

85.313(3)

К 79

СЛУШАТЕЛЯ

КОНЦЕРТОВ

*Юлиан Крейн*

КАМЕРНО-  
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ  
АНСАМБЛИ  
ДЕБЮССИ И РАВЕЛЯ



М У З Ы К А

1 9 6 6

3

85.313(3)  
К 79

БИБЛИОТЕКА СЛУШАТЕЛЯ КОНЦЕРТОВ

ЮЛИАН КРЕЙН

КАМЕРНО-  
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ  
АНСАМБЛИ  
ДЕБЮССИ И РАВЕЛЯ

5456 X

БИБЛИОТЕКА  
Ворошиловградского  
музыкального училища  
Инвентарный № ~~4886~~

БИБЛИОТЕКА  
Ворошиловградского  
музыкального училища  
Инвентарный № ~~3277~~

~~003362~~

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА  
Москва · 1966

✓

Брошюра посвящена камерно-инструментальному творчеству крупнейших композиторов Франции — Клода Дебюсси (1862—1918) и Мориса Равеля (1875—1937). Общие вопросы, связанные с музыкой этих композиторов, освещаются только попутно. В большей степени они затронуты в брошюрах того же автора «Симфонические произведения Дебюсси» и «Симфонические произведения Равеля», вышедших в свет в 1962 г.

## ВСТУПЛЕНИЕ

Какое место занимают камерные произведения Дебюсси и Равеля в истории этого жанра?

Классический и раннеромантический период развития камерной музыки, связанный в основном с именами Гайдна, Моцарта, раннего и среднего Бетховена, продолженный Шубертом и Мендельсоном, не нуждается в особых разъяснениях. Читатель, вероятно, имеет достаточно ясное представление об этом времени, ознакомление с которым обычно предшествует изучению более поздних стилистических направлений. Отмечу только, что в пору расцвета классического музыкального стиля развивалась ансамблевая музыка преимущественно без участия фортепиано\*. Такие жанры, как фортепианное трио, фортепианный квинтет, выступили на первый план уже в романтическую эпоху.

В лаконичных по форме, мастерски написанных квинтетах композиторы-классики, как правило, не задавались целью углубить содержание привнесением сюжетности.

\* В еще более ранний период (баховский) мы наблюдаем, напротив, значительное развитие старинной сольно-инструментальной сонаты-сюиты.

В них не найдешь черт автобиографичности, психологической сложности. Подобные устремления более свойственны зрелым, особенно последним камерным ансамблям Бетховена.

Жанр квартета, облюбленный Бетховеном, нередко оказывался тесным для его замыслов, симфонических по своей сущности. Наиболее характерный образец — знаменитый четырнадцатый — *cis-moll*, *op.* 131 (1826). Он написан в семи частях, очень свободен по форме, отличается необычными соотношениями тональностей, сам выбор которых здесь богаче, чем у предшественников Бетховена.

Можно считать, что эти наиболее передовые черты камерного творчества Бетховена получили большее развитие не в камерной, а в симфонической музыке романтиков. Камерный жанр, ограниченный в своих возможностях, развивался медленнее, и в нем сильнее сказывалась связь с традициями. Сочетание классических и романтических черт присуще камерному творчеству большинства виднейших композиторов XIX века, обращавшихся к этому жанру: Шумана, Шопена, Брамса, Грига, Франка, Форе, Чайковского, Бородина, Танеева и Глазунова. Характерно, что у Листа и Вагнера, Мусоргского и Римского-Корсакова нет камерных произведений (написанные Римским-Корсаковым сочинения оставались неизданными, так как сам автор считал их неудачными; да они и не типичны для его стиля). Тем не менее симфонизация камерного жанра чувствовалась все заметнее. Фактура квартета *g-moll* Грига оркестрова по своей звучности. Свободная, а нередко и грузная трактовка фортепиано даже несколько «перевешивала» звучание струнных инструментов в сочинениях Брамса и Франка, в Трио Чайковского. Более обширные масштабы и широкое тематическое развитие камерных произве-

дений, приближающие их к симфониям, стали обычным явлением.

Но прямое влияние листо-вагнеровской и «кучкистской» музыки в камерном жанре чувствовалось еще слабо. Особенно заметно это в отношении к форме. Камерное творчество было своеобразным бастионом строгой формы, «оплотом» музыки, не связанной с сюжетностью, изобразительностью; в камерных сочинениях композиторы не уделяли большого внимания колористическим поискам в области инструментальной фактуры. Никому в голову не пришло бы тогда попробовать написать квартет или квинтет в свободной форме, близкой к той, какую избрал, например, Шоссон в известной Поэме *op.* 25 для скрипки с оркестром (1896). Да, никому, кроме одного композитора — Клода Дебюсси, написавшего струнный квартет в 1893 году, за несколько лет до появления Поэмы Шоссона. Оба произведения создавались, впрочем, для крупнейшего музыканта — знаменитого бельгийского скрипача Эжена Изаи\*.

Подробно я разбираю квартет Дебюсси в специальном разделе. Именно с этого произведения началось обновление камерного жанра, проявившееся в конструктивном отношении, в трактовке инструментов, но в еще большей степени в психологичности содержания. Вместе с тем в камерный жанр включаются реалистические зарисовки, своего рода «музыкальные путешествия», для чего в ансамбль зачастую привлекаются новые инструменты, редко применяемые или совсем не фигурировавшие ра-

\* Для Изаи также была написана и ему посвящена скрипичная соната Цезаря Франка (1886), наиболее симфоничная и «вагнеровская» камерная соната из всех до тех пор созданных.

В 1890-х годах Изаи являлся главой превосходного квартетного ансамбля, носившего его имя.

нее в камерной музыке,— флейта, арфа и другие. Интонации и формы старинной музыки в преобразованном виде также нашли свое место в новом камерном стиле, связанном, в первую очередь, с именами двух крупнейших представителей французского музыкального искусства, которым посвящена брошюра.

Влияние камерных произведений Дебюсси и Равеля, написанных в 1890—1920-х годах, несмотря на их относительно малочисленность, постепенно стало интернациональным. Значительная часть камерной музыки, возникшей в XX веке, преемственно связана с ними. Но продолжали сохранять свои позиции и представители более традиционного направления, хотя оно и перестало быть определяющим.

Начиная с 1910-х годов в камерную музыку проникают веяния крайнего модернизма. Типичный образец — «Три пьесы для струнного квартета» Игоря Стравинского (1914) с их натуралистическими звукоподражательными эффектами. Наконец, с появлением камерных сочинений Мийо во Франции, Казеллы в Италии, Хиндемита в Германии стала заявлять о себе «неоклассическая» тенденция — культивирование забытых приемов XVIII века в сочетании с современными «острыми» звучаниями и необычными звуковыми конструкциями.

Период Дебюсси и Равеля обычно называют «импрессионистским». Я уже говорил в работах, посвященных их симфоническому творчеству, насколько односторонним и недостаточным представляется сейчас подобное определение. Пожалуй, на примере камерной музыки это даже более заметно, чем на примере симфонической, тесно связанной как со «звукообразами», перекликающимися с отдельными чертами стиля новой французской живописи, так и с музыкальной хореографией.

Период Дебюсси и Равеля в камерной музыке хочет-

ся определить как синтезирующий, включающий большое количество разных элементов—и «кучкистских», и романтических или импрессионистских, объединенных безупречным художественным вкусом и необычайным по тонкости мастерством. Этот период отмечен чертами яркой, неповторимой индивидуальности их авторов, которые сумели «вобрать» и творчески переосмыслить наиболее передовые музыкальные устремления, создали свое собственное направление, получившее международное значение.

Детальному анализу их камерных произведений посвящены дальнейшие разделы брошюры.

### КАМЕРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КЛОДА ДЕБЮССИ

Дебюсси написал четыре сочинения, относящиеся к жанру камерно-инструментального ансамбля,— струнный квартет, сонату для виолончели и фортепиано, сонату для флейты, альты и арфы и сонату для скрипки и фортепиано. К ним присоединяется маленькая пьеса для флейты соло «Сиринкс»\*. Произведения Дебюсси для двух фортепиано не относятся, строго говоря, к жанру камерного ансамбля и должны изучаться вместе с его фортепианной музыкой.

Еще в юности, приблизительно в 1880 году, Дебюсси написал фортепианное трио G-dur, оставшееся в рукописи. Приводимые далее даты сочинения других камерных произведений Дебюсси показывают, что интерес композитора к камерно-инструментальному ансамблю проявлялся очень неравномерно. Перерыв в 20 с лишним лет отделяет квартет от поздних сонат, писавшихся одна за другой и занявших очень важное место в творчестве Дебюсси последних лет.

\* Рассмотрение многочисленных транскрипций (для скрипки, виолончели и других инструментов с фортепиано) не входит в мою задачу.

### Квартет для двух скрипок, альты и виолончели (1893)

Замысел струнного квартета возник под несомненным воздействием замечательного бельгийского музыканта — скрипача, дирижера и композитора Эжена Изаи (1858—1931). В 1880—1890-х годах Изаи сыграл заметную роль в появлении ряда значительных инструментальных сочинений французских композиторов, ставших впоследствии широко известными. Я говорил уже о скрипичной сонате Цезаря Франка, Поэме для скрипки с оркестром Эрнеста Шоссона; к таким сочинениям относится и струнный квартет Клода Дебюсси. Список талантливых сочинений, написанных французскими композиторами для Изаи, можно было бы продолжить.

Дебюсси был близко знаком с Изаи. Он восхищался им, как артистом и человеком благородной души. Во многом Изаи чем-то напоминал Листа, и недаром его называли «Листом скрипки»\*.

Струнный квартет был исполнен впервые Квartetом Изаи в 1893 году в «Национальном музыкальном обществе» в Париже. Наиболее проницательный отзыв в прессе дал Поль Дюка, видный французский композитор, широко эрудированный музыкант-мыслитель, связанный с Дебюсси и личной дружбой.

Дебюсси говорил о симфонии Франка, которую очень любил: «Мне хотелось бы меньше «коренастости» (саггитте). Но какие идеи!» Влияния Франка Дебюсси не избежал. Это заметно и в его «Фантазии для фортепиано с оркестром» (1889), и в квартете. От Франка идут характерные для него в данных жанрах принципы цикличе-

\* О дальнейших взаимоотношениях Дебюсси и Изаи читатель может узнать из моей брошюры «Симфонические произведения Клода Дебюсси».

ской сонатной формы, не применявшейся Дебюсси в поздний период его деятельности, но составляющей прочную основу его квартета.

Подчеркнутая тематическая связь между частями, цикличность построения ставят квартет Дебюсси особняком среди других его сочинений того же периода, где более проявляется колористическое начало, взаимопроникновение музыки и изобразительных искусств, стремление к хореографичности, к отображению утонченной поэзии французских символистов и парнасцев.

Короче говоря, квартет Дебюсси, может быть, — одно из наименее «импрессионистских» его сочинений. Нет необходимости вдаваться здесь в анализ музыкального импрессионизма (более подробно это сделано в моих работах о симфонических произведениях Дебюсси и Равеля). Достаточно сказать, что идея «синтеза искусств» как средства отображения всего богатства жизненных впечатлений и переживаний оказывалась менее применимой в камерном жанре, не дающем простора также и колористической виртуозности. К тому же, не выходя из границ жанра камерного ансамбля, невозможно привлечь голос и текст.

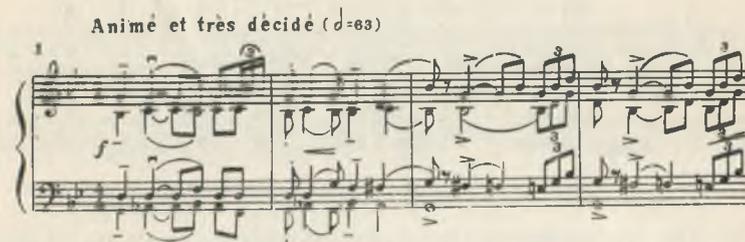
Поэтому само обращение Дебюсси к жанру квартета приблизило композитора на время к эстетике Франка, хотя, конечно, он все-таки оставался художником совсем другого склада, с другими мелодическими истоками, другим темпераментом, более порывистым и нервным, с более утонченным складом мышления.

Форма квартета, несмотря на упомянутые уже цикличность и тематическую связь между частями, весьма свободна, изобилует отклонениями от сонатной схемы, придающими сочинению порою (особенно в финале) черты сонаты-фантазии.

«Монотематизм» квартета выражен в лейттеме пер-

вой части. Она звучит в различных вариантах в трех частях из четырех (кроме третьей — *Andantino*).

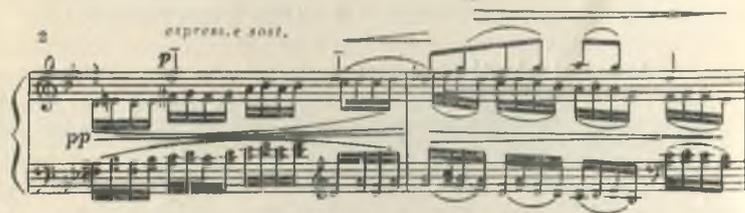
Первая часть (соль минор) начинается с изложения основной темы («Оживленно и очень решительно»):



В этой теме может удивить присутствие испанских оборотов. Откуда они у Дебюсси? Ответ можно дать только общего порядка: со времени Бизе и Лало испанские интонации прочно вошли в музыку французских композиторов. И у Дебюсси и у Равеля они встречаются не только в произведениях, прямо связанных с Испанией, но и в других (например, в квартете Равеля), где они как будто ничем не обусловлены. Присутствуют они и в поздней скрипичной сонате Дебюсси. Здесь имеется некоторая аналогия с использованием элементов восточной мелодики в произведениях русских композиторов. Иногда она мелькает и в совсем «не восточных» сочинениях.

Добавлю, впрочем, что ладовый характер первой темы квартета Дебюсси в целом не такой уж испанский, а именно французский. Четкость, внутренняя сдержанность, ясность развития — также подлинно французские национальные черты (как и типичный для французской музыки натуральный минор со второй пониженной ступенью). Если присмотреться к деталям, можно было бы найти в дальнейшем развитии главной партии (в движу-

щихся секстаккордах сопровождения) что-то общее с музыкой Бизе («Антракт к четвертому действию «Кармен»):



Но это означало бы обращать внимание не на самый дух произведения, а только на его «строительный материал».

Вторая тема не так рельефна и в дальнейшем не играет никакой роли. Мало того, она даже не появляется в репризе. Все развертывание драматической первой части строится на основной теме. Развитие отличается интенсивностью, страстностью. Эффектно начало разработки — после кульминации, которой заканчивалась экспозиция, музыка как бы обрывается, и первая тема мрачно звучит в басовом регистре у виолончели:



Дальше вся разработка идет «единым потоком». Первая тема появляется в совершенно изменяющем ее характер целотонном звукоряде (очень любимом Дебюсси

и характерном для него). За этим эпизодом следует иной по складу — мечтательный и страстный (Fis-dur, Tempo rubato). Развитие приводит к кульминации на стремительно спускающихся вниз быстрых пассажах всего ансамбля.

Отсюда начинается подготовка репризы.

Как я уже указывал, в репризе второй темы нет, она заменена несколькими новыми лирическими фразами, ранее не появлявшимися. Заключительная партия (в D-dur — доминанте по отношению к основной тональности g-moll) построена на одной из фраз разработки. Звучность затихает. В коде движение вновь становится стремительным. Заключение не связано тематически с главной партией. Бурно проносятся унисонные пассажи всего ансамбля на характерном «пентатонном» (пятизвучном) звукоряде.

Так, решительно и взволнованно, заканчивается первая часть, которую можно было бы назвать драматической поэмой. Это одно из самых эмоциональных сочинений Дебюсси. Эмоциональную сторону его музыки вообще недостаточно замечают, недооценивают. А между тем квартет, первый оркестровый ноктюрн («Облака»), такие фортепианные пьесы, как «Сарабанда», «Шаги на снегу», «Памяти Рамо», — разве это не замечательные образцы взволнованного, наполненного эмоциями искусства?

Вторая часть квартета, которую можно в известной степени отнести к жанру скерцо, носит пометку: «Довольно живо и очень ритмично» ( $\text{♩} = 112$ ). Она написана в соль мажоре, на  $\frac{6}{8}$ . Начинается часть четырьмя аккордами *ritzicato* (первая скрипка и виолончель); в ответ им у альты звучит короткий, ритмически четкий мотив, в котором легко узнать видоизмененную основную тему первой части:

4 *Assez vif et bien rythmé* (♩. = 112)  
V-no 1 pizz.

Аккорды и короткий мотив повторяются. Затем на оstinатном фоне все того же мотива альты (единственного инструмента, играющего arco) начинается причудливый танец. В нем заметны элементы полиритмии — сочетание дуолей и триолей.

После нарастания динамики мотив альты переходит к первой скрипке (двумя октавами выше), а мотив pizzicato — ко второй. Звучность затихает — фраза arco теперь у виолончели, ее небольшое соло приводит к среднему эпизоду Es-dur (цифра 18).

На колеблющемся фоне (вторая скрипка и альт), поддержанном в pp мягкими pizzicato виолончели (педальные ноты ми-бемоль, си-бемоль), у первой скрипки появляется новый вариант все той же знакомой нам лейт-темы, на этот раз певучей, протяжной:

Несколько далее тема проходит в C-dur. Эпизодически появляющиеся аккорды pizzicato (альт и виолон-

чель) напоминают о настроении начального раздела. Средний эпизод развивается и завершается в лирическом тоне, при этом вновь возникающий ритмический

мотив:  звучит здесь очень

мягко, нежно.

Но вот еще один эпизод. Его можно условно назвать разработочным, в то время как два предыдущих представляли собой экспозицию, только построенную не на двух различных темах, а на двух вариантах той же самой. Новый эпизод идет с цифры 10. Беспокойное движение, начинающееся в басовом регистре у виолончели, переходящее затем к альту и второй скрипке, составляет фон для еще одного, на этот раз драматически звучащего варианта основной темы (первая скрипка на струне Соль):

Даны два проведения — в Ges- и Des-dur. Следует еще более далекое тональное отклонение — в E-dur (тема у первой скрипки в том же варианте, как ранее в Es-dur, на фоне pizzicato у виолончели). Небольшое развитие приводит к репризе.

Она не тождественна экспозиции. Появляется новый, необычный ритмический размер —  $15/8$  (то есть пятидольный размер, в каждой доле триоль). Теперь уже все инструменты играют pizzicato. Гармонизация также изменена:



Пятидольный размер выдерживается почти до конца пьесы. Далее pizzicato сменяется arco (эпизод на характерном для Дебюсси целотонном звукоряде). Звучность все более приглушена. В коде (вновь на  $6/8$ ) слышны отголоски беспокойного движения драматического эпизода, но они теперь похожи на шум ветерка (ppp). Легкие, как шорох, унисоны pizzicato завершают эту в высшей степени изящную и поэтичную, очень законченную, цельную пьесу.

Третья часть — знаменитое Andantino (Des-dur), существующее в многочисленных переложениях. Как бы в противовес испанским интонациям, встречающимся в первых двух частях, мелодика носит здесь заметный оттенок русской песенности. Чувствуется влияние Бородина и Мусоргского, быть может, не вполне осознанное Де-

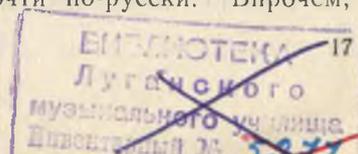
бюсси. В последующих сочинениях, главным образом в опере «Пеллеас и Мелизанда», интонации русской школы (в основном — Мусоргского) встречаются не раз, и их нетрудно заметить. Творчески переосмысленные, они органично вошли в круг оригинальнейших интонаций французского композитора.

Дебюсси осуществляет далекий тональный переход от G-dur, в котором написана вторая часть, в Des-dur — основную тональность третьей — небольшим модуляционным вступлением. Оно построено на начальном мотиве первой темы Andantino, здесь как бы еще не вполне определенной.

С пятого такта начинается собственно первая тема — очаровательная кантилена, очень душевная, теплая. Первый эпизод, построенный на ней, вполне завершен:



Средний эпизод, в одноименном миноре (cis-moll), дан в несколько более подвижном темпе, на  $3/8$ . Он начинается соло альта, только кое-где поддерживаемого квинтами остальных инструментов, ppp. В мелодии альта особенно заметны интонации русской песни. И все-таки нельзя судить об этом безоговорочно. У Равеля, например, есть случаи (в хорах a cappella: «Николетта», «Три райские птицы»), когда подлинно французские песенные интонации звучат почти по-русски. Впрочем,



здесь, в квартете, дело обстоит несколько иначе. Воздействие Мусоргского несомненно:



Дальнейшее развитие среднего эпизода примечательно своим полифоническим стилем, довольно редким у Дебюсси, но отнюдь не отсутствующим у него (как это полагают те, кто лишь поверхностно изучал его творчество). Нельзя не обратить также внимания на богатство мелодии, в которой все время появляются новые фразы:



Известный теоретик, профессор Парижской консерватории Анрэ Жедальж, один из учителей Равеля и Мийо, говорил как-то Мийо в период его обучения: «Напишите мне мелодию (без сопровождения) из восьми тактов, которая бы сама по себе что-нибудь представляла». Таких мелодий можно немало найти у Равеля. У Дебюсси они более редки: обычно его мелодика неотрывна от своего богатого гармонического окружения. Но бывает и иное. Именно так обстоит дело здесь, в третьей части струнного квартета. Развитие постепенно становится более напряженно-драматичным. Еще раз Дебюсси использует целотонный звукоряд, изменяющий интонации мелодии, как динамизирующий прием.

Кульминация мелодии особенно выразительна. Затем следует спад звучности; повторяется фраза альты — на этот раз в октаву с первой скрипкой. Потом она переходит к виолончели. Вместо законченной каденции на тонике *cis* мелодия, как бы в раздумье, останавливается на чуждой ее звукоряду ноте *re-бекар*, связывающей средний эпизод с репризой основного *Des-dur'*ного раздела. Реприза не повторяет буквально начального изложения. Характер музыки — все более умиротворенный. В заключительных тактах (весь квартет играет в высоком регистре, *pp possibile*) отголоски первой темы звучат у виолончели мелодическим фоном, в то время как первая скрипка завершает взволнованную лирическую поэму своей нежной восходящей фразой.

Четвертая часть квартета наиболее сложна по построению. Можно говорить здесь, собственно, о двух частях, идущих *attacca* одна за другой. — Вступлении и Финале. Вступление («Очень умеренно»), занимающее две страницы, само имеет сложное строение — в нем два эпизода. Первый ( $\frac{4}{4}$ ), в тональности *Des-dur'* — той же, в которой только что отзвучало *Andantino*, по замыслу необычен.

Мы вновь слышим, в еще одном варианте, лейттему всего квартета (виолончель соло):



Но композитору словно не хочется расставаться с кругом настроений третьей части. Фразе виолончели отвечает хорально изложенный эпизод (весь квартет), очень глубокий по настроению, полный раздумья, с прекрасными хроматическими переходами, завершающимися

все в том же Des-dur. Опять звучит начальная фраза — теперь у первой скрипки. Видоизмененный хоральный эпизод приводит в E-dur (pp).

Все это создает атмосферу неопределенного ожидания: что же впереди? И здесь начинается второй эпизод (цифра 15) — Andantino poco a poco ( $12/8$ ). Короткий мотив, в котором можно узнать хоральный эпизод, дан здесь в фугатном изложении — виолончель, затем альт и обе скрипки.

Звучность постепенно нарастает, движение становится все более беспокойным: что-то вроде скачки, бурно проносящейся и исчезающей вдаль. Один за другим голоса снимаются, остается вновь одна виолончель с обрывками фразы... Две ноты... одна нота... пауза.

И, наконец, следует собственно финал, написанный в основной тональности квартета — g-moll («Очень подвижно и страстно»). Он начинается решительно, энергично и отрывисто:

13 *Très mouvementé et avec passion (♩ = 182)*

Экспозиция первой темы финала не отличается, на мой взгляд, большой последовательностью. Тема разворачивается несколько беспорядочно, фразы сменяют друг друга и обрываются. Но драматическая патетика сообщает музыке какую-то стремительную увлеченность.

Более уверенное мастерство показывает Дебюсси с момента подхода к побочной партии (Tempo I). Здесь он вновь как бы овладевает материалом. Побочная партия — все та же основная лейттема квартета, и это, как мы увидим дальше, еще не последнее ее воплощение. Эпизод, построенный на побочной партии, также весьма необычен. Начинается он в далекой от g-moll тональности H-dur, правда показанной через доминанту, с переходом в субдоминанту (E-dur):

14 *Tempo I dolce ed espress.*

Затем следует обширное, очень взволнованное развитие, с самого начала тяготеющее к тональности C-dur, показанной опять через доминанту. В кульминации (molto sostenuto, ff, con passione), где тональность C-dur

чувствуется уже очень определенно, все-таки сохраняет доминантовую гармонию — на педали С. Автор так и не показывает тонику, вуалируя ее квартовыми сочетаниями. Музыка постепенно затихает. Остается, наконец, одна виолончель с ее колеблющимися ходами *соль—до*, *рр*.

Дебюсси умел при желании придавать своей музыке подлинно симфонический размах, для которого, в сущности, необходим оркестр. Но и средствами квартета, по-новому трактованного — гармонически полно и мощно, композитор смог достичь требуемой силы выражения. В «оркестровости» квартетного письма Дебюсси есть элементы претворения вагнеровского и «кучкистского» симфонизма. Именно это явилось небывалой новизной в камерной музыке.

Не ищите в последующих страницах строгого порядка сонатной формы. Здесь она окончательно перерастает в сонату-фантазию. Дальнейший, собственно разработочный эпизод, в сущности — только переход, построенный на мотивах главной партии, в оживленном движении (цифра [21]). Он заменяет репризу первой темы. Нет и буквального повторения лобочной партии. Появляется еще один, *соль-мажорный* вариант лейттемы (цифра [22], «С большим воодушевлением»):



С ней сплетаются отрывки первой темы финала. Дальнейшее развитие свободно. Мимолетно композитор затрагивает ряд далеких тональностей — *Fis-dur*, затем *E-dur*. Тема переходит из *E-dur* в *G-dur* и в нем закрепляется. Начинается кода (цифра [24], «Очень живо»). В стремительном движении триолями, сочетающем метры  $\frac{4}{4}$  и  $\frac{6}{4}$ , проносится лейттема в еще одном, последнем варианте, причем контрапунктом к ней служит фраза из главной партии финала (такт 9 и дальше). Характер музыки становится все более ликующим, торжествующим. Завершение оптимистично, светло. Блестящая гамма первой скрипки приводит к финальным *G-dur*-ным аккордам.

Вспомним теперь все девять вариантов лейттемы, прозвучавших в первой, второй и четвертой частях, и проследим, как изменяется ее характер. В лейттеме воплощена основная идея квартета, которую можно определить как выражение поисков борющейся, страстно чувствующей личности, ее душевной многогранности. Драматическая в первой части, во второй (скерцо) она звучит то причудливо-танцевально, то лирически, то вновь драматически (третий эпизод, напоминающий по характеру музыки первую часть), то опять изящно-воздушно.

После лирического интермеццо *Andantino*, построенного на новом материале, в четвертой части, которую я назвал условно Вступлением и Финалом, лейттема вновь, и еще более действенно, становится драматургическим фактором развития. Исполненная глубокого раздумья во Вступлении, после энергической главной темы *Allegro*, она появляется в виде широкой кантилены — нежной и в то же время очень значительной. Именно здесь лейттема получает наиболее длительное и интенсивное разви-

тие, достигая большой эмоциональной напряженности. После переходного, разработочного эпизода все бури и волнения, наконец, позади — лейттема исполнена радостной уверенности. Как реминисценции звучат фразы из других, ранее слышанных ее вариантов, но определяющим настроением является радость достижения. В коде тема получает еще новый оттенок — ликующего оживления.

Я уже говорил о свободе построения в квартете, несомненно отразившем некоторые приемы развития вagnerовской музыки. Но эти свобода и непринужденность отнюдь не являются импровизацией. Даже если признать, что иные эпизоды выполнены не так ровно и цельно, то весь квартет остается выдающимся достижением мастера музыкальной формы, вдохновенно и умело проводящего единую драматургическую идею, осуществляющего в индивидуальном стиле стремление к большому симфонизму, подобно тому как к этому стремились мастера эпохи романтизма.

Квартет Дебюсси — почти камерная симфония. В нем композитор значительно расширил как трактовку самого квартетного жанра, так и инструментальные возможности камерного ансамбля. Это уникальное произведение оказало влияние на камерно-инструментальную музыку в мировом масштабе\*.

\* Как жалко, что нашим слушателям незнакомы (или почти незнакомы) превосходные исполнения этого квартета (как и квартета Равеля) лучшими французскими ансамблями (например, квартетами Левенгут, Пареннэн).

Среди советских исполнителей хочется отметить квартет им. Бетховена (Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский, С. Ширинский), в течение долгого времени сохранявших замечательное произведение в своем репертуаре (к сожалению, нет записи этого коллектива).

Небольшая пьеса для флейты соло «Сиринкс»\* была написана Дебюсси в 1912 году для одной театральной постановки. Исполнение ее в концертных программах — крайняя редкость\*\*.

Всем известно характернейшее соло флейты, которым открывается оркестровая прелюдия Дебюсси «Послепуденный отдых фавна». Интересно проследить поэтому дальнейшие флейтовые образы в музыке Дебюсси, частично также связанные с античностью. Кроме пьесы «Сиринкс» можно упомянуть еще о пятой из «Шести античных эпитафий», партитура которых выполнена дирижером Эрнестом Ансерме (автор предназначал их для оркестра, но опубликовал только в виде фортепианной сюиты в 2 или 4 руки). Эта пьеса называется «Для египтянки». Здесь, как и в «Сиринксе», Дебюсси использует хроматизированные «восточные» звукоряды, наиболее близкие современной арабской музыке. Ритмика причудлива, каприозна.

## Сонаты

В 1915 году Дебюсси задумал цикл произведений под названием «Шесть сонат для разных инструментов, сочиненных Клодом-Ашилле Дебюсси, французским

\* нимфа, из греческой мифологии. В нее был влюблен бог Пан, пленивший ее сердце игрой на флейте, которую он сделал из тростника (см. также эпизод «Пантомима» во второй сюите Равеля «Дафнис и Хлоя»).

\*\* У нас ее играет А. Корнеев. На выпущенной ленинградской фабрикой «Аккорд» пластинке она записана в исполнении французского флейтиста Летрокера.

музыкантом». Написать удалось только три: для виолончели и фортепиано, для флейты, альты и арфы и сонату для скрипки и фортепиано.

На титульном листе каждой из них было помещено, по желанию автора, стилизованное под издание XVIII века заглавие. Кроме того, имелись добавления такого рода: «Первая, для виолончели с фортепиано. Следующая будет для флейты, альты и арфы». Даже адрес издательства давался в старинном стиле: «в Париже, у Дюрана, около церкви Мадлен».

Воспроизводя обложки времен Куперена и Рамо, Дебюсси как бы подготавливал исполнителя и слушателя к своему творческому замыслу.

В годы первой мировой войны (1914—1918) судьба родины волновала лучших представителей французской художественной интеллигенции. У Дебюсси и Равеля это выразилось в обращении к дорогой им французской музыкальной традиции, идущей от Куперена и Рамо. Равель написал тогда свою знаменитую фортепианную сюиту «Могила Куперена», в которой он, по собственному признанию, отдавал дань уважения не только Куперену, но и всему французскому XVIII веку в музыке; Дебюсси, одновременно с сочинением сонат, участвовал (как и Равель) в редактировании французского «национального издания» классиков у Дюрана (под его редакцией и с его предисловием вышли все фортепианные сочинения Шопена).

Протест против агрессивного германского империализма, принесшего, уже не впервые, столько горя Франции, выражался у Дебюсси остро, иногда даже в преувеличенных выпадах уже не по адресу империалистов, а всей германской культуры. Дебюсси считал, что ее место и влияние во Франции слишком велико и действует подавляюще.

Былые споры этих лет между французскими и немецкими музыкантами сейчас звучат, быть может, странно. Но мне хочется привести несколько фраз из статьи Дебюсси «Наконец одни», опубликованной в 1915 году (в «Bulletin musical»):

«И, однако, мы знаем, что великая утешительница (музыка.— Ю. К.) должна будет скоро возобновить свою прерванную прекрасную миссию. Мы думаем даже, что из этого испытания огнем она выйдет чище, сильнее и блистательнее... Вот уже много лет, как я не перестаю повторять: мы изменяем нашим музыкальным традициям в течение полтораста лет... Действительно, со времени Рамо у нас нет более чисто французских традиций. Смерть Рамо оборвала путеводную нить Ариадны, которая вела нас по лабиринту прошлого. С тех пор мы перестали сами возделывать свой сад и протянули руку всесветным коммивояжерам... Мы просили извинения перед всем светом за нашу любовь к прозрачной легкости и распевали хвалебные песнопения во славу глубины. Мы усвоили себе манеру письма, наиболее противоречащую нашему духу, преувеличенность выражений, менее всего совместимую с нашим мышлением; мы терпели перегруженность оркестра, муки формы, грубую роскошь и кричащие краски...»\*

Необходимо тут же отметить, что ценные мысли перемежаются в этой статье с выпадами, которые звучат теперь излишне резко и могут быть понятны только при воспоминании о накале военных событий тех лет. Дебюсси умер в последние месяцы войны (в ту неделю, которая описана в повести Романа Роллана «Пьер и Люс», где говорится, между прочим, и о кончине Дебюсси). Если бы он дожил до конца войны, он увидел бы, подоб-

\* Цит. по журналу «Музыкальный современник», 1915, № 2.

но своему другу Полю Дюка, подобно многим представителям французской мысли, какой горечью сопровождалась «победа» империалистической Франции, за которую было заплачено миллионами человеческих жизней. Если бы Дебюсси участвовал в музыкальной и общечеловеческой жизни 1920-х годов, он увидел бы, кроме того, что новая волна модного космополитизма, захлестнувшая Париж, была еще сильнее предыдущих. Свои выпады Дебюсси (в замаскированной форме) обращал главным образом против Рихарда Штрауса. И, однако, он очень восхищался отдельными сторонами его творчества, о чем писал даже и в статьях.

Академическое эпигонство, возникшее во Франции на почве неумеренного увлечения Вагнером, несколько не снижает ценность самого Вагнера, который для Дебюсси был музыкальным богом. Но в 1914—1915 годах он, несомненно, сильнее замечал и в музыке Вагнера чуждые ему, как французскому музыканту, черты.

В заметке, опубликованной в 1916 году, Дебюсси бросает следующий парадокс: «Не будем тратить свои силы, стараясь создавать симфонии; давайте писать оперетты!» — все тот же полемический выпад против «тяжеловесного» немецкого влияния. В еще более острой форме подобная полемика звучала в 1920-х годах у Мийо (опубликовавшего статью «Долой Вагнера» и противопоставлявшего ему Берлиоза).

Было бы ошибочным, однако, думать, что Дебюсси связывал идеал французского искусства с отсутствием идейности или значительности. Он только ратовал за истинно французские в его понимании черты: ясность, легкость, точность; он призывал к возрождению французских истоков мелодии, ритма — и здесь мы не можем не согласиться с правильностью его позиции.

Все это необходимо было вспомнить, чтобы показать, что творчество Дебюсси последних лет жизни, периода создания сонат, а также Двенадцати этюдов для фортепиано (1915), Сюиты для двух фортепиано «По белому и черному» и некоторых других сочинений, означает опереженный стилистический и идейный поворот. Насколько полно и цельно он отразился в музыке, мы увидим, приступая к подробному разбору трех его сонат.

### Соната для виолончели и фортепиано (1915)

Виолончельная соната, подобно скрипичной, отличается предельной сжатостью: состоящая из трех частей, она длится только около 10 минут. И, однако, нет повода назвать ее сонатиной. Несмотря на «очерковую» краткость изложения, доходящую до афористичности, богатство содержания и драматичность сонаты заставляют отнести ее, как и скрипичную, к области наиболее серьезных высказываний в камерной музыке.

Несомненно, впрочем, что доведенная до предела сжатость не содействует легкому восприятию музыки при первом ознакомлении. Вот где существенную помощь окажет многократное прослушивание грамзаписи (если возможно, с нотами в руках).

Соната для виолончели с фортепиано показывает в сплетении совершенно различные художественные устремления Дебюсси. С одной стороны, то новое, что он искал в те годы, — поиски возрождения французской старинной музыкальной традиции. Это чувствуется с первых

же тактов декламирующего вступления фортепиано (первая часть), выдержанного в строгих старинных ладах.

С другой стороны, в сонате в сильной степени отразились и совсем другие веяния — отклики настроений, связанных с последними предвоенными годами. В период 1911—1914 годов в музыке Дебюсси было немало тревожных моментов, как бы мрачных предчувствий (вспомним оркестровые фрагменты из «Св. Себастьяна» или некоторые прелюдии из второй тетради). По-прежнему композитора привлекает гротесковый образ паяца, с его деланным юмором и скрытой скорбью. Облик Пьеро еще в юношеский период был воплощен Дебюсси в романсах на слова Верлена. Какую любопытную эволюцию испытал в его творчестве этот образ, восходящий в истории музыки еще к Шуману! Довольно благодушный в таких пьесах, как «Кэуок Голливогга» (1908) или «Менестрели» (1909) и «Генерал Лавин, эксцентрик» (1912), он приобретает в дальнейшем у Дебюсси значительно большую остроту («Серенада» — вторая часть виолончельной сонаты, а также, в менее определенном виде, вторая часть скрипичной). Здесь не обошлось, быть может, без влияния образа Петрушки из балета Стравинского.

Мне часто вспоминаются также при слушании упомянутых эпизодов из сонат Дебюсси образы клоунов у Сезанна («Пьеро и Арлекин») и даже Пикассо. Музыкальное воплощение Дебюсси — что-то среднее между ними.

Первая часть (*Lento. Sostenuto e molto risoluto, d-moll*) названа автором «Пролог». Она монотематична. Ясно разграничены три раздела. Первый — после уже упомянутой интродукции фортепиано — монолог виолончели, сначала патетический, затем более сдержанный:

16 *Lento (48-54) Sostenuto e molto risoluto*

Заканчивается монолог на тонике d-moll. В среднем эпизоде музыка постепенно становится все более оживленной, беспокойной. В нем нельзя определить самостоятельной темы, но появляются новые фразы (такты 2 и 4 после цифры [1]), как бы развивающие виолончельный монолог. На этих фразах и построена кульминация, в которой автор пометил: «Широко декламируя».

17 [2] *au Mouvt (largement declamé)*

В небольшом развитии, предшествующем кульминации, в фортепианных фразах, звучащих на фоне оstinатной фигуры у виолончели, любопытно отметить заметные реминисценции интонаций любимого композитора Дебюсси — Мусоргского.

Величественная мелодическая кульминация завершается моментом просветленного настроения (два по-

следних такта стр. 4 клавира\*), тут же сменяющимся, однако, скорбно-беспокойным (пассажи виолончели, приводящие к репризе). В заключительных страницах преобладает настроение нежной меланхолии, умудренного раздумья. Так размышлял композитор о своей жизни и о судьбе своей страны летом 1915 года...

Вторая часть (*Modérément animé* в той же тональности d-moll) названа автором «Серенада». Именно здесь он дает образ Пьеро, о котором я уже упоминал: клоун в маске, изображающей подвыпившего гуляку. Большую роль играет в «Серенаде» *pizzicato* виолончели, которым Дебюсси начинает пьесу. Во втором такте оно использовано необычно — в скольжениях пальцев с одной ноты на другую. Это как бы шатающаяся походка. В третьем и четвертом тактах звучит мотив, к которому Дебюсси возвращается еще дважды в течение пьесы. Им он характеризует какую-то тупую мысль, «сверлящую» затуманенное сознание. Гуляка пытается играть на гитаре, чему очень удачно подражает здесь виолончель (такт 5):



Но его мысли обрываются, как и исполняемая им мелодия. В такте 12 намечается новый мотив. Клоун пытается выразить что-то важное, наболевшее, но опять возвращается к той же тупой, неотвязной мысли... И снова пытается начать свою серенаду.

\* Дебюсси. Соната для виолончели и фортепиано. М., Музгиз, 1959.

Любопытно вспомнить здесь фортепианную прелюдию Дебюсси из первой тетради — «Прерванная серенада» (1908). Там колорит определенно испанский. Пугливый влюбленный только настроился было спеть серенаду, как раздаются издали звуки другой гитары... На этом противопоставлении построена прелестная фортепианная пьеса, выдержанная в благодушных, светлых тонах. Не то здесь. Виолончельную «Серенаду» нужно исполнять, не боясь преувеличенно подчеркнуть смену контрастов, акценты, хотя и не следует, конечно, доходить до шаржа.

В среднем разделе «Серенады» композитор переходит на более оживленный темп — *Vivace*  $\frac{3}{8}$  (A-dur). И тут он как бы «обыгрывает» обрывочность мыслей и жестов своего «актера». В последних тактах стр. 8 клавира дважды повторен прием контраста: тоскливая фраза *arco* в верхнем регистре виолончели, обрывающаяся скольжением *pizzicato* по пустым струнам. Два удара по пустой струне *Do pizzicato*. И вновь — неотвязная фраза начала. Еще один обрывок мелодии серенады (на этот раз *arco*). Затем — пугливый переход и последняя, жалобная фраза в верхнем регистре виолончели. Здесь мы расстаемся с нашим «героем».

Эта театральная по характеру сцена, сотканная из нанизанных одна на другую броских характеристик, запоминается. Смесь лирики и гротеска в ней очень выразительна.

В какой-то мере тут присутствуют испанские интонации. Но на этот раз Дебюсси не имел в виду много их значения, кроме театральной «драпировки» своего персонажа. Интересно, что все три части сонаты выдержаны в одной и той же тональности. Но в «Серенаде» она показана только намеками; заканчивается вторая часть на доминанте.

Третья, названная «Финал», идет в быстром движении («Оживленно»):

19 *Animé (oz.  $\text{♩}$ ) Léger et nerveux*

*pizz.* *arco*  
*p arraché* *p*

Гитарные «переборы» испанского характера приводят, однако, к веселому мотиву-наигрышу виолончели чисто французского склада:

20 *Molto rit. ... // au Mouv!*

*f* *p valabile*

В дальнейшем развитии немало импровизационности, мозаичности. Нелегко сразу разобраться в этом довольно пестром потоке. «Точкой опоры» может послужить медленный эпизод *Des-dur* (цифра  $\text{9}$ ). Дебюсси помечает: *Lento, molto rubato con morbidezza* (в свободном темпе, в щемящем выражении). В то же время над аккордами фортепиано помечено: очень нежно, ликоюще. Этот эпизод, несмотря на сложную, как бы двусмысленную эмоциональную окраску, дает все же момент разрядки. Дальше — опять быстрое движение,

возвращение первой темы, страстный порыв. Три отрывистых аккорда (фортепиано, затем виолончель *pizzicato*). Начинается виолончельный монолог (*Largo*) на мотиве из первой части (полным звуком). Вот мелодическая фраза замедляется, что-то самое важное должно быть сейчас высказано... И тут же музыка обрывается: в прежнем быстром темпе еще несколько тактов (аккорды виолончели *pizzicato* с пометкой «Отрывисто»), и соната заканчивается ре-минорным аккордом фортепиано и унисоном обоих инструментов.

Дебюсси, весьма требовательный к себе, писал о сонате своему другу и издателю Жаку Дюрану: «Вы получите, может быть, даже раньше, чем это письмо, мою виолончельную сонату. Не могу судить о ее ценности; но я люблю в ней ее пропорции и почти классическую форму в хорошем смысле слова\*». Известно также, что с сонатой (вернее, преимущественно с ее второй частью) связан образ «Пьеро, рассердившегося на луну» («*Pierrot fâché avec la lune*»).

Первым исполнителем сонаты был виолончелист Андре Сальмон. Уже в 1916 году она прозвучала в Петрограде (виолончелист Д. Зиссерман и пианист А. Зилоти). В настоящее время соната входит в репертуар большинства видных виолончелистов. У нас ее играют М. Ростропович, Д. Шафран и многие другие.

### Соната для флейты, альты и арфы (1915—1916)

Все лето 1915 года Дебюсси лихорадочно сочинял, боясь упустить каждый день. Работа отвлекала его до

\* Письмо из Пурвиля (в Нормандии) от 5 августа 1915 г.

некоторой степени от событий войны. Но они все равно владели его сознанием, что нашло отражение в опубликованных впоследствии письмах. 22 июля 1915 года он пишет из Пурвиля (на берегу Ламанша) Жаку Дюрану:

«Это будет трудно, долго, безжалостно больно; но нам, городским людям, необходимо сдерживать наш страх, работать для того прекрасного, к чему тянутся инстинктивно народы, окрепшие в страданиях».

В Пурвиле, где Клод Моне создал свои превосходные «марины», Дебюсси написал за лето три пьесы для двух фортепиано — «По белому и черному» и Двенадцать больших этюдов для фортепиано, посвященных памяти Фредерика Шопена. В тот же период Дебюсси занимался редактированием сочинений Шопена.

В названных сочинениях есть отклики на события войны (как и в написанной еще в 1914 году «Героической колыбельной» для оркестра). Это — вторая пьеса из сюиты «По белому и черному», в которой Дебюсси попытался отобразить нашествие на Францию. На мой взгляд, к ним относится и последний фортепианный этюд «Аккорды», с его трагическими, набатными звучаниями.

Позже, осенью, Дебюсси создал еще вокальную пьесу «Рождественская песня бездомных детей» (на собственный текст), где также упоминается о войне.

После окончания Двенадцати этюдов Дебюсси немедленно принялся за осуществление второй сонаты. В сущности, это трио. Хочется сказать, несколько слов об избранном Дебюсси инструментальном составе.

И флейта и арфа принадлежали к любимым инструментам Дебюсси. Арфу он прекрасно знал и виртуозно использовал еще в «Двух танцах» для арфы соло со

струнным оркестром (1904), а также во всех оркестровых произведениях\*.

Звучность арфы, хотя и достаточно звонкой в наше время, сравнительно невелика, струны резонируют недолго, но в быстром движении их все же необходимо заглушать.

Что же касается флейты, то это инструмент, поглощающий при игре значительное количество воздуха, особенно в нижнем регистре. Потому длинные фразы, очень подходящие для кларнета или гобоя, на флейте мало пригодны. Зато ей очень идут короткие характерные фразы, причудливость, легкая виртуозность.

Свойство альты — лучше других струнных инструментов приспособляться к различным тембрам. В сонате Дебюсси он является как бы связующим звеном между арфой и флейтой. Все эти разнородные тембры превосходно сливаются в сонате.

Дебюсси слышал ее в 1916 году у Дюрана. Но при его жизни она, по-видимому, публично не исполнялась (из-за условий военного времени), хотя и была издана. В Советском Союзе сонату играли уже в 1920-х годах\*\*.

\* Возможно, что некоторые читатели имеют ошибочные, но весьма распространенные понятия о близости исполнительских приемов игры на арфе и фортепиано. В таком случае их следует рассеять. Арфу ставят перед собой так, чтобы играть с обеих сторон натянутых на корпусе струн. Только левая рука артиста сохраняет позицию, в известной мере аналогичную позиции пианиста. Правая рука расположена так, что, например, ноты *до*, *ре*, *ми*, *фа* будут исполняться обратной аппликатурой: 4, 3, 2, 1. Это сказывается и на растяжках — иных, чем в правой руке пианиста. Пятый палец практически не употребляется. Зато возможны пассажи, напоминающие игру «через руку» на фортепиано, но значительно более удобные на арфе. Сложная перестройка диатонического звукоряда струн дает глиссандо по аккордовым нотам и т. п.

\*\* Есть недавно выпущенная превосходная чешская грамзапись: Франтишек Чех — флейта, Я. Карловский — альт, Карел Патрас — арфа.

Дебюсси писал о сонате: «Я нахожу ее ужасно грустной». В другой раз он упоминал о том, что соната близка его «Ноктюрнам». Но, собственно, только средняя часть — Интерлюдия *f-moll* — отличается скорбным настроением. В первой — Пасторали — много шутливо-игривого. Оживлением наполнена третья часть (финал).

Соната, несомненно, обнаруживает близость к сочинениям Дебюсси наиболее «импрессионистского» склада. Но есть в ней и другое. Композитор как будто погружается в мир воспоминаний, во времена своей юности: вместе с тем он экспериментирует, ищет необычные звуковые и тембровые сочетания, предвосхищая некоторые приемы французской музыки 1920-х годов. В трехчастном цикле роль собственно сонатной части играет финал. К такой «планировке» не раз прибегали композиторы-романтики. Впрочем, любая «сонатная» часть в поздних сочинениях Дебюсси больше похожа на развитую трехчастную. Роль разработки сведена к минимуму. Зато много непринужденной фантазии вложено композитором в каждую страницу, расцвеченную неожиданными инструментальными эффектами, интересными гармониями, своеобразной и тонкой полифонией.

Первая часть сонаты — Пастораль (*Lento dolce, rubato, F-dur*). Быть может, она навеяна образами античности, воспринятыми через французское искусство XVIII века (вспомним картины Ватто с их идиллиями, пастушками...).

Основной раздел трехчастного построения — в движении, напоминающем баркаролу, покачивающемся и зыбком ( $\frac{9}{8}$ ). Тема как бы «выплывает из водорослей», беспорядочно раскиданных, но очаровывающих своими контурами.

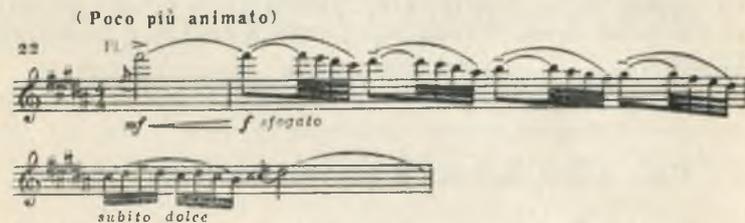
Слышатся звуки старинного танца (вроде жиги; средний эпизод *As-dur*, в оживленном движении). Танце-

вальная мелодия некоторое время развивается, но остается все же скорее эскизно намеченной. Вновь появляется «баркарольная» тема, и на ней пьеса завершается. Отмечу красивые квартово-квинтовые гармонии у арфы, всплески флейты, флажолетные эффекты альтя.

Вторая часть, Интерлюдия (*Tempo di Minuetto, f-moll*), более углубленна по настроению. Первый раздел отличается четким и в то же время изящным ритмом. Солирует флейта:



Второй раздел является как бы вводным эпизодом. Движение менуэта (на  $\frac{3}{4}$ ) сменяется свободной лирической фантазией. На фоне гармонических «переборов» арфы флейта и альт в октаву ведут причудливую, мечтательную кантилену (*H-dur, \frac{4}{4}):*



Этот эпизод очень поэтичен. Здесь многое напоминает атмосферу «Сирен», третьего из оркестровых «Ноктюрнов» Дебюсси, написанных им в 1897—1899 годах.

Затем возвращается в основной тональности «менуэтная» тема, на этот раз она у арфы. Перед кодой опять появляется, как отдаленное воспоминание, музыка среднего Н-дур'ного эпизода на фоне воздушных пассажей арфы. И снова — меланхолическое настроение менуэта. Заканчивается пьеса унисоном в октаву, в нижних регистрах флейты и альты, рр.

В третьей части сонаты, финале (*Allegro moderato ma risoluto*,  $\frac{4}{4}$ ), композитор сумел найти совершенно новые звучания арфы, способной, оказывается, не только к мечтательной воздушности, но и к энергическим импульсам. Она положительно «задает тон» в оживленном, темпераментном финале. Рапсодическая тема флейты наслаивается на четкую ритмическую основу партии арфы. Это как бы «каприс» — радость музицирования, легкого и виртуозного.

Средний эпизод — причудливое шестивие: остинатные ноты у альты (*соль-бемоль, до; ля-бемоль, до*), на фоне которых мелодия флейты — род наигрыша в дорийском ладу — образуют политональное наложение. Реприза на первой теме — еще более оживленная, чем начало. На момент движение сменяется: появляется реминисценция из первой части (Пасторали). После этого возобновляется прежний темп. Финал завершается светло и радостно (F-dur).

### Соната для скрипки и фортепиано (1916—1917)

С особенной задушевностью хотелось бы мне говорить о следующей из сонат Дебюсси — скрипичной. Это — вообще последнее законченное сочинение замечательного французского музыканта.

В сонате три части, общей длительностью 13—14 минут. Многими чертами она напоминает свою сестру — виолончельную сонату.

Чтобы понять настроение сонаты, нужно перенестись мысленно в Париж третьей военной зимы. Катастрофа затянулась надолго, но все еще ждали, что скоро наступит желанное освобождение. Повесть Ромена Роллана «Пьер и Люс» хорошо передает эти настроения. Она относится к несколько более позднему времени — к весне 1918 года. Но и в 1916—1917 годы все обстояло в сущности так же. Казалось, душевная жизнь людей была глубоко спрятана. Но какой-нибудь момент просветления — отдаление непосредственной угрозы нападения, луч солнца, прорезавшийся сквозь туманную дымку Парижа, — и лирика брала свое. Так рождалась, даже в эти годы, любовь, подобная любви юных героев повести Роллана. У пожилых людей оживлялись воспоминания, связанные с эпохой, когда они интенсивно жили личной жизнью. Роллан описал, должно быть, самого себя в следующих строках:

«Мимо них, медленно прогуливаясь, прошел пожилой человек. Им казалось, что они растворяются в безграничной нежности...»\*

Дебюсси говорил, что он хотел создать в скрипичной сонате «портрет француза» с его характерными чертами. Он имел в виду, конечно, такого человека, как он сам, — музыканта или художника. И это ему удалось.

\* Р. Роллан. Собрание сочинений, т. 7. М., ГИХЛ, 1956, стр. 313.

Могут смутить в сонате испанские обороты мелодии; но я уже касался, анализируя струнный квартет, глубокого взаимопроникновения французской и испанской музыки.

Есть еще высказывания Дебюсси по поводу скрипичной сонаты: «Это пример того, что может сделать больной человек во время войны». О финале сонаты он сообщал в письме к Жаку Дюрану: «По странному феномену раздвоения, музыка в нем живая, даже радостная». Благодаря временному преодолению тяжелого состояния, вызванного болезнью, Дебюсси и смог завершить сонату.

Нежная, меланхолическая тема открывает первую часть:

23 Allegro vivo (ss-d.)

Скрипка

Ф-п.

*pp dolce sostenuto*

*p dolce espress.*

В дальнейшем развитии части хочется отметить личность и в то же время нервную порывистость интонаций. Мелодия не получает длительного развертывания. Но как выразителен и эмоционально насыщен каждый ее оборот!

От начального соль минора довольно скоро мы приходим к далекой тональности E-dur. В ней звучит вторая тема. Дебюсси помечает: *lusingando* — труднопереводимый термин, с которым здесь связано какое-то вну-

треннее, сдержанное ликование. Таким же термином обозначен один из эпизодов «Пролога» виолончельной сонаты.

Сама мелодия как бы «декламирует» (свободные квартолы, наслаивающиеся на трехчетвертное движение у фортепиано, впрочем не показанное в басах):

24

*pp*

Meno mosso (Tempo rubato)

*p*

sur la touche

*pp lusingando*

etc.

*p*

Настроение этого эпизода заметно контрастирует грустно-лирическому началу. Во втором проведении мелодия звучит в тональности C-dur (с четвертой повышенной ступенью Fis). Как почти всюду в поздних сонатах Дебюсси, светлое настроение мимолетно: оно быстро исчезает, как неосуществимая мечта... Новый, короткий, но выразительный мотив служит поворотом к репризе:

25 (*Poco meno*)

Уже из краткого анализа ясно, что собственно сонатной формы в первой части нет. Но ее «трехчастность» все-таки насыщена симфоничностью. Именно это дает повод говорить о сжатости, но никак не о миниатюрности музыкального замысла или построения.

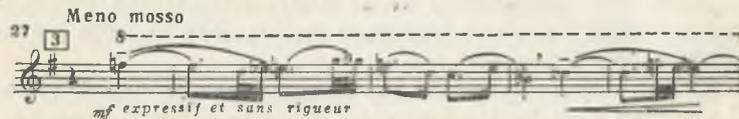
Начало репризы аналогично экспозиции. В репризе вторая тема больше не появляется. Но третий мотив (пример 25) приобретает здесь, напротив, значение ведущего. Он сочетается с первой темой. Его звучание подобно назойливой мысли, связанной с суровой, напряженной обстановкой действительности. В коде этот мотив особенно патетичен. Он превращается в монолог-импровизацию, лаконичную, но выразительную (скрипка). Обрывком первой темы решительно и быстро заканчивается первая часть.

Во второй части, названной автором «Интермедия» (*Fantasque et léger, G-dur*), мы вновь, в последний раз, сталкиваемся у Дебюсси с образом шутливого и тоскующего Пьеро. В стиле здесь немало общего с «Серенадой» из виолончельной сонаты. Обе пьесы с их резко подчеркнутой жанровостью выходят за пределы обычного сонатно-симфонического скерцо и привносят в музыку сонаты черты, считающиеся принадлежностью балетно-оркестровой сюиты. Но это впечатление обманчиво. Как бы ни было калейдоскопично чередование коротких мотивов и пестрых эпизодов, в них есть внутренняя непрерывность эмоций, которая и придает им иные черты — повествовательности, присущей камерному жанру.

Отметим два основных мотива — иронически-шутливый:

26 1 (*Fantasque et léger 75 = ♩*)  
au Mouvt

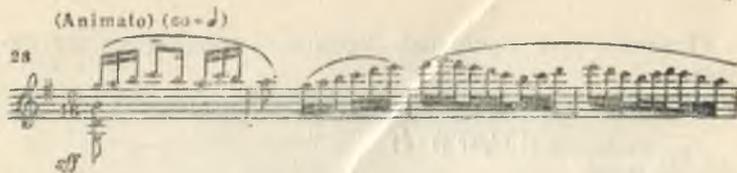
и томно-мечтательный:



Третий мотив (*Scherzando*), два раза появляющийся, обозначает конструктивные грани периодов. В коде именно он звучит успокоительно-завершающе, и вторая часть заканчивается проясненной орнаментальной фразой скрипки.

Финал возвращает нас к образу начала первой части. Вторая часть была только интермедией. Автор вновь во власти скорбных переживаний. После неясного шороха хроматических терций, во вступлении финала проходит основная тема. Но связанное с ней настроение не удерживается — начинается переход к собственно финалу.

Главная тема финала (*G-dur*), которую Дебюсси шутливо называл «неаполитанской», все же более похожа, по-моему, на типичные французские танцевальные мелодии. Здесь нужно обратить внимание на следующее: изложенная на  $\frac{9}{16}$  тема в сущности написана на  $\frac{6}{16}$ :



В коде (стр. 23, цифра  $\boxed{5}$ ) это метрическое строение выступит с полной очевидностью. Размер  $\frac{6}{16}$  (равнозначный здесь  $\frac{6}{8}$ ) одинаково характерен как для неаполитанской сальтареллы, так и для французской фарандолы в одной из ее разновидностей.

Вслед за появлением темы идет небольшой эпизод, наполненный каким-то неясным гулом. Это как бы ожидание победы, радости...

Опять звучит фарандола, приводящая к новой теме (Le double plus lent, си минор), в темпе значительно более умеренном, повествовательного характера.

Дальше идет небольшая разработка, в которой обрывки тем скорее сопоставляются друг с другом, чем развиваются. Этот эпизод очень изменчив по настроению. Движение — то быстрое, то более сдержанное, то опять ускоряющееся. С такта 13 наступает реприза, очень сокращенная. Вместо проведения побочной партии дан новый своеобразный эпизод: на ритмическом фоне у скрипки — повторение одного из мотивов первой темы — у фортепиано звучит начало этой же танцевальной темы в увеличении (Meno mosso, тема marcato). Таких проведений два — в E-dur и в G-dur — каждый раз с завершающими нисходящими пассажами скрипки.

После этого начинается кода (цифра  $\boxed{5}$ ). Reu a reu: Très animé). Движение постепенно убыстряется, тема фарандолы все время повторяется на фоне глухо рокочущих басов (sourdelement agité). Заключение звучит как

ликующий перезвон. В нем очень эффектно сочетаются разнородные тембры фортепиано и скрипки. Заканчивается соната четко и решительно, как любил это делать Дебюсси, в оптимистическом настроении.

Шел уже третий год изнурительной, ужасной войны — и все-таки композитор находил в себе силы верить в будущее Франции, ее культуры. С ней он связывал и все свои чаяния, надежду на более счастливую жизнь.

Композитор выступил сам, вместе со скрипачом Гастоном Пуле (впоследствии — один из видных дирижеров Франции), с первым исполнением скрипичной сонаты в Париже (зал Гаво) 5 мая 1917 года. Это было его прощание с парижской публикой, больше он публично не выступал. Известный писатель Андре Сюарес, друг Ромена Роллана, вспоминает в книге о Дебюсси (Париж, 1936), как он слышал сонату и упоминает о грустном впечатлении, которое производил автор.

Следующие месяцы Дебюсси провел на морском берегу, на юго-западе Франции, где еще пытался работать. Зимой 1917/1918 года он опять в Париже. В последние дни своей жизни он слышал грохот артиллерийских снарядов — это было наиболее угрожающее немецкое наступление. 26 марта 1918 года Дебюсси не стало.

Скрипичная соната Дебюсси давно уже входит в репертуар большинства скрипачей-виртуозов.

В 1935 году, во время концертной поездки по Испании и Северной Африке, совершаемой с талантливым французским скрипачом Робертом Сетансом, в исполнении сонаты Дебюсси участвовал Сергей Прокофьев.

## КАМЕРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МОРИСА РАВЕЛЯ

### Квартет для двух скрипок, альты и виолончели (1902—1903)

Квартет имеет посвящение: «Моему дорогому учителю Габриэлю Форе». Он написан еще в период, когда Равель был учеником Форе по композиции в Парижской национальной консерватории\*.

С этим квартетом связан момент наибольшего личного сближения Равеля и Дебюсси. Равель отправился к Дебюсси, чтобы поделиться с ним сомнениями, касающимися некоторых сторон своего весьма необычного для того времени сочинения. «Во имя богов музыки и из уважения ко мне, не меняйте ничего из того, что Вы написали в своем квартете», — сказал ему Дебюсси. К сожалению, в дальнейшем мелкие и искусственные причины вызвали охлаждение в личных отношениях двух мастеров\*\*.

Но осталось взаимное восхищение и уважение. Не

только Равель обязан Дебюсси. Позже проявлялось и обратное влияние.

Равель писал в 1928 году в «Автобиографической заметке» (впервые опубликованной в журнале «La Revue musicale» в 1938 году) со свойственной ему предельной скромностью: «Мой квартет в фа мажоре... ответил стремлению к музыкальной конструкции, несомненно, осуществленной недостаточно совершенно, но значительно более определенной, чем в моих предшествующих сочинениях».

Исполненный впервые в «Национальном музыкальном обществе», квартет Равеля вызвал разноречивые отклики. Среди них были и положительные. «Запомните имя Мориса Равеля, — писал французский критик. — Это один из метров (ведущих мастеров. — Ю. К.) завтрашнего дня».

В конце 1900-х годов квартет исполнялся уже в России. Насколько необычным и спорным казался он тогда, можно судить по рецензии одного из московских музыкальных рецензентов: «По стилю квартет этот мне хочется назвать анархическим. Все четыре голоса его так самостоятельны, так самодовлеющи, что, несмотря на монотематизм (? — Ю. К.) квартета, часто хочется попросить квартетистов не мешать друг другу и сыграть свои партии отдельно»\*. Другие критики пытались говорить об «оргии тщательно разработанных диссонансов», «отрицании» всяких законов музыкального благозвучия. Однако уже тогда впечатление было в общем весьма благоприятным. Первыми исполнителями в Москве явились Сараджев, Цирельштейн, Бакалейников и Зиссерман.

\* «Русская музыкальная газета» от 8 февраля 1909 г., № 6—7.

\* Подробнее об этом см. «Симфонические произведения Равеля».  
\*\* См. там же.

Квартет в четырех частях, как и у Дебюсси. В нем сочетаются влияния Бородина и Дебюсси. В то же время это одно из первых сочинений Равеля, заметно показывающее ряд характерных для него черт: любовь к ладовым мелодиям, а также к испано-баскским ритмам и интонациям, придающим квартету неповторимое своеобразие и прелесть. Я уже указывал на наличие испанских интонаций и в квартете Дебюсси — еще одну черту общности этих сочинений. Но Равель — испанец по крови — проводит эту линию сознательнее и последовательнее.

Виртуозными колористическими моментами, предвосхищающими его оркестровую «Испанскую рапсодию», равелевский квартет еще более богат, чем квартет Дебюсси.

Общий тон сочинения — лирический. Различные оттенки — то меланхолические, то жанрово-танцевальные или мечтательно-фантастические — вносят контрасты в основное, почти «пасторальное» настроение.

Первая тема первой части («В умеренном движении. Очень мягко».  $\text{♩} = 120$ ) построена на ладовых оборотах, которые культивировал в своем классе Габриэль Форе:



Интонации этой темы «текучи», в ней не чувствуется опоры на тональность. В связующей части появляется иной ее вариант, играющий роль в развитии. «Латинской» первой теме противостоит вторая, с ее ярко выраженным испанским характером:



Она свежо звучит в d-moll, к которому Равель приходит после ряда тональных отклонений в связующей партии.

Разработка начинается спокойно, элементы обеих тем здесь не контрастны, а соединяются, дополняя друг друга. Затем движение оживляется, развитие динамизируется. С цифры  $\frac{8}{8}$ , на новом варианте второй темы (побочной партии), значительно изменяющем ее харак-

тер, начинается модуляционный «разгон», приводящий к кульминации на варианте первой темы.

Затем следует реприза. В ней многое аналогично экспозиции, хотя и не повторяет ее в точности. Любопытным моментом является проведение побочной партии на тех же звуках, что и в экспозиции, но в новой гармонизации (в основной тональности).

Этот прием Равель повторит в трио (общий звукоряд темы побочной партии в экспозиции и репризе первой части с различной гармонизацией — в миноре и в мажоре).

Первая часть заканчивается на соединении мотивов из главной и побочной партий, в замедленном движении, умиротворенно. Именно этим настроением квартет Равеля близок квартетам Бородина (особенно второму, D-dur'ному). Похожи и ладовые очертания мелодии. Иногда в мелодике Равеля, как и в квартете Дебюсси, неожиданно проскользнет совсем славянский оборот. Но подобно тому, как поляк Шопен научил Грига, по его собственному признанию, писать норвежскую музыку, так и животворное влияние Бородина, с его русско-восточными интонациями, способствовало творческому становлению в высшей степени оригинального сплава в стиле Равеля, сочетающего в себе черты французские, испанские (включая своеобразнейшую баскскую мелодию и ритмику), а также элементы арабского востока и античности.

В отношении склонности к античным ладам Равель продолжает уже существовавшую во Франции традицию (Делиб, Форе), но у него в еще большей степени, чем у Дебюсси, ладовость становится первостепенным фактором мелодического мышления. Такая «греко-французская» музыка очень обаятельна. Она тесно связана с общими культурными истоками Франции.

Вторая и третья части квартета весьма сложны по структуре. Вторая в камерно-сонатном цикле заменяет скерцо, которое здесь значительно усложнено введением необычно построенного среднего, медленного эпизода.

Основная тональность — A-dur («Довольно живо. Очень ритмично».  $\text{♩} = 92$ ). Скерцо начинается с изложения первой темы — танцевальной, народного баскского характера. Все инструменты играют *pizzicato*. Здесь два типичных момента: переменный размер —  $\frac{6}{8}$  ( $\frac{3}{4}$ ) и диатонический склад мелодии, почти целиком выдержанный на пентатонном звукоряде, часто «просвечивающем» у Равеля, хотя он обычно и не использует его отдельно.

31 *Assez vif. Très rythmé*  $\text{♩} = 92$

The musical score shows the beginning of a piece. It is marked '31' and 'Assez vif. Très rythmé' with a tempo of quarter note = 92. The first system contains measures 31-34. The notation includes 'pizz.' (pizzicato) markings above the notes in the first three measures. The second system contains measures 35-38, with a 'dim.' (diminuendo) marking in measure 35 and a 'mp' (mezzo-piano) marking in measure 38.

И в этой и в последующих частях можно найти приемы, идущие от Бородина: обрывающийся двойной ак-

корд *pizzicato* перед цифрой [15] напоминает один из моментов в скерцо первого бородинского квартета.

С цифры [15] звучит вторая тема, в *cis-moll*, у первой скрипки *arco*, в сопровождении (*ppp*, тоже *arco*) второй скрипки и альты. Только виолончель, продолжающая играть *pizzicato*, создает танцевальную полиритмию:

И первая и вторая темы излагаются еще раз, в новых вариантах. Momentами они причудливо соединяются. Затем танцевальное движение исчезает где-то вдали (остается одно виолончельное *ля pizzicato*, *ppp*). Начинается средний эпизод лирического характера. Под внешней импровизационностью музыки можно, пристально взглядевшись и вслушавшись, различить тонко продуманное построение. Основная тема эпизода:

частично имеет прообраз в нескольких фрагментах оперы Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» (тогда только что появившейся), что больше заметно даже не в самой теме, а в хроматических терциях, ее сопровождающих. Тема, напротив, диатонична и чуть-чуть похожа на *Andante* из Первого квартета Бородина. Но «славянизмы» Равеля, как и Дебюсси, скорее неосознанная дань испытанным увлечениям, чем использование интонаций русских композиторов. Эти интонации Равель и Дебюсси претворяют в иные, родные им французские (для Равеля и испано-баскские) мелодии. В те времена именно русские композиторы особенно широко и последовательно развертывали богатство ладово-песенной стихии, и только от них могли Дебюсси и Равель получить сильнейший стимул для своей работы в этой области.

Все открытия подобного рода многие относили тогда к сфере поверхностной «экзотики». А между тем именно они обновили и освежили европейскую музыку.

В дальнейшем развитии среднего эпизода второй части участвует и один из мотивов основного раздела. Их соединение создает сложную, тонкую ткань. С цифры [24] появляется первая тема скерцо (*pizzicato*, *ppp*), эффектно сочетающаяся с медленной темой среднего эпизода (цифра [25]).

Реприза основного раздела (Темпо I) дана не сразу, а после ряда хроматических переходов. Она аналогична второму проведению тем в экспозиции, только несколько ярче по звучанию. И вновь обрывающиеся аккорды заключают скерцо.

Хочется обратить внимание на хореографический характер пьесы. В воображении слушателя она вызывает много зрительных образов. Равель создал яркую картину своей родной области — «страны басков», живущих

в пограничных районах Франции и Испании. Музыка второй части в высшей степени изящна, элегантна, но это не «парижская» элегантность: здесь подчеркнута благородство, сдержанная темпераментность баскских танцевальных движений.

Третья часть («Очень медленно»,  $\text{♩} = 44$ ) — украшение квартета. Наряду с *Andantino* из квартета Дебюсси, это — одна из самых прочувствованных, глубоко содержательных медленных частей в камерной музыке.

Написанная в пору, когда еще не вполне определился стиль Равеля, эта медленная часть не отличается типичным уже для зрелого композитора непрерывным развертыванием одной идеи, одного движения (с чем мы встретимся в медленных частях трио и сонаты для скрипки и виолончели). Импрессионистские влияния сказались в избранной Равелем свободной форме поэмы-импровизации, с различными тональными отклонениями, колористическими эпизодами, играющими роль интермедий.

Вступление приводит от *a-moll*, в котором закончилось скерцо, к новой, далекой тональности *Ges-dur* (прием, повторяющий начало *Andantino* из квартета Дебюсси). Оно построено на коротких фразах, настораживающих внимание слушателя.

С цифры 1 идет проведение главной темы у альты, в размере  $\frac{3}{4}$ . По настроению, тональности и мягким очертаниям она очень близка «ночным» страницам Шопена и Бородина — «благоухание южной ночи»...

34 1 *molto espress.*

Музыкальный фрагмент, охватывающий такты 34 и 35. В начале такта 34 отмечена цифра 1 в квадратике. Музыкальная запись включает партии для альты (V-la), второй скрипки (V-no II) и виолончели (V-c.). Динамика обозначена как *p* (пиано).

Первая, вторая и заключительная (четвертая) фразы этой мелодии перемежаются с реминисценциями темы из первой части, которая звучит здесь совсем по-иному:

*Très calme*

35 V-no I

Музыкальный фрагмент, охватывающий такты 35 и 36. Музыкальная запись включает партии для первой скрипки (V-no I), второй скрипки (V-no II) и виолончели (V-c.). Динамика обозначена как *pp* (пианиссимо). В такте 36 отмечена фраза *p espress.*

Ее появление подчеркивает установившуюся тональную сферу *Ges-dur*'а. Во всей части сменяются размеры трех- и четырехчетвертной, создавая некоторую зыбкость и текучесть развития.

Равель внес в эту часть много «оркестровых» эффектов (тремоландо — смычковое и пальцевое, сложные пассажи и арпеджио), и не только в переходный эпизод, где вновь появляется настороженный мотив вступления, но и в дальнейшее развитие (начиная с цифры 6).

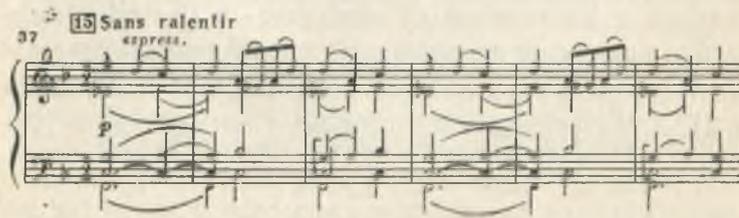
Детальный (потактовый) анализ третьей части будет утомителен для читателя, поэтому приходится опустить ряд интересных моментов. После круга модуляций, приводящих к динамичной кульминации в *e-moll* (цифра 8), постепенно возвращается спокойная созерцательность (реприза главной темы в *Ges-dur*, цифра 9, Темро I). В завершении участвуют все темы — мотив вступления, основная мелодия и тема-цитата из первой части. Заканчивается третья часть в высоком регистре, пианиссимо. При всем разнообразии эпизодов Равелю все же

удалось создать единое повествование, не «рвущееся на части», что особенно трудно в такой свободной манере.

Финал квартета — как бы «единый поток». Впрочем, и тут Равель не выдерживает одного размера, чередуя  $\frac{5}{8}$  и  $\frac{3}{4}$ . Основная тема («Быстро и беспокойно».  $\text{♩} = 84$ ,  $\frac{5}{8}$ ), на которой построена главная партия, запоминается скорее своим движением. Она больше похожа на вступительный раздел — мотивы, очень короткие, не дают повода для развернутого тематического развития:



Как бы добавлением к теме-интродукции служит связующий эпизод (цифра [14],  $\frac{5}{4}$ ). Движение меняется на трехчетвертное, и появляется вторая тема — певучая, лирическая. Своей трехтактовой структурой и оборотами она особенно близка «кучкистским» мелодиям. Это наиболее «славянская» тема в квартете:



Разработочный раздел, следующий за ней, в сущности, только намечен. Опять звучит первая тема, с беспокойным движением на  $\frac{5}{8}$ , модуляционно подводящая к проведению второй ( $\frac{3}{4}$ ) в D-dur, в новом варианте инструментального изложения. Еще один переход на материале первой темы ( $\frac{5}{8}$ ), а затем связующего эпизода — и наступает завершающее, более широкое проведение второй темы — уже в основной тональности F-dur (момент динамического подъема с цифры [25]). Следует *diminuendo*, и с цифры [26] начинается кода, в которой на оживленное движение  $\frac{5}{8}$  наслаиваются фрагменты второй, певучей темы. Финал заканчивается радостно и оживленно.

Я старался, насколько было возможно в рамках брошюры, выделить наиболее характерные черты равелевского квартета — необычный сплав его мелодики, оригинальность и разнообразие ритмики, смелое привнесение приемов инструментальной фактуры, считавшихся до тех пор оркестровыми. Все это роднит Равеля с Дебюсси, но в отношении инструментального блеска Равель идет еще дальше, и его квартет мог с основанием показаться при своем появлении едва ли не труднейшим в камерной литературе, почти неисполнимым. Теперь, и уже давно, он входит в репертуар каждого квалифицированного квартетного ансамбля.

«Очаровательный струнный квартет Равеля может украсить любую камерную программу», — писал Сергей Прокофьев\*.

С этим нельзя не согласиться. Светлое гуманистическое искусство Равеля, унаследовавшего традиции ка-

\* С. Прокофьев. Морис Равель. «Советское искусство» от 4 мая 1938 г.

мерной музыки Грига, Бородина, Дебюсси, нашло здесь яркое и богатое воплощение.

В 1906 году Равель написал «Интродукцию и Аллегро» — род концертно для арфы (композитор имел в виду новоизобретенную хроматическую арфу, которой тогда увлекались, но произведение всегда исполняется только на обыкновенной арфе)\*. По мысли автора, это — камерный септет: в сопровождении участвуют флейта, кларнет и струнный квартет. Однако на практике вышло иное: «Интродукцию и Аллегро» исполняют постоянно в симфонических концертах, используя всю струнную группу оркестра, кроме контрабасов.

### Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1914)

В 1913 и 1914 годах Морис Равель подолгу жил в своем родном местечке Сибур, около города Сен-Жан-де-Люз, на побережье Атлантического океана, недалеко от испанской границы. Эти места называют «страной басков»: по обе стороны франко-испанской границы, во Франции и в Испании (особенно в последней), еще сохранилось баскское население, говорящее на своеобразном языке, не похожем на языки латинской группы.

\* Ограниченный объемом брошюры, не стану здесь возвращаться к септету, о котором уже говорил в книге «Симфонические произведения М. Равеля», хотя сожалею, что и там я мог только вкратце охарактеризовать это очаровательное произведение.

Еще сравнительно недавно даже происхождение и корни этого языка считались неизвестными. Теперь он изучен, так же как и музыкальный фольклор басков. Когда-то пришедшие с Востока, они сохранили кое-что общее с кавказскими и угро-финскими народностями, очень мало смешавшись с окружавшими их французами и испанцами — все же более с последними.

Мать Равеля происходила из старинной баскской семьи. Родным языком ее был испанский. С детства Равель слышал народные песни, язык басков не был для него чужим. Он очень любил свою родную область и ее людей. «Действительно, моя страна одна из самых красивых в мире... самая красивая...» — пишет он одному из друзей. В ней, как на Кавказе, много ярких контрастов: Пиренейские горы со снеговыми вершинами — и улыбающееся море, благодатный берег...

Равель внимательно изучал песни и танцы басков — сдержанные и в то же время ярко темпераментные. Пентатонный склад мелодий, своеобразная переменная ритмика — все это было так ново и свежо...

Первым сочинением, которое задумал тогда Равель на основе баскских интонаций, была фантазия «Семь краев» («Заспиак бат») для фортепиано с оркестром (1913). Она не была завершена, но частично ее музыку композитор позднее использовал в фортепианном концерте G-dur (1930—1931). Есть некоторые основания полагать, что отдельные фрагменты фантазии вошли и в фортепианное трио, сочиненное в следующем году. Это подтверждается как будто очень монументальной, виртуозной и несколько грузной фортепианной партией в трио. Равель обычно в высшей степени точно и продуманно подходил к инструментальному воплощению своих замыслов. Но несмотря на огромное мастерство, трио производит временами впечатление настоящего фортепианного концерта с ор-

кестром, быть может несколько искусственно втиснутого в тесные рамки камерного ансамбля.

Однако многое в трио определяется особенностями избранного инструментального состава — моменты простой линейной полифонии, для которой иногда достаточно двух голосов, есть даже эпизоды одnogолосные.

За сочинением трио Равеля застало объявление войны в начале августа 1914 года. Это событие потрясло композитора. Как известно, Равель проявил себя подлинным патриотом, добившись после долгих хлопот, несмотря на хрупкое здоровье, зачисления в армию. Почти два года провел он на фронте в качестве шофера санитарной машины. До этого, вскоре после завершения трио, он устраивается на работу в госпиталь, где ухаживает за ранеными.

Равель спешил окончить трио, чтобы отдать свои силы на помощь фронту. «В пять недель я проделал работу пяти месяцев», — писал он.

Произведение отличается широким размахом и интенсивным эмоциональным тоном, большой прочувзованностью. Трио в первую очередь можно рекомендовать для изучения тем, кто еще считает Равеля «часовщиком», «ювелиром», композитором поверхностным — жонглером и фокусником.

Впервые трио было сыграно в Париже в январе 1915 года (концерт «Независимого музыкального общества» в зале Гаво). Его исполнили известный итальянский композитор и пианист Альфредо Казелла, знаменитый румынский скрипач и композитор Джордже Энеску и французский виолончелист Луи Фейяр.

В 1916 году трио прозвучало и в Петрограде с участием пианиста и дирижера А. И. Зилоти. Сочувственный отзыв на эту премьеру дал в «Музыкальном современнике» Игорь Глебов (Б. Асафьев), отмечавший содержа-

тельность, широту построения, выразительность музыки\*.

Уже в течение долгого времени это капитальнейшее произведение мировой литературы играет повсюду лучшими ансамблями. Советский слушатель может ознакомиться с превосходной записью трио в исполнении Л. Оборина, Д. Ойстраха и С. Кнушевицкого.

Первая часть трио написана с начала до конца в необычном размере  $\frac{8}{8}$ , подразделяющемся на  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ . В таком размере поются народные песни, послужившие прообразом двух певучих тем, положенных Равелем в основу этой части (см. примеры). Размер  $\frac{8}{8}$  никогда еще не использовался ни одним композитором. Равель впервые ввел его в трио, вообще отличающееся ритмическим богатством. К этому я еще вернусь при разборе второй части и финала.

Необычным является и использование одной и той же тональности (ля минор) и для главной, и для побочной партий. В репризе тема побочной партии дана на тех же звуках, но в параллельной тональности C-dur, в которой и завершается. Этот прием — как бы дальнейшие поиски Равеля в области тональной конструкции. Он продолжает развивать разобранные мною выше приемы различной гармонизации темы, построенной на одних и тех же нотах (квартет F-dur, первая часть).

Первая тема кристально прозрачно звучит у фортепиано. Вслед за ним — нежно и поэтично у скрипки и виолончели. Она написана в любимом ладу композитора — дорийском. В своеобразной диатонике Равеля постоянно «просвечивает» пентатонный звукоряд, являющийся основой ее ладовой структуры:

\* Первое исполнение трио в Москве состоялось в 1921 году (Малый зал консерватории). В нем участвовали Е. А. Бекман-Шербина, Л. М. Цейтлин и Г. П. Пятигорский.

28 *Modère*

Piano *pp*

V. no I *pp*

V. no II *pp*

Cello/Double Bass *pp*

Чисто пентатонный склад мелодий уже редко встречается теперь в баскской или венгерской музыке, но многое говорит о том, что более старинные мелодии имели такую основу.

За лирическим изложением главной партии идет более оживленный эпизод (связующая партия), богатый интересными модуляциями, уводящими на время в далекую тональность H-dur. Но потом следует поворот обратно. Такой развитый связующий эпизод был необходим композитору, задумавшему главную и побочную

партии в одной и той же тональности. Этим приемом он избежал тонального однообразия. Вторая тема, еще более спокойная и лирическая, развивается полифонически, ритмика в ней менее подчеркнута:

39 *Plus lent qu'an debut*

V. no III *pp*

Она завершается обширной заключительной партией. Как педаль звучит несколько раз в басах фортепиано основной мотив первой темы, и на ее фоне струнные унисоном заканчивают свою протяжную, приобретающую все более умиротворенный характер мелодию.

Разработку Равель начинает незаметным, но в то же время совершенно неожиданным и в высшей степени оригинальным переходом в самую далекую от основной тональность — dis-moll (цифра  $\boxed{7}$ ). Мотив первой темы продолжает звучать в басах фортепиано (pp). Отдаленным контрапунктом к нему в верхнем регистре фортепиано появляется ритмически новый вариант второй темы. Струнные перекликаются с фортепиано, передавая друг другу первый мотив. Далее начинается новая цепь модуляций, напоминающих связующую часть, но в них участвуют обе темы в различных сочетаниях. Вторая тема превращается (под смычками струнных) в непрерывный мелодический рисунок, исполняемый тремоландо, а развитие первой, у фортепиано, идет на все более нарастающей звучности и достигает мощного фортиссимо.

Эта кульминация и является началом репризы, со-

крашенной и не повторяющей экспозицию. Оживленное движение скрипки и виолончели не прекращается, и только несколько позднее наступает общий спад звучности и эмоциональное успокоение.

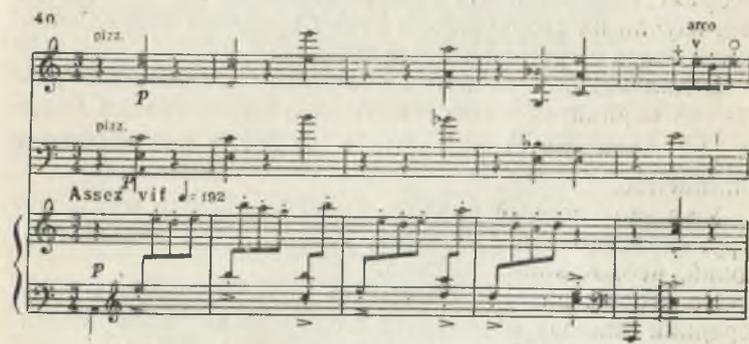
Верный себе, Равель и здесь (как в квартете) дает тему побочной партии на тех же тонах звукоряда, что и в экспозиции, но в иной гармонизации. В экспозиции ее исполняла скрипка, а здесь, в той же октаве, — виолончель в высоком регистре. Гармония становится опять сплошь диатонической, развитие — полифоническим. Этот эпизод тяготеет к тональности C-dur, не показанной, однако, сразу, а только с заключительной партии. Вновь, как и в экспозиции, отдаленно, в глубоких басах фортепиано слышен начальный мотив первой темы, образующий подвижную педаль. Скрипка и виолончель опять унисоном завершают протяжную мелодию, очень прочувствованную и глубокую.

Заключение части построено на новом проведении у фортепиано первой темы в том же регистре, в аккордовом изложении почти на тех же звуках, что и в начале, но в совершенно иной, мажорной, гармонизации, с красивыми мимолетными отклонениями. Звучность выдержана на pp, с еще большим затуханием к концу. Струнные как бы исчезают в воздушных флажолетах. У фортепиано остается — на басовом звуке *до* — теперь уже только ритм первой темы. Тихий аккорд виолончели *pizzicato* после терции фортепиано — и первая часть завершена\*.

\* По поводу последнего такта первой части приходится отметить любопытный курьез. По начертанию, в издании Дюрана, пианист правой рукой берет здесь терцию *до—ми*. Некоторые исполнители, полагая, что здесь опечатка, читают эту терцию в басовом ключе: *ми—соль*. Обе версии получили распространение. Например, в исполнении Оборина, Ойстраха, Кнушевицкого — второй вариант; в исполнении Чешского трио Влаха — первый. Мне трудно решить, что правильнее, но возможно все же, что здесь не опечатка

После лирической элегии, которой является первая часть трио, ярким контрастом звучит «Пантум»\* — блестящая пьеса, играющая роль скерцо. Некоторой музыкальной аналогией этой поэтической форме с причудливым чередованием строк является пестрое последование периодов во второй части трио, похожее на яркую мозаику. Скерцо одушевлено единым порывом — цельность придает ему основные темы баского характера, несколько напоминающие скерцо из квартета.

Не успели прозвучать двенадцать тактов остро отточенной первой темы (в той же тональности, что и начало первой части, — *a-moll*):



как в далеком F-dur появляется вторая, исполняемая струнными *arco* (в противоположность *pizzicato* первой); более страстная и чувственная:

\* «Пантум» — распространенная во французской, романтической поэзии XIX века форма, заимствованная из малайской поэзии.

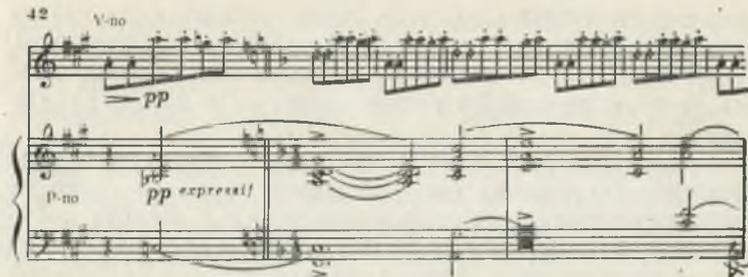


Она переходит к фортепиано, возвращается к струнным. Ее завершение (такт 5 до цифры [3] и дальше) любопытным образом напоминает одну из мелодий любимого Равелем Бородина: «Да, не враг я тебе, а хозяиня твоя, ты мне гость дорогой» (ария Кончака из «Князя Игоря»). Родственность Равеля Бородину мы заметим не раз, изучая их творчество, к этому придется возвращаться и в связи с третьей частью трио.

В дальнейшем развитии обе темы чередуются в различных вариантах и сопоставлениях. Кульминация (цифра [9]) дана на второй теме, в A-dur, с последующим *diminuendo*.

Уже этот первый раздел — неисчерпаемый поток инструментальной виртуозности, пикантных и тонких гармоний, неожиданных ритмов.

Во втором разделе с момента появления новой темы (средний эпизод) образуется сложнейшая полиритмия. Тема звучит спокойно и задумчиво в F-dur. Она нотирована автором на  $\frac{4}{2}$  (что соответствует двум с лишним тактам прежнего трехчетвертного размера). В то время как фортепиано неторопливо излагает новую аккордовую тему (целые и половинные длительности, а в басовых педалях даже «квадратные ноты» продолжительностью  $\frac{4}{2}$ ), скрипка и виолончель — то по очереди, то вместе — плетут сложную и тонкую ткань на основе двух коротких и оживленных тем первого раздела:



Здесь — весь арсенал излюбленных Равелем инструментальных средств, используемых им и в струнной группе оркестровой музыки: различные флажолеты, *pizzicato-glissando* и т. п. Это еще более усложняет и без того трудную полиритмию эпизода. И, однако, все звучит легко и воздушно. Тема у фортепиано развивается, достигает *ff* и вновь затихает. С цифры [14] роли инструментов меняются: F-dur'ная тема на  $\frac{4}{2}$  переходит к струнным, а контрапункт с использованием двух подвижных тем на  $\frac{3}{4}$  — к фортепиано. Опять кульминация и — переход к репризе. Реприза не только не дается буквально, но представляет собой скорее новую разработку. Начинается она в далекой тональности Fis-dur (на первой теме у фортепиано в аккордовом варианте, с *glissando* по черным клавишам). Затем идет довольно длинный тональный переход на педали — сначала звук *си*, а после новых аккордовых вариантов темы — *ми* (доминанта основной тональности). Расходящееся движение (стретта) приводит к наибольшему динамическому подъему (цифра — [21]). У струнных вторая тема, у фортепиано — первая. Кода (цифра [22]) начинается с обратного сопоставления тем — первая у струнных, вторая у фортепиано, на

pp с последующим crescendo. Завершающие семь тактов проводятся на энергичном ff. Охвачены все регистры. И здесь участвуют обе темы — основу составляет первая, вторая же как бы расцветивает ее в самом заключении.

Равель говорил одному из друзей, что он охотно променял бы умение (savoir) своего зрелого трио на творческую силу (pouvoir) написанного в юности квартета. Но, к счастью для композитора, трио, как и ряд других произведений Равеля, отличается той счастливой особенностью, что виртуозная техника в нем не иссушила содержания музыки, очень богатой свежими мелодиями, живыми ритмами, сверкающими гармониями. Форма, как и всегда у Равеля, не только безупречна, но естественна и легка.

Если ознакомиться с критическими статьями и высказываниями Равеля в прессе (они сравнительно немногочисленны, но весьма содержательны), можно убедиться в том, что ведущую роль он придавал творческой фантазии, вдохновению, а не «мастерству». «Воля должна быть только служанкой вдохновения, — писал Равель. — Есть правила для того, чтобы здание держалось; никаких — для тональных переходов». Эти мысли нужно понимать правильно: конечно, в таком искусстве, как у Равеля, всюду виден расчет, но расчет танцовщицы, устремленной в воздушный полет, расчет поэта, старающегося как можно совершеннее запечатлеть свои образы. При всей подчеркнутой логичности здесь чувствуется как бы пушкинское начало: немислима формалистичность, все должно быть окрыленно-легко и одновременно прочно.

Я отклонился в сторону, так как мне представилось уместным именно здесь, в момент анализа одного из сложнейших произведений Равеля, подчеркнуть сущест-

венные стороны его творческих принципов. К тому же в музыке Равеля (как симфонической, так и камерной) всегда многое идет от хореографии\*.

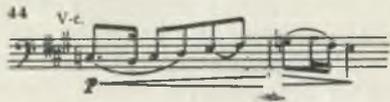
Возвращаясь к разбору трио. Величественная пассакалия обычно вызывает в представлении эпоху Баха и Генделя. Но Равель, избравший эту форму для третьей части трио, подошел к ней совсем по-иному, подобно тому как в «фуге» из фортепианной сюиты «Могила Куперена». «Переключка птиц», основной образ фуги, имеет мало общего с классической полифонической музыкой, несмотря на использование инструментальных приемов, унаследованных от Куперена и Рамо.

«Пассакалия» из трио — скорее былина, эпический рассказ о прошлом баскской страны и ее народа, сохранившего свои старинные обычаи и свою характерность за вершинами Пиренеев. В ней много мудрой величавости, глубокого раздумья. Начинается она фугированно: тема (fis-moll) изложена у фортепиано в глубоком басовом регистре:

\* Более подробно об этом сказано в моей брошюре о симфонических произведениях Равеля.

затем у виолончели октавой выше с контрапунктом у фортепиано, наконец, у скрипки еще октавой выше, с хоральным аккомпанементом.

Следующее проведение темы у фортепиано (цифра [3]) дано в тональности e-moll. Начиная с цифры [4] новый мотив, ответвляющийся от основной темы:



получает постепенно самостоятельное значение как фактор динамического развития.

От цифры [5] идет длинная цепь модуляций\*.

Струнные от цифры [5] до цифры [6] ведут в унисон свою линию на новом, приведенном выше мотиве. Фортепиано сначала звучит хорально, затем драматически вступает основная тема в басах, она поднимается все выше в движении стретто, гармония становится терпкой и напряженной. Таким образом Равель приходит к кульминации своего эпического рассказа\*\*.

Педаля на *re* некоторое время выдерживается. Постепенно звучность затухает. Сложными гармоническими:

\* Бас движется секвентными ходами: gis—cis, затем fis—h (каждый раз на кварту вверх и на квинту вниз), e—a, d—g, c—f, ais—dis, опять gis и т. д., с остановкой на d; к этому моменту (цифра [6]) звучность достигает максимального напряжения.

\*\* Обращаю внимание на то, что и в этот момент драматического подъема в мелодии использован ритм приведенного выше мотива.

наслоениями Равель подводит к новой педали cis (цифра [7]). На ней вновь появляется у фортепиано основная тема. С цифры [8] начинается тональная реприза (fis-moll). Скрипка и виолончель играют без фортепиано (тема и контрапунктирующий голос). В этом эпизоде, выдержанном в натуральном миноре, интересно отметить значительную близость — и по тональности, и по характеру мелодии, и по способу ее изложения — со второй частью Первого квартета Бородина, несмотря на все различие русского и баскского мелоса. Влияние Бородина на Равеля оказалось очень благотворным. Оно помогло становлению его стиля и давало творческий стимул.

С цифры [8] реприза зеркально повторяет начало экспозиции. Тема переходит к виолончели, звучит октавой ниже, под аккомпанемент фортепиано. Затем виолончель спускается еще на октаву, причем теперь сопровождением служит только мелодический голос фортепиано в басовом регистре. Наконец, последнее проведение поручено одному фортепиано в глубоких басах, pp. Мелодия как бы исчезает вдали, движение замедляется, и пассакалия завершается на доминанте.

Без перерыва (*attacca*) следует ля-мажорный финал (четвертая часть). Любивший ставить перед собой чрезвычайно трудные технические задачи Равель сумел выдержать весь финал на двух необычных сменяющихся размерах:  $\frac{5}{4}$  и  $\frac{7}{4}$ . Но не о виртуозности хотелось бы говорить прежде всего. Правда, уже с первого такта мы сталкиваемся с поразительным инструментальным эффектом (флажолетные пассажи у скрипки и двойное тремоло двойными нотами в высоком регистре у виолончели). На этом воздушном фоне, напоминающем шелест

листьев, колеблемых легким ветерком, фортепиано излагает первую тему народно-баскского характера:

**Anime**

45

V-no etc.

V-c etc.

P.no *pp* *Sourd.*

8

Интересно, что и структура мелодии здесь как бы повторяет метрическое строение: мелодия, идущая на  $\frac{5}{4}$ , занимает пять тактов. Сразу же после ее первого изло-

жения фортепиано начинает в более глубоком регистре новую контрастирующую тему, далее переходящую в основную. Эта дополняющая тема приобретает с цифры [2] самостоятельное значение. Ее интонации становятся хроматическими, они звучат напряженнее:

46

V-no

V-c *arco* *pp*

От начального настроения, в котором есть что-то общее с «Рассветом» из балета Равеля «Дафнис и Хлоя» (это как бы прекрасное весеннее утро), мы переходим постепенно к торжеству лучезарного полдня. Солнце щедро освещает картину народного празднества:

**Moins anime**

47

V-no etc.

V-c *ff*

P.no *ff* *gliss.* *m.g.*

8



В «нерегулярном» ритме  $\frac{5}{4}$  декламирующая тема Fis-dur фортепиано (напоминающего здесь группу медных в симфоническом оркестре) звучит как-то особенно свободно, непринужденно и в то же время значительно и торжественно. Разработка начинается в басах, на первой теме, модуляционно подводящей к C-dur (цифра  $\boxed{6}$ ).

Очень сложно построен дальнейший разработочный раздел. Как и в «Пассакалии» (да и вообще в трио), фактура, динамика и масштабы развития выходят здесь за рамки, обычно предназначенные для камерной музыки, приобретая подлинно симфонический размах. Сохраняются размеры  $\frac{5}{4}$  и  $\frac{7}{4}$ , усложненные еще полифонической вязью и изменчивой гармонией. Например, после цифры  $\boxed{7}$  одновременно звучат: канонические имитации на связующей теме (в звукоряде «гаммы Римского-Корсакова» тон-полутон), идущие им наперерез фанфары хроматических аккордов (завершение второй темы) и гармоническая педаль (басы фортепиано и пассажи виолончели). Далее фортепиано излагает сразу две темы в сложной гармонизации. В это время струнные образуют педальный фон (с флажолетами в верхнем регистре). С цифры  $\boxed{8}$  идет модуляционное развитие, напоминающее таковое же в среднем разделе «Пассакалии»; оно приводит к кульминации разработки.

Затем — спад звучности. Но реприза не наступает сразу в основной тональности. После шумной, а порой и драматической разработки вновь устанавливается спокойное, умиротворенное настроение. С этого момента модуляция уже более нет. Переход от первой темы ко второй совершается в репризе более непрерывно. Торжествующее настроение все нарастает (вторая тема, предельно подъемно звучащая у фортепиано, цифра  $\boxed{12}$ ).

В коде есть только мимолетные тональные сдвиги, но они вновь приводят к утверждению основной тональности A-dur. Необычно здесь для Равеля обилие канонических имитаций и других полифонических приемов\*.

Как уже говорилось, Равель завершал трио в атмосфере уже начавшейся войны. Много различных чувств волновало тогда композитора: тревога за будущее сочеталась в его сознании с уверенностью в мужестве родной страны, в жизнелюбии французской культуры и в творческих силах ее народа. Вот почему трио заканчивается так торжественно.

Трио Равеля принадлежит к значительнейшим произведениям мировой инструментальной музыки. Оно также может быть причислено к труднейшим в исполнительском отношении.

Один из видных французских музыкальных критиков, Жан Марноль, уже давно защищавший и пропагандировавший музыку Равеля, посвятил статью детальному разбору нового сочинения\*\*.

«Немного есть трио в музыкальной литературе, — писал он, — которые могут быть сопоставлены с этим».

\* Недаром трио посвящено известному теоретику-полифонисту, одному из учителей Равеля в Парижской консерватории, Андре Жедальжу.

\*\* См. «Mercure de France» от 1 ноября 1915 г.

Марноль указывал на его «аттическую грацию», выразительную силу гармонии, одушевленность (*veuve*), непосредственную и глубокую эмоциональность. «Нет ложного пафоса, абстрактной рассудочности в этой чистой музыке, ее непосредственное мастерство, ее легкость, воздушность не были в свое время превзойдены даже самим Моцартом... Фактура, гармония, полифония, ритм, как и вдохновенность,— все здесь ново, самобытно, полностью оригинально — и просто, это та врожденная простота, тайну которой мы когда-то знали и в которой заключалось совершенство наших шедевров. Эмоция воздействует так тонко, что кажется сдержанной, скромной до момента, когда она вас уже захватывает и проникает в вашу душу».

Равель находил в трио общность с творчеством Сен-Санса. То же он говорил и по поводу своего фортепианного концерта. Думается, что замысел здесь глубже, а круг настроений и стиль иные.

Э. Журдан-Моранж приводит в книге «Равель и мы» ряд указаний автора об исполнении трио. Упомяну некоторые: первая часть играетя нередко слишком медленно. Начальная восьмая основной темы — это как бы просто запятая перед последующей мелодией. Во второй части обрывающиеся заключения коротких периодов нужно даже несколько преувеличивать. Реприза в «Пассакалии» должна звучать как воспоминание о сновидении... В финале Равелю казались недостаточно «трубными» фанфары фортепиано. Я уже говорил о том, что здесь звучность должна напоминать медную группу оркестра.

Глубоко прочувствованное трио Равеля, отличающееся подлинно симфоническим развитием, занимает достойное место среди наиболее выдающихся камерно-инструментальных ансамблей в истории мировой музыки. Оно

осталось также своеобразным художественным памятником эпохи тяжелых испытаний французского народа. Широкое по эмоциональному диапазону трио заканчивается жизнеутверждающе. Композитор выразил этой музыкой уверенность в будущем своей страны, в торжестве гуманистических идеалов.

### Соната для скрипки и виолончели (1920—1922)

В последних числах марта 1918 года в Париже умер Клод Дебюсси, а 11 ноября было заключено перемирие, положившее конец длившейся свыше четырех лет первой мировой войне.

В следующем, 1919 году начала оживать музыкальная жизнь Франции. Было предпринято издание нового большого журнала «*La Revue musicale*», явившегося в 1920—1930-х годах наиболее передовым и содержательным из выходивших тогда во Франции.

Редакция решила выпустить специальный номер, посвященный памяти Дебюсси, с музыкальным приложением «Могила Дебюсси». В нем участвовали Поль Дюка, Морис Равель, Луи Обер, Альбер Руссель, Эрик Сати, Флоран Шмитт, а также Игорь Стравинский, Мануэль де Фалья, Бела Барток, итальянский композитор Франческо Малипiero и английский Юджин Гуссенс.

Этот номер вышел в декабре 1920 года.

Равель поместил в нем «Дуэт» для скрипки и виолончели — одночастную пьесу лирического характера в сонатной форме. Как и Стравинский, опубликовавший в журнале отрывок из своей симфонической пьесы «*Symphonies*» для духовых инструментов, Равель не стремился к имитации музыки Дебюсси, а писал в собственном стиле. Эту лирическую пьесу композитор пре-

вратил впоследствии в четырехчастное циклическое произведение.

Соната-дуэт удивила музыкантов необычайной для Равеля остротой музыкального языка, отличающегося даже от наиболее «радикальных» сочинений предыдущего периода.

В тех — самые необычные гармонии звучали воздушно-тонко или пряно, кокетливо, переливчато, иной раз томно-чувственно. Совсем иное здесь. Автор писал в «Автобиографической заметке» (1928):

«Соната для скрипки и виолончели» . . . означает поворот в развитии моего творчества. Стремление к ясности фактуры доведено до предельной степени. Отказ от гармонического очарования все более подчеркивает преобладание мелодии».

Подобное направление как будто совсем не объясняет ту резкую, большей частью осуждающую реакцию, которую вызвала соната при первом исполнении. Даже друг Равеля, его ученик и биограф Ролан Манюэль, называл сонату «произведением, по меньшей мере, странным». Критики изошрялись в нелепых эпитетах. Автора обвиняли в снобизме, в пристрастии к «фальшивым нотам». С другой стороны, нашлись и такие, которые приписали обилие диссонансов в сонате «плохому слуху» исполнителей\*. Равель в шутовском письме к Журдан-Моранж высмеивал подобные утверждения. Несмотря на бурную обстановку премьеры, финал сонаты был все же повторен.

Есть и другие мнения о сонате, прямо противоположные. Некоторые французские критики, во главе с известным композитором Флораном Шмиттом, посвятив-

\* Это были — превосходная скрипачка, друг и биограф Равеля Элен Журдан-Моранж и известный виолончелист Морис Марешаль (первое исполнение — в зале Плейель 6 апреля 1922).

шим сонате два фельетона в «Temps» (1938, после кончины Равеля), считали сонату одним из наиболее замечательных сочинений композитора.

Элен Журдан-Моранж писала: «Довольно неприветливое при первом знакомстве, это произведение со-держит сокровища»\*.

Нельзя не согласиться, что в сонате, написанной в период распространения модернистских увлечений (начало 1920-х годов), Равель «хватил кое в чем через край». Может удивить кажущееся «ожесточение» простодушного и нежного равелевского сердца. Может показаться также, что «демонстративная» сторона выступает здесь заметнее, чем эмоциональное содержание. Стиль сонаты отмечен (особенно начиная со второй части и все больше в следующих) конфликтом между ясным ладовым строем и резкими диссонансами, то окрашенными политонально, то доходящими до атональной абстрактности.

И, однако, Равель последовательно проводит направляющую идею: как бы ни были глубоко потрясения, ранения, нанесенные годами войны, нашедшие косвенное отображение в «агрессивных» стилистических приемах в искусстве, — композитор стоит за утверждение привычного для него языка, связанного с родной стихией народного мелоса и ритма, за гуманистический характер музыки. Он говорил в одном интервью, данном американскому журналисту: «Великая музыка, я уверен в этом, всегда должна идти от сердца. Музыка, созданная только путем техники, не стоит бумаги, на которой она написана».

«Я не понимаю доказательств композиторов, говорящих мне, что музыка нашего времени не должна быть

\* H. Jourdan-Morhange. Ravel et nous. Genève, 1945.

красивой, потому что она якобы выражает уродливый век... И что остается на долю музыки, если она лишена красоты».

Такие высказывания ясны. И в этой сонате наряду с необычной для Равеля диссонантной напряженностью (то драматического, то гротескового характера) по-прежнему много подлинной сердечности, мелодической красоты (вся первая часть, начало и конец третьей), много народного юмора (начало финала).

Не следует превратно понимать и высказывание Равеля о том, что он использовал в сонате некоторые приемы Шёнберга. Как и в «Трех поэмах на слова Малларме» для голоса и небольшого камерного ансамбля (1913), где автор сам отмечал влияние инструментальной фактуры «Лунного Пьеро» (вокальной сюиты Шёнберга для подобного же состава), речь может идти только о некоторых аналогичных приемах использования в сонате струнных инструментов и их сочетаний (быстрые смены регистров, их раздвижение и т. п.).

Соната Равеля не так бесстрастно холодна, как написанная памяти Дебюсси симфоническая пьеса Стравинского, возникшая на основе опубликованного в «La Revue musicale» отрывка.

В общем, это сочинение, местами «экстравагантное» (что не исключает очень четкого и логичного построения), вызванное, без сомнения, потрясениями войны — исчезновением целой художественной эпохи, символом которой как бы являлся Клод Дебюсси, стоит не совсем особняком в творчестве Равеля. Мы увидим это при разборе его скрипичной сонаты. В то время как многие шли все дальше по пути часто бесплодного экспериментирования, Равель по окончании сонаты обращается, наоборот, к самым реалистическим истокам. Он создает замечательные инструментовки «Картинок с выставки»

Мусоргского (1922), Сарабанды и Танца Дебюсси (1920—1923) и пишет одно из самых своих популярных сочинений — пронизанную народными интонациями и ритмами рапсодию «Цыганка» для скрипки с оркестром (1924).

Первая часть сонаты-дуэта (*Allegretto*) — лирическая пьеса, в которой легче всего узнать прежнего Равеля. Она выдержана преимущественно в диатонических ладах, в стиле, несколько напоминающем «Павану» из «Матушки-гусыни» (где он уже прибегал к использованию двух контрапунктирующих голосов без сопровождения; вся «Павана» отличается очень прозрачной полифонической фактурой).

Первая тема (у виолончели в высоком регистре) — очень задушевная, простая и искренняя. Ее интонации идут от французских песен, чем-то она напоминает колыбельную. Это одна из тех мелодий, которые не нуждаются в сопровождении: достаточно им прозвучать одногласно — и все как будто уже сказано. Такая мелодия, впрочем, допускает и гармоническое и полифоническое окружение. Но у каждого услышавшего первую часть сонаты Равеля эта мелодия затем неотрывно связывается в памяти с очень своеобразным контрапунктом:

The image shows a musical score for the first part of the sonata. It consists of three staves: Violin (V-n), Violoncello (V-c), and another Violoncello (V-c). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics include 'p' and 'etc.'. The score is written in G major and 3/4 time. The Violin part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violoncello parts start with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Violoncello part has a first ending bracket over the final few notes.

Скрипка много раз повторяет все тот же короткий мотив из семи нот, характерная особенность которого — переменный лад: a-moll—A-dur. Этот мотив в различных вариантах (в том числе с обратным последованием: A-dur — a-moll) появится во второй и четвертой частях как своего рода лейттема.

«Встречи» довольно протяженной первой темы виолончели с повторяющимся мотивом скрипки дают каждый раз новые и непредвиденные комбинации. Певучая мелодия переходит к скрипке (контрапункт у виолончели), снова к виолончели, модулирует. Затем появляется новая, связующая тема — у виолончели, состоящая из последований септим и нарушающая плавное течение основной мелодии. Она также будет играть существенную роль в третьей и четвертой частях. Здесь она звучит скорбно, жалобно.

Побочная партия опять диатонична. Ее ладовое наклонение несколько неопределенно, но тяготеет к тональности C-dur\*:

\* Основная тональность первой части — ля минор; второй — тоже ля минор, но с кодой в до мажор; третьей — ля минор; четвертой — до мажор. Как в квартете и трио, композитор здесь «уравнивает в правах» минор и параллельный мажор.

Без разделения граней следует разработка — напряженно-драматического характера. В ней композитор уже делает попытки (их будет больше в последующих частях) выйти за пределы узких возможностей инструментального дуэта. Умелым использованием двойных нот, пустых струн он создает впечатление квартетного ансамбля.

Интересными и свежими модуляциями Равель подводит к репризе, где характер музыки становится все более элегичным. При повторном изложении побочной партии (C-dur), контрапунктом-фоном к ней служит все тот же начальный сопровождающий мотив. Отсюда новые комбинации двух голосов — теперь уже с иной темой.

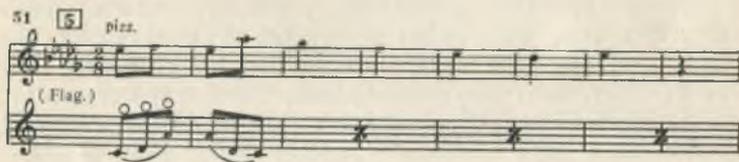
После мимолетных и тонких тональных отклонений кода завершается несколькими протяженными аккордами (последний — pp, A-dur)\*.

Полным контрастом является Скерцо (вторая часть), в котором имеются, по мысли автора, элементы «импровизации клоуна» (Presto, 3/8). На фоне варианта «лейт-темы»:

\* В первой части Равель, по высказыванию Э. Журдан-Моранж, требовал уравнения звучности скрипки и виолончели. Так как скрипка звучит все же громче, ярче, ее контрапункт должен быть деликатным. Наоборот, виолончели следует играть его более подчеркнуто, давая возможность услышать гармонические арабески фона. Синкopy в побочной партии — не ускорять.

разыгрываются всевозможные «кульбиты» и виртуозные «фокусы» инструментов.

Вторая тема, идущая у скрипки *pizzicato*, и своеобразный фон флажолетов виолончели образуют политональное наложение:



Наконец, появляется еще одна мелодия на оstinатном фоне «лейтмотива» в басовом регистре виолончели — «насмешливая тема (*thème goguenard*), по выражению Равеля. Она еще более определенно подчеркивает политональный характер музыки (C-dur—H-dur). Следующий вариант дан у виолончели на фоне скрипки. За ним идет целая вереница политональных эпизодов (короткая разработка). Тональности *f-moll* и *h-moll*, *g-moll* и *cis-moll* ведут «диалог» самым непринужденным образом. Все это звучит достаточно эксцентрично.

Небольшая лирическая разрядка (*Meno mosso*) — как бы воспоминание о певучем характере первой части. И вновь доходящая до ожесточения буффонада (реприза начала и второй темы в H-dur на фоне аккордовых пассажей виолончели). Короткая кода: отрывистые модулирующие аккорды, терция (*до—ми*) у скрипки *pizzicato* и — как бы ответная реплика ей — ба-

совое *до* (тоже *pizzicato*) у виолончели. «Номер клоуна» окончен.

Третья часть (*Lento*) — наиболее содержательная в цикле. Начинается она, подобно «Пассакалии» из трио, фугированным вступлением (виолончель, затем скрипка):



Интонации мелодии строгие, сосредоточенные. В последующем развитии Равель колористически обыгрывает любимый им лад «тон-полутон». Скупыми средствами двух инструментов он создает иллюзию оркестровой звучности. Затем начинается новый эпизод, в котором движение становится все более беспокойным, а сочетания диссонантными. В момент кульминации (цифра  $\boxed{5}$ ) музыка предельно взволнованна, в скорбных интонациях слышится почти отчаяние. Показав на короткое время эту эмоциональную напряженность, Равель опять возвращается к умеренной звучности и первоначальному движению. Интонации проясняются, вновь появляется у скрипки скорбная и благородная первая тема.

В просветленной коде мелодия скрипки получает свое лирическое завершение. Контрапунктом служат скорбные фразы виолончели, в которых мы узнаем связующую

тему из первой части. Интонации проявляются еще более. *Lento* заканчивается отголосками первой темы в медленных параллельных квинтах скрипки и виолончели.

Финал построен на теме народного танца-хоровода. Она примечательна переменным ритмом и трехтактовым строением\*:

\* Э. Журдан-Моранж указывает, что здесь нужен «несокрушимый ритм и веселость народного характера». Звучит финал «как квартет».

Но ее радость, оживленность несколько натянуты. После резких эмоций предыдущих частей трудно сразу перейти к безмятежному, светлому настроению. В этом, по-видимому, сказались переживания войны: Равель еще не мог тогда вновь найти праздничные интонации или обрести радостное чувство любования природой, столь присущее ему раньше.

В финале сонаты все время «конфликтуют» праздничные народные интонации и отголоски тревожных эпизодов предыдущих частей. Их противоречие достигает наибольшего выражения в коде финала. Первые две темы вполне диатонические. В их ритмической причудливости, мелодических оборотах временами слышится что-то русское... Может быть, здесь сказались увлечение партитурами Стравинского? И все же это вполне французская музыка.

Виртуозные «выдумки» двух инструментов иногда начинают утомлять: все время требуется предельная настороженность исполнителей. Чуть ли не каждые два такта нужно менять характер звучности. Может быть, струнный оркестр более подошел бы здесь (как и для всей сонаты).

Упомяну еще о третьей теме в контрастирующей с основным *S-dur* тональности *fis-moll*. По выражению Э. Журдан-Моранж, это «сдержанно-шутливое шествие-марш».

Чем ближе к концу, тем больше головомомных полифонических и ритмических сочетаний на тематическом материале финала и первой части. Ритмы становятся острыми, рваными, музыка временами теряет тональную точку опоры. И все же композитор стремится вновь обрести ее: после всех ухищрений (особенно в коде) Равель как бы отмахивается от звуковых «наваждений», завершая сонату оптимистической до-мажорной концовкой.

Соната для скрипки и виолончели исполняется сравнительно редко. У нас она появлялась за последнее время несколько раз в камерных программах, посвященных творчеству Равеля.

### Соната для скрипки и фортепиано (1923—1927)

В «Автобиографической заметке» (1928) Равель, сравнивая скрипичную сонату с предыдущим сочинением — «Мадагаскарскими песнями» для голоса, флейты, виолончели и фортепиано, указывал: «В стиле [песен] главенствует простота. Независимость голосов здесь заметна. В еще большей степени это выступает в сонате для скрипки с фортепиано.

Я себя принудил к такой независимости, когда писал сонату для инструментов, по самой своей сущности несовместимых. Не стараясь уравновесить контрасты, я даже подчеркнул их несовместимость».

В другой раз композитор отмечал близость стиля скрипичной сонаты и написанного вслед за нею фортепианного концерта соль мажор (1930—1931).

Каково же место сонаты в творчестве Равеля и в скрипичной литературе вообще?

Говоря о новых стилистических поисках Равеля, следует упомянуть о небольшой скрипичной пьесе, сочиненной непосредственно перед началом работы над сонатой. Это «Колыбельная на имя Габриеля Форе» для скрипки

\* Издана Музгизом в 1956 г. в сборнике «Морис Равель. Избранные пьесы в обработке для скрипки и фортепиано. Редакция Д. Цыганова. Следует отметить, что «Колыбельная» является не транскрипцией, а оригинальной пьесой. Ее исполняют также на виолончели, что получается менее удачно.

и фортепиано (1922)\*. Пьеса была впервые опубликована в музыкальном приложении к номеру парижского журнала «La Revue musicale», посвященного творчеству выдающегося французского композитора Габриеля Форе (1845—1924), среди произведений его учеников: Флорана Шмитта, Луи Обера и других.

Тема «Колыбельной» (как и других пьес сборника), по замыслу участников сборника, анаграмма имени и фамилии Габриель Форе. Она приблизительно и не полностью совпадает с латинскими и немецкими буквенными обозначениями нот.

Первой исполнительницей «Колыбельной» в концерте Revue musicale была Элен Журдан-Моранж.

В этой интимно-лирической пьесе многое напоминает музыку симфонической сюиты «Матушка-Гусыня», а интонации — старинные французские народные песни. Пьеса проникнута задушевным настроением. Равель вновь вернулся к чистой лирике. Мир детских мечтаний и фантазий всегда был ему близок. Сколько страниц посвятил он им — в романсе «Рождество игрушек», в балете «Матушка-Гусыня», созданном на основе симфонической сюиты, в опере «Дитя и чудеса»...

Вся пьеса идет на слегка покачивающемся движении. Сначала строй музыки диатоничен. Затем он усложняется. Появляется часто используемый Равелем переменный лад «тон-полутон». К теме скрипки присоединяется контрапункт фортепиано (на той же теме). Затем музыка ненадолго приобретает политональную окраску. Мелодия все время как бы витает в дреме (вся пьеса исполняется с сурдиной). Реприза первого раздела вновь диатонична. Остается только двухголосная полифония с добавлением типичных равелевских секунд.

В коде музыка как бы полностью растворяется. На тональную педаль наслаиваются далекие гармонические

призвуки. Чуждые основной тональности, они, однако, сливаются с ней. Это как бы неясные грезы засыпающего ребенка...

Скрипка использована «флейтово». Она выпевает тонкую мелодическую линию, для которой (как и в первой части скрипичной сонаты) не требуется большой звучности, вибрации. Э. Журдан-Моранж указывала на трудность исполнения подобных мелодий. «Скрипачи нередко поют и вибрируют в первой теме, — писала она». — Это длинная фраза должна течь, как если бы она исполнялась гобоем или кларнетом\*. Она также сравнивала здесь скрипку с флейтой. Такой тембр, несколько безличный, хорошо выявляет, по ее мнению, очарование гибкой мелодии, которой и начинается соната.

Если мы рассмотрим первую часть скрипичной сонаты (написанную в той же тональности, что и «Колыбельная» и первая часть фортепианного концерта, созданного вслед за сонатой), то мы заметим ряд черт, общих для творчества Равеля позднего периода.

Первое, что бросается в глаза, — замена сложного гармонического стиля, характерного для «Дафниса и Хлои» и многих фортепианных сочинений 1900-х годов, прозрачной полифонической тканью, нередко ограничивающейся двухголосием. Гармония добавлена только кое-где, весьма скупо. Такой прием Равель уже применял в «Паване» из сюиты «Матушка-Гусыня» (1908). Но в постоянный обиход он вошел у него далеко не сразу. Вехами на этом пути явились написанные в годы войны «Фуга» из фортепианной сюиты «Могила Куперена» (1914) и хор «Три райские птицы» из цикла «Три песни» (1916). О наличии таких приемов в сонате-дуэте уже говорилось,

\* Jourdan-Morhange. Ravel et nous.

немало их и в опере «Дитя и чудеса» (1920—1925), например в большей части прекрасной арии Принцессы, в которой сопровождением является только контрапунктирующий голос флейты соло. Иногда контрапункт ведется параллельными квинтами. Так поступил Равель в романсе «Ронсар — своей душе» на слова французского поэта XVI века Пьера де Ронсара (1924). Так изложена и побочная партия первой части скрипичной сонаты, начатой в 1923 году. Что же касается упомянутых выше «Мадагаскарских песен», то здесь дело обстоит несколько иначе. Общность изложения (контрапункт между голосом и флейтой или голосом и виолончелью) — налицо. Но интонационный строй другой, и мне легче будет вернуться к этим аналогиям, говоря о второй части скрипичной сонаты — «Блюзе». Родственность скрипичной сонаты и фортепианного концерта G-dur более заметна в планировке, инструментальных сочетаниях, а не в полифонии, идущей от старофранцузских мастеров\*.

В поздних сонатах и Дебюсси стремился к возобновлению поэтичных французских традиций (на что я уже указывал). Нетрудно заметить, сравнивая хотя бы скрипичные сонаты Дебюсси и Равеля, насколько первый из двух мастеров был ближе к романтическим и импрессионистским истокам. Роль гармонического колорита оставалась у Дебюсси все же очень существенной. Мелодии еще сохраняли свой «лейтмотивный» характер. Они возникали на гармоническом фоне. Не то у Равеля, с его подчеркнутым одноголосием и двухголосием. Правда, его мир тончайшей гармонии, хотя и отодвинутый на второй план,

\* От баховской полифонии полифония старых французских мастеров отличается большей прозрачностью, некоторой примитивностью, а также более текуче-ладовым строем, без хроматизмов.

продолжал существовать, и каждая «гармоническая блеска» сообщала общей фактуре свойственный Равелю аромат.

Перейдем к анализу сонаты для скрипки и фортепиано.

Первая часть (*Allegretto*) начинается мелодией, исполняемой фортепиано соло. Затем вступает скрипка, продолжающая мелодию. Я уже упоминал о «флейтовом» характере этой тонкой, текучей линии:



Вступает новый короткий мотив в левой руке фортепиано.

Прозрачные гармонические арабески составляют зыбкий, подвижный фон, на котором основная мелодия развивается, вновь переходя то к фортепиано, то к скрипке.

Здесь ничто не напоминает о былых гармонических роскошествах «Дафниса и Хлои» и других партитур Равеля. И все же в скрипичной сонате есть моменты пейзажности: начало первой части рисует пробуждение весны. Мы где-то за городом (может быть, в Монфор-л'Амори, местечке, которое облюбовал Равель, долгое время живший там в небольшом домике с садом). Текут

весенние ручьи, легкий ветерок колеблет еще голые кусты... слышно кряканье утки — упомянутый выше короткий мотив. Он напоминает мотив из «Цесарки» — одной из вокальных пьес Равеля (на слова Жюльена Ренара) под названием «Естественные истории» (1906)\*.

Вполне тональная по структуре, музыка Равеля отличается здесь присущей ему гармонической кокетливостью, маскирующей тональные функции изящной игрой неразрешающихся диссонансов. Короткие фразы из нескольких параллельных трезвучий:



звучат повсюду в первой части сонаты совершенно независимо, словно издали, наслаиваясь на любую постороннюю ей тональность. Что это — веяние ветерка или взлет птиц? Во всяком случае, приведенные здесь фразы так и надо играть — не включая их в основную тональность, как бы другим тембром.

\* Э. Журдан-Моранж вспоминает, что Равель, исполняя этот мотив, умел придавать ему удивительную четкость, почти жесткость. Отнюдь не певучий, но характерный мотив присоединяется к хору «птичьих голосов», которых немало в этой музыке.

В связующей партии «крякающий» мотив звучит у скрипки как контрапункт к небольшой извилистой фразе, обыгрываемой любимые Равелем септима. Далее появляется курьезный мотив из параллельных септим на доминантовой педали. Он звучит, как бой больших старых часов. В разработке он будет также участвовать, усиливая колористическую расцветку.

Вторая тема (побочная партия) — очень протяженная (свыше 40 тактов) мелодия скрипки, целиком диатоническая (e-moll):

Любопытно, что ее начальная фраза мало отличается от первой темы (сравните примеры). По характеру же она совершенно иная. Первая тема как бы проникнута

чуть заметной улыбкой. Вторая — лирически-сосредоточенная. Сопровождают ее только квинты. Интонационно они выходят за пределы чистой диатоники, в которой выдержана мелодия скрипки: они двигаются то по тритонам (цепь секундовых перестановок), то по малым терциям, образуя вместе с основной мелодией политональность (последние 10 тактов стр. 7 клавира)\*.

Без перерыва наступает разработочный раздел первой части сонаты, приводящий через ряд модуляций в отдаленные тональности. Довольно долго сохраняется полифонический склад (двухголосие без сопровождения). Дальше фактура аналогична экспозиции: прозрачные педали, эпизодические мотивы из параллельных трезвучий, септим и т. д. При этом выдерживается высокий регистр, сменяющийся на басовый только после кульминации.

Реприза отличается любопытной особенностью: вместо обычного повторного проведения двух главных тем устанавливается новое движение  $\frac{3}{4} = \frac{9}{8}$  (впрочем, эпизодически в отдельных тактах присутствовавшее и раньше). Звучит новая тема — спокойного, торжественного характера. Первая тема служит ей контрапунктом; к их сочетанию добавляются отчасти уже знакомые нам короткие мотивы («птицы» и «ветерок», образующие политональные наложения). Новая мелодия скрипки протяженна, как и побочная партия экспозиции. В сущности, она несет ту же «эмоциональную нагрузку». Использование для этого другой мелодии в сочетании с первой темой и дополняющими ее короткими мотивами — новаторский, смелый прием.

\* Равель. Сопата для скрипки и фортепиано. М., Музгиз, 1956.

В коде, все более спокойной по характеру, появляются как единственная реминисценция из побочной партии параллельные квинты у фортепиано. Вновь устанавливается первоначальный размер  $\frac{6}{8}$ . Когда скрипка тянет свое бесконечное *colt* pp, фортепиано как бы подражает звучанию трех деревянных духовых инструментов, плетущих отыгрыш на мотивах первой темы — *Andante* (в последних тактах *rallentando*). Первая часть очень закончена, она представляет, собой, в сущности, небольшую одночастную сонату, которую можно исполнять и отдельно. Прозрачность фактуры не приводит здесь к аскетизму; внешне похожая на многочисленные «неоклассические» опусы, бывшие в моде во Франции в 1920—1930-х годах, она очень отличается от них наличием богатого эмоционального содержания. Равель продолжает здесь линию своей замечательной фортепианной сюиты «Могила Куперена», возрождая старинные традиции на новой основе. В этом своеобразном стиле, внешне похожем на стиль Куперена или Жаннекена, он умеет отразить картины и настроения современной ему Франции.

Перед тем как приступить к разбору второй части сонаты — «Блюзу», — резко контрастирующей с первой, необходимо сделать несколько предварительных замечаний.

Что толкнуло Равеля на этот контраст? Возможно, что первоначальный замысел был иным\*. Ведь легко представить себе сонату, выдержанную в лирических тонах, в одной манере. Впрочем, и раньше Равель любил резкие противопоставления. Он поместил, например, в лирическую тетрадь для фортепиано «Отражения» блестя-

\* Соната начата в 1923, но продолжена и завершена в 1926—1927 годах.

щую «Альбораду», которая выглядит в ней почти как чужеродный элемент. Нечто подобное произошло и с сонатой. Коснемся причин, повлиявших на дальнейшую работу композитора.

В середине 1920-х годов джаз увлекал очень многих и на многое наложил свой отпечаток. В нем искали забвения от тяжелых воспоминаний войны, находили источник энергии, подхлестывающий усталые нервы. Наконец, нельзя отрицать и оригинальность джаза — многоликого художественного явления, ошибочно связываемого только с искусством американских негров\*.

Пионером использования ранних «предджазовых» интонаций был в Европе еще в 1900-х годах Клод Дебюсси. В 1918—1919 годах появляются джазовые пьесы Стравинского (*Rag-time* и другие), выдержанные в преувеличенно динамичной манере. Они оказали большое влияние на французских и итальянских композиторов. Одним из первых во Франции выступил в этом жанре Дариус Мийо. Уже через несколько лет стиль джазового исполнения несколько «поумерился», приобрел даже черты опеределенного изящества.

Откликом на веяния того времени и явился «Блюз» Равеля. Впрочем, первый опыт он сделал уже в «Фокстроте чайника и чашки» из оперы «Дитя и чудеса». Опера создавалась между 1920 и 1925 годами, один номер был сочинен уже в 1916 году. Можно с основанием считать, что «Фокстрот» написан не ранее 1924 года. Эта пьеса, проникнутая легкой иронией, не имела, в сущности, прямого отношения к джазовым интонациям, хотя

\* При изучении вопросов, связанных с джазовой и негритянской музыкой, существенную помощь оказала мне ценная книга В. Конен «Пути американской музыки» («Советский композитор», 1961), к которой я здесь обращаюсь.

ладово и родственна им (пентатоника). В ней Равель использовал только ритмику, инструментальные приемы и некоторые структурные особенности джазовой музыки (песня с рефреном и повторение).

Но приблизительно в те же 1925—1926 годы Равель обратился к подлинной музыке негров — к африканской музыке. Он написал три «Мадагаскарские песни» (на слова поэта XVIII века Э. Парни) для голоса, флейты, виолончели и фортепиано.

Ничего специально «джазового» в этих песнях, конечно, нет. Но есть в них то общее с джазом, что единственно и перекочевало с негритянской музыкой из Африки в Америку, — подчеркнутая ритмическая пульсация, очень сложная полиритмия, выступающая здесь на первый план. В инструментовке своего ансамбля Равель подражает на виолончели (*pizzicato* флажолетов) ударному инструменту, на флейте (в низком регистре) трубе и т. п., не говоря уже об «ударном» использовании фортепиано. Заметны элементы политональности. Скупыми средствами Равель сумел создать атмосферу необычной страны джунглей, экзотических пейзажей... Поиски французской живописи от экзотики Гогена до увлечения Пикассо негритянским искусством получили в сочинениях Равеля и Мийо 1920-х годов своеобразное музыкальное продолжение\*.

Некоторые приемы, встречающиеся в этих песнях (полиритмия, двухголосная полифония в звучании различных тембров), Равель перенес в «Блюз» из скрипичной сонаты. «Блюз» вообще не очень типичен для камерной музы-

\* В 1927—1928 г. я дважды слышал «Мадагаскарские песни» в Париже, с участием автора (фортепиано). Ритмически необычайно трудным началом первой песни, в которой голосу долгое время аккомпанирует только виолончель, Равель дирижировал, сидя за фортепиано.

ки — даже и для Равеля, с его необычной трактовкой инструментов. Все говорит о том, что он прозвучал бы убедительнее в сопровождении небольшого камерного оркестра. Постоянно слышатся там соло трубы, саксофона, тромбона; и фортепиано только приблизительно может заменить их. Это уже не просто «сознательное подчеркивание» противоположностей тембра скрипки и фортепиано! Поэтому при исполнении нужно стремиться к имитации оркестровых тембров. Равель советовал поступать так и в отношении своих фортепианных сочинений.

«Блюз» начинается (в темпе *Moderato*) аккордами скрипки *pizzicato* (перемежаются трезвучия G-dur, исполняемые pp, и доминантовые и субдоминантовые квартсекстаккорды, звучащие, наоборот, f). На их фоне фортепиано берет педаль *ля-бемоль — ми-бемоль*. Равель обыгрывает двусмысленность гармонии: то ли политональное наложение (As-dur — основная тональность пьесы и G-dur), то ли просто не разрешающееся в тонику длительное задержание (прием, очень характерный для Равеля). Сопровождение переходит полностью к фортепиано. На этом фоне разворачивается грустная, щемящая мелодия «Блюза». Равель помечает: *nostalgico* (*nostalgie* — тоска по родине). «Блюз» — синоним грустного настроения, от английского слова «blue» (синий), давшего название большой группе «лирических песен негров, живущих вдоль реки Миссисипи» (В. Конен). Они исполнялись соло под аккомпанемент банджо — щипкового инструмента, несколько похожего на гитару\*.

\* В цитируемой книге В. Конен указывает, что позднее в негритянской среде США возникло движение за изгнание инструмента банджо, ставшего ненавистным по причине постоянного употребления в американских пародиях на негров. Банджо постепенно заменяли гитарой.

Равель дал интересную художественную стилизацию блюза, с его характерными ритмическими смещениями мелодии, на фоне непрерывающегося, как бы остинатного фона в двухдольном размере. Не следует, конечно, искать в пьесе весь «арсенал» джазовой полиритмии:



Перед нами произведение французского композитора: и гармонические и мелодические приемы Равеля присутствуют здесь на каждом шагу. В основной теме чувствуется пентатонный склад негритянской музыки, хотя и не очень подчеркнутый. Форму «Блюза» решаю определить как сонатную. Отклонениями от обычной сонатной «нормы» являются включение в разработку эпизодической третьей темы (что, впрочем, встречалось и в класси-

ческой музыке) и объединение двух основных тем в момент наступления репризы (кульминация произведения).

В развитии пьесы композитор постепенно переходит от As-dur к далекому D-dur'у (вторая тема, остро ритмическая):



Непосредственно за ней начинается разработка — на новой теме в Fis-dur (наиболее «негритянской»), а затем на диалоге двух основных тем. Вторая тема звучит — в левой руке пианиста — как саксофон-бас, первая — в правой — как саксофон-сопранино. Правая рука занята также «глиссандированием», подражающим тромбону. В это же время скрипка, сплошь играющая pizzicato, воспроизводит звучание отрывистых аккордов банджо (глиссандо-pizzicato). Интересной сменой модуляций и драматическим разгоном Равель подводит к кульминации — репризе (цифра [9]).

Скрипка исполняет в высоком регистре первую тему. Двусмысленность гармонии позволяет применить здесь смелые политональные сочетания (вторая тема, звучащая на фортепиано, по мысли автора, то как саксофон, то как труба, далее — как тромбон). Отдельно взятые, эти «реплики» принадлежат далеким от основного строя тональностям (Des-dur, F-dur и т. д.)

Равель указывал, что уже в начале пьесы фортепиано должно исполнять «аккорды банджо» очень четко и определенно, то есть первым планом. В еще большей степени это требуется в репризе\*. Именно на таком фоне особенно патетично прозвучит мелодия скрипки.

Далее движение нужно несколько ускорить, динамику доводить до предельного накала, возможного в камерном ансамбле. Здесь — такой же разгон, как и в «Вальсе», «Цыганке» или «Болеро». Скрипка «рвет» аккорды «банджо» *pizzicato*. Затем наступает внезапная перемена (цифра 12). Вся энергия, напряженность куда-то исчезают. Здесь можно не только вернуться к Темпу I, но и взять более умеренный темп. Обрывки темы скрипки как бы подхватываются «саксофоном» (фортепиано). И наконец, следует скорбное, в то же время несколько ироническое заключение (As-dur с прибавлением придающей гармонии доминантовый характер ноты *соль-бемоль* у скрипки, взятой «подъездом» глиссандо).

Третья часть — «Perpetuum mobile» — отнюдь не равноценна по смысловому значению первым двум. На ее долю выпала неблагоприятная задача — синтез предыдущего. Это не вполне удалось композитору. Но привлекательно в ней возвращение к светлому, оптимистическому настроению.

Краткая интродукция построена на «птичьем мотиве» из первой части. На его основе Равель создал токкату, в которой скрипка, начиная с цифры 1, находится до самого конца пьесы в непрерывном движении:

\* Ошибку совершают те исполнители партии фортепиано, которые здесь чересчур «деликатничают».



Равель замечал, что скрипач может играть финал так быстро, как возможно. В этих словах чувствуется тонкая ирония, так как пьеса очень трудна и утомительна для исполнителя. В финале, написанном в рондо-сонатной форме, использованы эпизодически вторая тема из «Блюза»:



и основная тема из первой части (в *с-молл'*ном эпизоде разработки, а затем — в параллельных квинтах и увеличении — в коде). Динамика нарастает к заключению. Соната завершается ликующим *соль мажором*, *ff*.

Чисто виртуозный характер пьесы напоминает о том, что композитор намеревался сначала написать концерт, а не сонату. Это объясняет и трактовку фортепиано, почти все время ограниченного аккомпанирующей ролью.

Соната посвящена другу Равеля, Элен Журдан-Моранж, первой исполнительнице ряда его сочинений. В 1923 году болезнь руки вынудила ее прекратить коп-

цертную деятельность (позже она приобрела известность как музыкальный критик и биограф Равеля); но, хотя она больше не выступала, Равель настаивал на сохранении посвящения именно ей. Впервые соната прозвучала в Париже 30 апреля 1927 года (зал Эрар; Джордже Энеску и автор).

В 1928 году мне довелось услышать ее в авторском концерте Равеля (зал Гаво) в исполнении скрипача Клода Леви и автора. Уже давно соната украшает репертуар крупнейших скрипачей мира. Этим произведением завершается серия камерно-инструментальных сочинений Равеля. Как и в следующем за ней фортепианном концерте, здесь можно найти живые, яркие «музыкальные зарисовки» французской жизни 1920—1930-х годов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Камерные ансамбли Дебюсси и Равеля, обзору которых посвящена брошюра, охватывают годы с начала 1890-х по конец 1920-х. Жанр камерной музыки обладает интимной задушевностью, позволяющей наиболее полно раскрыть некоторые стороны внутренней жизни художника.

Хочу еще раз вернуться к нескольким особенностям стиля и техники этих произведений. Характерной чертой камерного творчества обоих мастеров является развитие колористической стороны, в чем проявилось сближение приемов — оркестровых и камерно-инструментальных. Но за блестящим и пышным нарядом не все умеют разглядеть (как и в симфонических произведениях тех же композиторов) богатое внутреннее содержание, эмоциональную насыщенность и глубину. Правда, эти свойства далеко не всюду выступают на первый план и неотделимы от других типично французских качеств: пластичности, изящества выполнения, — но их присутствие хочется особенно выделить.

В тесно связанной с народными песенными истоками мелодике Дебюсси и Равеля мы найдем не только национальное своеобразие, интонационную чистоту и прелесть.

На ее основе оба композитора создали ряд ярких и впечатляющих камерно-инструментальных сочинений, в которых им удалось, насколько позволяли средства и возможности жанра, донести до нас переживания и настроения, связанные с различными по характеру периодами французской жизни. Здесь следует разграничить: 1890—1900-е годы — повышенно-эстетическое восприятие окружающего, лирическая настроенность, мягкие краски; период испытаний, вызванных войной 1914—1918-х годов, — подъем национального самосознания, хотя и выраженный также преимущественно в лирическом строе; новые впечатления, пестрые и более резкие в послевоенные годы. Это уже время «молодых», и Равель, ставший после концерта Дебюсси главой французской музыки, порою чувствовал душевное смятение, неуверенность в будущем: вместе с тем он испытывал сильное увлечение некоторыми новыми веяниями, в частности ритмикой и интонациями джаза.

Инструментальные сочинения Дебюсси и Равеля занимают все более значительное место в нашей музыкальной жизни. В них советские слушатели найдут яркое, своеобразное развитие больших музыкальных традиций, художественное и впечатляющее отображение французской жизни той эпохи.

## Камерные произведения Клода Дебюсси

(не считая переложений)

- Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, соль мажор (около 1880, не издано)
- \* Квартет для двух скрипок, альты и виолончели, соль минор (1893, Дюран) \*\*
  - «Сиринкс», пьеса для флейты соло (1912, Дюран)
  - \* Соната для виолончели и фортепиано, ре минор (1915, Дюран)
  - Соната для флейты, альты и арфы, фа мажор (1915—1916, Дюран)
  - \* Соната для скрипки и фортепиано, соль минор (1916—1917, Дюран)

## Камерные произведения Мориса Равеля

(не считая переложений)

- \* Квартет для двух скрипок, альты и виолончели, фа мажор (1902—1903, Дюран)
- \* Инродукция и Аллегро для арфы соло, флейты, кларнета, двух скрипок, альты и виолончели, соль-бемоль мажор (1906, Дюран) \*\*\*
- \* Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, ля минор (1914, Дюран)
- Соната для скрипки и виолончели, ля минор (1920—1922, Дюран)
- \* Колыбельная (на имя Габриэля Форе) для скрипки и фортепиано, соль мажор (1922, Дюран)
- \* Соната для скрипки и фортепиано, соль мажор (1923—1927, Дюран)

\* Звездочкой отмечены произведения, переизданные Музгизом. В этих случаях автор ссылается к ним читателя.

\*\* В издании Дюрана помечено: «Первый квартет op. 10». Дебюсси написал только один квартет, причем это единственный случай, когда композитор пометил свое сочинение опусом.

\*\*\* Издана Музгизом в виде клавира для арфы и фортепиано. М., 1958.

### КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Алексеев А. Французская фортепианная музыка. М., 1961  
 Альшванг А. Клод Дебюсси (в сборнике «Избранные статьи»). М., 1959  
 Крейн Ю. Морис Равель (к 20-летию со дня кончины). «Советская музыка», 1957, № 12  
 Крейн Ю. Симфонические произведения Клода Дебюсси. М., 1962  
 Крейн Ю. Симфонические произведения Мориса Равеля. М., 1962  
 Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М., 1965.  
 Мартынов И. Клод Дебюсси. М., 1964  
 «Равель в зеркале своих писем». Л., 1962  
 Смирнов В. Дебюсси. Л., 1962  
 Ступель А. Равель. Л., 1963  
 Цыпин Г. Морис Равель. М., 1959  
 Шнейерсон Г. Французская музыка XX века. М., 1964  
 Bruyr Jose. Ravel, ou le lyrisme et les sortilèges. Paris, 1950  
 Inghelbrecht, Germaine et D.-E. Claude Debussy. Paris, 1953  
 Jourdan-Morhange Héléne. Ravel et nous. Genève, 1945  
 Koechlin Charles. Debussy. Paris, 1927  
 Lockspeiser E. Debussy, man and artist. London, 1936  
 Roland Manuel. Ravel. Paris, 1948  
 Thompson O. Debussy. Man and artist. New York, 1937  
 Vallas Léon. Claude Debussy et son temps. Paris, 1947

### СОДЕРЖАНИЕ

Вступление . . . . .	3
Камерные произведения Клода Дебюсси . . . . .	8
Квартет для двух скрипок, альты и виолончели (1893)	9
Сонаты . . . . .	25
Соната для виолончели и фортепиано (1915) . . . . .	29
Соната для флейты, альты и арфы (1915—1916) . . . . .	35
Соната для скрипки и фортепиано (1916—1917) . . . . .	40
Камерные произведения Мориса Равеля . . . . .	48
Квартет для двух скрипок, альты и виолончели (1902—1903) . . . . .	48
Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1914)	60
Соната для скрипки и виолончели (1920—1922) . . . . .	79
Соната для скрипки и фортепиано (1923—1927) . . . . .	90
Заключение . . . . .	107
Камерные произведения Клода Дебюсси . . . . .	109
Камерные произведения Мориса Равеля . . . . .	109
Краткая библиография . . . . .	110



КРЕЙН ЮЛИАН ГРИГОРЬЕВИЧ  
КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ  
АНСАМБЛИ ДЕБЮССИ И РАВЕЛЯ

Редактор *Т. Голланд*  
Худож. редактор *И. Каледин*  
Техн. редактор *М. Ильина*  
Корректоры: *Т. Гитер, Э. Дарович*

---

Подписано к печати 24/III 1966 г.

A-13210 Формат бумаги 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>

Печ. л. 3,5 (Усл. п. л. 4,9)

Уч.-изд. л. 4,37 Тираж 4160 экз.

Изд. № 2892 Т. п. 65 г.—№ 1191

Зак. 879 Цена 22 к.

Издательство «Музыка»,

Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

---

Московская типография № 6

Главполиграфпрома

Комитета по печати при Совете

Министров СССР

Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.