

**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение культуры
дополнительного образования детей
“Детская школа искусств № 8 им.Н.А.Капишникова”
Таштагольского муниципального района**

Реферат

**« Фортепианное творчество
М.Равеля и К.Дебюсси »**

**Выполнил: Преподаватель
по классу фортепиано
Шевелёва Н.В.**

Мундыбаш – 2013г.

Содержание

Введение

1. Клод Дебюсси (1862-1918гг.)

2. Морис Равель (1875-1937гг.)

Заключение

Литература

Введение.

На рубеже 19–20го веков развитие искусства становится особенно сложным и изменчивым. Постепенно мельчавшее и академизировавшееся романтическое направление уступает место развивающемуся импрессионизму.

Новое течение, зародившиеся в живописи во второй половине 19-го века, подхватывается другими видами искусства. Особенно важную роль импрессионизм сыграл в формировании французской музыки. Новое искусство решительно выступало против академической традиции, утверждало эстетические принципы, продолжавшие развиваться и в начале 20-го века. К числу представителей музыкального импрессионизма принадлежали Клод Дебюсси и Морис Равель.

Клод Дебюсси (1862-1918гг.)

Музыка для фортепиано — один из самых драгоценных разделов творческого наследия Дебюсси. Он обращался к этой области на протяжении почти всей композиторской деятельности — от ранних миниатюр 80-х годов до последних опусов фортепианных этюдов и сюиты «Белое и черное». Им написано в общей сложности более восьмидесяти пьес для рояля, значительная часть которых относится к общепризнанным шедеврам мировой фортепианной литературы. Вслед за великими поэтами фортепиано — Шопеном и Листом — Дебюсси создал свой неповторимый пианизм, пленяющий прелестью и новизной образного мира, волшебной красочностью колорита. Известно, что в числе первых наставников юного Дебюсси была французская пианистка Антуанетта Моте де Флёрвиль, считавшаяся ученицей Шопена. «Я обязан ей тем немногим, что знаю о фортепиано... Она многое открыла мне в Шопене», — признавался Дебюсси, отклонение перед памятью польского композитора сохранилось у него до последних лет жизни, что проявилось, в частности, в посвящении цикла из двенадцати этюдов «Памяти Фридерика Шопена» (лето 1915 года). Современники, слышавшие игру Дебюсси-пианиста, отмечали редкое очарование его деликатной исполнительской манеры. «Я никогда не слышал игры более гибкой, более изящной и более бархатистой одновременно — вспоминал критик Э. Вийермоз.— Он извлекал из фортепиано мягкие звучности, которые сглаживали углы и шероховатости его смелого письма. Он открыл точную пальцевую технику, которой требовала его гармоническая система». Указывали на особое совершенство фонических эффектов, достигаемых в игре Дебюсси, на широкий диапазон оттенков — от приглушенного *pianissimo* до мужественного *forte*. Характеризуя его пианизм, цитировали памятную фразу из стихотворения Верлена: «Целует клавиши прекрасная рука...» Сложный арсенал тембровых средств, принадлежащих фортепианной музыке Дебюсси, обусловлен как образно-поэтической природой его музыки, почти всегда связанной с конкретными пейзажно-колористическими стимулами, так и особенностями гармонической техники («гармония тембров»). Стремление к звукописи, передающей журчание воды, гул ветра, шорохи ночи, требовало изысканной техники педализации, тончайшей игры побочных тонов, певучего туше, сложной фоники декоративных пассажей и фигурации. Композитор сознательно избегал грубых, «ударных» звучностей, предлагая исполнителям «забыть, что у фортепиано есть молоточки». Вместе с тем он с наслаждением воскрешал традиции старинного клавесинного письма с его лаконичностью фактуры, наивностью и спонтанностью динамической «игры». Подавляющее большинство фортепианных пьес Дебюсси — это программные миниатюры с конкретными

названиями (иногда их заменяют поэтические «эпиграфы», помещенные перед нотным текстом или же — как в цикле прелюдий — в конце, в виде краткого словесного «постскриптума»). Содержание этих заглавий (или motto) навеяно то мотивами символистской поэзии, то впечатлениями от изобразительного искусства, от экзотических пейзажей, от средневековых легенд и классических образов Шекспира или Диккенса. Во многих фортепианных миниатюрах Дебюсси опирается на традиционные жанры песни, танца, марша, на различные формы народной музыки. Однако трактовка жанровых элементов неизменно обретает специфически импрессионистский характер: это не прямое воплощение, а, скорее, причудливые отзвуки танца, марша, народной песни, их утонченные отражения в восприятии художника-созерцателя. Жанровая конкретность характеристик порой усугубляется применением кратких музыкальных цитат — то в виде популярных фольклорных напевов (песенка «В лес мы больше не пойдем» в пьесе «Сады под дождем»), то из классической музыки (Вагнер Шопен, Гуно) или даже из национальных гимнов (фрагмент «Марсельезы» в прелюдии «Фейерверк», попевка из английского гимна в прелюдии «В честь мистера Пиквика...»). Говоря о фортепианной фактуре у Дебюсси, следует выделить два полюса его пианистической техники: первый из них отмечен многослойностью, фонической «иллюзорностью» импрессионистского письма, всецело подчиненного сложнейшим пейзажным решениям; второй — напротив — отличается предельной простотой подвижного двухголосая, скромной техникой в духе старинного французского пианизма: Первая из этих тенденций представляет его как новатора, открывшего в современном фортепиано неведомые колористические таинства; вторая знаменует возвращение к исконным клавирным возможностям фортепиано, как бы отодвинутым на второй план корифеями позднеромантического пианизма (предпочитавшими мощную «оркестральность», как Лист, или многозвучную органную фактуру, как Франк). В фортепианном импрессионизме Дебюсси представлен целый арсенал новых для своего времени фонических эффектов. Из них наиболее типичны и оригинальны следующие: — своеобразная рассредоточенность звуковых пластов, охватывающих крайние регистры фортепиано с целью создания эффекта пространственности; — сложная техника педализации, рождающая особую прелесть резонирования воздушной среды, постепенного исчезновения, «таяния» звукового потока; — чисто живописная трактовка пассажей и фигурации, тремолирующих и трельных фонов, словно передающих реальные звучания природы и при этом обволакивающих, вуалирующих основные контуры мелодии. Стремясь достичь богато резонирующего стереофонического звучания, композитор порой применяет особый эффект «двух клавиатур», как бы концентрируя в широко развернутой трехстрочной фактуре сложное полнозвучие двухрояльного ансамбля (как, например, в прелюдии «Мертвые листья»). Нетрудно установить прямые связи этих и иных темброво-

колористических новшеств с ладогармоническими, линейно-полифоническими открытиями Дебюсси; живописная многослойность фактуры неразрывно сплавлена у него то с оригинальными находками в сфере полифункциональных, полиладовых комбинаций, то с использованием остигатной техники. При всей своей сугубо клавирной природе пианизм Дебюсси богат прямыми ассоциациями с иными инструментальными тембрами. Отсюда авторские ремарки, напоминающие о каком-либо оркестровом инструменте («как отдаленный звук рогов» или «quasi tambour» — подобно барабану); отсюда прямые аналогии то с китайскими гонгами или индонезийским гамеланом, то с колокольными звонами или тихими переборами испанской гитары... Новый строй фортепианного звучания сложился у Дебюсси далеко не сразу. Его пьесы для рояля, сочиненные в 80-е и 90-е годы, еще достаточно традиционны, хотя неизменно привлекают отточенностью формы, меткостью жанровых решений, близких то французскому инструментализму второй половины века (Шабрие, Бизе, Сен-Санс), то старинному клавирному искусству. Из числа ранних миниатюр, не отличающихся особой оригинальностью («Славянская баллада», «Штирийская тарантелла», «Шотландский марш», Мазурка, Ноктюрн), выделяются две «Арабески» (1888) и два небольших цикла: «Маленькая сюита» (1889) и «Бергамасская сюита» (1890). В «Арабесках» E-dur и G-dur выявлены изящный юмор Дебюсси, его склонность к затейливости ритмических формул, светлой скерцозности, преемственная связь с романтическим пианизмом (Шуман, Лист). В четырех фрагментах «Маленькой сюиты» — «На лодке», «Шествие», «Менуэт» и «Балет» — зарисовка природы соседствует с остроумной картинностью, тонким воспроизведением популярных жанров (марш, танец, баркарола). При легкости, доступности этой типично бытовой музыки, написанной для фортепиано в четыре руки, в ней уже проглядывают мотивы утонченно светлой печали, а также склонность к новизне гармонических средств (черты целотонности, ладовой неустойчивости). В «Бергамасской сюите» (это название указывает на связь с миром староитальянского искусства) Дебюсси обращается к танцевальной старине, причудливо сочетая ее с изысканностью современного ладогармонического мышления. Рядом с жанровыми миниатюрами в духе клавесинной музыки XVIII века («Прелюдия», «Менуэт», «Паспье») впервые возникает меланхолически нежный ночной пейзаж «Лунный свет» (третья часть), один из ранних опытов импрессионистской звукописи у Дебюсси. Тогда же, на раннем этапе, композитор создает единственное крупное произведение для фортепиано с оркестром — Фантазию в трех частях (1889—1890). Ни разу не исполненная при жизни автора, эта пьеса была опубликована только в 1920 году и не стала широко репертуарной; отчасти это обусловлено традиционностью ее стиля, связанного еще с фигуративной пышностью листовского пианизма. Вместе с тем в Фантазии уже есть и тонко воплощенная атмосфера природы, весеннего обновления (в первой части), и присущая

композитору лирическая восторженность, сменяющаяся мягким угасанием (вторая часть); образ быстрого «токкатного» движения, основанного на пентатонной мелодии народного характера, господствует в жизнерадостном финале. Нетрудно проследить тематические связи между главными темами первой части и финала (прием, характерный для инструментализма Франка и использованный также в струнном квартете Дебюсси). Очарование празднично светлого, весеннего колорита, пластичность и яркость мелодий сочетаются в этом сочинении с некоторым многословием и шаблонностью фигурационной фактуры (что и заставило, видимо, требовательного к себе автора отказаться от его исполнения) Расцвет фортепианного творчества Дебюсси относится к первому десятилетию XX века (1901 — 1913), то есть к периоду после окончательного завершения работы над «Пеллеасом». Именно теперь один за другим возникают его лучшие клавирные циклы — «Для фортепиано» (1901), «Эстампы» (1903), две серии «Образов» (1905 и 1907), «Детский уголок» (1908), два сборника прелюдий (1910 и 1913). В этих опусах, созданных зрелым мастером, перешагнувшим рубеж своего сорокалетия, представлены его наивысшие достижения в сфере фортепиано. Много позже кто-то из исследователей отметил, что область фортепиано — это «поздняя любовь» Дебюсси. Три пьесы цикла «Для фортепиано» на более высоком уровне продолжают линию «Бергамасской сюиты», то есть линию импрессионистского претворения клавирных жанров XVIII века. В цикле достигнуто четкое единство целого: два быстрых «мартеллатных» движения (Прелюдия и Токката) окаймляют печально-меланхолическую танцевальную середину (Сарабанда). Крайние части цикла родственны друг другу своей суховато-токкатной фактурой, преобладанием ровного фигурационного движения:

Однако это отнюдь не прямая стилизация, а, скорее, по определению Ю. Кремлева, «погружение современного человека» в мир прошлого, «образы которого он смакует и рафинирует как тонкое, изысканное эстетическое наслаждение». В Прелюдии первая тема тооккатного склада (основанная на интонациях французской народной песни) сменяется торжественно ликующей второй — с блестящими эффектами глиссандо. Чеканная простота тематизма, а также вакуры и ритма сочетается здесь с элементами целотонного лада и тритоновыми секвенциями. Еще более изысканна в ладовом отношении Сарабанда — медленный скорбно-меланхолический танец, в котором архаика жанра преодолевается многообразными ладогармоническими новшествами (цепи септаккордов, наслоения кварт, секундовые «пятна», смены натурального минора сложной хроматикой). В энергичной, радужно звончатой Токкате захватывает неудержимое нарастание звучности — от скромной, почти одноголосной графики к многозвучным аккордовым кульминациям. Зрелый импрессионизм Дебюсси богато представлен в цикле «Эстампы», само название которого, заимствованное из сферы изобразительного искусства, подчеркивает специфику «черно-белого» клавирного письма, лишённого оркестральной

многокрасочности. Тем поразительнее волшебство фонических эффектов, достигнутое здесь композитором. В цикле из трех пьес («Пагоды», «Вечер в Гранаде», «Сады под дождем») претворены музыкальные портреты трех различных национальных культур — Китая, Испании, Франции; в каждой из пьес Дебюсси демонстрирует особую прелесть ладового строя, своеобразие тембров, аромат национального пейзажа: Особенно примечателен изысканнейший ориентализм первых двух пьес, в которых Дебюсси чутко воспроизводит музыкальный мир Востока. Атмосфера звуковой застылости, ладовой статики запечатлена в пьесе «Пагоды» с, ее архаической пентатонностью (мелодика «черных клавиш») и гулкими «ударными» эффектами, имитирующими звучания китайских барабанов. Красочное очарование южноиспанской музыки, ее ориентальная, «мавританская» природа воплощены в среднем разделе цикла — «Вечере в Гранаде»: типично восточные ладовые обороты (мелодия с увеличенной секундой) соединяются с «знойными» ритмами испанской хабанеры, с остинатными рисунками, словно воспроизводящими отдаленное бряцание гитар. Импрессионистская свобода, прихотливость ритмических смен представлены в среднем разделе пьесы, где перебивающие друг друга контрастные танцевальные формулы напоминают о пестроте и разнообразии народных наигрышей, доносящихся из вечерней мглы.

Наконец, в третьей пьесе цикла — «Сады под дождем» — Дебюсси рисует простодушную картинку летнего дня, омытого чистыми струями дождя; в безостановочном токкатном ритме, имитирующем равномерное движение воды, возникают наивные мотивы французских детских песенок. Бодрящий летний пейзаж дан как бы сквозь призму бесхитростного детского восприятия. Тяготение к светлым, радужным тонам в еще большей степени выражено в замечательной фортепианной пьесе «Остров радости» (1904), которую Дебюсси написал под впечатлением картины Антуана Ватто «Отплытие на остров Цитеру». Выдающийся живописец начала XVIII века запечатлел группу нарядно одетых кавалеров и дам, отплывающих на сказочный остров любви. Композитора увлекло в его замысле сочетание чисто живописной задачи (воплощение любимой им морской стихии) с передачей поэтической атмосферы беспредельного счастья, любовных порывов. Многие в этой музыкальной картине напоминают звуковую стихию «Моря» — фантастически условная танцевальность, как бы изображающая веселую игру волн, смена мажорных и целотонных ладовых элементов. Запоминается колоритная заставка-каденция, основанная на чередовании увеличенных трезвучий (своеобразный мотив моря). Излюбленный композитором звукоряд, сочетающий черты лидийского и миксолидийского ладов, применен в «главной партии» танцевального склада:

Развернутая структура пьесы — с группой контрастирующих тем в экспозиции и интенсивным их развитием в «разработке» — могла бы быть приравнена к сонатной, если бы не безраздельное господство тональности A-dur в крайних ее частях. Это сочинение вновь опровергает распространенное

мнение о Дебюсси как о художнике, склонном исключительно к «блеклым краскам» и печально-усталым состояниям; напротив, в заключительных звуковых триумфах «Острова радости» достигнуто истинное «пиршество красок», захватывающее дух сочетанием мощи и грации. Различные аспекты импрессионистского пианизма Дебюсси представлены в двух сериях фортепианных «Образов». Три миниатюры, образующие первую серию, продолжают прежние жанровые искания композитора: перед нами лирический пейзаж, навеянный картиной струящейся воды («Отражения в воде»), стилизация старинного танца типа сарабанды («Посвящение Рамо») и стремительно-подвижный этюд-тооката, исполненный безостановочного, чуть механического динамизма («Движение»). Более изысканными по языку, несколько перенасыщенными декоративностью эффектов представляются три пьесы второй серии, три звуковых пейзажа, окрашенные духом импрессионистской поэтики: «Колокола сквозь листья», луна нисходит на разрушенный храм», «Золотые рыбки». Существенные сдвиги в музыкальном мышлении Дебюсси сказались в шестичастном цикле для фортепиано «Детский уголок». То было время, когда он призывал своих коллег «очистить» французскую музыку от сложных нагромождений, добиваться большей ясности, «обнаженности» звукового выражения. Именно тогда критики стали усматривать в его сочинениях большую четкость конструкций, большую ритмическую определенность. В стилистике пьес «Детского уголка» нет и следа прежних импрессионистских «таинств». Здесь господствуют простые, чуть угловатые ритмы, элементарность интонаций, порой граничащая с несколько иронической упрощенностью. Нетрудно усмотреть в этом особые признаки, присущие жанру музыки для детей. Юмор Дебюсси превосходно выражен в комически-пародийной первой пьесе «Доктор Gradus ad Parnassum» (насмешка над суховатой механичностью этюдов Клемента), в нарочито неуклюжей «Колыбельной слонов» (№ 2), в игрушечных образах «Серенады кукле» (№ 3). Искренний лиризм запечатлен в маленькой тоокате «Снег танцует» (№ 4), в печально-созерцательном наигрыше «Маленького пастуха» (№ 5), имитирующем звучание свирели. Завершением цикла служит «Кукольный кек-уок» — полная ритмического задора, остроумная стилизация синкопированного танца.

Это одна из первых попыток воплотить в серьезном жанре заражающую стихию негритянской танцевально-бытовой музыки предджазового периода. Признанной вершиной фортепианного наследия Дебюсси, «энциклопедией» его творческих поисков в сфере фортепиано является цикл из двадцати четырех прелюдий (две тетради по двенадцать пьес; 1910 и 1913 годы). В отличие от Шопена, трактовавшего свои прелюдии как непрограммные, Дебюсси дал к каждой пьесе краткие сюжетные обозначения, поместив их в конце нотного текста. Таким образом, перед нами особый тип программности: не сюжеты, а, скорее, субъективные ассоциации, вызванные музыкальными образами или

возникшие параллельно с ними. Круг этих ассоциаций исключительно широк: здесь и музыкальные пейзажи («Паруса», «Туманы», «Ветер на равнине»), и лирические портреты («Девушка с волосами цвета льна»), и экзотические образы Испании («Прерванная серенада», «Ворота Альгамбры»), и отголоски любимых литературных произведений («Танец Пёка», «Мистер Пиквик»), и впечатления от античных памятников искусства («Дельфийские танцовщицы», «Канопа»). Утонченная символика заключена в поэтических названиях-эпиграфах, заимствованных у Бодлера («Звуки и запахи кружатся в вечернем воздухе»), у Лоти («Терраса, освещенная лунным светом») Легендарные образы далекого прошлого («Затонувший собор») соседствуют с зарисовками современного Парижа («Фейерверк»), с эксцентрическими картинками американизированной эстрады («Менестрели», «Генерал Левайн, эксцентрик»). В соответствии с символистской эстетикой полунамеков композитор применяет и загадочные заглавия-метафоры, как бы скрывающие за собой невыразимо скорбные ассоциации: «Мертвые листья», «Что видел западный ветер», «Шаги на снегу». В кратких «режиссерских» ремарках, обращенных к исполнителям, он постоянно указывает на эмоционально-звуковую окраску пьесы: «воздушно», «сухо», «сверкающе», «в нежно-звучном тумане». Ремарка к прелюдии «Шаги на снегу» гласит: «Этот ритм должен передать звуками пространство печального ледяного пейзажа». Подобные авторские указания лишней раз подчеркивают, что поэтическая «картинность» пьес Дебюсси отнюдь не сводится к музыкальной иллюстрации, а заключает в себе глубину человеческих чувств — то трагически безысходных, то ликующих. В Прелюдиях представлено все многообразие фортепианных приемов зрелого Дебюсси — от многоярусных наслоений с трудными фигурациями, остинатной техникой вращательных фигур, эффектами «двух клавиатур» — до крайне скупой, почти обнаженной двухголосной фактуры. Столь же многообразен арсенал ладовых средств — от изоощренной хроматики и смелой игры полигармонических комплексов до скромнейших диатонических формул, воскрешающих атмосферу старины. Во многом различны композиционные решения: в одних случаях это традиционные образцы репризной трехчастности (с сокращенными репризами-кодами), в других — более сложные структуры, обусловленные данной сюжетной задачей (соната без разработки в прелюдии «Что видел западный ветер» или куплетно-рондообразная форма в «Прерванной серенаде»). Большинство прелюдий принадлежат к известнейшим образцам мировой фортепианной литературы. Поражает их образная и фоническая контрастность: так, за мрачно-исступленными бушеваниями прелюдии № 7 («Что видел западный ветер»), воплощающей «свирепое господство стихийно-разрушительных сил» (Кремлев) следует умиротворенная певучесть прелюдии № 8 («Девушка с волосами цвета льна») с ее бесхитростной простотой интонаций и хоральной строгостью гармоний в духе Мусоргского:

А юмористически-жанровые картинки «Прерванной серенады» словно с натуры запечатлевшие капризную смену испанских народно-танцевальных мотивов, уступают место величественной фантастике «Затонувшего собора» (№ 10) — пьесы, навеянной древней легендой о «французском Китеже» — сказочном городе Ис, погребенном на дне моря. Неповторимо образное очарование этрго эпического полотна, в котором отдаленный звон колоколов и торжественная диатоника хорала даны как бы сквозь таинственные переливы морских волн:

Из двух тетрадей Прелюдий, разделенных трехлетним интервалом, вторая отмечена большей сложностью фактуры, потребовавшей «многоэтажной» техники трех нотных станов. Метко охарактеризовал стилистику Прелюдий Б. В. Асафьев, отметивший в них прочность, продуманность композиции, наличие четко выраженных мелодических структур: «...Прелюдии Дебюсси,— писал он,— обманывают Своей „иллюзорностью“...: их костяк прочный, концепция объединяется обычно стержневой попевкой (или комплексом тем), но музыка скорее „переливается“, ослепительная или изнеженная, чем растет и волнуется. Это творчество интеллектуально сильного композитора богатейшей, но усталой культуры» Последние фортепианные опусы Дебюсси, созданные уже в годы войны, ознаменовали утверждение нового, «позднего» стиля, в котором черты несколько рационального «конструктивизма» пришли на смену импрессионистской картинности. Это в первую очередь относится к циклу из двенадцати этюдов, задуманному как чисто виртуозное сочинение, предназначенное для овладения высшими исполнительскими трудностями. Едва ли не впервые композитор отказывается от программных наименований, сосредоточив внимание пианистов на чисто технических задачах (этюды «для пяти пальцев», «для восьми пальцев», «терции», «кварты», «сексты», «хроматические последования», «украшения», «повторяющиеся ноты» и т. п.). Ряд гармонических жесткостей, преимущественно полиладового характера, свидетельствует об известных аналогиях с техникой Стравинского, хорошо известной автору. Иные же технические приемы (например, фигурационное движение по ступеням целотонного лада или «колкие» наложения параллельных кварт) как бы открывают путь к более поздним фортепианным приемам зрелого Бартока. Вместе с тем каждый из этюдов — при наличии виртуозно-«тренировочных» задач — включает в себе и глубоко выразительный образно-поэтический подтекст; порой кажется, что автор возвращается к буйной звукописи своих прежних сочинений, однако на этот раз в ней как бы просвечивает тягостно мрачная эмоциональная стихия военных лет. Обширный список фортепианных опусов Дебюсси завершает трехчастный цикл «Белое и черное» для двух роялей (лето 1915 года). На этот раз композитор-патриот выступил с откровенно антивоенным сочинением, создав картину злого вражеского нашествия, как бы предвосхитившую аналогичные опусы периода

второй мировой войны. Само название цикла, возможно, связано с поисками «черно-белого» гравюрного колорита (в духе знаменитых «капричос» Франсиско Гойи «Бедствия войны»). Три пьесы цикла резко контрастны: первая выдержана в характере стремительного вальса, чей безмятежный колорит нарушается мотивами грозно-воинственных фанфар; батальная вторая часть — с эпиграфом из «Баллады против врагов Франции» Ф. Вийона («Покою, счастья недостойн тот, кто зла желает Франции прекрасной») — являет собой уникальную у Дебюсси картину жестокой битвы; здесь применен чисто плакатный прием столкновения двух антагонистических символов — немецкого лютеровского хорала и начальной попевки «Марсельезы». Триптих заканчивается зловещим скерцо — с эпиграфом из Шарля Орлеанского («Зима, ты всех злодеев злей»), словно напоминающим о невзгодах военной поры. В финальной части особенно заметно обострение гармонического стиля позднего Дебюсси (его гармония, по словам критика, будто «ёжится и гримасничает, становится едкой...»). Фортепианная стилистика Дебюсси во многих случаях требовала особой исполнительской манеры, безукоризненного чувства звука, колористического чутья. Эта музыка нуждалась в «пианисте-волшебнике, чарующем своей игрой, ласкающем звуки своими прикосновениями». Такие мастера действительно выдвинулись в первой половине XX века: среди них — французы Маргарита Лонг, Робер Казадезюс, испанец Рикардо Виньес, немец Вальтер Гизекинг, итальянец Микеланджели Бенедетти; из советских пианистов — Владимир Софроницкий, Святослав Рихтер.

Морис Равель (1875-1937гг.)

Творчество Равеля - одно из сложнейших явлений в истории искусства. Органично связанное с традициями композиторов предшествующих поколений, оно вместе с тем открыло эпоху нового - современного искусства.

Вслушиваясь в музыку Равеля, мы вступаем в яркий самобытный мир, в котором происходит процесс интенсивного развития. Стремление к опоре на традицию сочеталось у него с неослабевающим интересом к новому. В музыке Равеля живет дух истинной человечности. В его искусстве проявилась гармоничность художественного гения. Безупречность мастерства, уравновешенность пропорций, чистота стиля - все это необходимая форма высказывания того, что было выношено в глубине его души.

Благодаря своеобразию и мастерству письма, неповторимой сущности его

искусства, которое было понято далеко не сразу, композитор заслужил имя «величайший музыкант Франции».

В течение долгого времени, вплоть до первой мировой войны, французская музыкальная критика воспринимала Равеля как продолжателя и чуть ли не эпитона Клода Дебюсси - основоположника музыкального импрессионизма - яркая личность которого мешала увидеть индивидуальность и творческую независимость Равеля. Совершенно очевидно, что композитор расширил понимание импрессионизма, а порой и выходил за рамки этого понятия, что сближало композитора с реалистическим мышлением, с отражением жизненной реальности.

Согласно эстетике, импрессионизма, художник передает, прежде всего, свое, субъективное видение, своё восприятие мира. Равель ставит цель объективного описания. Сами сюжеты его пьес конкретны и определены. В отличие от Дебюсси – символиста, Равель склонен отказаться от символических туманностей ради галльской ясности. Отличаются также и музыкальные приемы композиторов. Равель тяготеет к рельефному тематизму, в котором непосредственно ощущаются фольклорные истоки. Развитие у Равеля строже и последовательнее, опирается на определенные схемы, жанр представлен у композитора точно очерченным, ему чужда импровизационность, сплошь характерная для Дебюсси.

Эстетика Равеля – включает в себе переплетение различных эстетико-стилевых тенденций. На разных этапах проявляются черты классицистские, романтико-импрессионистские и мелодико-конструктивистские, а также элементы экспрессионизма. Они взаимодействуют, возникая, иногда параллельно, иногда та или иная, из них превалирует. Чрезвычайно плодотворно было стремление композитора к опоре на народные основы искусства. Об этом свидетельствуют многочисленные произведения, созданные им в духе французской, испанской, восточной музыки. Подлинное восхищение вызывали у него многие сочинения русских композиторов. (В качестве примера можно упомянуть великолепную оркестровку «Картинок с выставки» Мусоргского).

В ранних фортепианных произведениях композитора ярко проявляется связь с классическими традициями. Одно из таких ранних произведений - «Античный менуэт», которое Равель счел достаточно зрелым для публикации. Написано произведение было не без влияния Шабрие, творчество которого сыграло для Равеля немаловажную роль, наряду с такими композиторами как Шуман, Шопен, Вебер, Лист.

В «Менуэте» обращает на себя внимание особый характер скрытого лиризма. Композитор, как бы предлагает свое видение танца, над архаичностью которого он сам слегка иронизирует, используя изысканные гармонические новшества.

Продолжением этой же линии в его творчестве является и знаменитая «Павана в честь усопшей инфанты». Это один из лучших образцов ранних

сочинений композитора. Ясная классическая форма, напоминающая рондо клавесинистов и прозрачность изложения превосходно выявляет строгую простоту музыки. Это не чисто клавесинное письмо, а скорее стилизация фактуры камерных ансамблей периода расцвета лютневого и клавесинного искусства.

Стилевая линия равелевского классицизма идет от «Античного менуэта» и «Паваны», к Сонатине. Это произведение представляет собой одну из первых попыток обращения художника к чисто инструментальному жанру сонатного цикла. Форма этого произведения, стиль изложения показывают, что её автору близки традиции добетховеской сонаты – Моцарта, Скарлатти, приемы старинных французских мастеров - Куперена и Рамо. Равель называет свое сочинение сонатиной не из-за легкости изложения и компактности размеров, а вследствие того, что по своему строению это - «сжатая» соната. Стремление к преодолению импрессионистской тенденции и развитию классической линии свойственно не только ранним произведениям композитора – это одно из важнейших направлений в его творчестве. В этом отношении характерны «Менуэт на тему Гайдна», фортепианный цикл «Благородные и сентиментальные вальсы», произведения, созданные в последние довоенные годы, а также и во время войны. Здесь как бы Равель любит рафинированными тонкостями искусства с позиции эстета. В последствии цикл «Благородные и сентиментальные вальсы» был оркестрован и использован для балета «Аделаида или Язык цветов».

Сюита «Гробница Куперена» также может рассматриваться как законченное воплощение равелевского неоклассицизма, как предел стилевой линии, идущей у Равеля от «Античного менуэта». Художник воплощает здесь черты французской, шире – латинской музыкальной традиции – рационализм, тектоничность формы, стремление к ясности, элегантность выражения. Сюита посвящена Куперену, но можно сказать, что она посвящена и французской музыке 18-го века. Кроме этого в сюите ощутим также дух Скарлатти и музыки итальянских клавесинистов. Композиция сюиты строга, она состоит из трех групп пьес: Прелюдии с фугой (1 и 2 номера цикла), трех контрастных танцев – Форлана, Ригодон, Менуэт(3,4,5 номера), центр их, как всего произведения - Менуэт. Заключительный номер - Токката, которая образует арку с прелюдией по характеру изложения. Равель строит композицию сюиты согласно собственным четким, конструктивным принципам схожих с принципами клавирных сюит барокко. Сюита « Гробница Куперена» отчетливо показывает, что обращение композитора к старинным традициям французских классиков вызвано не узко стилизаторскими целями, а имеет глубокие духовные корни. Равелю близки лучшие идеи 18 века: гуманизм, гармоничное единство прекрасного и нравственного, требование ясности во всем, примат разума, стремление к уравновешенности художественных элементов.

Фортепианный стиль Равеля отмечен воздействиями неоклассических тенденций в музыкальном искусстве 20-го века. Можно говорить и о формально-жанровых решениях, и о приемах фортепианного письма. В поздних сочинениях Равеля неоклассическая манера смыкается с манерой джазового пианизма (например, в концерте для левой руки). В концерте D dur классицизм качественно иной. Ему свойственно героическое начало, отражение значительных событий. В концерте G dur, с исключительным блеском раскрылось мастерство Равеля – колориста. Здесь неоклассическая линия сочетается с равелевским звуковым мышлением (например, на уровне ладогармонии).

Романтические черты стиля по-разному проявлялись в различные творческие периоды композитора. В первые десятилетия его деятельности эти черты имели яркую импрессионистскую форму выражения. Его увлекает поиск необычных фантастических образов стремление к програмности и звукописи. Гаккель называет эти романтические черты – «листианством». По его словам, это один из важнейших показателей фортепианной манеры Равеля. Гаккель предлагал рассматривать эти черты на двух уровнях: уровне колористического (регистрово - тембральные, педальные решения) и уровне виртуозного концертного пианизма, достаточно необычном для фортепианной музыки 20-го века. В дальнейшем у композитора появился интерес к новым художественным течениям. В его произведениях появляются элементы конструктивизма и экспрессионизма.

Линия равелевского романтизма впервые явно обозначилась в пьесах для двух фортепиано, носивших название «Слышимые пейзажи». Этот маленький цикл состоит из двух произведений: «Хабанера» и «Среди колоколов». Эти сочинения не были опубликованы при жизни Равеля, но их интересные тематические идеи были использованы композитором в более поздних произведениях. Музыкальный материал «Среди колоколов» развивается в пьесе «Долина звонов» из цикла «Отражения», а «Хабанеру» композитор включил в «Испанскую рапсодию» не изменив в ней ни одной ноты.

В произведении «Игра воды», написанным в 1901 году, «впервые проявились те пианистические новшества, которые в дальнейшем были признаны характерными для моего стиля». Звучание пьесы - рождает зримые живописные и поэтические образы. В «Игре воды» Равель продолжает путь, намеченный Листом. Фактура «Игры воды» показывает, что Равель не прошел мимо достижений Листа в его пьесах из «Годов странствий» и, прежде всего, «Фонтанов виллы д'Эсте». Вместе с тем Равель проявляет свою независимость от великого романтика и сохраняет равновесие между эмоциональным и описательным началом. Колористические темы Листа часто утрачивают четкость мелодического рисунка, он растворяется в фигурациях. Равель сохраняет этот рисунок и при ещё более развитом фигурационном движении. Он делает это не без учета опыта величайшего мелодиста – Шопена (например,

Фантазия – экспромт). Интересен в этой пьесе и обертоновый принцип письма, который рождает ощущения звуковой среды, атмосферы, что является продолжением идей фортепианного романтизма. Вместе с тем здесь явно сказывается и влияние импрессионистской манеры Дебюсси (преимущественно в гармонии).

В фортепианной музыке Равеля черты импрессионизма с наибольшей отчетливостью проявились в пьесах цикла «Отражения». В этом цикле ощущаются романтические тенденции. Прототипом пьес послужили не только программные живописно – виртуозные листовские пьесы, но и исконно французские программные миниатюры Куперена и Рамо, с их чувством меры и уравновешенности.

В «Отражениях» автор использует новые выразительные средства. Это касается гармонического языка, динамики, гибкой ритмики. Находки, сделанные Равелем в «Отражениях», в отстоявшемся и отобранном виде войдут и получат стройное завершение в цикле пьес «Ночной Гаспар».

«Ночной Гаспар» написан по стихотворениям в прозе французского писателя Алоизиуса Бертрана. Новелла Бертрана давала повод композитору создать типично импрессионистскую пьесу. Но композитор следовал здесь традициям музыкального романтизма и лишь пользовался некоторыми приемами импрессионистской звукописи. Цикл «Ночной Гаспар» оказывается блестящим достижением виртуозного пианизма 20-го века. И вместе с тем становится знаком тесной связи равелевского пианизма с романтической фортепианной культурой, с «листианством». Многие здесь отвечает духу программного инструментализма, концертности, артистизма.

В «Ундине» Равель, отказываясь от манеры растворения мелодии в гармонической фигурации, создает реальную и протяженную мелодическую линию. Наличие этой мелодии и её последовательное развитие от нежных лирических интонаций до выражения страсти в кульминации придает пьесе конструктивную четкость. Мелодия сообщает образу водной стихии лирическую теплоту, большую очеловеченность по сравнению с её воплощением в таких пьесах как «Игра воды» или «Лодка в океане» из цикла «Отражения».

В «Виселице» - два основных образа: образ колокола (воспроизводимого органом пунктом на звуке си - бемоль) и образ повешенного, создаваемый очень колоритными «пустыми» («безжизненными») нонаккордами, словно «раскачивающимися» вокруг опорного тонического аккорда. Пьеса Равеля основана на последовательном, очень логичном развитии тематического материала, лишенном значительных красочных контрастов. Крайней мрачностью своей музыки и обостренной экспрессивностью гармонического языка «Виселица» сближается с произведениями экспрессионизма.

«Скарбо» - род «дьявольского скерцо», ведущего свою родословную от всевозможных «инфернальных» пьес периода романтизма. Произведение это -

исключительной трудности. В нём встречаются различные виды изложения: разнообразные фигурации, репетиции, аккорды *martellato*; часто используются перекрещивание рук тремоло, трели. Эти приемы свойственны зрелому стилю композитора. Значительное развитие получают типично равелевские последования цепочек секунд; возникающие то в поступенных пассажах, то в виде разложенных аккордов, они подчеркивают фантастический характер музыки.

Любивший работать в контрастных планах, Равель параллельно создает еще один цикл, совершенно не похожий на «Ночного Гаспара», - пять детских пьес для фортепиано в четыре руки «Моя матушка Гусыня», по французским сказкам 17-18-го века. Именно после «Ночного Гаспара» становится особенно наглядным, чем был мир детских образов для Равеля – его дневной свет противостоял ночному; его добро отрицало зло; его незамутненная ясность была твердой и верной моральной опорой.

Эти пьесы занимают важное место в эволюции Равеля. Они предшествуют сочинениям, написанным композитором в поздней манере, которую он сам называл «манерой обнажения». Утонченность и отточенность письма Равеля проявляется в том, что в самом простом приеме вскрываются неожиданные выразительные возможности и в то же время самые изысканные средства облекаются в «наивную» форму.

Влиянием романтизма отмечены «Благородные сентиментальные вальсы», написанные в 1911 году. Общее решение цикла свидетельствует, что Равель связан с традициями вальса Шуберта, Шопена, Форе, а также с «Бабочками» Шумана. Каждый вальс строится на развитии начальной ритмической, мотивно-гармонической формулы. Вся ткань «Вальсов» Равеля пронизана несколькими мотивами, последовательность которых придает единство всему циклу.

Уже в ранних произведениях ярко проявилась художественная индивидуальность композитора, и отчетливо наметились две ведущие линии его творчества: классическая и романтическая, о которых уже было сказано, а также проявилась глубокое чутьё к народно - национальному началу.

Композитор широко использовал народные лады в своих музыкальных сочинениях. Уже с консерваторских времен проявляются испанские симпатии Равеля. Тема Испании в творчестве композитора вошла с «Хабанерой» и была продолжена затем в «Испанской рапсодии», «Испанском часе», рапсодии «Цыганка», «Трех песнях Дон – Кихота».

Ярким примером испанской темы является «Альборада» из цикла «Отражения». Здесь встречаются лады народной музыки стиля фламенко, а также и мажоро - минор испанского происхождения.

Одно из известных произведений Равеля «Болеро», носит обобщенный испанский характер. Композитор использует баскский фольклор. Ритм и мелодия положены в основу характерного образа произведения, а также ладовое

и ритмическое своеобразие окрашивает и мелодии «Испанской рапсодии».

На протяжении всей жизни не оставляло композитора очарование Востоком. Это подтверждает такие произведения как ранняя незаконченная опера «Шахерезада», одноименный вокальный цикл, замысел оперы на сюжет «Тысяча и одной ночи» - «Моргиана». В пьесе «Дурнушка - императрица пагод» из цикла «Моя матушка Гусыня», главным выразительным средством является лад, – восточный колорит подчеркивается пентатоникой.

Ладо-гармоническая система мышления Равеля в окончательном своем виде представлена в сюите «Гробница Куперена». Объединенный мажор – минор, обогащенный натуральными ладами – её основа. Автор также в сюите совершает важнейший поворот в своем композиторском письме. Сюиту отличает большая активность гармонических линий. Прежняя «многоэтажная» вертикаль представляется в расщепленном виде. Это процесс как бы обратный происходившему в романтико-импрессионистских пьесах. («Игра воды», цикл «Отражения»). Но Равель в то же время оставался верным классическим принципам гармонии, видоизменяя традиционные аккорды введением дополнительных звуков и пользуясь неожиданными сопоставлениями.

Для преобразования характера и структур обычных гармоний, принимающих новый смысл, мастерски используется педаль («Виселица»).

Интересным нововведением является использование композитором б2: возникающее в поступенных пассажах и в виде разложенных аккордов. Они подчеркивают фантастический характер музыки в «Скарбо», а виртуозные пассажи в виде цепочек секунд в «Игре воды», создают образ сверкающей водной стихии.

Для Равеля характерна многосоставная, мягко переливающаяся гармония. Композитор эволюционирует, благодаря расширению количества используемых звуков натурального звукоряда, широкое использование неразрешенной апподжиатуры. Пользуясь техникой модальных гармоний, ясно выступающих в «Античном менюэте», Равель отходит от традиционного терцового аккорда («Ундина»), возвращаясь к кварто-квинтовым созвучиям («Альборада»). «Благородные и сентиментальные вальсы» также являются примером экспериментирования по линии натурально- ладовых последовательностей, альтерированных аккордов, апподжиатур.

Свое изумительное мастерство Равель демонстрирует в строгих рамках ладотональности. Приобрел особое важное значение и характерность именно у Равеля – нонаккорд, иногда приобретающий функцию тонического устоя и основу большинства аккордов («Игра воды», «Лодка в океане» из цикла «Отражения»). Пьесы цикла «Отражения», отличаются значительным изменением гармонического языка. Неаккордовые звуки, развертываясь в самостоятельные линии, ведут к полифоническому наложению гармонических функций

Интересно отношение Равеля – композитора 20-го века – века кризиса

мелодии – к мелодической линии. В ранних сочинениях композитора можно отметить равновесие между гармонией и мелодией – это подчеркивалось слитностью фактурных образований в большинстве случаев лишь выделявших мелодию («Игра воды», Сонатина).

§6. Мелодический и гармонический язык служит созданию разнообразнейшего ряда образов в творчестве композитора. Образная сфера Равеля тесно связана с этапами его жизненного пути, со сменой его мировоззрения, с войной. Война стала гранью в творческой жизни Равеля. Если в произведениях довоенного периода (от «Античного менюэта» до «Дафниса и Хлои») раскрываются образы природы, человеческого характера, психологии впечатлений, яркие фольклорные образы, испанская тема, образы детства, античность и абсолютно новые, по своей природе, в произведениях написанных во время войны и после – «Гробница Куперена», оба фортепианных концерта, особенно концерт для левой руки, «Вальс», «Болеро». Интересна эволюция образа хореографической поэмы «Вальс», задуманный в 1906 году как «апофеоз венского вальса». На прежний замысел наслои́лся новый, привнесенный годами войны. Поэтому «Вальс» не мог повторить изящества и кокетства, воплощенных в «Благородных и сентиментальных вальсов», написанных в 1912 году. Но, несмотря на то, что в его творчестве особенно отражена трагическая реальность жизни, Равель остается, по сути, художником – импрессионистом. Образ у Равеля хотя и схвачен предельно метко, точно и даже объективно, но выступает он (образ) как прекрасная данность в созерцании и любовании им.

Равель писал для фортепиано необычайно красочно. В его произведениях встречаются многие, чисто фортепианные эффекты с использованием правой педали – тонкие наслоения различных гармоний, создание «звуковой атмосферы», вибрация и истаивание на педали отдельных звуков, октав и аккордов. Композитор использовал в фортепианных сочинениях оркестровые краски. Давая рекомендации пианистам по поводу исполнения своих произведений, Равель часто делал сравнения с тембрами различных оркестровых инструментов. Так раскрывая интерпретацию «Скарбо», он говорил: «Первый такт нужно играть – как «конрфагот», тремоло в следующих тактах – как «малый барабан», а октавы – как «литавры»». Часто композитор мыслил фортепианные пассажи, исполненными как бы на арфе – одном из своих любимейших инструментов.

Однажды Равель сказал знаменитую фразу: «Я хотел сделать транскрипцию оркестра на фортепиано». Почти все фортепианные пьесы Равеля существуют в оркестровом варианте – («Античный менюэт», «Павана», «Альборада» из цикла «Отражения», «Гробница Куперена», «Благородные и сентиментальные вальсы», «Вальс» и др.). Цель транскрипции оркестра на фортепиано преследовали многие композиторы – Бетховен, Лист, Чайковский, но ни у кого из нет такой близости между собственными оркестровыми и фортепианными стилями. Французский мэтр дал особенно последовательное и

яркое решение проблемы оркестровой трактовки фортепиано.

«Античный менуэт» (1895г.)

Это первое напечатанное фортепианное произведение Мориса Равеля. Менуэт представляет собой свободную композицию в движении менуэта, неся в себе отдельные черты стилизации и вместе с тем – современное преломление старинного танца. Тонкий лиризм проявляется сквозь иронию, сквозь утонченную, вполне сознательную чуть «старомодную» манерность. В начале менуэта острые синкопы колючих аккордов соседствуют с квартолями фигураций, размеренную плавность которых нарушают ритмические сбои. Уже в первом аккорде – м2 – «визитная карточка Равеля» (кстати, один из излюбленных приемов Шабрие) – и именно этот аккорд, с неприготовленным задержанием, композитор делает импульсом движения всего менуэта.

Склад фактуры начала менуэта любопытен сочетанием гармонического письма с контрапунктическим, причем оба плана фактуры выделяются своим туше: legato и portamento.

Далее менуэт строится на несколько тяжеловесном развертывании основной темы, но это искупается тонко найденным звуковым эхо и мягкими переливами фигураций, в которых предвосхищаются приемы живописно-образных пьес Равеля (например, «Игра воды»). Интересно как «архаичную» секвенцию Равель преображает, подставляя под неё органнй пункт на басу cis. В кадансе минор подменяется мажором, а весь кадансовый оборот приобретает «старинный» миксолидийский оттенок.

Внешне красивая мелодия в trio сначала излагается поразительно гладко, в дециму, в стиле учебной модуляционной прелюдии. Но уже во втором предложении ярко проявляется музыкальная фантазия Равеля: он включает ладовые обороты, далекие от традиционных. Середина trio воспринимается как далекие отзвуки только что открывшего trio периода. Ритмика вначале trio подчеркнута традиционная, обогащается в его середине скрытой полиритмией: ритмическая фигурация как бы записана в размере 2/4 при общем обозначении размера 3/4. (Кстати утонченная ритмическая техника Равеля проявляется и в крайних разделах менуэта: постоянное несовпадение мотива с сильной долей). В момент, обозначенный *doix* (т.69), тонкий лиризм вдруг озаряет всё иным светом. Реприза trio совмещается с началом менуэта – это удачная находка, которая получит продолжение в менуэте сюиты «Гробница Куперена».

Исполнение этой пьесы, не такой простой, как может показаться на первый взгляд, требует тонко развитого полифонического и гармонического слуха. Уже в первом восьмитакте, мы сталкиваемся с типичными «изысканными» равелевскими гармониями и имитационной полифонией. Исполнителю важно обратить внимание на педализацию – для исполнения этого произведения

необходимо умение пользоваться полупедалью (секвенция на органном басу cis(т.27-34) – требуется сохранение звучания баса на протяжении всего такта, при сохранении ясности гармонической линии верхних голосов, что невозможно без использования полупедали). Применение левой педали точно отмечено автором - аналогичные в крайних разделах: помимо обозначений pp и ppp, композитор подчеркивает «avec la sourdine».

Следует обратить внимание на тщательность интонационной фразировки в фигурации, исполняемой разными руками – смена рук не должна быть заметна на слух.

Безусловно, исполнителю необходимо ознакомиться с оркестровой версией этого менуэта, сделанный автором после войны, для того чтобы найти интересные тембральные краски.

«Павана в честь усопшей инфанты» (1899г.)

Ещё в классе Форе была написана знаменитая «Павана». Совершенно очевидно, что толчок фантазии композитора дал не образ придворного танца – шествия. Композитор дал ей название «Павана в честь усопшей инфанты», и тем самым сильно заинтриговал всех, кто пытался узнать, что скрывается за ней. Равель же утверждал, что он выбрал это название только лишь ради приятной «аллитерации».

В этой пьесе яснее проступает лиризм Равеля, который в «Античном менуэте» прячется под ироничными и стилизованными масками. Этот лиризм родственен музыке Форе. Вместе с тем «Павана» вполне индивидуальна, как по общим настроениям, так и по композиционным приемам.

Структура этого небольшого по размерам сочинения - достаточно проста и полностью соответствует старинным наивным указаниям, предписывающим, «чтобы этот степенный танец имел три повторения, между которыми можно петь». Действительно, одна и та же мелодическая фраза повторяется трижды, видоизмененная единственно различной детализацией сопровождения. Две более выразительные интермедии разъединяют её, причем вторая в своем изложении уже не приводит к рефрену, деликатно порывая, таким образом, с четкой симметрией развития.

Гармония типична для стиля композитора: характерная терпкость, порожденная частым применением остро диссонирующих m2 и б7, а также широкое использование побочных ступеней – III, VII, II, что придает музыке строгий, несколько «архаический» характер.

Отсутствие виртуозных трудностей сделало «Павану» доступной для любительского исполнения. Но и для профессионального музыканта эта пьеса доставит удовольствие – здесь есть над, чем поработать.

Сделанное самим автором оркестровое переложение, дает хороший повод искать тембральные краски. На ансамблевый характер этой пьесы композитор

и сам намекает, выставляя в фортепианной версии различные штрихи в мелодии и сопровождении, которыми исполнителю не стоит пренебрегать.

«Игра воды» (1901г.)

Звуковыми брызгами «Игры воды» Равель открывает серию пьес живописной виртуозности, в которых им вновь открыт секрет той переливчатой техники, тех впечатлений, вызванных отражениями и отсветами, которые Лист в свое время ввел в музыку. Это произведение композитор считал началом всех своих пианистических новшеств.

Эпиграф: «Речной бог, смеющийся над водой, которая его щекочет» - заимствован у А. де Ренье и указывает на то, что картинность пьесы должна быть одушевлена.

Пьесу открывает тематическое построение, в нем тему – мелодию замещает подвижное фактурное образование, линии которого, опирающиеся на сложную гармоническую вертикаль, искусно построены так, что между ними возникают диссонирующие столкновения тонов, дающие множество звуковых бликов. В этой пьесе композитор приходит к новому типу тематизма, запечатлевшего движение, текучесть, изменчивость.

Фактура произведения отличается тщательным отбором фигураций. Непрерывность «струения» их не нарушается, и в этом велика роль фактурных связок, каденций.

Гармонии пьесы изобилуют тонкими находками. К ним можно отнести и открывающий пьесу нонаккорд, а также завершающий – септаккорд I степени E dur, создающий впечатление «подвешенности». Из интересных гармонических находок можно отметить последования аккордов с б7 и м7, последования секунд (в аккомпанирующей фигурации второй темы), движение в каденции по трезвучиям, отстоящими на тритон.

Пьеса производит впечатление импрессионистской зарисовки, однако в основе формообразования одна из самых строгих форм – сонатная. Правда, Равель указывал, что он в ней «не следует классическому тональному плану». Кроме того, первая и вторая темы «Игры воды» не столько контрастируют, сколько дополняют друг друга, что также не типично для сонатной формы и ведет к ослаблению её собственно разработочного раздела. Как бы компенсируя это, Равель применяет метод вариантно – гармонического и ладового преобразования второй темы, проведенного через всю пьесу. Различно трактованная сонатная структура будет впоследствии часто встречаться в произведениях Равеля.

Что касается рекомендаций исполнителям этой пьесы, то вряд ли можно найти лучше, чем полученные М. Лонг, что называется «из первых рук», от самого автора: «Тридцатьвторые нужно играть компактно, сжато как группетто. В партии левой руки следует избегать legato. В такте 3 нужно слегка

подчеркивать арпеджированные аккорды. В следующем такте правая рука, едва касаясь клавиш, должна изображать легкую арабеску. В такте 6 в партии левой руки надо точно выдерживать синкопированные акцентированные сексты; в партии правой руки шестьдесятчетвертые должны струиться как *glissando*. В тактах 19-20 короткая мечтательная вторая тема в партии левой руки должна звучать несколько раздельно и слегка подчеркнута, а первая октава должна резонировать подобно колоколу. Следует четко выделить *legato*, которое соединяет в этих двух тактах две последние октавы с акцентированной первой. В тактах 27-28 не ускорять движение, как это часто делается. В такте 38 в широкой фразе в правой руке хорошо выделить прелестную мелодию, порхающую над шелестом тридцатьвторых. На втором более скромном плане надо дать почувствовать чрезвычайно оригинальный ритмический рисунок левой руки. В такте 48 *glissando* должно начинаться с *ais*; в следующем такте левая рука после двух острых *gis* тяжело падает на *a*. В такте 55 мы находим более скромный отголосок того же эпизода и того же акцента. В тактах 60-61 хорошо взять педаль на басовом *gis*. Педаль должна использоваться со всей полнотой и в дальнейшем изложении, где она подчеркивает возвращение первой темы до начала каденции. В тактах 76-77 *his*, рождающийся из аккорда, должен долго звучать в одиночестве. Само собой разумеется, перед финальной апподжиатурой не следует делать замедления: её неразрешенность продлевает мечту за пределы последних нот и прекрасно смягчает обычное разочарование резкими финалами». К этому можно добавить слова самого Равеля о том, как следует исполнять это произведение – он отвечал односложно: «Как музыку Листа».

Сонатина (1903-1905гг.)

Сонатина для фортепиано одна из первых попыток Равеля сочинять в чисто инструментальных формах сонатного цикла.

Три части сонатины образуют безупречно стройный цикл, состоящий из мечтательно – взволнованной I части, грациозного менуэта – изящной сценки «объяснения в танце» в духе Ватто и стремительного финала в стиле клавесинистов, в котором энергичная порывистость вдруг сменяется моментами задумчивости. Равель объединяет цикл проведением темы I части. Она появляется в Менуэте (*Plus lent*), а в финале становится вторым мотивом двухтемного рондо. Сонатина отличается отчетливостью и ясностью мелодического рисунка, прозрачностью музыкального письма, отточенностью линий фактуры. Эти черты predeterminedены господством мелодического начала. Мелодика Сонатины диатонична, песенна по природе. Ее строение, как правило, секундово – квартовое. Безыскусная прелесть мелодики кроется в своеобразии ладовости и мотивно-ритмических особенностях, свойственных народным французским инструментальным и песенным мелодиям. Песенная

первая тема Сонатины, гармонизованная ладовыми оборотами (I – V_{нат.} – IV – VI – VII_{нат.} и т.д.) в натуральном *fis moll.* Мелодия Менуэта опирается на квинты, идущие от практики игры на волынке. Равель применяет изощреннейшую гармоническую технику, например, при трансформациях первой темы в финале, где цепь аккордов образует целотонную последовательность. Манера инструментального письма в Сонатине возвращает к «Античному менуэту», но в то же время Сонатина является исходным пунктом новой манеры музыкального письма Равеля, черты, которой проступят в «Моей матушке Гусыне», «Благородных и сентиментальных вальсах».

Известный французский пианист А. Корто, сам исполнявший это произведение, говорил: «Придайте этой музыке гибкость, однако ничего не добавляя и не опуская из указаний, которыми автор скрупулезно оснащает текст и смысл которых всегда абсолютно точен ... ни излишних *ritenuto*, ни смещенных акцентов. Столь уточненные указания помогают нам определить подлинную поэтическую атмосферу пьесы. В начале тема как будто пробует себя, затем в *pianissimo subito*, совпадающем с чертой, она пускается в дальнейший путь, и необходимо возвестить это движение звуковой цезурой (все же не чрезмерно строгой), перед тем как вновь взять *fis, cis* и т.д. В 23т. важно придать особый колорит нонаккорду, чтобы эта тонкая деталь не осталась незамеченной. Будьте внимательны к соотношениям *rallentando* и различных смен движения, в разработке *rallentando* связывает *anime* с первым темпом. Новый порыв не может быть подготовлен расслабленностью движения. Здесь соединение одного темпа с другим. Вместе с репризой вновь возвращается ласковая выразительность начала сонатины. Заключение этой первой части несколько смущенное, умиленное, напоминает по аналогии чувства, некоторые страницы «Детских сцен» Шумана. Вторая часть – менуэт без трио. Впрочем, она не носит этого названия. Равель лишь указал: в движении менуэта. Играйте так, будто в потускневшем зеркале вам явились скользящие тени в дымке и неясных очертаниях красок. Задерживаете лишь верхние тематические звуки; сопровождающим гармониям придайте характер *pizzicato*. «Мелкие ноты», на которые нужно лишь намекнуть, почти скрытые, слегка арпеджированные гармонии, передайте словно скользя. В последних тактах выражена нежная печаль, однако, не грусть. Финал очень пылкий. Равель находит, что его никогда не играют достаточно быстро. Играйте его с кипучим темпераментом. С яркостью выполняйте оттенки. В *plus lent* придайте звучанию оттенок сожаления, но пусть целое остается стремительным и причудливым. Вся эта пьеса живая, лучистая, полная внутренней радости и исключительно волевая».

К этому можно добавить замечание М. Лонг: «Обычно первую часть играют слишком быстро. Равель, однако, указывает «*Modere*». Чтобы не растерять непосредственную свежесть произведения, следует хранить аристократическую сдержанность даже в самых страстных порывах. Менуэт Равель советовал играть в темпе менуэта из сонаты *Es dur op. 31 №3* Бетховена. Следует обратить

особое внимание на частое повторение пометы *rallentando*. У Равеля это прежде всего ослабление звука: эффект замедления должен идти скорее от нюанса и ослабления звучания, чем от действительного изменения движения. В третьей части, порывистой и блестящей есть только одна трудность, однако, весьма реальная: это- нервная, четкое исполнение характерной для неё ритмической формулы; не так-то легко точно сыграть эти две ноты на фоне арабески в партии левой руки».

Сонатина Равеля, подобно «Паване» пользовалась огромной популярностью. Она навсегда завоевала симпатии слушателей и прочно вошла в учебно-педагогический репертуар и концертную практику пианистов.

§5. «Слышимые пейзажи» (1895-1897гг.)

Искания молодого композитора отражает две пьесы для двух фортепиано в 4 руки под общим названием «Слышимые пейзажи». В непривычном и даже вычурном названии пьес сквозит влияние Сати. Пьесы не были изданы в оригинальной версии. Позднее Равель воспользовался их материалом. Некоторые аккорды пьесы «Среди колоколов» вошли, по свидетельству Корто, в «Долину колокольных звонов» («Отражения»), а «Хабанера» в переложении для оркестра была включена в «Испанскую рапсодию».

Первая пьеса «Хабанера» как бы неразрывно с южным ночным пейзажем. В начале «Хабанеры» наплывы танцевальной мелодии словно доносятся издали. Они переданы причудливым сцеплением аккордов с педалью на доминанте. Педаль на *cis* дает устойчивый ориентир для слуха, а аккорды – реющие звучности, как бы смещенные в пространстве. Такого эффекта Равель добивается, выделяя аккордами, звучащими в высоком регистре, призвуки – обертоны. Возвращаясь к педали, нужно отметить её важную роль: она выдерживается в средних голосах на протяжении всей пьесы и таким образом становится звуковой осью всех мелодико-гармонических перемещений. Гармонизация темы бесконечно богата ладовостью - оттенки *fis moll* – гармонического, натурального, с *IV#* и одноименного мажора – миксолидийского и гармонического.

«Хабанера» – первое обращение Равеля к испанской теме, которую он не оставлял на долго. При всей утонченности типично импрессионистского замысла, «Хабанера» вполне жанрово конкретна. Отчетливы в ней контуры ритмики танца, которую Равель нигде не размывает.

Пьеса «Среди колоколов» наполнена поэзией звучаний подслушанных чутким ухом. Серебристые перезвоны, гул колоколов, сумеречные голоса колоколен – крайние разделы, растворяются в покое тихого вечера. Средний раздел – островок лирики, где композитор отдается выражению личных чувств, собственному эмоциональному высказыванию.

«Хабанера» исполняется в приглушенном звучании – верхний рубеж

динамического диапазона всего лишь *mf* и требует от исполнителя умения слышать и воплощать тончайшие динамические градации. Исполнителю также следует обратить внимание на «инструментовку» этой пьесы. Мерцающие краски начальных аккордов первой партии, на фоне как бы «засурдиненного» *cis* во второй, требующего также исполнительской чуткости в ритмическом и интонационном отношении. Характерный ритм «Хабанеры» (т.15-18 и аналогичные) стоит повторить - авторская ремарка *bis ad libitum*.

В пьесе «Среди колоколов», для создания эффекта колокольного звона, стоит применять густую педаль: в этой пьесе очень важно выбрать точный баланс для получения единого, цельного, богатого обертонами звучания. Стоит также обратить внимание на темповые соотношения. Среднюю часть не стоит играть слишком медленно.

«Моя матушка Гусыня» (1908-1910гг.)

««Моя мать Гусыня» – гимн детству, его целомудренным восторгом, его безграничному дару фантазии». (М. Лонг)

Равель подошел к детской теме очень индивидуально. В противоположность Бизе, воплощавшему в своих «Детских играх» типические сцены из жизни ребенка, теснейшим образом связанные с бытом, с миром окружающей действительности. Равель тяготеет к образам необычным, исключительным. В этом смысле он ближе к Дебюсси. Но в отличие от автора «Детского уголка», Равель не стремится к проникновению во внутренний мир ребенка, к характеристике его душевных переживаний. Композитор находит одну из интереснейших граней детской темы, где смог ярко проявиться его дар музыканта – живописца, мастера острой характеристики. Это область сказок. Все пять пьес цикла посвящены различным сказочным образам, почерпнутым из популярных во Франции детских сказок Ш. Перро. Здесь нежные аккорды Паваны, под звуки которой заснула Спящая красавица; простодушно изысканное движение мелким шагом робких терций – волнения и неудачи Мальчика-с палецком. Хрупкий, нереальный перезвон вымышленных музыкальных инструментов Азии, сопровождающий сложный обряд омовений «Дурнушки» - императрицы пагод; лукавая выразительность бесед Красавицы и Чудовища, затем трогательная красота «Волшебного сада», насыщенного ароматами звучаний.

При написании «Матушки Гусыни» Равель должен был рассчитывать на детские, весьма ограниченные пианистические возможности. Он нашел выход, обратившись к ясности и простоте мелодической линии. В его пьесах нет и намек на упрощение, примитивизацию. Каждый прием строго отобран, лаконично выразителен. Пьесы поразительно просты по фактуре и вместе с тем очень утонченны.

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

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

Перед репризой возникает щебетание птиц- виновников того, что дети не смогли найти дороги домой.

В «Дурнушке - императрице пагод» условная китайская экзотика сказки передана пентатоникой черных клавиш. Разумеется, она весьма условна, в духе XVIII века. Самое удивительное, что и в фактуре вступления, и в теме узнаются излюбленные Равелем секундово – квартовые и секундово –квинтовые ходы. В среднем эпизоде Равель показывает выползающего Зеленого змея в изгибах бесконечного канона, а затем в репризе сочетает эту тему с пентатоникой первой темы.

Пьесе «Диалоги Красавицы и Чудовища» придан характер вальса. В этом вальсе чудеса происходят не только с Чудовищем, превращающимся в Принца. Равель творит чудеса с гармонической вертикалью. В изяществе и мнимой простоте линии фактуры скрыт терцдецимаккорд. Верный точному изображению перипетий сюжета, Равель воссоздает вздохи влюбленного Чудовища, соединяет его тему с кокетливой темой Красавицы и рисует превращение Чудовища в прекрасного принца, позволяя себе в этот момент неприкрытую роскошь гармонических красок.

«Волшебный сад» – это апофеоз, сочиненный на ритмической основе сарабанды. Восходящее движение аккордов постепенно захватывает верхние регистры с1 до g4 и заканчивается глиссандо и «колокольными» перезвонами, славящими героев сказки и их добродетели. Вся торжественность звучания апофеоза зиждется на строгой диатонике ладовых последований.

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

Нельзя не обратить внимания на «классицистскую» сторону композиторского письма «Матушки-Гусыни». Сказки XVI-XVIII веков Равель воплощает с помощью выразительных средств того же времени: ритмики старинных танцев, контрапункта, ладов.

«Матушка-Гусыня» известна также в оркестровой версии, сделанной Равелем в 1912 году. Скромным оркестровым составом (он неполный парный, без труб и тромбонов, с несколько увеличенной ударной группой) Равель чудесно расцвел музыкальную ткань пьес. Мягкое звучание низкой флейты и

засурдиненных струнных придают «Паване» благородный колорит блеклости гобелена. В пьесе «Мальчик-с-пальчик» шум крыльев и щебет птиц передан высокими искусственными флажолетами струнных (их звучание воспринимается особенно резко в контрасте с плавностью линий пьесы, в частности, с мелодией английского рожка в нижнем регистре). В «Дурнушке – императрице пагод» Равель мобилизует оркестровые ресурсы – увеличенную группу ударных и щипковых инструментов для воплощения этой необычной «китайской» сценки. Кокетливая вальсовая мелодия Красавицы поручена кларнету, а «вздохи» влюбленного Чудовища – контрафаготу. Чудо превращения Чудовища в принца сопровождается чудесами оркестровки: глиссандо арфы и флажолетами солирующей скрипки. Торжественная поступь сарабанды в апофеозе превосходно воплощена в сочном звучании струнной группы. Словом, в оркестровой версии сочинения небольшой оркестр используется предельно виртуозно.

Внешне скромные пьесы «Матушки-Гусыни» не остались лишь экспериментом, стоящим в стороне от общей эволюции творчества композитора. Напротив, этот эксперимент дал весьма многообещающие результаты. Отказавшись от фигуративной фактуры, Равель активизировал мелодическую линию.

Знакомство с оркестровой партитурой, где тембровые эффекты разработаны с надлежащей виртуозностью и мастерством, поможет исполнителям – пианистам в поисках нужного колорита звучания. А. Корто советовал пианистам использовать партитуру, как драгоценное пособие при изучении этих интересных пьес.

Заключение

Чем большая дистанция времени отделяет нас от творческих свершений Клода Дебюсси и Мориса Равеля, тем значительнее представляется их роль в формировании музыки XX века, их влияние на весь последующий процесс мирового музыкального развития. Многим обязаны им выдающиеся музыканты-новаторы — Стравинский, участники французской «группы Шести». Не прошли мимо их опытов и столь разные художники, как Сергей Прокофьев, Бела Барток, Мануэль де Фалья, ряд итальянских, английских мастеров. Черты своеобразного «Неоимпрессионизма» вновь обнаружили в французской музыке после второй мировой войны — в сочинениях Оливье Мессиана и некоторых других современников. Глубоко ошибались те, кто пытался обнаружить в их творчестве кризисные, ущербно-деструктивные музыкальные тенденции XX века — разрушение лада, распад мелодии, отказ от красоты и духовности искусства, от их гуманистической направленности. Не скрывая определенных противоречий и слабостей в эстетике осей, Ромен Роллан еще в начале века счел возможным провозгласить их творчество «началом национального Возрождения» французской музыки.

Список литературы.

1. Алексеев А. Французская фортепианная музыка. М., 1961.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. ч. III М., 1982.
3. Альшванг А. Произведения Дебюсси и Равеля. М., 1963.
4. Альшванг А. Французский музыкальный импрессионизм. М., 1945.
5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX в. Л., 1990.
6. Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965.
7. Крейн Ю. Морис Равель. Сов. музыка, 1957 №12.
8. Крейн Ю. Стиль и колорит в оркестре. М., 1967.
9. Лонг М. «За роялем с М. Равелем». Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 9. сост. Мильштейн Я.И. М., 1981.
10. Мартынов И. Морис Равель М., 1979.
11. Музыка XX века, Очерки ч. I кн. 2 ред. Житомерский Д.В. М., 1977
12. Равелиана. Сов. музыка, 1976.
13. Равель в зеркале своих писем. Сост. Марсель Жерар и Рене Шалю. М., 1988.
14. Смирнов В. М. Равель и его творчество. Л., 1981.
15. Статьи и рецензии композиторов Франции. Л., 1972.
16. Ступель А. М. Равель. Л., 1968.
17. Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. М., 1971
18. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1976

19. Цыпин Г. Морис Равель. М., 1959.