

МУЗЫКАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

№ 7-й.

Л. Сабаноев.

МОРИС
РАВЕЛЬ.



„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЕЧАТЬ“

Москва. — 1924.

МУЗЫКАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

Под редакцией В. Беляева.

№ 7.

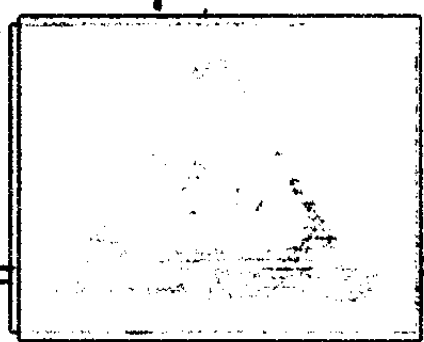
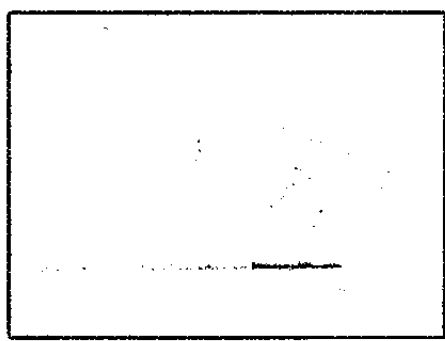
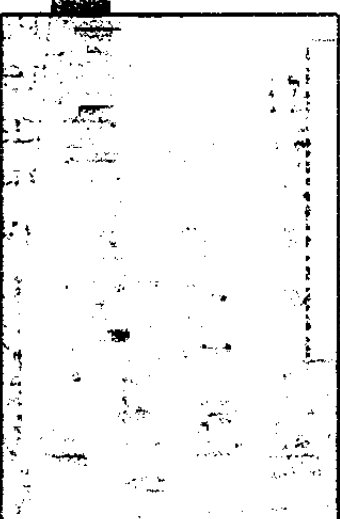
Л. Сабанеев.

Фран
ми к
еские
спа
ением
вней
кой к
рчест
о иссл
те, к
ут про
ия тв

МОРИС РАВЕЛЬ.

Е и з
анции
ой стр
досто
мер
мит
ая з
иян
льт
рац
сти
ве
ин
в т
я
и в
к-то
ом
лом
ись
о ф
рани
о ме
ему

Характеристика его творческой деятельности
и очерк его жизни.



„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЕЧАТЬ“.

Москва — 1924.

Французская музыкальная культура вообще не очень богата типами композиторов. Даже далеко отстоящие друг от друга эстетические фигуры композиторов Франции имеют в себе существенные спаявающие элементы, обусловленные органическим возникновением творчества из родника совершенно сформировавшейся, древней и от своей древности крепкой, выстоявшейся галло-кельтской культуры. Франция специфична в своем музыкальном творчестве—она не так уже разнообразна в нем, и внимательного исследователя контуров французской звуковой мысли не удивят те, казалось бы, неожиданные общности и аналогии, которые вдруг проскальзывают, соединяя казалось бы очень отдаленные явления творчества.

Бизе и Дебюсси символизируют те полюсы творческой мысли Франции, между которыми интерполируется вся звуковая культура этой страны. Один—солнечный, бьющий через край реальной жизне-радостью, вещественным приятием звука; другой—весь сумеречный, погашенный, не мрачный, нет—но неуловимо и томительно лунный, истонченный, устало-прекрасный. Творческая звуковая мысль Франции с трудом вбирает в себе инородные влияния,—эти влияния не перевариваются организмом ее культуры—отсюда тот аристократизм и та аристократическая дегенерация творчества, которая свойственна этой музыкальной династии фараонов, не освежающих свою породу чужестранной кровью. Но ведь и эти полюсы—Бизе и Дебюсси, не так уже далеки один от другого—и уже эта близость сильно суживает область типов творчества. Правда, были и во Франции инородные влияния—но нельзя не констатировать того поразительного факта, что они всегда давали либо уродливые явления, либо воспринимались как-то совсем по инаковому, не по существу своему, в специфическом французском преломлении. Франция была всегда кривым зеркалом германских влияний и если зарейнский романтизм, отразившись в этом зеркале, смог дать величественный гротеск Берлиоза, то фамиамы байрейтского чародея, Вагнера, перевалив через границу, обратились в сухую парфюмерию, притом расчетливо гомеопатическую, и неудивительно, что вызвали реакцию по свежему воздуху.

Тип Мориса Равеля, который сейчас, после угасания гения Дебюсси—стал бесспорно величайшим французским творцом звуков (а может быть—и не только французским?)—этот тип—то же, что и тип Дебюсси. Если позволительно употреблять в музыке естественно-исторические понятия и термины, то это—два вида одного рода, как в ботанике какой-нибудь «*Orchis masculata*» или «*Orchis flosculi*». Их генетическая типизация констатируется непосредственным созерцанием. Когда-нибудь, при торжестве естественных наук, некий новый музыкальный Линней перенумерует композиторов, разбив их на роды, семейства и виды,—и тогда Дебюсси и Равель будут именоваться—первый: «*Debussy originalis*», а второй—«*Debussy Ravel*». Первенство Дебюсси—несомненно, он дает тип. Между Дебюсси и Равелем,—приблизительно такое же соотношение, как между нашим Чайковским и Рахманиновым или же между Гайдном и Моцартом. Высокоталантливый продолжатель—вот имя для Равеля, но я не отрицаю и того, что на его спокойном, отмеченном печатью вековой французской культуры лице можно прочесть даже и слова гениальности.

Гении типовые, как Дебюсси, отличаются тем, что они создают свой лик из массы влияний—их «родословие» часто запутано, противоречиво и всегда достаточно разнообразно, их предки по своим функциональным отношениям к ним почти все равноправны. И из этого полифонического хора вдруг возникает какой-нибудь Дебюсси, часто мало или вовсе непохожий на этих предков—Грига, Куперена, Шопена, Мусоргского, может быть еще Эрика Сати. Трудно или просто невозможно сказать, чье влияние оказалось более решающим для формирования Дебюсси, хотя бы среди этих приведенных пяти. Такие типовые гении всегда имеют много отцов. Совершенно иная картина оказывается налицо, когда является талант или гений «видовой», вроде Рахманинова или Равеля. У него всегда один главный родитель, заслоняющий собой других предков, и отчасти их в себе поглощающий. Зато сын всегда в этом случае похож на отца и похож бывает очень сильно и очень долго, пока не скажется чутким и способным к деформации под напором новых влияний. Конечно все эти выше перечисленные были одновременно и предками Мориса Равеля. Но они в него попали через Дебюсси, и мы были бы в большом затруднении указать таких музыкальных предков Равеля, которые занимались бы формированием его дарования без посредничества и без умной и деликатной цензуры гения Дебюсси.

Итак—эпигон? Ибо подражателей обычно именуют эпигонами, особенно когда хотят высказать к ним *minimum* почтительности.

Но именно потому что творческая фигура Мориса Равеля, даже не учитывая современного оскудения творческих горизонтов в музыке, вызывает в нас чрезвычайные симптомы почтения—я не называю Равеля эпигоном даже в том условном смысле, в каком это можно было бы сказать о Рахманинове по отношению к Чайковскому. Творческие миры, открывшиеся гению Дебюсси, просто оказались настолько обширны, что даже идущему по следам Дебюсси Равелю остается собрать такое количество сокровищ, что его собственная творческая жизнь этим вполне и всецело наполняется. Дебюсси открыл новую долину в музыкальных тропиках, но невиданных ранее, неведомых экзотических цветов в ней так много, что идущий вслед за ним Равель имеет все возможности и шансы на богатейший сбор. Его положение несравненно лучше чем у Рахманинова, пришедшего (и не поздно ли?) в основательно опустошенную Чайковским область эмоционального лиризма.

При том это великая вещь—французская культура вкуса и предельное мастерство, умение делать многое из малого. Французский композитор подобен женщине со вкусом, умеющей из пустяков сделать художественное нечто. Мы не должны бы удивляться, когда какой-нибудь Цезарь Франк из вагнеровских огрызков, которые великий звуковой волшебник разронял за ненадобностью в своем экстенсивном хозяйстве—созидает не только прекрасные, но даже величественные здания—создает единственно силою мастерства и вкуса;—но что же удивительного в том, что Равель умеет найти еще так много в саду, где побывал только один Дебюсси? Правда, его нередко можно уличить в том, что у него на руках оказываются предметы с клеймом автора «Пеллеаса», но разве это вообще столь редкое явление? Равель лишь потому легче уличается, что самые вещи эти и предметы, у него находимые, уж очень характерны и ни на что иначе не похожи, его оригинал слишком специфичен и потому досадно запоминается. Но внимательное знакомство с созданиями Равеля немедленно уясняет, что в его творческом арсенале очень много вполне самостоятельных, собственных средств и орудий. Он—самобытен, и его характеристика даже нередко высказывается по отношению к Дебюсси в терминах контраста. Эти контрасты, эти несходства и составляют самое интересное в его типовом облике. Он—не эпигон, но потенциал его самобытности меньше, чем у Дебюсси. Он не возник так неожиданно и так поразительно, но он ни на минуту не становился копией гениального оригинала—он образовался естественно и развился. В списке заслуг Равеля нет открытых новых музыкальных миров, но в открытых уже он обнаружил себе гениальным исследователем и великим мастером, не

уступающим ни Дебюсси, ни вообще иным французским композиторам, всегда бывшим во всеоружии этого качества, столь тесно связанного со вкусом.

Нет сомнения, что стили Равеля и Дебюсси все же настолько близки, что непосвященному в музыкальные детали и неискушенному слушателю часто различие этих двух авторов представляется затруднительным. Ряд характернейших типовых свойств Дебюсси целиком воспроизводится в Равеле. Я хочу сначала коснуться именно этих «типовых» или «родовых» характеристик, чтобы потом более ясно констатировать те «видовые» отклонения, которыми Равель отличается от своего духовного патрона. Генеалогия их—общая, среди предков Равеля, проникших в его сознание преимущественно сквозь призму Дебюсси, выделяются старые французские мастера XVIII века и среди них Куперен и Рамо, эти верховодители и создатели французского звукового вкуса. Быть может Равель даже ближе этим авторам, чем Дебюсси, который сам слишком бурно уносился волной модернистического века, чтобы спокойно отдаться звуковым созерцаниям былого, хотя бы в преломлении самой острой современности. Ближе он к ним, между прочим и тем, что несмотря на более подчас сложные и затейливые, чем у Дебюсси, звуковые комплексы и обороты, в общих контурах своей мысли Равель проще, классичнее и ближе прежнему звуковому созерцанию, чем Дебюсси с его живописным взглядом на музыку, с его разрушением классического звукоззерцания.

Куперен и Рамо воскрешены в Равеле в их стремлении насладиться каждым звуком, каждый диссонанс и созвучие просмаковать, каждый ритм осязать. Вот уж где нет и не может быть речи о декоративности. Рядом с этими звуковыми камнями какойнибудь Рихард Штраус выглядит, как сорокадюймовый снаряд, внушающий отнюдь не эстетическое почтение. Равель также женственен, как вся французская культура, среди его предков нет мужчин: Григ, Шопен и даже Мусоргский при его дикости—тоже женственны.

Отсутствие всякой связи с германизмом бросается в глаза, когда мы изучаем творения Равеля. Мы не найдем тут следов германских влияний: ни классиков, ни Бетховена, ни Шумана, ни Вагнера. Эта музыка, рожденная протестом против германизма, сумела решительно отмежеваться от грозного соседа—тевтонизм подвергнут исключительному и обидному ostracismu, ибо зрение новаторов было достаточно острым, чтобы за пределами ненавистной Германии все же разглядеть и даже использовать музыкальные сокровища суровой Норвегии и снежной России.

Григовское влияние было более других внешним и случайным. В нем действовал более его культурный импрессионизм музыкальных красок, чем его национальное, земляное, здоровое чувство и инстинкт. Этнографический национализм вообще был слишком простоват для такого утонченного эстета, каким мыслится Равель. Он может быть лишь элементом остроты, но не самодовлеющей ценностью. Оттого и русские влияния, едва ли не самые значительные в Равеле, тоже должны трактоваться, как результат, «эстетского восторга» слишком утонченного музыканта перед свободой и независимостью варварской музыки, но не как органическое влияние.

И Дебюсси и Равель остро, но «не тем местом» почувствовали величие народившегося на другом конце Европы музыкального Стеньки Разина — Мусоргского. Мимо них прошло эпическое величие Мусоргского, его хаотический душевный мир, но в порожденных этим миром причудливых и оригинальных звуковых образах они отчетливо схватили ту остроту, которая была нужна, как омолаживающее впрыскивание для организма, истомленного своей вековой культурностью и тысячелетней гипертрофией вкуса.

Равель появился, как и Дебюсси, — как реакция против академизма, расцветшего пышным цветком во Франции, любящей академизмы всех сортов. На мертвенном горизонте, украшенном целой галлереей эпигонов и вагнеровских ублюдков, эти две звезды засияли революционным светом восстания и вызова. Конечно — это не была революция масс, — в том изысканном мире, где зрели всяческие академизмы, народным духом вообще вовсе не пахло. Одно эстетство было сокрушено другим эстетством-же, более острым, но социологически все события вращались в одном кругу, фатально замкнутом. После благочестивых звуковых блюд Сен-Санса и Д'Энди, после почтительных паломничеств Цезаря Франка в священные обители Баха и Вагнера — тот язык, которым заговорили вдруг новаторы, должен был показаться очень рискованным и даже непочтительным к тем, кто причислен к лику музыкальных святых. За этой бунтарской внешностью можно было проглядеть глубокий национализм явления Дебюсси и Равеля. Для любителей политических параллелей не безлюбопытно указать, что «alliance» французского музыкального гения с русским кучкизмом в его антипатии против вагнеризма протекал в точности в те же годы, когда политические организмы Франции и России заключали союз против центральной Европы. Я не хочу делать рискованных обобщений, но для меня ясны, что одно и то же национализующие усилие породило и политический союз с Россией и эстетическое оплодотворение своей музыки варварски

свежими прививками Мусоргского, в целях борьбы против вагнеризма и «германоидного» академизма. Морис Равель явился одним из символов этого усилия.

Творческий путь его с первого взгляда обнаруживает мастера-эстета. В нем нет ни на минуту ремесленной плодовитости. Он не имеет намерения писать изо дня в день и наполнять полки своими oeuvres'ами. Он — гастрономически медлителен в писании, но эта медлительность не есть леность нашего Глинки или хаотичность Мусоргского. Равель пишет умно, расчетливо, не торопясь, тончайшим образом отделявая все детали, но и без сухой ремесленности, все время в приятной близости музыки, которая ни на минуту не обращается в классную даму, что случалось к сожалению нередко с музой нашего Чайковского, да и Римского-Корсакова. С ранних пор его творчество в плодах своих мастерски совершенно и лишено всякой наивности, даже когда оно наивно по формам («Ma mère l'Oye», «Ravanelle pour une Infante défunte», Sonatine и др.). Более того, самая его склонность к наивничанью в формах творчества обнаруживает его глубочайшую искушенность. Как и муза Дебюсси, муза Равеля не знала девственности — она родилась в свет многоопытной, в сущности утонченно развращенной, но такой культурной, что за эту культуру и вкус все ей прощается и все в ней приемлется. Но быть может потому то ее тянет к наивному миру, и самая наивность получает черты неведомых острых возбуждений.

Его эстетика — типично национальна. Искусство — как острое утонченное средство возбуждения и ласки, высшая разновидность «искусства — увеселения». Ни на минуту не поднимаются «роковые проблемы» — те самые, которые заставляют творить русских и не дают им творить одновременно. Равель — как истый француз — скептик и рационалист. Он не верит ни во что, кроме фактов, он позитивист даже в музыке. Романтические туманы и рожденные в них беспокойные призраки ему чужды — все это для него несколько провинциально, бесвкусно. Он чужд страстных, судорожных исканий каких то неведомых высших идеологий в искусстве; его эстетика тождественна с эстетикой Дебюсси. Да и одного ли Дебюсси? Разве не теми же качествами, разве не вечным скепсисом, предельной искушенностью и хроническим застоем вкуса проникнуто все типичное французское творчество от XVIII века и до наших дней? Равель не создает никакой новой эстетики: он только в точности следует исконному национальному звуко-созерцанию французов, развивая его в направлении предельной утонченности.

Как и у Дебюсси — линия развития Мориса Равеля лишена длительной эволютивности. Это не Скрябин, начинающий под влиянием Шопена, но кончающий совершенно непохоже на всю предшествующую музыку. Лишенный мучительности исканий души, Равель лишен способности также блуждать и искать длительно в области отражающих его психею звуков. Он почти сразу находит себя во всеоружии стиля и утонченного мастерства. Уже в самых ранних творениях он — тот самый Равель, как и в поздних, уже в каком-нибудь, в 1895 написанном «Menuet antique» или «Набапега» (позднее вставленная в «Испанскую рапсодию») — он, если и похож очень на Дебюсси, то ведь эта печать никогда не изгладилась в нем окончательно. Этим, конечно, мы не хотим сказать, что Равель чужд был какой бы то ни было эволютивности в творчестве. Эволютивность была и есть, но она не выражена резко, она ни разу не отрицает свои предыдущие стадии, которые никогда не делаются изжитыми в той мере, в какой ранний Бетховен, Вагнер или Скрябин были изжиты для поздних стадий их творческого духа. К 1900 Морис Равель — уже совершенно зрелый композитор, со своими излюбленными приемами и манерами, которые, выросши из звуковой магии Дебюсси, уже начинают индивидуализироваться, получают тонкие специфические черты. Физиономические линии «салона Маллармэ», характерно запечатлевшие творчество Дебюсси, легли и на творчество его ближайшего последователя — Равеля. И он также живописен в музыкальной форме и он также чуток к вершинным достижениям поэзии, и если символическая поэзия требовала от поэзии музыки, то эта новая, из новой поэзии рожденная музыка сама требует слова для фиксации своего звучащего образа. Это — не замкнутый в свое искусство ремесленник, мало чуткий и мало отзывчивый к достижениям смежных областей творчества, это — широко-культурный человек, впитывающий в свое звуковое творчество последние достижения других искусств.

* * *

Если мы станем более внимательно изучать стиль Равеля, то сразу же натолкнемся на значительные отличия, которые изменяют первоначальное впечатление об очень большой близости его приемов изложения к стилю Дебюсси. В своих ритмических контурах он несравненно четче и классичнее Дебюсси. Если среди новаторских подвигов последнего были между прочим и победоносные сражения с четкими ритмическими группировками в пользу зыбкой неуловимости, то Равель есть уже, если не шаг назад, то утонченный поворот к симметричности. Он психологически проще

в своих ритмах, которые никогда не дают тех настроений предельной облачности, сменности, капризности, как у Дебюсси. Ритмы Равеля принадлежат к прежней музыке, а не к тому океану возможностей, который был открыт Дебюсси — он как бы сознательно избегает того, что в творчестве его великого предшественника было выражено слишком ярко, слишком убежденно и непримиримо к прежнему. Равель не избегает некоторых ритмических новаторств, но они не идут у него сплошь — он «соглашатель» и не чуждается тех красот, которые заключены в ритмах простых и в ритмах четких. И у Дебюсси не были бы возможны ни ритмический примитив «Danse guègguège» и Равапе из Дафниса и Хлои, ни типично квадратные построения вроде отрывков из «Ma mère l'Oye». Звукосозерцание ритма у Равеля иное: он не растворяется в звуковой материи, не погружается в нее — и оттого у него существуют и отдельные струи голосов — полифония, оттого он иногда оказывается неувлочно близким даже к академистам. Правда ритмическая четкость Равеля относительна: она всегда в черте галло-кельтической культуры, это никогда не квадратность германцев или аккуратная планировка русских вроде Римского-Корсакова и Скрябина. Какая-то изысканная мягкость всегда лежит на этих, даже четких ритмах, закругляя и обволакивая остроту их впечатления.

И если Вейнгартнер бросил неофранцузской школе упрек в «моллюскообразности», продиктованный аморфной облачностью Дебюсси, то Морис Равель вправе отвести этот упрек. Да, он родился под навевающим зыбкие ритмы небом Франции, но он по рождению горец — баск, и в его крови живут ритмы неукротенные, есть еще ритмическая буйность дикаря, воспринявшего все от тысячелетней культуры Франции, но еще не гаснущего, как гаснул Дебюсси в своей жизненной алчности. Ведь от склонов южных Пиренеев, где родился Равель, так недалеко и до огненной Андалузии и до горячего наследия мавританской культуры в Испании. Дебюсси — весь в сумеречности, усталости — но в Равеле еще нет той утомленности, а есть всего только большая искушенность. И это одно делает его, при всех его новейших стремлениях, психологически более отсталым, древним. Быть может, это к лучшему?

От изысканности импрессионизма в нем остается поэдность его музыкальных образований. Но Равель никогда даже формально не так бесформенен, как Дебюсси. Более того, у него есть какое-то нежное чувство к формальному примитиву классиков. Его поэзные произведения вкованы в грани формы если не всегда стройной, то всегда с умыслом присутствующей, как формальный свидетель его тектонической благонамеренности. Правда, чрез эту

благонамеренность проскальзывает один из крупных недостатков Раavelя — именно его бессилие спаять формой свое вдохновение в некое единство. Мелкие вещи у него еще держатся прочно внутренней спайкой, но сколько-нибудь крупноватые нередко заставляют чувствовать и длинноты, и спутанность плана и неясность логики. То, что у Дебюсси было эстетически приемлемо, как высказывание его непримиримости к классической форме, то, что под влиянием его гения формировалось в неуловимо нежные образования, к которым устанавливалось совершенно иное отношение — то у «соглашателя» Раavelя, не желающего расстаться со старой формой, «жалеющего» эту форму — стало ахиллесовой пятой творчества, по крайней мере до известной степени.

Его подлинность основана на той же тонкой программности, которая характеризует Дебюсси. Его сочинения — «надписанные» живые картины, данные в звуке. Живописность подхода к музыкальному материалу огромна — Раavelь быть может, совсем не мыслит музыки вне живописного образа. Иногда он склоняется к типу почти полной программности, но чаще он — только звукоподражатель. Что это так, видно из таких сочинений, как «Oiseaux tristes», «Une Barque sur l'Océan» или «Jeux d'eau». Это — первые попавшиеся, но таких — чрезвычайно много. Но образы, вызывающие его на звуковые вдохновения, лишены той томящей «лунности», той колдовской сумеречности, которыми живет Дебюсси: Раavelь конкретнее, реальнее, психически проще, он более склонен к образу прямой красоты, чем к тем странным, причудливым настроениям, которые похожи на изломанные стебли подводных растений. Раavelь, если угодно выразиться общедоступно, — менее «декадент» в «обывательском» смысле, но такой же звуковой гурман, как его прототип. Он заражается настроениями сказочности, в ее наивно-красочном аспекте «Ma mère l'Oye», «Shéhérazade», «Noël des Jouets», или просто красотой образа или звука — «Jeux d'eau» — этот гениальный образец рафинированного внешне использованного звучания, «La Vallée des cloches»; иногда жуткостью или гротеском («Gibet» из цикла «Gaspard de la Nuit», или «Scarbo» — оттуда же), иногда простым этнографическим антуражем (Rhapsodie Espagnole). Его географическая близость к Испании и его тропическая кровь басков влекут его в красочные миры испанских ритмов. Он часто возвращается в своем творчестве к «испанским настроениям» и это не есть случайность: это косвенное проявление его пиренейского происхождения. Rhapsodie Espagnole, Mélodie Espagnole, Vocalise en forme d'Habanera, L'Heure Espagnole — вот его дары его пиренейским предкам, красочную душу которых он чувствовал своей

душой горца больше, чем Дебюсси в своей «Ibéria», ибо Испания Равеля полна жизни, огня и знойности, а не есть отражение ее огненности в усталом воображении древней Франции.

Русская музыка быть может властнее воздействовала на гений Равеля, чем на Дебюсси. Он имел непосредственный контакт именно с ориентальным типом русского музыкального искусства, с тем, что был дан миру Глинкою в «Руслане», Балакиревым и Бородиным в их восточных вдохновениях— который был в сильной мере обезврежен Римским-Корсаковым, петербургская душа которого была мало созвучна глубине востока. Этому контакту не надо удивляться. Ведь эти этнографически-таинственные баски, осевшие в Пиренеях, как остатки великого потока переселения народов, имеют своих двойников на Кавказе, среди абхазцев, им лингвистически почти идентичных. Видимо волна переселения народов оставила на этих противоположных концах европейского континента, в сходных климатических условиях эти две родственные, быть может, первично, даже тождественные расовые группы. Но и в самой Испании так много, помимо басков, осталось от мавританского ориентализма—недаром ведь увлекшиеся красочностью Востока, русские авторы культивировали и Испанию («Арагонская Хота» Глинки, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова и т. д.) в своей музыке— и близость Равеля русским авторам становится естественной, даже неминуемой. Чрез всю творческую жизнь Равеля проходит эта близость, эта интимность отношений с колоритом и диким русским творчеством. То это работа под впечатлением русской музыки, а именно ее восточных элементов, то прямая стилизация («Ala manière de Vogodine», 1915), то творчество под напором русских впечатлений, взятых из других областей искусства. Будь это композиция для «Дома Песни» Олениной д'Альгейм, или для фокинского балета («Daphnis et Chloé») или для танцев Трухановой («Adélaïde»)— всегда чувствуется, что семья русского искусства и Морис Равель связаны каким-то органическим единством. В своем «руссизме» Равель почти исключительно ориентален: русский степной мелос на него не произвел даже того влияния, которое можно констатировать в «Nellace». Напротив, ориентальная орнаментика и ее изысканный хроматизм («Daphnis et Chloé»—prélude) поражает своим сходством с русскими первотипами. Но по сравнению с «петербургским востоком» Восток и «Испания» Равеля кажутся ярче, огненней, истонченнее, экзотичнее. Те первотипы—стихийнее, но простоватее этой изысканной звуковой пряности, насыщенной утонченными и одуряющими ароматами Востока. Но в то же самое время не верится в этот темпера-

мент, мастерски нарисованный звуками, но возможно—вовсе не существующий в авторской психике. Восток, Азия и «африканская» Испания преломляются в душе француза Равеля и становятся утонченно мудрыми и будуарно-пряными, очень, если не слишком столичными.

Эта мудрость и эта чисто галльская уравновешивающая рассудительность в горном потомке таинственной восточной расы, делают Равеля похожим духовно на «мудрого» эллина, умевшего добродетельно мешать вино Диониса с водой рассудка. Равель более эллин в душе, чем Дебюсси, ибо он реалист, а тот топит нас все время в непонятных и средневековых туманах. Быть может, именно этот эллинизм души Равеля, это соединение в нем зноя, (Архипелага или Испании—не все-ли равно?) с мудрой рассудительностью и эстетским смакованием звуковой жизни—рождает в нем инстинктивную склонность к античным настроениям. В этом смысле Равель—огромное явление: это как бы первое, я бы сказал, адекватное высказывание духа эллинской культуры и жизни мифа в современных звуках. Какие-то таинственные связи пролегали между угаснувшим, знойно-чувственным, фантастическим и рассудительным миром Эллады и звуковой душой этого баска по рождению, парижанина по культуре. Это не реконструкция, не реставрация былого. Те звуки, которыми высказывалась душа Эллады, умерли для нас на век и безумно чрез их мертвые очертания пытаться увидеть вновь небо Дафниса и влюбленных нимф. Но настроение той мифической жизни, тот древний, чуждый и вместе родной образ, одновременно варварский и бесконечно культурный—адекватно выражается в звуковых линиях и колоритах музыки Равеля. Это—язык нам понятный, наш язык говорящий ясно и проникновенно нам о далеком прошлом, звуковым вещим кругом соединяющий западную культуру Франции с зарею европейской культуры, когда-то взошедшей там, в Архипелаге. „*Дафнис и Хлоя*“—подлинно античный мир, не тот кабинетный «антик» с винкельмановскими греками и белыми колоннадами Парфенона, а более подлинный лик Эллады, тот, который раскрывается в самые последние десятилетия—лик полуварварский и одновременно бесконечно утонченный, знойно чувственный и даже страшный в своей фантастичности лик критской культуры, безумную фантастику Востока пронзающий холодом рассудочности,—тот лик, в котором действительно возникал античный миф. Но в „*Дафнисе*“ самая сюжетность указывает на Элладу, а есть у Равеля произведения, овеянные духом той же Эллады, хотя и не подписанные античным наименованием, как например, его великолепный *Струнный квартет* и много отдельных эпизодов, высказывающих эллинскую душу этого пиренеянина, первого почувствовавшего экзотику

и «ориенталь» мифической Эллады и гениально высказавший ее в звуках вполне современных нам.

Дебюсси не миниатюрист в творчестве. Равель же несравненно более склонен к миниатюре, у него нередки композиции в одну—две странички, вкусные звуковые кусочки, совершенно замкнутые и завершенные. Но Равель несравненно лучше, чем Дебюсси, чувствует себя в атмосфере крупной формы. Как бы не был он оппозиционно настроен к «академикам» старой французской музыки, но в нем самом есть жилка академика, и с годами она толстеет, обращая взор композитора к его предкам из XVIII века, к разным Daquin, Couperin и еще далее, к мелосу провансальских труверов—обращая его со вкусом и любовью. Равель не игнорирует форму, как Дебюсси, он не испытывает радости освобождения от нее, радости, свойственной в итоге гениям малой эмоциональности, с медлительным потоком творчества. Равель любит форму, любит конструкцию, любит крупную форму, пишет в ней охотно и умело, как подобает эллинскому духу, хотя бы и вышедшему из салона Малларме с его «L'après-midi d'un Faune». Нельзя упрекнуть Равеля и в темповом единообразии и однообразии. Он не имеет предпочтительных симпатий к медленным темпам, все темпы у него равны и хороши, и если есть к чему пристрастие, так это к волнующимся, влажным и искрящимся звуковым формулам, которыми полны его композиции.

Гармонические приемы Равеля обнаруживают наиболее тесную родственность с гармониями Дебюсси. Но если про последнего можно и должно сказать словами Laloу, что его «гармония прежде всего гармоническая»—то по отношению к Равелю эта формула в чистом виде уже не годится. Равель не создает, как Дебюсси, мира самодовлеющих, замкнутых звучаний—у него, как у типичного, «соглашателя», желающего согласить новые откровения со старыми традициями—есть и нечто от самодовлеющего мира красок-гармоний в стиле Дебюсси, но есть и «гармония голосоведения», примыкающего к линии классической гармонической техники. Первый тип гармоний, в котором Равель несомненный подражатель Дебюсси—сводится к гармониям-краскам, параллельно или почти параллельно перемещающимся. Это как бы мелодические гармонии, описывающие контур своими всеми звуками. Но есть уже и в этом у Равеля известные специфические приемы и характеры. Мелодия, описываемая этими звуковыми комплексами, редко достигает у Равеля значения существенного эстетического события, центр тяжести переносится в самую гармонию, которая нередко достигает большей сложности и многозвучия, чем у Дебюсси. Его гармонии острее, диссонанснее, чем у Дебюсси—в них нет той звуковой округлости, гладкости

«водности», какие характерны для автора „*Пеллеаса*“. Он реже — чистый диатоник, чаще он любит созвучия острые, но и аккордового типа, с многозвучными диссонированиями. Тектоническое родство их с созвучиями Дебюсси не подлежит никакому сомнению, но они преобразованы, усложнены структурно, и в итоге, пожалуй, упрощены внутренне, психологически. Гармонические параллелизмы у него чаще в диссонансах, но вообще при всей диссонантности и остроте отдельных гармонических элементов, в психологии гармоний Равеля нет ни исступленности, ни экзальтичности, а есть спокойное, хотя часто и острое созерцание. Это гармонический мир неизменно красивый, неизменно «вкусный» — он диаметрально противоположен остро психологическим мирам гармоний романтиков до Скрябина включительно. В нем нет лиризма, но есть сменность настроений; в нем нет, также как и у Дебюсси, ясно выраженных систем тяготений. Но Равель, как мы сказали, не чуждается и другого гармонического мира — мира более близкого к гармонии романтиков и классиков. И тогда он представляется оперирующим с новыми, многозвучными гармониями, но в плане обыкновенных, прежних ладовых соотношений, как бы усложняющим гармонический язык классического мажоро-минора. Иной раз гармонии Равеля генетически представляются как слитые в едином моменте звучания «предельно-быстрые» фигурации, форшлагги и т. п., ставшие уже частью гармонии из проходящих нот, превратившие свою орнаментальную сущность в гармоническую. Как бы ни были остры и многозвучны гармонические краски Равеля, никогда они не становятся какофоническими, никогда он не прибегает к языку гармонической грубости, которым стало ныне выражаться звуковое искусство более восточной Европы. Он знает остроту диссонанса, но не знает и не желает знать его грубости.

В области мелодии Равель как то вообще тускл. Его мелодические контуры сухо-благородны или же ярко-этнографичны. Он — не лирик, а созерцатель, и это обескровливает его мелос. Но и вообще ведь французские авторы не блистали пышностью и насыщенностью мелодического языка. И в этом смысле Равель — верный сын галльской культуры. Его музыка рассыпается на драгоценные гармонические краски и пышные фигурации, но не создает мелодии. И когда она появляется, то ее облик скромн; какойнибудь Сен-Санс или Шабрие *) по сравнению с этой рахитичной девой — мощный геркулес. Красочные орнаменты фигураций и

*) Французские оценщики М. Равеля весьма склонны придавать большее значение влиянию Шабрие на Равеля и даже на Дебюсси. Нам лично это представляется недоразумением, т. к. Шабрие сам слишком мало характерен, чтобы можно было приписать ему влияние.

острые чертежи тем—вот более прочное соприкосновение Раavelя с миром мелоса, и в этом он более свеж и убедителен, чем в построении типичной мелодии. В огромной массе своего творчества Раavelь, словно инстинктивно чувствуя свою чуждость лирической стихии, обходится совершенно без мелодии. Последняя заменяется у него или тематическими эмбрионами, или фигуративным фоном, или же просто «живой прелестью» его богатой гармонической палитры, в которой он чувствует себя так привольно и уверенно свободно,

Раavelь менее мелодичен, чем даже Дебюсси, но как и у последнего, мелодия его есть культ звука—гармония, сведенная до одного звучания. На его мелос тематического типа оказала сильное влияние не то русская школа, не то живое созерцание Востока в его мавро-испанском преломлении. Пышно энгармонические темы, с причудливыми интервалами, звучащими как выход из нашего лада, очень часто напоминают общим внешним контуром и еще чаще ритмом—ориентальные мелодии «кучкистов» (см. напр., *Var-sodie Espagnole*, или *prélude* к «*Daphnis et Chloe*»). Но эти раavelевские темы неизменно острее сконструированы и острее поставлены по отношению к оттеняющей их гармонии—оттого звучат пышнее и экзотичнее. Он не чуждается интереса к этнографическому моменту, претворяя его либо в аспекте гастрономического классицизма, либо в аспекте крайнего экзотизма. Оттого его тянет к примитивам мелоса греческого, старо-французского и еврейского, и он может очень остро и ново оттенить характерность этих мелосов своими гармоническими фонами (см. его мелодии обработанные для «Дома Песни» Олениной д'Альгейм, 1907). Абстрактностью и редкостью своей мелодики Раavelь очень близок к Римскому-Корсакову, с тою разницей, что последний все же пытался созидать мелос хотя бы путем простого переноса его из этнографических сборников—а более тонкий и мудрый Раavelь предпочитает оставаться без мелодии вовсе, с одним «музыкальным устройством» из тем гармоний и фигураций, достигающих у него неслыханной пышности и блеска. В последних композициях Раavelя прежняя постность мелодии уже преподносится под видом глубокого «антикварного» вкуса: мелос принимает вид серьезности и прячет свою тощест в одежды стро-го сти; выполнен этот маневр с исключительным мастерством (см. напр., *Трио*, 1915). Можно вообще сказать, что отсутствие яркого мелодического дара, губительное для композитора германской культуры и даже славянской, совершенно безопасно такому мастеру как Раavelь и притом мастеру французской эстетической культуры: при его виртуозности и воображении он всегда найдет тысячи методов представить свое отсутствие мелодии в виде присутствия

ряда других мастерски выполненных элементов—что он и делает почти все время.

* * *

Колорист по природе, жадный искатель звучности, Равель не мог не использовать самые разнообразные типы воплощений. В этом отношении он также подобен Дебюсси. Не специализируясь в определенных сферах воплощений, он расчетливо заполняет своим творчеством и оперу, и балет, и кантату, и симфонический мир, и камерные ансамбли, и фортепиано и голос, словно не желает, чтобы осталась где-нибудь область, не посещенная его вдохновением. Он любит экзотику необычных составов, освежающих застоявшийся колорит привычных инструментальных группировок, какие-нибудь комбинации с арфой и флейтами. Но эта любовь не так остро высказана у него, как у Дебюсси, и тут он до известной степени оказывается более умеренным и «соглашателем». Равель—колорист по призванию. Это один из тех гениев звучности, которым тембры инструментов сами рассказывают свои тайны. Из этой же породы были Берлиоз, Лист, Вагнер, Римский-Корсаков, сам Дебюсси наконец. Оркестр Дебюсси оказал на Равеля подавляющее влияние. Его тип колоритности, его вкус в оркестре—тот же, как у Дебюсси. Он также бесконечно виртуозен в творении новых звучаний. Эти звучания—всегда фантастического, сказочного, экзотически чарующего типа. Оркестр Равеля—мир изысканнейших звуковых колоритов, его звуковая изобретательность иной раз кажется, превосходит все существующее в музыке этого рода. Но в этом мире есть и однообразие, известная монотония привычной роскоши, слишком большая заставленность изысканными тембровыми комбинациями. Тип оркестровки Равеля идет по прямой линии от Римского-Корсакова и напоминает его даже своей однообразной изысканностью и царствующим в нем принципом экономии оркестральных сил. Это—стилизованная, миниатюристически отделанная оркестровка, антитеза декоративному оркестру Штрауса. Равель любит прозрачные звучности, засурдиненные трубы, флажолеты, он любит изыскивать в пределах родной стихии каждого инструмента небывалые детали, он пишет виртуозно для каждого инструмента. Нет предела его воображению в колорите, но все оно очерчено линией принадлежности к определенному вкусовому типу,—и в итоге однообразно.

Колорист по натуре—Равель не стал и не мог стать симфонистом. Он всегда мыслит колоритно, настолько, что любая его фортепианная вещь может быть оркестрована с успехом, и очень многие его фортепианные вещи такой переделке от него

самого подвергались (*Habanera*, 1895; *Valses nobles et sentimentales*, 1910; *Shéhérazade*; *Le Tombeau de Couperin*; *Ma mère l'Oye*; *Deux mélodies hébraïques* и т. д.). Но именно эта легкая пересаживаемость его вдохновений в оркестр показывает его «асимфонизм». Живописная стихия музыки Равеля была по существу отрицанием динамической идеи симфонии. Ведь и создавая в более скромных формах сонатины, трио и квартета—Равель не покорил динамической идеи сонатной формы, его сонаты по форме остались поэмами по содержанию, но в области оркестра Равель и не пытался побороть свою поэмность. В сущности количество его произведений специально симфонических крайне ничтожно: они исчерпываются, если не считать неизданной, юношеской увертюры «*Шехеразадой*»—«*Испанской рапсодией*» и симфонической картиной «*Дафнис и Хлоя*», да и то последняя весьма быстро выступила из чисто симфонической сферы в сценико-хореографическую.

Равель видимо сам сознает свою чуждость сфере чистого симфонизма. Его живописный гений взывает к краскам сцены, будь это опера или балет. Последний хронологически раньше покорил сердце Равеля, и видимо не без участия русского балета Фокина, тогда (1910) свершавшего свои победные турне в Париже. Живописная статичность творчества Равеля очень органически вязалась с переменной живой картиной балета, а его изысканная эстетика легче мирилась с культом условно-красивых форм в балете, чем с нагромождением условностей в оперной сцене. Правда балетное творчество Равеля в значительной мере явилось приспособлением его уже ранее написанных сочинений к хореографической задаче: «*Дафнис и Хлоя*» обратилась в балет из симфонической картины, «*Ma mère l'Oye*» — из фортепианной сюиты в 4 руки, балет «*Adélaïde*» оказался переделанным из «*Valses nobles et sentimentales*» и т. д. Но именно эта легкая приспособляемость к хореографическим заданиям показывает, насколько творчество Равеля органически живописно и хореологично, и одновременно, несколько оно не симфонично, ибо балетность всегда являлась антитезой симфонического стиля. И здесь в этой области — Равель все же не создает крупных творений: его балеты — миниатюры и выполнены миниатюрно.

В области драматической музыки, если не считать неопубликованного еще «*Потонувшего колокола*» — Равель создал только «*L'Heure Espagnole*» — тоже миниатюрно задуманное творение. В ряду его композиций это сочинение вовсе не занимает такого центрального и характеризующего положения, как напр.,

«Пеллеас» по отношению к Дебюсси — это отнюдь не кульминационный пункт его творчества. Как вокальный мастер — Равель идет по стопам Дебюсси. Мы встречаемся тут с той же культурой декламативного стиля. Мелодия его лишена сочности и лиризма и не может потому быть центральным моментом в пении. Но это и не надо. Французская вокальная эстетика плохо мирится с широким ариозным стилем. В последнем несомненно всегда есть нечто чуждое Франции, наносное либо из Германии, либо из Италии. Француз — декламатор по природе. Он еще давно, устами Ж.-Ж. Руссо, мечтал об опере, где речитатив был бы таков, чтобы в нем не было «ничего, что походило бы на пение». Равель дает это пение, непохожее на пение, пение — декламацию, родственную более всего натуралистическим вокальным творениям Мусоргского. Французский язык с его ровными интонациями, сильно обескровливает в смысле мелоса этот натуралистический речитатив. Несомненно, что на образование этого типа вокализации текста повлиял именно Мусоргский, стремившийся отыскать в мелодии естественные интонации речи. Он их нашел — для русского языка, а Дебюсси и Равель перевели его эксперимент на французский язык, с неменьшим успехом. Ни аффектации, ни лиризма этот вокальный стиль не может заключать: это интонированная речь, текущая на фоне гармоний-настроений, обволакивающих эту речь своими призраками. Равель, эстет и гурман в искусстве, очень изыскан в выборе текста. Он не чуждается, подобно Мусоргскому, гротеска и эпиграммы, но он никогда не снисходит к поэзии второго разряда. Тексты его немногочисленных, но всегда изысканных песен находятся на уровне высшей квалификации. Это — обычно первоклассные поэты Франции (Verlaine, Mallarmé, Regnier и др.) и музыка лишь одевает их вдохновенные строфы в скромные звуковые одеяния, но не желает ни на минуты заместить их полностью и заслонить собою вовсе. Тут — мирное сотрудничество музыки с поэзией, но не захват одного другим, как большею частью случалось в германской и русской песне-романсе, в которой центр тяжести невольно перетягивался в область музыки.

Немногочисленные камерные сочинения Равеля пронизаны той же изысканной колоритностью звучания, как и его оркестр. Никогда композитор не смотрит на какой угодно камерный ансамбль, как на условную традиционную звучность. Всюду у него его мастерство проявляется в том, что он в данных, иногда очень узких заданиях, оказывается в состоянии создать звучное нечто. За что бы ни брался он, будь то классический состав из двух скрипок, альты и виолончели, или экзотическая группировка из

арфы, квартета, флейты и кларнета, или скромный до предельности ансамбль из скрипки и виолончели — всюду у него всякая такая комбинация звучит как настоящий, хотя бы миниатюрный оркестр. Этот оркестр иногда у Равеля достигает чудодейственного богатства звучностей. Достаточно вспомнить его *Квартет*, его *Трио*, или еще лучше его «*Дуо*» для скрипки с виолончелью, чтобы постигнуть, с какой силой способен этот композитор извлечь максимальные колориты из минимальных средств. В этой самой виртуозности, в этой узости проблемы есть момент самолюбования техникой своей и умением, баловство огромного мастера, шутя разрешающего труднейшие для других задачи. Равель не нуждается в оркестре Штрауса, он извлечет требуемое ему из комбинации скрипки и виолончели, если нужно будет; но надо помнить, что и вообще грандиозность задания чужда его колористическому миру. Он вовсе не хочет воздвигать пирамиды, он любит и предпочитает миниатюры, звуковое чарование, волшебство; даже в те минуты, когда его звучность как бы стремится стать стихийной — это не есть психологическая грандиозность, как у Скрябина или Вагнера, оркестровый и камерный колорит Равеля прянее, экзотичнее, часто ярче чем у Дебюсси — но в его пряности есть элемент легкого утомления, есть монотония роскоши — та же что и в его изысканных гармониях. После колорита Равеля колорит Дебюсси имеет вид более строгий, более суровый, аскетический, если можно только эти термины тут применить.

Совершенно особый мир составляет фортепианное творчество Равеля. Прежде всего это наиболее родная ему сфера, не даром значительное число его композиций (12) написаны для одного фортепиано, значительное большинство их при том или ином участии фортепиано (12 из 42), и из его оркестровых вещей 7 являются переоркестровками первоначальных фортепианных оригиналов. Равель бесспорно огромный мастер этого инструмента, необычайно тонко чувствующий его и идеально знающий его ресурсы и в первую очередь всегда стоящие у него на первом месте колористические возможности. Фортепиано для Равеля не абстрактный инструмент «с бесцветным звуком», ценный своей колористической абстрактностью — он — тонко-колоритный орган, и стиль Равеля стремится подчеркнуть колористические его возможности. Лирический звук фортепиано, тот которым в первую очередь интересовались классики и романтики — ему менее всего интересен, ибо он именно мало колоритен. Да и музыка Равеля сама очень мало склонна к чистой лирике, к мелодии — он без сожаления расстается с фортепианным лиризмом в духе Бетховена, Шопена и Шумана. Его фортепиано — экзоти-

ческий инструмент вроде челесты, арфы, колокольчиков и колоколов, соединяющий в едином стилизованном облике все эти колориты; он подчеркивает их своими гармониями, мастерским планированием регистров. Его фортепиано журчит, звучит, звенит, гулко отзывается, но никогда не поёт. В типе его фортепианного изложения много от Дебюсси, но не все в нем от «владельца музыкальных дум» Франции. Можно сказать, что его стиль — виртуознее стиля Дебюсси, что он не только почувствовал звуковую возможность новых комбинаций в фортепианном изложении, но и почувствовал их виртуозные перспективы, развивающиеся в формах совершенно необычных. Поэтому, если Дебюсси, как изобретатель нового фортепианного стиля, аналогичен Шопену, некогда вдохнувшему новую жизнь в этот инструмент, то Равель скорее будет аналогом Листа, который в то же время развил эти новые возможности до типа виртуозности. Оттого та этюдность, тот специфический фигурационный характер большинства фортепианных творений Равеля, являющихся всегда в облике произведения, художественно разрабатывающего тот или иной мотив звукового орнамента. И потому Лист, лишь с натяжкой могущий быть поставленным в галлерее предков Дебюсси, несомненно породил многие черты физиономии фортепианного Равеля. И как бывает всегда, виртуозность эта придает, наряду с блеском, некоторый колорит внешности фортепианному творчеству Равеля, которое если не пребывает в сфере чистой орнаментики (*Jeux d'eau*, *Noctuelles*, *Vallée des cloches*, *Ondine*) то все же никогда не достигает, даже в наиболее созерцательных местах (напр., в «*Le Gibet*») настоящей глубины звукового созерцания.

* * *

Мы охарактеризовали, в предыдущих строках черты гения Равеля, господствующие над его творчеством вообще, с момента его формирования как композитора. Но, как ни значителен эволютивный момент в композиторской жизни Равеля, как ни поражает он редким единством стиля, постоянством его и ранней законченностью облика, — все же при внимательном взгляде можно уловить линии изменений. Главная из них, вообще очень тонких — в известном проникновении в него ретроспективных академических струй, несомненно связанных с культом французских классиков XVIII века, минуя (не из националистических ли соображений?) эпоху великого германского классицизма. Вместе с этим культом и нарочитым прививанием себе своей естественной национальной преемственности возникает реальное проникновение ряда стилизованных старинных оборотов в композиции Равеля последних лет.

А вместе с этим просачиваются в новой, любопытно модернизированной и острой форме, старые типы музыкального развития, иногда типично академического порядка, имитационные формы, до «фугато» включительно, культ старых имен и старых ритмов (ravage, passacaille и т. д.), Равель более поздней формации в связи с этим — уже не чистый модернист и даже вовсе не революционер, стремящийся вперед во что бы то ни стало, отрицающий все прошлое, как отрицал его Скрябин. Он, напротив, получает физиономию эстета-антиквара, по новому, но с восторгом созерцающего прежние национальные ценности, им подражающего любовно и с гастрономическим, острым смакованием. Модернист и революционер эволюционирует в умного и толкового ретроспектиста, — в этом состоянии его и застаёт наш очерк ныне.

* * *

Морис Равель, по происхождению из пиренейского племени басков — древнего горного племени, занесенного волнами переселения народов в Испанию, родился 7, III, 1875, в старинном городке Сибуре в Нижних Пиринеях, расположенном недалеко от Сен-Жак-де-Люц. Раннее музыкальное развитие уже к двенадцатому году побудило его родителей избрать для него именно музыкальный путь, и в 1889 Морис Равель уже оказывается в Парижской консерватории, в классе фортепиано проф. Антима. Но молодого музыканта явно влекло именно к композиции и он, уже по окончании в 1891 фортепианного класса, проходит теоретические предметы под руководством Эмиля Пессара и Габриеля Форе.

Его композиторские вкусы и направления начинают определяться уже в эту эпоху консерваторских годов (1889—1897), когда как раз французская музыка была охвачена восстанием с одной стороны против немецкого музыкального засилья, главным образом, против стихийного влияния Вагнера, незадолго перед тем совершенно поборовшего французский музыкальный мир; а с другой — против академических традиций, свивших себе гнездо именно в Парижской консерватории. Как раз тогда начал всходить на горизонте французской музыки Клод Дебюсси, гениально воплотивший в себя оба элемента этого «восстания». Все наиболее талантливое, свежее, молодое невольно и стихийно стало под знамена музыкального новаторства, возглавляемого Дебюсси, который в эти самые годы выступил со своими центральными, боевыми композициями. И молодой Равель немедленно стал одним из адептов этого нового направления, оставшись им в сущности неизменно и поныне.

В первых его композиторских опытах можно констатировать еще смешанные влияния его учителя Г. Форе, Франка и даже полу-академистов, вроде Д'Энди. Академические традиции сказываются и в его юношеской кантате „*Mirra*“, за которую молодой композитор удостоился получить «римскую премию» из рук присяжных блюстителей музыкального порядка. Тем не менее, уже в это время его новаторские инстинкты отнюдь не дремали, что видно хотя бы из рассмотрения вместе с этой кантатой сочиненных «*Jeux d'eau*» (1901), где импрессионистическая манера, фортепианный стиль и гармонический склад обличают в Равеле уже решительного «дебюссиста», правда, без непримиримых нот по адресу консервативной техники—свойство, оставшееся у него все время.

После этого удачного дебюта, дальнейшая линия развития творчества Равеля была методичной и спокойной. В 1904 появляется его *Струнный квартет*, в смежности с ним его песни, в которых он тоже идет по стопам Дебюсси. С этого момента имя Равеля делается прочной принадлежностью ново-французской школы, вместе с Дебюсси он становится оплотом новаторства в музыке и мишенью для неудовольствий и враждебных выступлений академической партии. Его «*Migougs*» для фортепиано, появившиеся в 1905 и исполненные в 1906 пианистом Рикардо Виньесом и «*Histoires Naturelles*» на текст Жюль Ренара, компонированные в 1906—вызвали ожесточенную полемику враждующих партий. Но имя и значение Равеля стало уже достоянием музыкальной культуры и, начиная с 1906, программы концертов все чаще и чаще включали в себя его творения. Исполненная в 1908, колоритная «*Rapsodie Espagnole*» имела огромный успех, победив слушателей и новизной звуков и редкой прелестью изысканного колорита. За ней последовали в 1909 «*Gaspard de la nuit*»—цикл фортепианных пьес, навеянных поэмами Алоизия Бертраана и музыкальная комедия «*L'Heure Espagnole*» (1907)—в одном акте, по либретто Франс-Нохайна—первое его произведение для сцены, увидевшее свет в Опера-Комик в 1911.

Появление в Париже русского балета вызвало вновь взрыв интереса к русскому искусству. Французские новаторы всегда имели очень дружественные отношения с искусством русских «кучкистов», творчество которых не прошло без крупного следа на их собственные композиции. Изысканная техника русского балета вдохновляет Равеля в 1910 написание специально для фокинских постановок балета „*Дифнис и Хлоя*“. Этот очень удачный опыт, потом (с 1912) побудил композитора к переделке своей сюиты «*Ma tète l'Ouë*», написанной первоначально для фортепиано в 4 руки—на балет-пантомиму. Аналогичной переделке подверглись его «*Valse*

nobles et sentimentales», образовавшие в том же 1912 балет «Adelaïde ou le langage des fleurs».

Годы войны, унесшие в могилу великого Дебюсси—отразились вообще полным застоем творчества во Франции. Стране, оборонявшейся от грозного врага, было ни до тех истонченных звуков, которые продуцировало творчество Равеля. Удивительно, что в эти страшные годы величайшего национального напряжения, гений М. Равеля все же сумел не замолкнуть, и даже дать миру ряд шедевров, среди которых выдается монументальное *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано (1915), песни на текст Маллармэ (1914), еврейские мелодии (1915); сумел творчески откликнуться на кончину своего гениального вдохновителя—Дебюсси («Le tombeau de Debussy») и на двухсотпятидесятилетие национального гения французской музыки, Куперена («Le tombeau de Couperin», 1918), которому сам был обязан столь многими чертами творческого лика.

После военной эпохи М. Равель выпустил в свет ряд крупных произведений, как хореографическую поэму «La Valse» (1920), ораторию «Франциск Ассизский», *Виолончельную сонату* и др. Его вторая опера на гауптмановский сюжет «*Потопнувшего колокола*», осталась еще не законченной.

* * *

В настоящее время, после смерти Клода Дебюсси, Морис Равель стал определенно главой французской музыки, и, быть может, не только французской, а и всей мировой. Заветы музыкальной красоты и изящества в звучании именно им охраняются теперь в современных линиях, ибо почти все остальные композиторы новых направлений перешли или переходят к принципам декоративности и нарочитой угловатости музыкальных контуров. В этом смысле сейчас Равель—уже сын прошлого, прежнего музыкального созерцания, отделенного от нового кровавым рубежом войны, изменившей бесконечно много в психическом мире художников. В свете этой прежней, «довоенной» культуры многие различия стушевываются и теряют свою остроту, в частности неоклассические черты в Равеле, прежде затуманенные его модернизмом—выступают яснее и четче, —становится ясным та преемственность которая соединяет в одно неразрывное звено вкусовой культуры французской музыки—от старых Куперена и Рамо и до Дебюсси с Равелем—этих последних могикан утонченного и изощренного вкуса, ныне навеки погребенного под развалинами

мирового пожара войны и скрывшегося в небытие перед лицом наступающих, неведомых, еще более грозных и роковых мировых событий.

О школе Раделя оттого говорить не приходится. Занавес прежней культуры видимо падает и кто не успел создать школы, вряд-ли сможет теперь это сделать. Влияние Раделя на других композиторов оказал немалое, но едва-ли будет справедливым мнение, что его влияние нераздельно с влиянием Дебюсси, что они влияли всегда вместе и неразлучно. Это совместное влияние скажется и на композиторах-сверстниках его—Поль Дюка, Роже-Дюкассе и на более молодом поколении, до знаменитой ныне «шестерки» новаторов. Под влиянием этой группы находится и Стравинский, и даже, Шенберг и многие второстепенные германские и американские даже авторы (напр., Эрнест Блох)—но из этого влияния трудно выделить именно воздействие Раделя, как менее самобытного по сравнению с Дебюсси. Из русских авторов следы влияний Раделя можно заметить на творчестве Ал. Крейна, Артура Лурье, но в общем Россия осталась сравнительно, в стороне от этих влияний. В связи с перемещением видимого вкусового музыкального центра либо в сторону вполне определенного ретроспективизма, либо в сторону новых звуковых созерцаний резких, угловатых, заостренных—самые поводы для влияний Раделя, оставшегося по ту сторону музыкальных созерцаний—еще по сторону прежнего культа изящества и полутонов—уже ослабевают или вовсе падают, по крайней мере до известного срока, когда будут изжиты новые звуковые статичности.

* * *

В России творчество Мориса Раделя стало первоначально известно благодаря пропаганде его «Вечерами Современной Музыки» в 1909 в Москве и в том же году в Петербурге—концертами Зилоти. Наиболее значительные произведения Раделя все были исполнены в России, за исключением написанных после войны. Его песни были исполнены в «Вечерах Современной Музыки» в 1909 (*Sur l'herbe*, *Sainte* и из цикла «*Histoires naturelles*»). *Струнный квартет* исполнялся там же и в более позднее время квартетом Капе (1912) и квартетом имени Страдивариуса (1920). Септет («*Introduction et allegro*» для арфы) был исполнен в Москве в концерте арфистки Эрдели (1909),—фортепианные вещи помещались во многие программы концертов Е. Щербины-Бекман, исполнившей большую часть их. Романсы были исполнены в концертах Лениной д'Альгейм, в «Доме Песни» которой были премированы три его обработки народных

мотивов. Из симфонических вещей были исполнены: «Ma mère Yvonne» (в Москве под управлением С. Н. Василенко и позднее — А. Б. Хессина, в Петербурге — несколько раз под управлением Зилоти (в 1912 и 1913), *Испанская рандолия* (в Москве — под упр. Купера, в Петербурге — Зилоти), отрывки из «*Дафниса и Хлоя*» (Москва 1910, Петербург 1909 и в концертах Кусевицкого там и здесь), «*Valses nobles et sentimentales*» (Петербург, 1912). Вторая сюита из «*Дафниса и Хлоя*» была исполнена в Москве в 1913 и в Петербурге в 1916. *Трио* было исполнено несколько раз в Москве в 1921. В общем, большая часть сочинений М. Равеля в течение 1909—1923 была исполнена в Москве и Петербурге, и неизвестными остались только самые его последние произведения, сочиненные в эпоху культурного разобщения с Западом.

СОЧИНЕНИЯ.

(Сокращения: Влнч.: виолончель, для виолончели. — Кл.: кларнет, для кларнета. — Орк.: для оркестра, оркестровано. — Пен.: пение, для пения. — Р.: руки. — Скр.: скрипка, для скрипки. — Стр.: струнный. — Фл.: флейта, для флейты. — Фп.: фортепиано, для фортепиано. — Д.: издание Durand, Париж. — Dem.: изд. Demets, Париж. — E.: изд. Enoch, Париж. — H.: изд. Hamelle, Париж. — L.: изд. Leduc, Париж. — M.: изд. Mathot, Париж).

- Menuet antique. Фп. (1895). E.
- Les Sites Auriculaires 1. Habanera (1895). 2. Entre cloches (1896). 2 фп. 4 р. Неиздано.
- Sainte (Stéphane Mallarmé) Пен. и фп. (1896). D.
- Shèchèrazede, увертюра. Орк. (1898). Неиздано.
- Ravana pour une Infante défunte. Фп. (1899). Орк. (1910). D.
- Deux Epigrammes (Clément Marot): 1. D'Anne jouant de l'Espinette; 2. D'anne qui me lecta de la neige. Пен. и фп. (1900). Dem.
- Myrrha, кантата (1901). Неиздано.
- Jeux d'eaux. Фп. (1901). Dem.
- Струнный квартет. (1902—1903). D.
- Shècherazade (Tristan Klingsor): 1. Asie; 2. La Flute enchantée;
- 3. L'Indifférent. Пен. и фп. (1903). D.
- ^e Manteau de fleurs (Paul Gravallet). Пен. и фп. (1903). H.
- ^e Noël des Jouets (Maurice Ravel) Пен. и фп. (1905). M.
- Сонатина Фп. (1905). Dem.
- Miroirs: 1. Noctuelles; 2. Oiseaux tristes; Une Barque sur l'Océan (орк.); 4. Abborada del Graciosa; 5. La Vallée des cloches. Фп. (1905). Dem.
- Les Grands vents venus d'outre-mer (Henri de Règnier). Пен. и фп. (1906). D.
- Histoires Naturelles (Jules Renard): 1. Le Paon; 2. Le Grillon; 3. Le Cygne; 4. Le Martin Pecheur; 5. La Pintade. Пен. и фп. (1906). D.
- Интродукция и allegro. Арфа, стр. квартет, фл. и кл. (1906). D.
- Испанская Рапсодия. Орк. (1907). D.
- Sur l'Herbe (Paul Verlaine). Пен. и фп. (1907). D.
- Vocalise en forme d'Habanera. Пен. и фп. (1907). L.
- L'Heure Espagnole. Опера в 1 акте. (Текст Franc-Nohain). (1907). D.
- Cinq Mélodies populaires grecques (французский перевод M. - D. Calvocoressi). Пен. и фп. (1907). D.
- Gaspard de la nuit. Три поэмы (Aloysius Bertrand): 1. Ondine; 2. Le Gibet; 3. Scarbo. Фп. (1908). D.
- Ma mère l'Oye. Сюита. Фп. 4 р. (орк.) (1908). D.
- Menuet на имя Гайдна. Фп. (1909). D.

- Valses nobles e sentimentales. Фп. (1910). D.
 Дафнис и Хлоя. Симфонический балет в 3-х картинах (Сюжет М. Фокина). (1910). D.
 Mèlodies: 1. française; 2. italienne; 3. espagnole; 4. hèreïque. Пен. и фп. (1910). D.
 Adélaïde ou le Langage des Fleurs. Балет в 1 акте из музыки Valses nobles et sentimentales. (1912). D.
 Ma mère l'Oye. Балет в 5 картинах с апофеозом, из музыки одноименной сюиты. (1912). D.
 Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé: 1. Soupir; 1. Placet futile; 3. Surgi de la crupe et du bond. Пен. и фп., орк. (1914). D.
 A la Manière de... 1. Borodine; 4. Chabrier. Фп. (1915). M.
 Deux mèlodies hébraïques. Пен. и фп., орк. (1915). D.
 Trois Chansons: 1. Nicolette; 2. Trois beaux oiseaux du paradis; 3. Ronde. Хор для 4 смешан. голосов без сопровождения. (1916). D.
 Фортепьянное трио. (1915). D.
 Le Tombeau de Couperin: 1. Prélude; Fugue; 3. Forlane; 4. Menuet; 5. Toccata. Фп., орк. (1918). D.
 La Flûte enchantée. Пен., фл. и фп. (1920). D.
 Le Tombeau de Debussy. Фп. (1920). «La Revue Musical».
 La Valse. Хореографическая поэма. Орк. (1920). D.
 Соната. Скр. и влнч. (1921). D.
 Соната. Влнч. и фп. (1921). D.
 François d'Assisi. Оратория. (1921).

Переложения.

- Дебюсси. Prélude à l'après-midi d'un Faune. Фп.
 Дебюсси. Nocturnes. 2 фп. 4 р.

Статьи.

- Письмо к Пьеру Лало. «Le Temps». 9,IV,1907.
 Ответ на анкету Луи Лалуа: «Вагнер и мы музыканты. «Grande Revue». 10,V,1909.
 «Полонезы, эмпроптю и баркароллы Шопена». «Courrièr Musical». 1,1,1910.
 Критические статьи. «Commoedia illustré. 1913.

„МУЗЫКАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА“

Под редакцией В. БЕЛЯЕВА.

Издательство „Художественная Печать“

Москва. Страстной бул., 4, тел. 58-11.

Биографии.

- В. Беляев. С. В. Рахманинов.
- Д. Сабанеев. Морис Равель.
- Г. Браудо. Рихард Штраус. (Печатается).

Готовятся:

- А. Т. Гречанинов.
- А. С. Аренский.
- Иоганнес Брамс.
- И. Ф. Стравинский и др.

Очерки по истории музыки.

- Д. Сабанеев. Новая русская школа: М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи. (Печатается).

Готовятся:

- М. Иванов-Борецкий. Музыка в России в XVII и XVIII вв. Современный русский романс.

Справочные издания.

- Учебные планы музыкально-учебных заведений Р. С. Ф. С. Р.
- М. Иванов-Борецкий. Таблицы по общей истории музыки. Таблица первая. (Древний период, до X века по Р. X.).
- М. Иванов-Борецкий. Таблицы по общей истории музыки. Таблица вторая. (Средний период, до 1600).

М. Иванов-Борецкий. Таблицы по общей истории музыки. Таблица третья. (Новый период, до 1922).

В. Белаяев. Словарь музыкальных обозначений. (Печатается).

Г о т о в я т с я :

С. Попов. Таблицы по истории русской музыки.

Путеводители по операм.

М. Иванов-Борецкий. „Кармен“, опера Бизе.

Вас. Яковлев. „Евгений Онегин“, лирические сцены Чайковского.

Вас. Яковлев. „Пиковая Дама“, опера Чайковского. (Печатается).

Г о т о в я т с я :

„Аида“.

„Снегурочка“.

„Ночь перед Рождеством“.

„Сказка о царе Салтане“.

„Борис Годунов“ и др.
