики — таков облик Мориса Равеля, таково его место в музыкальной культуре нашего столетия, такова, наконец, причина неиссякаемой жизненности его музыки.

Мысли композитора близки миллионам людей, чувства его волнуют каждого, кто умеет понять язык музыки. О чем бы ни говорил французский музыкант, он обращается к лучшему, что заложено в человеке — и в этом огромная заслуга Мориса Равеля, в этом причина растущей популярности, которую завоевывает его искусство во всем мире.



# СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. РАВЕЛЯ

1. «Гротескная серенада» для фортепьяно. Не опубликована. 1893 г.
2. «Баллада о королеве, умершей от любви» для голоса с фортепьяно. Слова Р. де Мар. 1894 г.
3. «Античный менуэт» для фортепьяно. Посвящ. Рикардо Вину. 1895 г.
4. «Большой черный сон» для голоса с фортепьяно. Слова П. Верлена. 1895 г.
5. «Слуховые ландшафты»: «Хабанера» и «Между колоколами» для двух фортепьяно в четыре руки. 1895—1896 гг.
6. «Святая» для голоса с фортепьяно. Слова С. Малларме. 1896 г.
7. «Две эпиграммы» для голоса с фортепьяно. Слова К. Маро. 1898 г.
8. «Шехеразада» — увертюра для оркестра. Не опубликована. 1898 г.
9. «Павана на смерть инфанты» для фортепьяно. Посвящ. Е. де Полиньяк. 1899 г.
10. «Уныние» для голоса с фортепьяно. Слова Э. Верхарна. 1899 г.
11. «Мирра». Кантата. Не опубликована. 1901 г.
12. «Игра воды» для фортепьяно. Посвящ. Г. Форе. 1901 г.
13. «Альсион». Кантата. Не опубликована. 1902 г.
14. Струнный квартет. Посвящ. Г. Форе. 1902—1903 гг.
15. «Алиса». Кантата. Не опубликована. 1903 г.
16. «Манто цветов» для голоса с фортепьяно. Слова П. Граволе. 1903 г.

17. «Шехеразада» — три арии для голоса с оркестром. Слова Т. Клингсора. 1903—1904 гг.
18. «Рождество игрушек» для голоса с фортепьяно. Посвящ. Ж. Круппи. Слова М. Равеля. 1905 г.
19. «Отражения» — пять пьес для фортепьяно. 1905 г.
20. Сонатина *fis-moll* для фортепьяно. Посвящ. И. и С. Годабским. 1905 г.
21. «Великие ветры» для голоса с фортепьяно. Слова А. де Ренье. Посвящ. Ж. Дюрану. 1906 г.
22. Интродукция и Allegro для арфы, струнного квартета, флейты и кларнета. 1905—1906 гг.
23. «Естественные истории» — пять романсов для голоса с фортепьяно. Слова Ж. Ренара. 1906 г.
24. «Дафнис и Хлоя». Балет. Либретто М. Фокина. 1906—1912 гг.
25. «На траве» для голоса с фортепьяно. Слова П. Верлена. 1907 г.
26. Вокализ в форме хабанеры. 1907 г.
27. Пять греческих мелодий для голоса с фортепьяно. Слова Кальвокоресси. 1907 г.
28. «Испанская рапсодия» для оркестра. 1907 г.
29. «Испанский час» — одноактная опера. Либретто Ф. Нозна. 1907 г.
30. «Призраки ночи» — три пьесы для фортепьяно. 1908 г.
31. «Сказки матери-гусыни» — пять пьес для фортепьяно в четыре руки. 1908 г.
32. «Менуэт в стиле Гайдна» для фортепьяно. 1909 г.
33. Четыре песни для голоса с фортепьяно: испанская, французская, итальянская и еврейская. Слова народные. (Песни: шотландская, фламандская и русская не опубликованы). 1910 г.
34. «Благородные и сентиментальные вальсы» для фортепьяно. Посвящ. Л. Оберу. 1911 г.
35. «Аделаида, или Язык цветов». Балет (оркестровое переложение фортепьянного цикла «Благородные и сентиментальные вальсы»). 1912 г.
36. «Сон Флорины». Балет (Оркестровое переложение фортепьянного цикла «Сказки матери-гусыни»). 1912 г.
37. Три поэмы для голоса, фортепьяно, струнного квартета, двух флейт и двух кларнетов. Слова С. Малларме. 1913 г.
38. Прелюдия для фортепьяно. Посвящ. Ж. Леле. 1913 г.
39. Две пьесы для фортепьяно: *a la* Бородин и *a la* Шабрие. 1913 г.



40. Две еврейские мелодии для голоса с фортепьяно. Слова народные. 1914 г.
41. Трио для фортепьяно, скрипки и виолончели. Посвящ. А. Жедалжу. 1914—1915 гг.
42. «Гробница Куперена» — шесть пьес для фортепьяно. 1914—1917 гг.
43. Три песни для хора а cappella. Слова М. Равеля. 1915—1916 гг.
44. «Хореографический вальс» для оркестра. 1919—1920 гг.
45. Соната «Памяти К. Дебюсси» для скрипки и виолончели. 1920—1922 гг.
46. Пьеса «Памяти Г. Форэ» для скрипки и фортепьяно. 1922 г.
47. Соната для скрипки и фортепьяно. Посвящ. Э. Жюрдан-Моранж. 1923—1927 гг.
48. «Ронсар к своей душе» для голоса с фортепьяно. Слова П. Ронсара. Посвящ. М. Жерар. 1924 г.
49. «Цыганская рапсодия» для скрипки с оркестром. 1924 г.
50. «Ребенок среди чудес». Опера-балет. Либретто Колет. 1920—1925 гг.
51. «Три Мадагаскарские песни» для голоса, фортепьяно, флейты и виолончели. Слова Э. Парни. 1925—1926 гг.
52. «Мечты» для голоса с фортепьяно. Слова Л. П. Фарга. 1927 г.
53. «Веер Жанны» для двух фортепьяно. 1927 г.
54. «Болеро» для оркестра. 1928 гг.
55. Концерт G-dur для фортепьяно с оркестром. Посвящ. М. Лонг. 1929—1931 гг.
56. Концерт d-moll для фортепьяно с оркестром. Посвящ. П. Витгенштейну. 1929—1931 гг.
57. «Три песни Дон-Кихота к Дульцинее» для голоса с фортепьяно. Слова П. Моранд. 1932 г.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- И. Каплан. Морис Равель. «Русская музыкальная газета», 1911, № 5.  
 А. Альшванг. Французский музыкальный импрессионизм. Музгиз, М., 1945.  
 К. Неф. История западноевропейской музыки. Музгиз, М., 1938.  
 Ю. Крейн. Морис Равель (к 20-летию со дня смерти) «Советская музыка», 1957, № 12.  
 Г. Шнеерсон. Музыка Франции. Музгиз, М., 1958.

## ЛИТЕРАТУРА НА ФРАНЦУЗКОМ ЯЗЫКЕ

- H. Jourdan Morhange. Ravel et nous. Paris. 1945.  
 A. Rolland-Manuel. Maurice Ravel et son oeuvre. Paris, 1914.  
 R. Chalupt. Ravel dans le mirvire de ses lettres. Paris, 1956.



*Цыпин Геннадий Моисеевич*

МОРИС РАВЕЛЬ

Редактор Ю. Хохлов  
Техн. редактор В. Кичоровская  
Художник Д. Бисти  
Корректор Ю. Фельдман

Подписано к печати 29/VI 1959 г. Ш 06219.  
Форм. бум. 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бум. л.—2,25. Печ.  
л.—7,5. Уч.-изд. л.—6,98 (включая 5  
вклеек). Тираж 10 000 экз. Заказ 1722.  
Гос. № 27565.

17-я типография Управления  
полиграфической промышленности  
Мосгорсовнархоза.

