

**Т.А.Головянц**

**Восток в творчестве  
французских композиторов**

**К.Дебюсси М.Равель А.Жоливе**



МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА  
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

**Т.А.ГОЛОВЯНЦ**

**ВОСТОК В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНЦУЗСКИХ  
КОМПОЗИТОРОВ:**

**К.ДЕБЮССИ, М.РАВЕЛЬ, А.ЖОЛИВЕ**

Ташкент  
2008



*Данное учебное пособие рекомендовано к изданию учебно-методическим Советом Государственной консерватории Узбекистана.*

Учебное пособие «Восток в творчестве французских композиторов: К.Дебюсси, М.Равель, А.Жоливе» предназначено для студентов высших образовательных учреждений. Обозначенная тема рассматривается исторически, с момента возникновения проблемы «Восток-Запад». Автор акцентирует свое внимание на творчестве французских композиторов, определивших в XX веке новое отношение к Востоку.

**Ответственный редактор:** Ю.М.Насырова, кандидат искусствоведения, доцент.

**Рецензенты:** Г.С.Амбарцумова, старший преподаватель;  
И.М.Ковбас, кандидат искусствоведения.

«Француз композиторлари: К.Дебюсси, М.Равель, А.Жоливе ижодида Шарк» ўқув кўлланмаси олий таълим муассалари талабалари учун мўлжалланган. Кўлланмада мазкур мавзу тарихан адабиётда «Шарк-Ғарб» муносабатлари пайдо бўлган пайтдан бошлаб, ҳозирги кунга қадар кўриб чиқилади. Муаллиф диққатини, XX асрда Шаркка нисбатан янги муносабатларни белгилаб берувчи, француз композиторларининг ижодига жалб этган.

**Масъул муҳаррир:** Ю.М.Носирова, санъатшунослик фанлари номзоди, доцент.

**Тақризчилар:** Г.С.Амбарцумова, катта ўқитувчи;  
И.М.Ковбас, санъатшунослик фанлари номзоди.

The teaching aid «East in creations of the French composers: C.Debussy, M.Ravel, A.Jolivet» destined for the students instates of the institutes of higher education (colleges Universities). Given theme is considered historically, since the moment of appearance of the issue East-West, The author is concentrating attention on the creativity of French composers of the XX century, who have generated new relationships with East.

**Editor-in-chief:** Y.M.Nosirova, candidate of arts, docent.

**Reviewers:** G.S.Ambarzumova, assistant;  
I.M.Kovbas, candidate of art.

- © Редакционно-издательский отдел  
Государственной консерватории  
Узбекистана,
- © Т.А.Головянц, 2008.

## ВВЕДЕНИЕ

*«Если ты в сердцах знаток  
Эту мысль пойми ты  
Ныне Запад и Восток  
Неразрывно слиты»*

*В.Гете*

Трудно найти в наше время европейского композитора, который не обратил бы свой взор на Восток. Проблема взаимодействия западной и восточной культур и, в частности, музыки, всегда привлекала выдающихся деятелей искусства. Особенно она актуальна в наше время, в век усиления активных связей стран Запада и Востока. Данной проблематике посвящены многочисленные научные и художественные труды, изучающие ее в самых различных аспектах. Мечта людей познать мир, воспринять «голоса всех народов, как гармоничное многоголосие», сохраняется и поныне. В этом смысле изучение одного из аспектов этой темы – еще один шаг в развитии идеи, которую вынашивали многие великие художники Запада: «Связать Восток и Запад в единое, всеобщее целое» (В.Гете).

Цель настоящего учебного пособия – раскрыть влияние Востока на французскую музыкальную культуру. Тема рассматривается исторически, автор концентрирует свое внимание на творчестве К.Дебюсси, М.Равеля и А.Жоливе, во многом определивших новое отношение композиторов к Востоку в XX веке.

Специальная литература по этому вопросу отсутствует, исключение составляет статья Т.Головянц: «Клод Дебюсси и Восток», изданная в журнале «Общественные науки в Узбекистане» в 2003 году. Разрозненные сведения и ряд ценных наблюдений содержатся в монографических исследованиях и статьях, к которым мы будем обращаться по ходу изучения проблематики. Назовем лишь некоторые из них: Ю.Конен «Этюды о зарубежной музыке», Ю.Кремлев «К.Дебюсси», В.Смирнов «Морис Равель и его творчество», И.Мартынов «Морис Равель», Ю.Крейн «Симфоническая музыка М.Равеля», М.Сабина «Клод Дебюсси», Н.Шахназарова «Музыка Востока и Запада», Т.Золозова «Инструментальная музыка послевоенной Франции», Р.Куницкая «Французские композиторы XX



века».<sup>1</sup> Изучение темы позволит проследить за развитием двух культур, обобщить имеющиеся материалы по данному вопросу, а также раскрыть новые грани рассматриваемой проблемы.

\* \* \* \* \*

Взаимодействие западной и восточной культур имеет богатую историю, своими корнями, уходящими вглубь веков... Жизненные пути разных народов неоднократно скрещивались. Между великими империями существовали торговые связи, смешивались религии, мировоззрения и культуры. Взаимодействие культур Запада и Востока началось еще в первом тысячелетии. «Если Византия получила свое церковное искусство из рук «Востока», то Рим многое воспринял уже из «рук Византии»... «Григорианское пение, из которого развилась западная музыка, выросло преимущественно на основе древних восточных ладов»<sup>2</sup>. Ассимиляция восточных мотивов наиболее полно проявилась в Средневековье. Так, Византийская многокупольная система сочеталась с зодчеством арабского Востока (XII век). Широкое распространение получила восточная миниатюра, которую копировали голландские мастера: Карпачио и Рембрандт. Венецианские ткани были изукрашены ориентальными мотивами, последние же обнаруживаются и во Дворце дождей.

Испания в X веке стала крупнейшим центром мусульманского мира в Европе, а в последующие века была главным очагом распространения в Европе философской мысли. Одна из особенностей этой культуры – тенденция к синтетичности: в период раннего ислама в церкви Сан Висенте, построенной на месте кордовской мечети «...слова Корана и Евангелия звучали под одной крышей»<sup>3</sup>.

В Севилье, в минарете – символе победившего ислама, в верхней части (обсерватории) после разрушения в результате землетрясения была воздвигнута башня святой Марии и громадная статуя – символ

<sup>1</sup> Конен В. Этюды о зарубежной музыке. – М., 1975; Кремлев Ю. Клод Дебюсси. – М., 1965; Смирнов В. Морис Равель и его творчество. – Л., 1981; Мартынов И. Морис Равель. – М., 1979; Сабина М. Клод Дебюсси // Музыка XX века. Очерки. В 2-х частях. Ч. 1, кн. 2. – М., 1977; Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции XX века (1945-1970). – Киев, 1990; Куницкая Р. Французские композиторы XX века. – Л., 1990; Шахназарова Н. Музыка Востока и Запада. – М., 1983.

<sup>2</sup> Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года. – М., 1985. – С. 53.

<sup>3</sup> Каптерева Т. П. Искусство Испании. – М., 1989.

христианской веры. Именно в этом виде она получила наименование знаменитой колокольни собора Ла Хиральда, в которой господствовал ромбовидный орнамент. В плане синтеза вызывают также интерес традиции народных мудехаров. Стиль их, естественно, сочетает традиции мавританского искусства с культом и обычаями христиан.

Смещение культур происходило и в Севильской школе миниатюры, в которой взаимодействовали традиции Востока и Запада: стихи песнопений оформлялись в красивую мавританскую оправу, а ее орнаментальные мотивы у мавров имели символическое значение. Гимны в честь Марии исполняли христиане и мавры, что воспринималось в севильском обществе совершенно естественно. Аналогичные связи наблюдались и в архитектуре: в фасаде здания дворца короля Педре (1364) обнаруживается сходство с архитектурой гранадской Альгамбры. Исследователи предполагают, что его создавали мавританские мастера из Гранады<sup>1</sup>. Ярким примером сочетания мавританской и ренессанской форм является дворец – Дом Пилата (XVI в.), не говоря уже о дворцовом комплексе Альгамбра – феномене в истории мусульманского зодчества средних веков. Начиная с 14 века, на европейскую философскую мысль сильнее всего воздействие оказывает буддизм, в частности И.Цзин (китайский путешественник, ученый буддист-монах – автор «книги времен» – 635-713). Философские воззрения Лейбница, Гете, Шопенгауэра во многом были связаны с наукой восточных ученых, философов, поэтов.

С XVI века, вплоть до XVIII, связь Запада с Востоком во многом утрачивается. Новая волна взаимодействия Востока и Запада начинается в XIX веке. Этот всплеск был вызван коренными изменениями в жизни общества, связанными с ростом национального самосознания, расширением географических горизонтов, вовлечением стран Азии, Африки, Латинской Америки в мировую экономику. В меньшей степени этому содействовала эстетика романтизма с его поисками неизвестного, идеального, кристально чистого. Несомненно, исключительную роль сыграло появление переводов восточной литературы и поэзии. Особую ценность представили переводы И. Гаммера произведений великих поэтов: Хафиза, Фирдоуси, Саади, поэм «О красноречии Персии» и «Сокровища Востока» Фостера, драмы древнеиндийского поэта Калидасы «Шакунтала» и других

<sup>1</sup> В XIX и XX вв. богатые традиции арабизированной Испании оказали значительное влияние на культуру Франции.



авторов. Рождение знаменитого «Западно-восточного дивана» Гете непосредственно связано с культурой Востока. Поэзия Востока становится не только источником его вдохновения, но она оказывает влияние на содержание и структуру его сочинений. Подвергая критике национальную ограниченность, Гете стремился «связать Запад и Восток, персидское с немецким». Богатейшее поэтическое наследие Востока оказывает воздействие не только на Гете, но и на всю европейскую культуру и, в частности, музыку. «Восточный диван» Гете, восточные сказки братьев Я. и В.Гримм, стихотворения Гейне «Поэт Фирдоуси», «Китайский император», «Турандот» Шиллера и множество других сочинений, рождение которых обязано Востоку, в свою очередь служили источником вдохновения композиторов: К.М.Вебера<sup>1</sup>, Ф.Мендельсона, И.Брамса, Р.Шумана и других. Особый интерес к восточной музыке проявили русские композиторы: Рубинштейн, Балакирев, Бородин, Римский-Корсаков. Именно им было суждено создать страницы гениальной ориентальной восточной музыки («Исламей», «Тамара» Балакирева, «Половецкие пляски» Бородина и «Шехеразада» Римского-Корсакова).

Непосредственное воздействие на европейское искусство оказали и переводы философских трактатов, художественных произведений. Они открыли человеку Запада новый мир философских, эстетических и художественных представлений. В этом смысле большой интерес вызвало искусство Дзэн буддизма (буквально медитация). Умение видеть в обычном необычное, ощущать антимир, смерть и радость как нераздельное философское явление – все это расширяет рамки поисков художников XX века.

<sup>1</sup> В «Обероне» Вебер для характеристики героя прибегает к подлинно восточной народной мелодии.

## КЛОД ДЕБЮССИ И ВОСТОК

*«Я предпочитаю немногие ноты  
флейты пастуха-египтянина, он  
вносит в пейзаж свои гармонии,  
неизвестные вашим трактатам»*

Клод Дебюсси<sup>1</sup>

Первые попытки реализовать восточную тематику в литературе и музыке во Франции относятся к XVIII веку: это «Персидские письма» Монтескье<sup>2</sup>, «Галантная Индия» Рамо, «Два скупых» Гретри. «В самой музыке нет и следов «Ориента» – ни подлинного, ни экзотического... все герои, как пишет В.Конен, изъясняются на языке культурных парижан и века Просвещения»<sup>3</sup>.

Новая волна во взаимодействии культур Запада и Востока, как уже упоминалось ранее, началась в 19 веке (Н.Шахназарова этот период называет «репризой») и была обусловлена расширением географических горизонтов и экономических связей. Все это, как и многие другие тенденции времени, сделали европейца, и в частности француза, расположенным к восприятию внеевропейской культуры. Восток привлекает французов своей необычностью, загадочностью, интонационной свежестью. Ориентальная тема становится своеобразной модой, что сказывается и в коллекционировании художественных работ, выполненных восточными мастерами (Братья Гонкуры и др.).

Приведем лишь несколько примеров из области музыки, театра, живописи, литературы, чтобы представить важность происходящих процессов: В.Гюго – «Восточные мотивы», «Ирод и Иродиада», Флобер – «Саламбо», Ж.Занд – «Индиана», Анатолий Франс – «Таис», Малларме – «Иродиада», Верлен – стихи по мотивам Махабхарты, Леконт де Лиль – «Носилки», Золя – «Ураган» и многие другие.

<sup>1</sup> Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. – М.-Л., 1964. – С. 38.

<sup>2</sup> Персидские письма Монтескье (М., 1956) среди названных произведений выделяются политической и философской направленностью. Восток для французского писателя – форма выражения взглядов. Там же. – С. 372.

<sup>3</sup> Конен В. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века // Этюды о зарубежной музыке. – М., 1975.



Картины художников представлены такими именами, как Делакруа «Алжирские этюды», «Арабские мутрибы», О.Фроматек – «Алжирские полотна», Гоген – таитянские и др. Повальный интерес к экзотическим сюжетам мы находим в музыкально сценических жанрах: «Африканка» Мейербера, «Джамиле» и «Искатели жемчуга» Бизе, «Таис» и «Царь Локарский» Массне, «Лакме» Делиба, «Самсон и Далила» Сен-Санса, «Царица Савская» Гуно, «Буря в Джунглях» Анри Руссо, «Тамара» Дюкудр.

Разумеется, восточные темы встречаются и в других музыкальных жанрах: симфоническом, вокальном и фортепианном. Именно в них много было сделано Сен-Сансом. Его перу принадлежат: «Алжирская сюита», «Арабское каприччио», фантазия «Африка» для фортепиано с оркестром, «Египетский» концерт, «Персидские» песни. Большой успех имела в Париже ода-симфония «Пустыня» Ф.Давида.

Некоторые авторы лишь используют восточные сюжеты для своих сочинений, другие – пытаются воспроизвести восточный мелос, ладовость или стараются слить воедино французскую и восточную интонационность, как, например, в марше «Запад и Восток» для духового оркестра Сен-Санса. Естественно, что все вышеупомянутые сочинения неоднозначны по содержанию, новизне и художественной ценности. Некоторые из них были подвергнуты резкой критике. Так, Даргомыжский в письме к отцу писал: «Я насилу достал билет... Французы бесновались от восхищения (речь идет о симфонии «Пустыня» Ф.Давида – Т.Г.), но мы смотрим другими глазами. Нельзя отказать Давиду в некотором таланте, но он столько же Бетховен, сколько мой кукиш Вандомская колонна... несмотря на то, что Ф.Давид ездил на Восток за мелодиями для симфонии я нашел в ней так мало арабского духа, и столько французского пуха, что ее надо назвать «Бульвары Парижа»<sup>1</sup>.

В трактовке «ориентального» уже в 19 веке наметилась тенденция к конкретизации музыкального образа. Независимо от оценки восточных опусов французских композиторов, следует признать, что они значительно расширили тематику музыкального искусства, обогатили ее новыми средствами, утвердили ориентальную линию и, самое главное, создали почву для более глубокого понимания восточной музыки, ассимиляции некоторых эстетических принципов и

<sup>1</sup> Даргомыжский А.С. Избранные письма. –М., 1953. –С 29-30.

важнейших для развития европейского искусства средств выразительности. Именно в этом плане представляет огромный интерес творчество гениального французского композитора К.Дебюсси, для которого тяготение к Востоку было подготовлено всем ходом развития европейской культуры и, в частности, французской.

В современной критической мысли о Дебюсси – композитор представлен как «величайший новатор», «художник неповторимой творческой индивидуальности», «ниспровергатель классических традиций». Действительно, в наше время подобные оценки ни у кого не вызывают сомнения. В каждом жанре, к которому прикоснулось перо композитора, созданы шедевры, каждое средство – будь-то мелодия, ритм, гармония, оркестр или форма, обретают у него новый смысл, «новую интонацию». Французский композитор неоднократно подчеркивал, а иногда и демонстративно заявлял о сути своих исканий... «я слишком люблю свободу ... я чувствую мой долг изобрести новые формы...»<sup>1</sup>. Неудержимая тяга к новизне приводила автора подчас к весьма субъективным высказываниям, как, например: «музыке нельзя учиться», «...нет теории, достаточно слышать. Правило в удовольствии». Если не вникать в сложный мир музыки Клода Дебюсси, может создаться впечатление, что творчество композитора формировалось вне традиций. Однако, современное музыковедение выявило многоканальные связи его творчества с национальной и мировой культурой, органичное и глубокое влияние традиций прошлого и современного<sup>2</sup>. Эти взаимодействия представляют разветвленную систему, включающую в себя, наряду с музыкой, литературу, поэзию, театр, живопись, архитектуру, отражающие разные направления в искусстве. В этой системе, осуществляющей связь времен, видное место занимает Восток.

Гениальный композитор воспринимает Восток индивидуально, через призму своего «Я», через свое мировоззрение, сформировавшееся в конце XIX и начале XX века, в период, так называемого, мирного сосуществования (1872-1914). Чтобы лучше понять, что привлекает Дебюсси в восточной музыке, напомним о некоторых эстетических принципах композитора: «Его влекло все

<sup>1</sup> Из письма Дебюсси к Эжену Ванье//Кремлев Ю. Клод Дебюсси. –М., 1965. –С 149-150.

<sup>2</sup> Сабинина М. Музыка XX века. Очерки. В 2-х частях. Ч.1, кн. 2. –М., 1977. –С. 238-274.



изысканное, нежное и странное. И это во всем». Дебюсси неудержимо стремился к красоте, изяществу, к волшебному миру красок, его увлекает богатейшая гамма лучезарных цветов пейзажей художников-импрессионистов, музыкальность образов поэтов-символистов. Их искусство с его зыбкостью и переливчатостью языка, стало неотъемлемой частью музыки композитора. Не менее важно непреодолимое стремление Дебюсси к новизне<sup>1</sup> – черта, отражающая своеобразие французского ума, «острого и непоседливого» (Ромен Роллан). Отсюда – обостренный интерес к Востоку, как явлению непознанному и родственному его мировосприятию и мироощущению. Справедливо, пишет Н.Шахназарова, что Восток «привлекал еще и возможностью общения с художественной культурой», в частности, музыкой.

Пристрастие Дебюсси к неевропейской культуре выражалось в реализованных и нереализованных замыслах, связанных с Востоком: «Саламбо» Флобера, «Зюлейма» – опера на сюжет трагедии Гейне, «Альманзор», «протанцевальная» легенда, «Камма» – молящийся жрец Амонара и молящиеся божеству египтяне, «Восточная рапсодия». Восток проникал в сознание и в душу композитора из разных источников: во-первых, из французской литературы и музыки XIX века, хотя заметим, что их воздействие было минимальным (Делиб «Лакме»), во-вторых, из импрессионистской живописи, почерпнувшей многое в своей эстетике из японской живописи (напомним лишь о серии картин К.Моне и Хокусая, варьирующих одну и ту же тему в зависимости от освещения – серии «Сноп сена», «Руанский собор» К.Моне и восемь серий Фудзии Хокусая), и, в третьих, символистской поэзии, соприкоснувшейся с восточной классической.

Необходимо сразу заметить, что Дебюсси привлекает не любой Восток, а Восток красочный, обаятельный, полный неги, волшебства или жанрово-зашифрованный. Об этом свидетельствует творчество композитора и, в частности, его ироническое отношение к определенному пласту восточной музыки, о нашествии которой он говорил: «Касаясь экспортируемой музыки, я считаю, что в будущем у нас будут петь так же, как на судах, поднимавшихся по реке Меконе, и в гостиных Коломбо (т.е. Индокитае или на О.Цейлоне)»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Кремлев Ю. Клод Дебюсси. – М., 1965. – С. 174.

<sup>2</sup> Из письма Дебюсси к Ж. Артману. Париж, вторник. 1 апреля. 1890// Дебюсси К. Избранные письма. – Л., 1986. – С. 76.

Дебюсси испытывал пристрастие к изысканному искусству стран Дальнего Востока, Китая и Японии. Тонкие живописные картины, редкие и изящные вещицы из фарфора, слоновой кости, керамики, выполненные восточными мастерами, были слабостью композитора. Дебюсси высоко оценивает исследовательский этюд «Умершие голоса» французского писателя медика и путешественника В.Сегалена, посвященный музыке народов маори, высказывает искреннюю заботу о музыкознании, связанном с изучением неевропейской культуры, в частности, индийской: просит прислать В.Сегалена все, что есть нового по «Сидхарте», т.е. Будде<sup>1</sup>.

Неподдельный интерес к Востоку подтверждает и описание рабочего кабинета Дебюсси его другом Валерии-Радо. Все в кабинете говорит об увлечениях композитора: «... На столе лежали рукописи, стояла статуэтка жабы, получившая прозвище Аркеля, которую Дебюсси считал фетишем. На камине – статуя Будды... На стенках – полки с книгами, восточные музыкальные инструменты, цветные репродукции Уистлера и Тернера, японские эстампы (в их числе «Волна» Хокусая), лаковое панно с золотыми рыбками, большие бархатные занавеси»<sup>2</sup>.

Для творчества французского композитора картины Хокусая, его эстампы – не только часть интерьера кабинета. В его живописи он черпает творческие импульсы, родственные настроения. Дебюсси сближает с японским художником самозабвенная любовь к природе, поэтизация морских пейзажей, одухотворенность, глубина чувств и совершенство формы. Вполне возможно, что под непосредственным впечатлением «Эстампов» Хокусая возник замысел триады эстампов Дебюсси: «Пагоды», «Вечер в Гренаде», «Сады под дождем», эскизы симфонических картин «Море». Импульсом к созданию пьесы «Золотые рыбки» из второй серии «Образов» явилось лаковое японское панно с золотыми рыбками.

Первое непосредственное соприкосновение с Востоком у Дебюсси произошло на Всемирной выставке музыкального искусства в Париже в 1899 году. Она открыла перед французским композитором новые, еще неизведанные миры, оставив неизгладимый след в его творчестве. Дебюсси поразили своеобразные представления индонезийского гамелана – оркестра, с красочной палитрой народных

<sup>1</sup> Из письма Дебюсси к В.Сегалену. Париж. 26 июля 1907// Дебюсси К. Избранные письма. – Л., 1986. – С. 124, 127, 128.

<sup>2</sup> Кремлев Ю. Клод Дебюсси. – М., 1965. – С. 579.



инструментов. Он увлечен арабской и яванской полиритмией, ему оказалась близка художественная мавританская традиция Андалусии, с ее богатой орнаментальной культурой, ее тяготением к красоте и роскоши. Вполне возможно, что через Испанию были восприняты композитором и «индийские мотивы». Де Фалья указывает на «сохранившиеся элементы индийской музыки в цыганской, активно ассимилированной испанской культурой».<sup>1</sup>

Многообразны были впечатления Дебюсси от Всемирной выставки. Особо следует выделить русскую музыку – в лице кучкистов, арабизированную испанскую и яванскую, о которой с присущей для Дебюсси субъективностью взглядов он говорил: «...рядом с ней контрапункт Палестрины – всего лишь детская игра».<sup>2</sup>

Прежде чем перейти к анализу конкретных произведений Дебюсси, хотелось бы заострить внимание еще на одной детали – поразительной способности композитора воспринимать близкие ему явления мгновенно и глубоко. Иначе трудно понять, как Дебюсси, будучи всего несколько часов на границе Испании, создал такие шедевры как: «Иберия», «Вечер в Гренаде», «Прерванная серенада», о которых де Фалья сказал, что они «истинно испанские», или как, побывав на одном лишь концерте американской эстрады, сочинил такие пьесы, как «Кекуок», «Менестрели». Сам Дебюсси объясняет эту способность тем, что для него «Воспоминание (Воображение – Вийермоз) часто больше и значительнее, чем действительность, чары которой слишком давят на сознание»<sup>3</sup>. Не случайно Вийермоз назвал Дебюсси человеком, «путешествующим в кресле». Может быть, аналогия с Жюлем Верном парадоксальная, но поистине уникальное воображение композитора ассоциируется с богатейшим дарованием писателя, создавшего свои многочисленные приключенческие романы «не выезжая из дома».

Элементы восточного в музыке Дебюсси ощущаются сразу, при первом прослушивании ряда его произведений: «Море», «Иберия», «Вечера в Гренаде» и др. сложившиеся в России богатые традиции восточной музыки (от «Восточных танцев» Глинки до «Шехеразады» Римского-Корсакова) не могли не увлечь композитора.

<sup>1</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. – М., 1971.

<sup>2</sup> Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. – М.-Л., 1964. – С. 213.

<sup>3</sup> Творчество Римского-Корсакова, Мусоргского стало кладом идей связанных не только с Востоком, но и с областью ладотонального мышления и овладения «омызыкаленной речью».

Представляется спорным утверждение Конен о том, что Дебюсси не принимал «Шехеразаду» Римского-Корсакова. Воспоминания французской писательницы Коллет и биографа Дебюсси Валласа говорят об обратном<sup>1</sup>. С легкостью улавливается в музыке Дебюсси интонационное родство с конкретными восточными опусами русских композиторов. Этот момент отмечался русскими и зарубежными музыковедами. На связь отдельных фрагментов «Море» с ориентальными мелодиями Балакирева, Бородина указывал Ю.Кремлев.<sup>2</sup> Особенно отчетливо влияние Бородина ощущается в Струнном квартете Дебюсси. Оно выражается в характерной для Востока синкопированной ритмике, фригийском обороте, необычном размере 15/8 (вторая часть). Интересные аналогии квартета с чертами гамелана проводит бельгийский критик Моррис Куффрат<sup>3</sup>.

Следует подчеркнуть, что Дебюсси не цитирует и не копирует восточные мелодии, (исключением является цитата старинного индусского мотива в балете «Ящик с игрушками»), а дает их в собственном прочтении, в новом осмыслении «Ориента» (В.Конен) – его колористической трактовке.

Пример 1.

Melancolique et trainant

Обычно мелодии восточного склада Дебюсси применяет эпизодически. Вкрапывая их в музыкальную ткань партитуры, композитор отбирает те интонации, которые ему близки по эмоциональному тону, и обеспечивают органичное взаимодействие восточной и французской интонационности. В качестве примера приведем «Восточную рапсодию» для кларнета или саксофона и оркестра:

<sup>1</sup> Кремлев Ю. Клод Дебюсси. – М., 1965. – С. 295.

<sup>2</sup> Там же. – С. 298, 491, 494.

<sup>3</sup> Там же.



Пример 2.

Уже задумано оно было с элементами «Ориента». На близость темы вступления рапсодии Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Римского-Корсакова указывал еще Мясковский.<sup>1</sup> Она же ассоциируется и с томной темой «Фавна». Ориентальная тема, шесть раз повторенная в различных разделах «Восточной рапсодии», выступает как яркое колористическое образование, выполняющее одновременно и формообразующую функцию. Аналогичными приемами Дебюсси пользуется и в Сонате для скрипки и фортепиано. Знаками Востока в ней становятся пряные хроматизмы вразбивку и краткие глissандо в партии скрипки, имитирующие элементы нетемперированного строя в разных частях; эти мелодические образования, как и в Восточной рапсодии, играют колористическую и формообразующую роль.

По-иному достигается колористическая выразительность в пьесе «Снег танцует». В ее «середине» нижний пласт, сохраняющий токкатную фактуру первого раздела, соединяется с экзотической темой. Обыгрывание малой терции воспринимается как увеличенная секунда. Сочетание двух разнородных тем (восточной и токкатно-барочной) образует оригинальную тембровую окраску, придающую токкатности лирический оттенок:

Пример 3.

<sup>1</sup> Мясковский Н.Я. Статьи, письма, воспоминания. Т.2. –М., 1950. –С. 171.

Этот редкий для Дебюсси пример, перекликается с некоторыми фрагментами из произведений Бородина, в которых встречаются яркие образцы контрапунктов русской и восточной тем (Увертюра к опере «Князь Игорь», симфоническая картина «Средняя Азия» и средняя часть Скерцо из «Богатырской симфонии»). В отличие от русского композитора Дебюсси наделяет контрапункт иным смыслом – колористическим.

Своими новациями в гениальной оркестровой миниатюре «Послеполуденный отдых Фавна» композитор во многом обязан восточной музыке. Тема «Фавна», близкая интонационному строю индонезийской музыки (В.Конен) излучает поистине волшебную красоту. Утонченность и восточная нега, полная обаяния, с первых же тактов завораживает слушателя. В пряных хроматизмах, в узорчатости легко улавливаются восточные ориентальные мотивы. В то же время изысканность, некий аристократизм хореографически пластичной, хроматической ниспадающей мелодической линии, уравновешенной диатоникой, образуют оригинальный сплав восточно-французских интонаций. Неповторимую окраску теме придает тембр вибрирующей флейты в низком регистре. Для Дебюсси этот тембр имеет эмоционально-семантический смысл, чаще всего он связывается с античностью, либо с Востоком.<sup>1</sup> Подтверждением служит его высказывание: «Я предпочитаю немногие ноты флейты пастуха-египтянина; он вносит в пейзаж свои гармонии, неизвестные вашим трактатам».<sup>2</sup> Очевидно, этим объясняется пристрастие композитора к флейте. Ее тембр можно назвать лейттембром творчества.

В «Фавне» Дебюсси впервые в столь совершенной форме демонстрирует новое понимание Востока. В полушутливом тоне композитор объясняет критику Вилли, что в «Прелюдии» он не «проявляет уважение к тональности, и вернее говоря, пользуется строем, способным вместить в себя все нюансы».<sup>3</sup> В оркестровой

<sup>1</sup> Как известно, поперечные флейты впервые упоминаются в IX веке до нашей эры. Они были известны в Китае, Индии, Византии, у славянских народов.

<sup>2</sup> Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. –М.-Л., 1964. –С. 38.

<sup>3</sup> Там же.



миниатюре отражается импрессионистско-символистская эстетика – колористическая трактовка всех компонентов музыкального языка. Образ лишен действительности, он весь в покое, в «статике», в созерцании, и естественно ассоциируется с восточными медитативными образами. «Фавн» – пример распределения звеньев одной мелодической линии между различными тембрами камерной партитуры.

«Эстампы» Дебюсси (1903) – шедевр фортепианного искусства – своим появлением, как уже упоминалось, обязан «Эстампам» японского художника Хокусая. Они явились импульсом для создания оригинального цикла из трех живописных, полных изящества музыкальных картин: «Пагоды», «Вечер в Гренаде», «Сады под дождем». Наиболее экзотическая пьеса «Пагоды». Она несет на себе печать неизгладимых впечатлений от восточной музыки, живописи, продемонстрированной на Всемирной выставке во Франции 1889 года. Название пьесы, ее эмоциональный тон, ритмоинтонационный и ладовый строй (дальневосточная пентатоника) и ряд других средств, имитирующих черты индонезийского гамелана, создают яркий восточный колорит. В статье музыковеда Б.Быкова,<sup>1</sup> посвященной фортепианной музыке, проводятся параллели между «Пагодами» и «Яванским танцем» из сборника восточной музыки, вышедшим в 1890 году в Париже. Автор обнаруживает интонационное сходство, одинаковую трактовку триолей, остинатность, имитирующую гонг, и другие приемы. Элементы «Ориента» создаются также дорийским оборотом и полиритмией. «Пагоды» невольно вызывают ассоциации с восточной сценой молитвы из оперы «Лакме» Делиба, с ее пентатоническими интонациями и звучанием «храмовых колокольчиков». Несмотря на наличие многочисленных знаков Востока, Дебюсси, как и Роден, никогда не стремился к выражению природы, «...сюжет никогда у него не был привязан к художественному предмету...»<sup>2</sup>. В этом он близок Малларме, Верлену, Рильке, а также некоторым художественным принципам бессюжетной восточной орнаментальной культуры.

Силой своего воображения композитор создает импрессионистски красочную и вместе с тем глубокую по своей выразительности пьесу, сконструированную из многочисленных

<sup>1</sup> Быков Б. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. – Л., 1983. – С. 150-151.

<sup>2</sup> Рильке Р. М. Ворпсведе Огюст Роден. Письма, стихи. – М., 1871. – С. 115.

тематических образований, «умноженных» на ритмическую, гармоническую, полифоническую и тембровую вариантность. Образованная трехслойная фактура в «Пагодах» интересна детализацией и дифференциацией ее отдельных элементов. Плавное перетекание одного тематического материала в другой на органном пункте тоники, с одной стороны, создает медитативный образ, с другой отражает единство в многообразии. Таким образом, музыка «Пагод» выражает гармонию линий, чистоту ритмического рисунка и богатство сонористических эффектов. «Новаторство его (Дебюсси – Т.Г.) заключается в том, что ориентальные черты, органически срастаясь с европейскими, преобразуют традиционный облик самого европейского письма»<sup>1</sup>.

«Вечер в Гренаде» – вторая часть цикла «Эстампы». Интерес к Испании, как нам представляется, был закономерным, хотя в Испании Дебюсси практически не был<sup>2</sup>. Во-первых, во французской музыке испанская тема всегда занимала видное место; во-вторых, сильны оказались впечатления композитора от андалусской музыки в исполнении испанских певцов и инструменталистов на Всемирных выставках 1899, 1900 гг.; в третьих, он был знаком с произведениями испанских композиторов и с испанскими опусами Глинки и Римского-Корсакова.

Еще один немаловажный факт – пристрастие Дебюсси именно к андалусскому фольклору скорее объясняется наличием в нем сильной струи ориентализма. Такие оригинальные жанры национальной музыки как фламенко, канте хондо и ряд других тесно связаны с восточной культурой. Все это создало благоприятные условия для возникновения собственных авторских замыслов на испанские темы и ассимиляции, выразительных средств испанской музыки, вступившей в активное взаимодействие с мавро-арабской, византийской, цыганской, индусской музыкой<sup>3</sup>. «Я всегда наблюдал – говорил Дебюсси – и стремился из этих наблюдений извлечь пользу для моей работы».

<sup>1</sup> Конен В. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века // Этюды о зарубежной музыке. – М., 1975. – С. 406.

<sup>2</sup> Дебюсси был всего несколько часов на корриде в Сан-Себастьяне.

<sup>3</sup> Фалья М. де. Канте Хонде / Его истоки, значение, влияние на европейское искусство // Статьи о музыке и музыкантах. – М., 1971. – С. 49-62.



Справедливо пишет В.Конен, что Дебюсси среди европейцев «первый услышал ориентальное начало» в испанском фольклоре.<sup>1</sup> Все испанские сочинения композитора в меньшей или большей степени содержат элементы восточной музыки. «Сила создания, сконденсированная в «Вечере в Гренаде», представляется мне чудом, когда подумаешь, что музыка написана иностранцем, руководствовавшимся одной лишь гениальной интуицией... Здесь перед нами Андалусия; «я бы сказал – правдивость без подлинности, так как нет ни одного такта, заимствованного из фольклора» – так высоко оценил произведение Дебюсси классик испанской музыки де Фалья.<sup>2</sup> Между тем, несмотря на столь высокую оценку, думается, нельзя согласиться с В.Конен, что... «Дебюсси был создателем новой испанской школы...»<sup>3</sup>. Очевидно высказывание В.Конен следует воспринимать как метафорическое, подчеркивающее исключительную роль французского композитора в формировании этой школы (И.Альбенис, Ян.Гранадос и М. де Фалья)<sup>4</sup>.

По оригинальности, красочности и яркости музыкальных образов «Вечер в Гренаде» можно сравнить с «Послеполуденным отдыхом Фавна». Как и в оркестровой миниатюре, первая тема протяженная, подчеркнута ориентальная, развитие музыкальной мысли замедленное. Пожалуй, эта тема благодаря, своеобразию мавританского лада Асбуайн (П.Печерский),<sup>5</sup> нарушению периодичности, импровизационному складу, представляется более экзотической, чем тема «Фавна»:

<sup>1</sup> Конен В. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века//Этюды о зарубежной музыке. –М., 1975. –С. 409-410.

<sup>2</sup> Фалья М. де. Клод Дебюсси и Испания// Статьи о музыке и музыкантах. –М., 1971. –С.45-46.

<sup>3</sup> Конен В. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века//Этюды о зарубежной музыке. –М., 1975. –С. 408.

<sup>4</sup> И.Альбенис к 1889 году достиг апогея славы. После успешного выступления в Париже состоялись его концерты в различных городах Европы. Творчество Альбениса было открыто для восприятия европейской музыки, особенно французской. Париж в свою очередь выразил «свои симпатии» премьерам Альбениса. Известна также достаточно высокая оценка Дебюсси музыки испанского композитора. Обоих авторов сближает интерес к андалусскому фольклору. См. Мартынов И. Музыка Испании. –М., 1977. –С. 126.

<sup>5</sup> Доминантовый лад гармонического фа диэз минора с повышенной IV ступенью – распространенный звукоряд в восточной музыке с двумя увеличенными секундами – содержит мавританский оттенок (Печерский П. О фортепианной музыке Дебюсси.// Дебюсси и музыка XX века. –Л., 1983. –С.113).

#### Пример 4.

Mouvement de Habanera

Ряд музыковедов указывают и на ее фольклорное происхождение темы. Так, Кушнарев конкретно отмечает близость ее песне армянского тагопевца Б.Дпира. Как и в других пьесах ориентальной направленности, для Дебюсси главным становится не собственно ориентализм, а слышание Востока. Элементы «Ориента» во взаимодействии с другими источниками являются конструктивным материалом, важнейшим компонентом утонченного стиля композитора.

«Вечер в Гренаде» – прежде всего поэтическая картина с зашифрованной жанровостью. «... она создает эффект отражения лунного света в прозрачной воде многочисленных бассейнов Альгамбры».<sup>1</sup> Структура «Вечера в Гренаде» достаточно сложная. Схему пьесы приводит Г.Головинский в книге «Композитор и фольклор».<sup>2</sup> Особенность ее – импровизационный склад, эскизность изложения, тематическое разнообразие. Все это не исключает логики развития. Усиливается роль каждого компонента ткани: тембра, динамических оттенков (ограниченных только PP и PPP), «мотивов-комплексов» (Г.Головинский), в частности, мотив хабанеры и мотив-рефрен объединяют всю пьесу. Аккордовые параллелизмы, полиритмические рисунки создают красочную фактуру. Особую значимость приобретает доминантовое остинато, функции которого сохраняются на протяжении всего сочинения. Это своеобразный знак

<sup>1</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. –М., 1971. –С. 46.

<sup>2</sup> Головинский Г. Композитор и фольклор. –М., 1981. –С. 118.



ударности, характерный для дальневосточного гамелана, интерпретируется Дебюсси в его «лирическом значении» (Л.Гаккель).

Непосредственным толчком к возникновению замысла «Ворота Альгамбры» из фортепианного цикла «24 прелюдии» Дебюсси явилась цветная фотография знаменитого памятника. Де Фалья о нем писал: «Украшенный цветными рельефами и затененный высокими деревьями, памятник контрастировал с залитой солнцем дорогой, которая виднелась в перспективе через арку»<sup>1</sup>. Красивая природа всегда находила отклик в душе композитора. Можно также предположить, что поводом, не менее важным к созданию этой прелюдии мог быть неистребимый интерес Дебюсси к Востоку, его духовности. Дело в том, что Альгамбра – феномен в истории мусульманского зодчества. Время правления Ибн аль-Ахмара, основателя Альгамбры – время высшего расцвета эмирата (конец XV века). «Альгамбра воплощает определенную философию бытия. Ее эстетическое восприятие основано на созерцательном длительном начале, оно многообразно и сенсорно, интеллектуально и одновременно чувственно, обусловлено категориями пространства и времени».<sup>2</sup> Все это духовно родственно эстетике Дебюсси, его поискам. Именно они порождают в душе композитора стремление выразить богатую и причудливую картину, окутанную красочной гармонией.

В «Воротах Альгамбры» Дебюсси взаимодействуют два принципа изложения материала: фрагментарность, основанная на сопоставлении, и процессуальность – последовательное развитие музыкальной мысли. Как и в «Вечере в Гренаде», автор прибегает к мелодизированной ритмоформуле хабанеры, объединяющей разделы прелюдии. Органный пункт тоники в разных голосах образует политональную звучность с тематическим материалом. Эскизность, сочетающаяся с процессуальностью, как и политональная звучность воссоздают картину испанской ночи, полной таинства и неповторимых ощущений.

Де Фалья в «Воротах Альгамбры» обнаруживает черты канте хондо – жанра, имеющего сходство с индусской музыкой, не предусматривающей постоянного местоположения самых малых

интервалов, не поддающихся фиксации»<sup>1</sup>. Одна из особенностей канте хондо, как уже упоминалось, – «повторение до одержимости одной и той же ноты» (де Фалья). Этот прием находит свое выражение в первой теме прелюдии: в ней звук ми повторяется 12 тактов. Этот прием, как и нисходящие хроматизмы, ассоциируются с речевой выразительностью, типичной для канте хондо.

Чуткость Дебюсси к звуковысотной восточной монодии позволяют ему с помощью ряда средств (хроматизмов, целотонных мелодических и гармонических комплексов, политональности и, наконец, аккордовых параллелизмов и тембровых сопоставлений) достичь поразительно тонких сонористических эффектов, ведущих в новый мир образной системы музыки второй половины XX века. Как арабизированные испанские пьесы Дебюсси, выполненные в стилевом ключе французского композитора, так и все его восточные опусы отражают новое понимание и отношение к Востоку.

Как видно из анализа ряда сочинений композитора, воздействие Востока сказывается как в произведениях ориентальной направленности, так и в тех, что не имеют ничего общего с восточной тематикой. Глубочайшие познания, приобретенные в процессе творческой работы и общения с «миром», руководство «природой и наукой» (М.Лонг), приводят композитора к гениальным прозрениям, величайшим открытиям, определенная доля которых связана со своеобразием восточной музыки. Ассимиляция ее «жемчужин» помогла Дебюсси обрести индивидуальность, свою манеру письма, влияние которой распространилось не только на европейские, но и на молодые национальные школы XX века (узбекскую, грузинскую, армянскую и др.). Таким образом, «заимствованное» на Востоке, Клод Дебюсси как бы с избытком возвращает народам мира.

<sup>1</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. – М., 1971. – С. 46.

<sup>2</sup> Каптерева Т.П. Гранада // Искусство Испании. – М., 1989. – С. 169.

<sup>1</sup> Фалья М. де. Канте Хонде. Его истоки, значение, влияние на европейское искусство // Статьи о музыке и музыкантах. – М., 1971. – С. 53. Разумеется это свойство не только индусской музыки, но других восточных народов, в частности, узбекской, богатой интерваликой меньше полутона.



## МОРИС РАВЕЛЬ И ВОСТОК

*В «Шехеразде» я подчинился  
обаянию Востока, которое  
еще с детства захватила меня».*

*М.Равель*

Проблема изучения темы «Равель – Восток» тесно связана с проблемой «Равель и Дебюсси». И это не удивительно: Равель был младшим современником Дебюсси, страстным почитателем его таланта. Одна эпоха, «общая звуковая среда» способствовали их сближению. Их имена часто произносили как бы на одном дыхании. Вместе с тем самобытность дарований, разница в возрасте, определили и различное отношение к Востоку.

Ряд явлений, незамеченных Дебюсси, для Раделя приобрели особую значимость. Как известно, Равель был близок импрессионистской эстетике, в то же время чутко воспринимает новые тенденции. Первая мировая война внесла коррективы в сознание художников. Равель добровольцем пошел на фронт, памяти погибших друзей он создает фортепианный цикл «Гробница Куперена». Как ни парадоксально это, но Равель, будучи эстетом, с тонким изысканным вкусом, восхищался «грохочущими, пышущими огнем заводами», любовался «желтыми ирисами», «темными церквями», «красными домами»<sup>1</sup>, что вполне согласуется с эстетикой Гогена, Ван Гога с его «Красными виноградниками в Арле», или с «Красными крышами» Писсарро.

Увлечение Раделя всякого рода механизмами, элементами конструктивизма сочеталось у него с пристрастием к классицизму, интерес к фольклору – с джазом, роскошь и сочность оркестровых красок – с «минимализмом», линейностью. «Его музыка слишком динамична, – писал Рихтер, – чтобы быть импрессионистской, и слишком красочна, чтобы ею не быть», «... Ему свойственна декоративность и сочность красок, богатейшая экзотика, обогащенная достижениями импрессионистского искусства и пряным звуковым

<sup>1</sup> Автобиография // Равель в зеркале своих писем. –Л., 1962.

колоритом – тем, что можно назвать «гогеновским» мировоззрением в музыкальном искусстве»<sup>1</sup>.

В современном музыковедении все больше внимания акцентируется на самобытности композитора, его индивидуальной манере письма, подчас выступающей как полная противоположность Дебюсси. Действительно, творчество Раделя во многом отражает постимпрессионистскую эпоху<sup>2</sup>. Впервые на связь с этим направлением указал Ю.Крейн. С последним композитора сближает многообразие творческих интересов, поисков, а также наметившийся в их творчестве отход от эстетики импрессионизма. Не случайно Раделя называли «мастером колорита и рисунка» (Р.Роллан). Девиз «контролировать чувство разумом» (В.Смирнов) отражает творческие установки не только Раделя, но и многих художников постимпрессионизма.

«Глаз колориста, – писал Писсарро, – должен оплодотворяться наукой,... Наука избавляет нас от неуверенности.... В искусстве все должно быть сознательно»<sup>3</sup>. В эту пору широкое распространение получает научная эстетика. Анри, Сера, Синьяка, Писсарро. Сера в теории дополнительных (промежуточных) тонов стремится использовать результаты научных исследований. Все они становятся сторонниками «ахроматизации», рожденной из оптических законов Швереля и Гельмгольца. Некоторые из них, и в частности, Сера обращался к пуантилистской технике.

Одним из провозвестников нового подхода к Востоку явился Делакруа. Несмотря на то, что он «обращается к восточному искусству с европейскими мерками»<sup>4</sup>, вместе с тем «Делакруа своим открытием в области колорита, техники письма обязан не только Констеблю, Тернеру, но и Востоку»<sup>5</sup>. Во время поездки в Марокко в 1832 году он изучал «сочетание ковров, тканей, фаянса, осваивая законы восточной традиции»<sup>6</sup>. Кроме того, Делакруа был близок Веронезе, знавшему «тайны и волшебство восточного колорита». В результате на смену «плоскостной, землистой» живописи приходит живопись, насыщенная

<sup>1</sup> Советская музыка. –М., 1965. № 3. –С. 77.

<sup>2</sup> Под «Постимпрессионизмом» мы подразумеваем период после Дебюсси. Естественно, что между Раделем и постимпрессионизмом нельзя ставить знак равенства, т.к. это термин неоднозначен.

<sup>3</sup> Синьяк Поль. От Эж. Делакруа к неомпрессионизму. –М., Кнебель, 1913. –С. 14.

<sup>4</sup> Завадская Е. Восток на Западе. –М., 1970.

<sup>5</sup> Синьяк Поль. От Эж. Делакруа к неомпрессионизму. –М., Кнебель, 1913. –С. 14.

<sup>6</sup> Там же. –С. 14.



вибрирующими красками («Арабские мутрибы», «Алжирские женщины в гареме»).

Новый подход к Востоку особенно ощутим в теоретических исканиях постимпрессионистов. Эстетика и искусство этого направления тесно связаны с теоретической практикой дзэнского искусства, что находит выражение в живописи Ван Гога и Матисса. Некоторые их натюрморты, замечает Роулэнд, напоминают китайских мастеров. На Ван Гога оказывают влияние не только Сера, Синьяк, но и японская гравюра («Разводной мост над Арлем», «Жатва»). Как говорит Е.Завадская, Ван Гог «стал смотреть на мир японскими глазами»<sup>1</sup>. Но если Ван Гог увлечен техникой письма, то Гоген был страстно увлечен восточной темой. Художник интересуется искусством Комбоджи, изучает старинные культовые обряды Полинезии, пишет работу «Древний культ маори», поэму в прозе «Ноа-Ноа». На Всемирной выставке Гоген, так же как и Равель, любит яванской деревней, национальными танцами. Он мечтает о поездке на Мадагаскар<sup>2</sup>, позже едет на Таити, где создает серию таитянских женщин. Французский художник ориентируется на определенные модели. Так, в «Натюрморте» одна из двух ваз с цветами – восточный сосуд в форме головы – напоминает скульптуру инков. А на стене «цитируется» японская гравюра. Для статуи «Караибская женщина» послужил фрагмент фриза упавшего с одного из домиков яванской деревни на Всемирной выставке 1889 года<sup>3</sup>.

Последовательно против импрессионизма выступал Матисс, чье творчество, однако, не было лишено его влияния. Зачастую взгляды представителей искусства и литературы противоречивы и изменчивы: Моне восторгается пуантилистской техникой Сера, Роден говорит о роли воображения, тогда как Анатоль Франс выступает против символизма. Такие художники, как Гоген, Матисс возвращаются к линии. Переход от одних стилевых признаков к другим приводит к синтезу элементов, присущих разным направлениям. В этом смысле интересным представляется творчество Гогена и Равеля, которые синтезировали разные тенденции. Показательно, что Гоген сначала называл себя импрессионистом, потом символистом или постимпрессионистом. В последние годы он был одержим

«примитивом». Линии у него стали рельефными, краски яркими и насыщенными (заметим, что у импрессионистов краски сознательно приглушенные, «блеклые», как например, в «Руанском соборе» или в «Бульваре капуцинок» К.Моне). В конце концов, Гоген стал называть себя синтетистом. Этот термин, может и не столь «благозвучен», но в нем отражается своеобразие живописи Гогена, его устремления. И, как нам кажется, он в какой-то степени применим и для характеристики творчества Равеля, от которого, в свою очередь, протягиваются нити к таким явлениям, как Барток, Стравинский, Мессиан и Жолливе.

\*\*\*            \*\*\*            \*\*\*

Биография Равеля, как и Дебюсси, изобилует многочисленными фактами, свидетельствующими о неизбывном интересе композитора к Востоку. С детства и до последних дней его жизни арабские сказки «1001 ночи» будили его воображение. Под их впечатлением родились увертюра «Шехеразада» и вокально-симфонические поэмы одноименного названия на стихи друга Тристана Клингзора, а также – нереализованные замыслы опер «Шехеразада» и «Моргина».

В возрасте 14 лет Равель, как и Дебюсси, познакомился на Всемирной выставке(1889) с японским, китайским искусством, с яванским танцем. Тогда же он жадно впитывал впечатления от восточных опусов русских композиторов: «Исламей» Балакирева, «Шехеразада» Римского-Корсакова. «Равель, – пишет Журдан Моранж, – разделял наши увлечения, слабости, пристрастие к китайскому искусству»<sup>1</sup>. Интерес Равеля к Востоку сказывался даже на жизненном укладе: «композитор с любовью возделывает свой сад, устроенный в японском стиле: здесь карликовые деревья, газоны, украшенные голубями, цветами и фонтанами». «Стены квартиры на Авеню-Карно украшали японские эстампы»<sup>2</sup>. Любопытно, что предпочтение он отдавал экзотическим блюдам.

В 1928 году в Америке Равель посещает наряду с гарлемским джазом китайский театр. Он не оставляет мысль о поездке на Восток:

<sup>1</sup> Журдан Моранж Э., Перлемутер В. Равель о Равеле//Зарубежная музыка XX века. –М., 1967. –С.72-77

<sup>2</sup> Сведения о привязанностях Равеля почерпнуты в кн.: Мартынов И. Морис Равель. –М., 1979; Смирнов В. Морис Равель и его творчество. –Л., 1981.

<sup>1</sup> Завадская Е. Восток на Западе. –М., 1970.

<sup>2</sup> Показательно, что Равель сочинил «Мадагаскарские песни».

<sup>3</sup> Ревальд. Постимпрессионизм от Ван Гога до Гогена. –Л.-М., 1962.



«Я не могу удержаться, чтобы не поехать на Восток»<sup>1</sup>, – пишет Равель в письме к Гюдебской. В последние годы жизни тяжело больной композитор все же предпринимает поездку в Испанию, Марокко и Египет. В Марокко он восхищается арабскими кварталами, пением муэдзинов, восточными базарами. В Испании он слушал напевы «канте хонде» в исполнении певицы П.Павои.

Одним из ранних и незавершенных замыслов композитора на восточную тему была опера «Шехеразада». Лишь увертюра к ней прозвучала в 1889 году под управлением автора. По его воспоминаниям, «Шехеразаду» освистали, правда аплодировали тоже, и должен признать из любви к истине, что аплодисментов было больше, чем свистков: меня даже два раза вызывали»<sup>2</sup>. Вполне возможно, что из эскизов оперы зародились три вокально-симфонические поэмы на стихи Т.Клингзора одноименного названия. «В них, – писал автор, – я подчинился обаянию Востока, которое еще с детства захватило меня».<sup>3</sup>

Большинство исследователей обращают внимание на «ретроспективность» в подходе Равеля к восточной теме. Действительно, это был Восток Римского-Корсакова, Балакирева; орнаментальные мелодии Равеля перекликаются с «Шехеразадой» Римского-Корсакова, с его романсом «Пленившись розой соловей», «Еврейской песней» Мусоргского. Возникают ассоциации и с французской музыкой – «Искателями жемчуга» Бизе, с «Пустыней» Давида. Несмотря на эти связи трудно согласиться с Ю.Крейном, в том, что «...экзотическое видение Востока равелевской «Шехеразады», конечно, сейчас не может быть особенно близким нам.... Тогда все сводилось к более или менее общему арабо-иранскому колориту – иногда с небольшой добавкой «китайской пентатоники»<sup>4</sup>.

Между тем следует отметить, что это Восток не только русских композиторов, но и переводчика сказок «1001 ночи» Мандрюса, автора изысканно-импрессионистских, экзотических текстов Клингзора, кумиром которого был Верлен, это Восток Дебюсси и Равеля периода наибольшей их духовной близости. Этой же точки

<sup>1</sup> Письмо М.Равеля к И.Гюдебской от 19 августа 1905 года// Равель в зеркале своих писем. –Л., 1962. –С. 50.

<sup>2</sup> Автобиография // Равель в зеркале своих писем. –Л., 1962. –С. 227.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Крейн Ю. Симфонические произведения Мориса Равеля. –М., 1962. –С. 15.

зрения придерживается и музыковед Смирнов, автор монографии о Равеле. Несмотря на многочисленные ориентиры молодого композитора, он уже в эти годы обнаруживает собственное отношение к Востоку. Равелевская «Шехеразада» написана для голоса и симфонического оркестра. Ее образный мир – это мир мечты, сказок, мифов, близких душе композитора. «Я хочу видеть нищих и цариц, розы и кровь, как умирают от любви и ненависти» (Клингзор). Вокально-симфонические поэмы выполнены с тонким пониманием речитатива и органичного его взаимодействия с оркестровой партией. Равель уже в этом сочинении предстает мастером камерного оркестрового письма. В нем дифференцированная трактовка сольных партий воссоздает роскошно- живописные и жанровые зарисовки.

Справедливости ради, следует отметить, что Крейн все же не проходит мимо новизны равелевского Востока. Своеобразие он видит в том, что «чувственная красота музыки Равеля связана с красотой линий и форм»<sup>1</sup>. Особенно это ощущается в первой и второй поэмах. В них восточная нега, томление и изысканность ориентальных линий выражены особенно ярко. Показательно также, что Э.Виермоз в «чередовании кратких эпизодов, неожиданных поворотах видел влияние кино». Новизна Равеля заключается еще и в новом прочтении ориентальных мелодий, именно в этом он близок Дебюсси, и в частности, его «Послеполуденному отдыху Фавна». Оба композитора достигают удивительно органичного слияния французской и восточной орнаментальных мелодий выражающих медитативность (темы флейт из второй поэмы и «Фавна»),

Как известно, Равель, как и Дебюсси питал пристрастие к старинной французской музыке, к искусству Люли, Рамо; ему близки французские сказки XVII, XVIII веков и связанная с ними детская образность. К такому роду сочинений можно отнести «Матушку-гусыню» – пятичастную фортепианную сюиту в четыре руки, посвященную детям Гюдебских, друзей Равеля. Этот цикл возник под впечатлением французских сказок Перро, Лепрес де Бомонт и де Ольнуа. С позиций Востока внимание привлекает третья пьеса, в которой воскрешается мир колокольчиков и игрушечных инструментов. Она несколько напоминает «Прелюдию» из оперы «Испанский час» Равеля и «Музыкальную табакерку» Лядова. Пьеса под названием «Дурнушка, императрица пагод» изящна и живописна,

<sup>1</sup> Там же. –С. 15.



образ ее переключается со сказочной героиней Ольнуа «Зеленый серпантин»: «Она, императрица, разделась и погрузилась в ванну. Тотчас большие и малые пагоды принялись петь и играть; у одних были теорбы, сделанные из ореховой скорлупы, у других – виолы из миндальной скорлупы, подходящие им по росту».

Мир детства, связанный со старинными сказками, подсказал Равелю необычный для композитора XX века подход к восточной музыке. Его можно назвать неоклассическим. С помощью пентатоники воссоздается так называемый условный, т.е. стилизованный Восток XVIII века:

Пример 5.

The image shows a musical score for two piano parts. The top part is labeled 'Piano primo' and the bottom part 'Piano secondo'. Both parts are marked 'Mouvt de Marche' and 'pp'. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a series of eighth notes in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece with similar patterns.

В качестве модели пьесы выступает фактура «Китайски» Куперена. Сходство с ней очевидно и на это указывает ряд музыковедов, в частности, Смирнов.

Стилизованный Восток пьесы, как и экзотический эффект «Китайской чашечки» из оперы-балета «Дитя и волшебство», обогащается равелевской гармонией, ритмом и оркестровкой. Так, «игрушечность» в балетной версии пьесы «Дурнушка, императрица пагод» раскрывается секундо-квартовыми созвучиями и тембром флейты пикколо.

Иной подход Равеля к восточной теме демонстрируют «Мадагаскарские песни» для голоса, флейты, виолончели и фортепиано – цикл из трех песен на тексты «Элегии» французского поэта креольского происхождения – Эвериста Парни (1925). Непосредственным поводом к сочинению песен стал заказ американской любительницы музыки Элизабет Спрэнг Кулидж. Автор «Элегии» был одним из первых поэтов, проявивших огромный интерес к жизни и быту туземцев (1787). Вполне возможно, что обостренное внимание француза к туземцам обусловлено тем, что он родился на острове Бурбон (близ Мадагаскара) и сочувственно относился к поработенному народу. Об этом свидетельствует и его письмо к А.Бертону: «Нет. Мне не может быть хорошо в краю, где взоры мои созерцают лишь картины рабов, где удары бичей и звон кандалов оглушают мой слух и гремят в моем сердце»<sup>1</sup>. Поэзия Парни оказалась созвучной поискам художников XX века, в том числе и Равеля. «Мадагаскарские песни», – писал автор, – «вносят, как мне кажется, новый драматический элемент...»<sup>2</sup>. Особенно он ощутим в рефрене второй песни «Белым не верьте».

Пример 6.

The image shows a musical score for a voice and piano. The top part is labeled 'Voice' and the bottom part 'Piano'. Both parts are marked 'Andante'. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a series of eighth notes in the voice and a more rhythmic accompaniment in the piano. The second system continues the piece with similar patterns. The lyrics are in French: 'A - oual' and 'Me - fi - ez - vous des - blancs, ha - bi - tants du ri - va'.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Смирнов В. Морис Равель и его творчество. –Л., 1981. –С. 159.

<sup>2</sup> Краткая автобиография// Равель в зеркале своих писем. –Л., 1962. –С. 230.



Начинается он драматическим возгласом, подчеркнутым аккордовой фактурой и громкой динамикой. Критики видели в этой песне «историческую балладу», слышали в ней «призывные кличи», грохот «там-тама», звуки «воинственных труб», «гимн к свободе, направленный против рабства колонизации»<sup>1</sup>. Заметим, что в произведениях Дебюсси никогда не встречались подобные образы, «и, может быть, – писал А.Осре, – лукавый Равель метит также в американскую несправедливость»<sup>2</sup>. Хотя Равель не был политическим борцом, однако, по воспоминанию Дж.Батори<sup>3</sup>, исполнение вокального цикла вызвало острую реакцию слушателей: часть публики просила повторить, а другая, возмущенная, покинула зал.

«Мадагаскарские песни» композитор определил, как «своего рода квартет, в котором голос играет роль инструмента»<sup>4</sup>. Это оригинальное сочинение в стиле Равеля послевоенного времени не лишено ориентальных черт, однако, трактованных по-новому. Равель не стремился к фольклорной достоверности, интонационному сходству, хотя «знаки местного колорита» в нем присутствуют. Для автора, более важным становится глубокое осмысление восточных языковых средств, воспроизведение архаических элементов музыки с помощью современной стилистики. Повторность и вариантность многочисленных пентатонических оборотов в «Красотке Нахандова», мелизмы, глиссандо, имитация ударных, остинато уменьшенной октавы и ноны в песне «Не доверяйте белым», полиритмия и политональность в песнях «Не доверяйте белым», «Хорошо улечься в зной» создают необходимый восточный колорит и эмоциональный эффект.

Еще более показательным становится обращение композитора к модальной технике, выполненной, как пишет Ю.Холопов – «не по принципу примитива», а сложно. В варианном изложении мелодии песни «Хорошо улечься в зной» отсутствует тоническое трезвучие и гармония в обычном понимании. Место собственной гармонической аккордовой техники частично занимает модальная, ладовая, т.е. техника одноголосной, горизонтальной организации, поэтому

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Смирнов В. Морис Равель и его творчество. –Л., 1981. –С. 210.

<sup>2</sup> Ревию музыкаль. Памяти Равеля// Смирнов В. Морис Равель и его творчество. –Л., 1981. –С. 296.

<sup>3</sup> Дж. Батори – первая исполнительница вокального цикла М.Равеля «Мадагаскарские песни».

<sup>4</sup> Смирнов В. Морис Равель и его творчество. –Л., 1981. –С. 210.

центральный элемент системы не только ре бемольное трезвучие, сколько ре бемольный диатонический звукоряд»<sup>1</sup>.

#### Пример 7.

The image shows two systems of a musical score. The first system is for Voice and Piano. The Voice part is in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "Il est doux de se cou-cher du-rant la cha-leur sous un ar-bre touf-fu et d'at". The Piano part is in a grand staff with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The second system is also for Voice and Piano. The Voice part continues with the lyrics: "ten-dre que le vent du soir a-me-ne la frai-cheur." The Piano part continues with a triplet of eighth notes. The score is written in a style typical of early 20th-century French music.

Как видно из приведенного примера – в нем отсутствует, собственно, восточная интонационность. Композитор лишь опирается на характерную для нее модальную технику. Подобный подход сближает Равеля с Ван Гогом, для которого обращение к восточной речи – лишь средство обогащения творчества. Самоограничение, скупость выразительных средств, усиление линейности и вариантная техника «Мадагаскарских песен» вполне отвечает эстетическим принципам Равеля в послевоенные годы.

Восточные темы, образы, Равель, как и Дебюсси, черпал в арабизированной испанской культуре. Как и его современник, он тяготел к андалусскому фольклору, активно впитавшему арабо-испанскую и цыганскую музыку. В отличие от Дебюсси, Равель постигал испанский фольклор не интуитивно – для него Испания была второй, как он говорил, «музыкальная родина». Он неоднократно бывал в этой стране. В своей музыке об Испании «Равель больше испанец, чем сами испанцы» – так перефразировал Д.Фришман известное высказывание Каталя об «Еврейских песнях» Равеля.

От матери баскского происхождения Равель унаследовал любовь не только к андалусским песням, танцам, но и к баскским. В Андалусии успешно прошли его концерты с участием М.Грей и

<sup>1</sup> Холопов Ю. Очерки современной гармонии. –М., 1974. –С. 194.



К.Леви. Среди испанских исполнителей у него были друзья, в частности, пианист Р.Винес, композитор и певец Гарсия и его дочь, замечательная певица М.Мелибран. Равель был знаком с музыкой испанских композиторов; особенно ему понравилась опера де Фалья «Короткая жизнь», проникнутая андалусской песенностью. «Равелевский испанизм» не только в привязанностях, «в кровном родстве» (Д.Фришман), но и в повсеместно пробудившемся в XIX веке внимании к жизни и культуре Испании, «романтически манящим образам этой страны»<sup>1</sup>. Интерес к испанской музыке у Равеля сохранялся на протяжении всей жизни: одним из ранних сочинений была «Хабанера»(1895), а поздних – «Болеро»(1928).

В связи с направленностью работы мы остановимся лишь на тех испанских произведениях, в которых отчетливо прослеживается восточное начало. К их числу относятся: «Альборада» («Утренняя серенада шута»), «Испанская рапсодия» и «Болеро». Созданные в разное время, они, как и другие сочинения, отражают эволюцию творчества, и, в связи с этим, эволюцию отношения композитора к Востоку.

В «Хабанере» и «Альбораде» Восток получает претворение через призму французского импрессионизма. Между тем, в них уже достаточно отчетливо выражается почерк композитора. Отметим: Восток Равеля более зашифрован, чем у Дебюсси, чисто испанское начало у него превалирует. Равель обычно не прибегает к «Ориенту», как средству выражения колорита, Дебюсси же осознанно шел к колористическому обновлению ладогармонического языка через освоение элементов восточной музыки. И последнее, на чем хотелось заострить внимание – наличие в каждом сочинении, в том числе и с элементами Востока, «равелевского нерва», внутреннего напряжения, выражающего психологическую линию его искусства. Изысканность, утонченность и фольклорная непосредственность, с ее ритмическим и мелодическим богатством, в «Испанской рапсодии» и в «Альбораде», изощренное, почти пуантилистское письмо в «Прелюдии к ночи», динамические контрасты, полные драматизма и напряжения в «Малагенья» и оркестровых нарастаниях в «Альборато», наконец, графичность, сдержанность чувств и эмоциональные «взрывы» – все это раскрывает индивидуальные черты стиля композитора.

<sup>1</sup> Фришман Д. Испанская рапсодия М.Равеля. –М., 1973.

«Испанская рапсодия» – одно из сочинений композитора, в котором очарование восточной музыки проявилось у Равеля достаточно полно. «Музыка Рапсодии, – писал де Фалья, – поразила подлинно испанским характером, который в соответствии с моими собственными намерениями был достигнут не простым употреблением фольклорного материала (за исключением «Ферии»), а посредством свободного использования существеннейших ритмических и ладогармонических (модал-мелодикс) и орнаментальных особенностей нашей народной музыки. И эти особенности изменили своеобразную манеру Равеля»<sup>1</sup>.

Образный мир «Испанской рапсодии» богат и живописен: он развивает «романтический круг настроений, близкий музыке Глинки («Ночь в Мадриде»), де Фалья («Ночи в садах Испании») и Дебюсси («Звуки и ароматы в вечернем воздухе», «Ароматы ночи» из «Иберии»). Пожалуй, наиболее импрессионистская по своей сути – первая часть «Испанской рапсодии» – «Прелюдия ночи». Каждый ее знак, будь-то мелодия, тембр, динамика, ритмический рисунок, ладогармоническое варьирование, наделяется определенным смыслом. Структурно оформлены две мелодические фразы: ниспадающая оstinатная лейттема из четырех звуков, получившая название «атмосферы ночи», и томно-мечтательный «восточный напев» (каденция у двух кларнетов), с характерным синкопированным оборотом. И та, и другая темы написаны в доминантовых тональностях от ре и фа диез с фригийским наклоном. Конрапункт этих тем, как и полиметрия, образованная из сочетания двухдольности с трехдольностью, фонические эффекты создают таинственный и вместе с тем меланхолический образ.

Плетение двух тем прерывается то страстными вспышками струнных, то импровизацией двух кларнетов, позже двух фаготов, основанных на восточных интонациях с фригийским наклоном, что воссоздает равелевский пейзаж, проникнутый психологизмом. Неожиданные всплески пассажей, глиссандо придают импрессионистской картинности «остроту и терпкость звучания» (Ю.Крейн). В репризе в восточном напеве незначительно изменяется интервальное соотношение, благодаря чему напев сближается с лейттемой, обретая новый оттенок.

Такие части из «Испанской рапсодии», как «Малагенья» и «Ферия» еще ярче демонстрируют своеобразие стиля композитора. Обе они

<sup>1</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. –М., 1971. –С. 90.

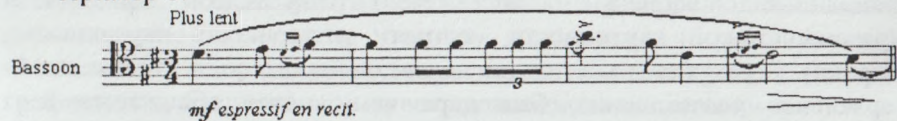


полны контрастов, динамики. В них активно разрабатываются ритмы популярных в Испании танцев: «Малагеньи», «Фанданго», а также фольклорной мелодии «Хота». Один из значительных контрастов достигается сопоставлением вихревого танцевального движения (*tutti* оркестра) и мелодии восточного склада песенного характера, в духе андалусских колас, в доминантовом ладу от соль диеза. Эта мелодия представляет собой каденцию английского рожка, полную скорби, лиризма и пластики. Ее ориентальная интонационно-ритмическая структура, как и ладовая переменность, раскрывает черты южно-испанского фольклора, тесно связанного с Востоком.

Аналогичный пример имеет место и в «Ферии»: после кульминационного проведения темы «Фанданго» следует резкий спад, а затем вступает лирическая тема, интонационно родственная соло английского рожка из «Малагеньи». В ней, как и во второй части, речитация опирается на квинтовое созвучие, а интонационность содержит черты ориентализма, – характерный для восточной музыки фригийский оборот. В «Испанской рапсодии» композитор привлекает «сверх-оркестр», однако он подчинен импрессионистской манере письма.

«Альбороадо» или «Утренняя серенада шута» – третья пьеса из сборника фортепианных пьес Равеля под названием «Отражения» (1905). В 1909 году появляется оркестровая версия Равеля, не уступающая по своим художественным достоинствам оригиналу. «Утренняя серенада шута» – жанровая сценка, которой композитор придал черты гротеска в «манере Гойя» (В.Смирнов). Терпкость и острота музыки, динамика и внутренняя напряженность танцевальных сцен подтверждают эту мысль. Что касается испано-восточного начала, то оно рельефнее всего очерчено в «середине» развернутой, динамической трехчастной формы. Одна из особенностей этого раздела – наличие в нем выразительного монолога фагота и его связь с канте хонде:

Пример 8.



Такие черты, как патетическая приподнятость, даже некая театральность образа, речитативный склад мелодии – «повторение

одного звука до одержимости» (де Фалья), – это все знаки канте хонде, впитавшего в себя мавро-испанские и цыганские элементы речи. С восточной интонационностью также сближают постепенное мелодическое развертывание, украшенное мелизмами, переменность устоев. Динамизм сцены, огромная сила эмоционального напряжения рождаются из сопоставления мелодии фагота мавританского характера и танца – «оркестровых наплывов», звучащих, как «неясный гул толпы» (Журдан Моранж). Контрастные варьированные эпизоды (5т. – 5т. – 4т. – 5т. – 3т. – 7т. – кульминационная зона) воспринимаются как своеобразный «сценический диалог» сольной партии фагота и «оркестровых наплывов».

Еще одним источником восточного элемента в произведении Равеля стала цыгано-венгерская музыка. Как известно, цыгане своим происхождением связаны с кочевыми народами Северной Индии. В силу исторических условий они покинули Индию (в V-X вв.), став самостоятельным кочевым народом, проживающим в разных странах (цыганский язык – один из новоиндийских).

Особенно много цыган в Испании и Венгрии. Чуткий к интонациональному фольклору, Равель воспринял элементы и цыгано-венгерской музыки. Этот круг интонаций нашел свое выражение в «Цыганке» – «Концертной рапсодии» для скрипки с оркестром (авторское название)<sup>1</sup>. Написана она в 1924 году и посвящена венгерской скрипачке Иелли де Арнаны<sup>2</sup>. Во время работы над ней ориентиром для автора служили концертные пьесы Шоссона, Лало, Сарасате, рапсодии Листа, и, вполне возможно, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова.

«В основу произведения, – пишет Мартынов, – положены мелодии стиля вербункош, или вернее сказать их стилизованное подобие. И это понятно, ибо он (Равель) не имел возможности познакомиться с вербункош в первоисточнике»<sup>3</sup>. Трудно согласиться с автором этих строк, по поводу того, что «мелодии Цыганки» – это «стилизованное подобие». Равель даже в произведениях-посвящениях, таких, как «Гробница Куперена», Соната для скрипки и виолончели «Памяти Дебюсси» был далек от стилизации, (исключение составляет

<sup>1</sup> Вторая редакция «Цыганки» написана для скрипки и фортепиано.

<sup>2</sup> Это была пора увлечения скрипичной литературой. В 1922 году Равель создает «Сонату для скрипки и виолончели» Памяти К.Дебюсси и «Колыбельную» на имя Габриэля Форе, в 1927 – Сонату для скрипки и фортепиано.

<sup>3</sup> Мартынов И. Морис Равель. – М., 1979. – С. 198.



пьеса «Дурнушка, императрица пагод» из цикла «Моя Матушка-гусыня»). Думается, так же спорно мнение о том, что «Равель не имел возможности познакомиться с вербункош в первоисточнике». В биографии композитора имеются факты, проливающие свет на данную проблему. Как известно, Равелю в связи с его концертными поездками пришлось бывать в Вене и Будапеште. По наблюдению Ю.Крейна, «своеобразным продолжением «географических» интересов, вслед за «Вальсом», возникла «Цыганка», основанная на интонациях народной музыки венгерских цыган»<sup>1</sup>. А по свидетельству одного из друзей Равеля, композитору довелось слышать де Арнани – музыканта-исполнителя цыганских мелодий: «Он был увлечен ими, слушал одну за другой, и здесь, вероятно, возник первый замысел скрипичной рапсодии «Цыганка». Можно также предположить, что французский композитор слышал цыганскую музыку в Испании. Таким образом, надо полагать, что Равель опирался не только на профессиональные жанры (Рапсодии Листа), но и на народные источники, в данном случае – на цыгано-венгерский фольклор, который ассимилировал элементы восточной музыки.

По жанру, «Цыганка» – концертная пьеса, однако ее виртуозный стиль, насыщенный техническими приемами, не затеняет содержательности и эмоциональной выразительности. Импровизационный склад, зажигательный характер образов, вариационность, как один из принципов формообразования, частая смена темпов – создают впечатление свободной рапсодической формы. На самом деле в ее основе лежит тщательно продуманная композиция, как в целом, так и в деталях. Членится она на два раздела: интродукция-каденция (импровизационный монолог скрипки) и вариации на две темы (скрипка с фортепиано), которые в процессе развития динамизируются, подобно народным пляскам, с ускорением темпа к концу танца. Оба раздела связаны между собой тонально и интонационно (монолог си минор, ре минор и си минор; первая тема – ре минор, вторая – Ре мажор, параллельный к си минору). Темы характеризуют протяженные и рельефные мелодические линии, а также темповый и динамический контрасты.

Восточные интонации вкрапливаются в общую музыкальную ткань «Цыганки». Они не составляют самостоятельную мелодическую «единицу» и не играют, как у Дебюсси (в отдельных случаях), роль

краски. «Ориент» у Равеля – неотъемлемая часть всего музыкального произведения: его музыкальный язык формируется из интеграции различных фольклорных источников. В музыке «Цыганки» можно выявить элементы стиля вербункош – особенно они узнаваемы в вариациях на вторую тему.

Пример 9.



В концертной пьесе обнаруживаются также интонации венгерской, армяно-азербайджанской и еврейской музыки (каденция скрипки).

Пример 10.



Объединяющим началом для мелодических фраз разного происхождения становится широкое использование ув.2 и ниспадающих полутоновых ходов, т.е. оборотов типичных для мелоса восточных народов:

Пример 11.

<sup>1</sup> Крейн Ю. Симфонические произведения Мориса Равеля. –М., 1962. –С. 164.



Таким образом, как мы видим, подход композитора к Востоку в «Цыганке» иной, чем в «Испанской рапсодии» или «Утренней серенаде шута». Это сочинение, как и «Мадагаскарские песни», подводит к последнему испанскому опусу, в котором проявилось восточное начало – это знаменитое «Болеро».

На связи «Болеро» с Востоком неоднократно указывал сам автор. В беседе с музыкальным критиком Кальвокоресси о мелодиях «Болеро», Равель говорил, что это «народные мотивы испано-арабского духа». В сценическом воплощении он «хотел, чтобы было подчеркнуто арабское начало, заключающееся в упорном повторении двух тем». Действительно, обе темы несут на себе печать испано-восточной интонационности и характерности.

В «Болеро» – иное видение испано-арабского начала, нежели в «Испанской рапсодии» и «Утренней серенаде шута». Трактовка их изменилась в соответствии с эволюцией его творчества, впитавшего все многообразие тенденций французской культуры послевоенного времени. Основопологающим моментом в «Болеро» оказывается сама идея, чисто конструктивная и связанная с ней эмоциональная<sup>1</sup>. Рациональное начало присутствует на всех уровнях сочинения, начиная от двух избранных им протяженных тем испано-арабского характера до оркестрового воплощения. Все элементы речи разработаны со всей тщательностью, свойственной столь взыскательному к себе художнику.

Разумеется, содержание «Болеро» не исчерпывается конструктивной задачей; оно многозначно и по-разному интерпретировалось критиками и его друзьями. Из-за отсутствия сходства мелодий «Болеро» с народным танцем, некоторые критики обвиняли Равеля в недостаточной национальной характерности. Как известно, композитор никогда и не стремился к фольклорной достоверности. Одни в этом сочинении слышали танец, другие – пластичные, пленительные мелодии, ничего не имеющие общего с танцем, третьи – неуклонную силу, предвосхищающую образ катастрофы XX века. Особенно мрачно трактовал содержание «Болеро» Сюарес, назвав «Болеро» «пляской смерти», «звуковым»

<sup>1</sup> Более подробный анализ «Болеро» Равеля см. в кн.: Крейн Ю. Симфонические произведения Мориса Равеля. – М., 1962; Мартынов И. Морис Равель. – М., 1979.; Смирнов В. Морис Равель и его творчество. – Л., 1981.

образом болезни, которая, может быть, мучала Равеля в течение всей жизни»<sup>1</sup>.

Равель мыслил иначе: он «хотел в декорацию включить корпус завода, с тем, чтобы рабочие и работницы, выходящие из цехов, постепенно вовлекались в общий танец»<sup>2</sup>. Как ни странно, но одно из самых популярных сочинений композитора, исполнявшееся уже при жизни автора повсюду: на улицах Парижа, в провинции, метро, коридорах отелей, за границей (вспомним, как до слез был тронут Равель, когда услышал, как один из марокканцев насвистывал мелодию из «Болеро»), вызвало столь разноречивое понимание музыки композитора. При всей «разноголосице мнений», совершенно очевидно одно: эстетика импрессионизма, кратких мелодических фраз, тембров «Испанской рапсодии» уступило место рельефному письму, протяженным мелодическим структурам «Болеро». Переливчатая тембровая палитра, мерцание красок уступает место сопоставлению пластов, линий, несколько напоминающих манеру постимпрессионистов, в частности, Гогена.

В «Болеро» Ю. Крейн различает два типа мелодических построений. Первый – диатонический – он относит к испанским мелодиям, в «их европейской сущности», второй – рапсодический – к мелодиям мавританского происхождения. С подобным утверждением полностью вряд ли можно согласиться, поскольку обе темы близки друг другу, ведь не случайно некоторые музыковеды трактуют ее, как одну тему. Разве лишь во втором построении арабо-испанские элементы проявляются ярче, чем в первом. Страстность, внутренняя напряженность характера музыки, ладовая переменность, доминантовое наклонение, наличие увеличенной секунды, а также настойчивое повторение звука ре бемоль второй октавы сближают ее с андалусской песенностью, принадлежащей стилю канте хонде – носителю испано-восточной интонационности.

Красота музыкальной мысли, выраженная в виде двух упорно повторяющихся тем, развитых в форме оркестровых вариаций, ритмическое оstinato малого барабана, образующее с тематическим материалом сложную полиритмию, и общее динамическое нарастание

<sup>1</sup> Шантавуан говорил, что от музыки веет отчаянием», Катала – «разве это не ужасное трагическое нарастание» и др. высказывания современников (цит. по кн.: Мартынов И. Морис Равель. – М., 1979. – С. 234)

<sup>2</sup> Равель в зеркале своих писем. – Л., 1962. – С. 203.



создают завораживающий образ, наполненный огромной эмоциональной силой. Так, собственно из синтеза испано-арабского мелоса, родилось произведение, принесшее французскому композитору немеркнущую славу.

«Равель обладал убежденностью великих музыкантов, прирожденных художников, изобретателей...» (Ш.Кеклен). Эта убежденность ощущалась у него во всем, и, в частности, в его отношении к инациональной фольклорной и профессиональной музыке. В письме в Комитет национальной лиги защиты французской музыки Равель писал: «систематический отказ от знакомства с творчеством иностранных собратьев был бы даже опасен для французских композиторов и привел бы к национальной ограниченности: французское искусство, столь богатое в настоящее время, очень скоро выродилось бы и заостенело в штампах<sup>1</sup>. Равель убежден в том, что культура Востока и других народов не только доставляет личное эстетическое удовольствие, но и обогащает французскую музыку в целом.

Проанализированные в работе произведения не исчерпывают проблемы «Равель и Восток». В тех или иных формах ориентальные темы встречаются во многих сочинениях композитора. Это балет «Дафнис и Хлоя», с характерными для восточного мелоса образованиями, «Вокализ в форме хабанеры» с томной андалусской кантиленой, «Еврейские песни» и др. у Равеля, как и у Дебюсси, французская музыка активно вступает во взаимодействие с восточной. В зависимости от художественных задач видение Востока у Равеля было разным: в пьесе «Дурнушка, императрица пагод» сказывается неоклассическая тенденция, в «Мадагаскарских песнях», для выражения социальных тем, композитор привлекает комплекс средств, среди которых большое значение приобретают пентатоника, архаические интонации, лейтинтервалы. В «Альбораде» мелодия мавританского характера вступает во взаимодействие с сонорными эффектами, а сам танец подчас приобретает черты гротеска. Трактовка тем мавританского происхождения в «Болеро» отличается огромной экспрессией и динамизмом.

Особенно ценным представляется в творчестве Равеля органичный синтез некоторых принципов европейского мышления с восточным («Лодка в океане», «Виселица»). Мы имеем в виду

<sup>1</sup> Равель в зеркале своих писем. –Л., 1962. –С. 235.

медитативные образы, получившие столь широкое распространение в музыке XX века. Композитор берет на вооружение и конкретные средства музыкальной выразительности восточной музыки. Использует их в произведениях зачастую лишенных ориентализма («Лодка в океане», «Хорошо улечься в зной» из «Мадагаскарских песен», вторая часть Трио «Пантум», исходным моментом которой явилась форма малайской поэзии). Именно такой подход к восточной музыке был воспринят младшими современниками Равеля – А.Жоливе, О.Мессианом.

Таким образом, восточные и арабизированные испанские сочинения Равеля отражают новое понимание Востока во французской музыке, созвучное эпохе музыкального импрессионизма и постимпрессионизма. Равель, ассимилируя восточные элементы, оказывает влияние не только на формирование европейских школ, но и восточных<sup>1</sup>. Думается, уместно подчеркнуть, что яркая, насыщенная южными красками музыка Равеля оказалась особенно близка восточному слушателю.

<sup>1</sup> Яркими примерами тому могут служить узбекская (Г.Мушель, Карим Ходжи и др.), армянская музыка (А.Хачатурян и др.).



## АНДРЕ ЖОЛИВЕ И ВОСТОК

*Я тщательно изучал манеру пения негров, то значение инвестиционного, мелодического изобретательства импровизационности, которыми они владеют и которого композиторы часто не находят.*

*А.Жоливе<sup>1</sup>*

В постимпрессионистскую эпоху композиторы Франции представлены плеядой выдающихся композиторов (группы «Шести», «Молодая Франция», Аркейская школа и др.). Музыкальная культура этого периода – явление сложное, противоречивое, во многом отражающее остроту взаимоисключающих идей. Здесь рождались и угасали целый ряд новейших направлений в искусстве. Вместе с тем, Франция никогда не теряла связи с наследием прошлого. Это касается и сформировавшихся в XIX и в начале XX века традиций в трактовке восточного начала во французской музыке.

В эпоху постимпрессионизма интерес к Востоку не только не ослабевает, а наоборот, возрастает. Именно в нем обнаруживают французские композиторы новые темы, образы и средства воплощения. Вспомним, какие изменения произошли в мировоззрении, в мироощущении Равеля, Делакруа, Гогена, Ван Гога и других художников. Многие тенденции, характерные для второй половины XX века, наметились в 30-е годы. Восток привлекал композиторов, прежде всего, новизной музыкальных образов, мелодической свежестью, магической ритмикой, связанной с ней восточным инструментарием.

В эти годы дальнейшее развитие в музыкальном искусстве получает ориентальная линия. Орнаментальные мелодии легко улавливаются в произведениях Ибера<sup>2</sup>, Русселя, Жоливе, Мессиана, Лушера и других. По воспоминаниям Жордан Моранж: «Русселя всю жизнь влекло к экзотике». Под впечатлением от поездки в Индию, в

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции XX века (1945-1970). – Киев, 1990.

<sup>2</sup> Ибер Жак – автор ряда сочинений ориентальной направленности. Особо выделяется вторая часть оркестровой сюиты под названием «Тунис – Нефта», написанной под впечатлением его поездки в Африку.

Камбоджию, Индонезию он создает «Заклинания» для хора с оркестром и оперу «Падмавати», ассимилирующие интонационный строй этих стран. Особенно популярны «Четыре танца» Русселя для флейты и фортепиано: «Pan», «Tytire», «Krishna», «Mrde la Pejaudie», в которых по принципу контраста сопоставляются античные и индийские образы. Руссель, вдохновленный гениальной миниатюрой «Послеполуденный отдых Фавна» Дебюсси, сумел проявить в трактовке аналогичного образа оригинальность, что выражается в театрализованной интерпретации. «Pan» – первая часть («внешне безобразный, покрытый волосами, с рогами, козлиными копытами, бородой и хвостом»). Исходя, из содержания, композитор дает действенную и гротескную трактовку персонажа. Восточное начало ярче всего выразилось в третьей, основной части цикла – «Krishna». В индуизме «Krishna» является символом божества, воина, или божественного пастуха – символа природы. Именно таким видится Русселю этот образ. Структура пьесы подчинена особенностям традиционной индийской музыки. Это молитва-медитация, выстроенная с помощью вариантного развития. Ритмическая ударность в средней части интерпретируется в лирическом значении. Таким образом, в пьесах находит отражение статичное и действенное начало.

На современном этапе композиторов все больше интересовали не ориентальные интонации, которые лежат на поверхности, а глубинные свойства музыки Востока, его философия. Начиная с 30-х годов усиливается интерес французских композиторов к архаическим пластам, обрядам, к заклинательным образам, как феномену древних неевропейских культур. Примером тому служат фортепианные циклы Жоливе: «Мана», «Ритуальные танцы», «Пять заклинаний» для флейты и фортепиано, упоминаемые ранее «Заклинания» Русселя, «Мистерии» Мессиана и другие. Разумеется, эти тенденции были созвучны поискам Стравинского («Весна священная»), Прокофьева («Скифская сюита»), Бартока («Allegro barbaro»), Булеза (Ритуал Б.Мадерны). Разные образы и разные способы интерпретации Востока (на почве французской музыки) выступают не изолированно, а во взаимодействии друг с другом.

Остановимся на одном из ярких экзотических опусов этого времени – «Мальгашской рапсодии» для оркестра Лушера (1946). Несмотря на то, что Лушер – автор ряда значительных симфонических, камерных, сценических произведений, наибольший



успех выпал на «Мальгашскую рапсодию» для оркестра. Лушер, как и Равель в «Мадагаскарских песнях», не стремился к фольклорной достоверности, хотя и использовал архаические попевки, ритмы мальгашской музыки. Четыре части рапсодии: «Музыканты», «Лодочники», «Колдуны» и «Воины» – четыре жанрово-пейзажные картины из жизни мальгашей, обитателей Мадагаскара – большого острова, расположенного у восточных берегов Африки.

Невольно возникает вопрос, почему композитор назвал свое произведение рапсодией? Ведь по построению и по содержанию – это типичная сюита. В трактовке жанра Лушер близок к «Испанской рапсодии» Равеля. И в том, и другом случае поводом для подобного определения жанра послужил импровизационный склад, эскизность изложения материала, широкое использование кратких фраз, мотивов, рассеянных в партитурах Жюливе и Равеля, правда, следует заметить, не лишенных логики.

Основу «Мальгашской рапсодии» составляет «стиль элементария» (К.Орф). В распоряжении автора – простейшие попевки, наигрыши, многообразные ритмические фигуры плясового характера, переменные размеры, многочисленные мелодизированные остинато. Но, в отличие от К.Орфа, Лушер с помощью контрапунктических пластов, гармонических «пятен», тембровой и интонационной вариантности усложняет музыкальный язык, прибегая подчас к сонорной звучности.

Само название первой части – «Музыканты» – раскрывает содержание и средства музыкальной выразительности. Камерный состав (первая и вторая скрипки, альт и небольшая группа ударных инструментов) воспроизводит звучание народного ансамбля. Фактура то насыщается, то разрежается. Сопоставление более или менее протяженных сольных фраз с напряженной туттийной звучностью, флажолеты струнных, отражают принцип концертирования, основу которого составляет импровизационность. Все это вместе создает картину праздничного музицирования народа.

Пьеса «Лодочники» (2 ч.) завораживает слушателя глубиной и вместе с тем поразительной сдержанностью чувств, ощущением «Вселенского начала», синестезией. Пейзаж вызывает ассоциации с заросшими и навсегда заброшенными берегами острова Мадагаскар, с зеркальной гладью воды и одиноко и безмятежно плывущими лодочниками. Медитативность, элементы заклинательности передают основной тонус части. В «Лодочниках» можно вычленить несколько тематических элементов, образующих четыре пласта: первый –

заклинательный мотив-лейтинтонация рапсодии, заунывно, многократно повторяющийся.

Пример 12.

Example 12 is a musical score for four instruments: 2 Flauti, Violin II Pult1, Violin II Pult1 divisi, and Viola Pult1. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of quarter note = 44. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score includes dynamics like *p* and *con sord.*, and performance instructions like *sul tasto*.

Второй – мерно и гаммообразно движущаяся одноголосная мелодия, изложенная шестнадцатыми длительностями, третий пласт составляет микротематизм, четвертый – плавную, достаточно протяженную мелодию солирующего тромбона, развивающуюся по принципу прорастания и контрапунктирующая со всем тематическим материалом:

Пример 13.

Example 13 is a musical score for Tr-ne (Trombone). The tempo is marked *p espress.* The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score includes dynamics like *p* and *con sord. "Roll"*.

Общий эмоциональный настрой поддерживается динамическими оттенками *piano* и *pianissimo*, и лишь ее кульминация отмечена знаком *forte*.

Третья часть – «Колдуны» – театрализованная сценка, ритуальный обряд. «Мы как бы присутствуем на действе деревенских шаманов-колдунов» – пишет Г.Шнеерсон<sup>1</sup>. Это мир восточной магии. Главными средствами в этой пьесе становятся ударные инструменты, переменный ритмический тематизм 2/4 и 5/10, остинатные гармонические «пятна», многочисленные глиссандо струнных в контрапункте с назойливо повторяющейся лейтинтонацией, благодаря которой объединяются разные по характеру части сюитного цикла.

<sup>1</sup> Шнеерсон Г. Предисловие к партитуре Мальгашской рапсодии Р.Лушера. – М., 1966.



Весь разнообразный тематический материал, включая микротематизм, подчинен выражению шаманской вакханалии.

Близка по духу и характеру к «Колдунам» финальная часть – «Воины». Это тоже своеобразный ритуал, только связанный с воинами. Первичные элементы музыки мальгашей приобретают новую трактовку – динамическую. Как и в предыдущей части, важнейшим средством становится повтор и вариантность. Повтор кличей (тимпани), повтор мелодических формул, среди которых роль своеобразного рефрена отведена лейтинтонации рапсодии. Вариантное развитие достигается постепенным подключением контрапунктических пластов. Это создает более уплотненную и динамическую фактуру с перебивчатой ритмикой и переменным размером: 3/8, 2/8, 2/4, 2/8.

В коде, благодаря ускорению темпа и усилению динамики, все остигатные пласты еще в большей степени динамизируются, образуя напряженную тугтийную звучность – кульминацию части – «Пляски воинов». В заключительных тактах вновь возникает вариант зачинательной лейтинтонации «Мальгашской рапсодии».

Как известно, «Мальгашская рапсодия» Лущера прочно вошла в репертуар симфонических концертов. Создав ее после некоторых восточных опусов Жоливе (автор ее, очевидно, не прошел мимо изысканий своего современника), тем не менее, «Рапсодия», обрела свой собственный, индивидуальный облик.

Изучая Восток в творчестве французского композитора, нельзя обойти имя Мессиаана, восточные произведения которого могли стать самостоятельной темой исследования. Как и многие французские композиторы, Мессиаан питал пристрастие к Востоку, природе, птицам. Не прошел он мимо увлечения музыкой Дебюсси, Равеля, Французской «шестерки», Жоливе, Стравинского. «Мана» и «Ритуальные танцы» Жоливе явились творческим импульсом для композитора. Дюка – почитатель греко-буддисткой культуры, познакомил Мессиаана с индийским трактатом Шарнгадеви, со 120 *desi talas* (ритмами провинции). Как некогда Дебюсси на Всемирной выставке (1889) был потрясен яванской музыкой, ее ритмами, так Мессиаан под впечатлением колониальной выставки (1931), открывает для себя своеобразие музыки, оркестра и танцев острова Бали.

На первоначальном этапе Мессиаан увлекается религиозной тематикой. «Небесное причастие» открывает целую серию духовных сочинений. В религиозной тематике и восточной он обнаруживает

общее свойство – медитативность, новое понимание времени, характерное для философии дзен чань (буддизма). Для Мессиаана – пишет Золозова – «индийская ритмика оказывается лишь материалом, который он заимствует и приспособливает для своих целей...», «он включает ориентальные элементы, тембры гамелана, экзотические названия»<sup>1</sup>.

Мессиаану, его творчеству, посвящены глава книги Т.Золозовой<sup>2</sup>, очерк Р.Куницкой<sup>3</sup> и фундаментальный труд Екимовского<sup>4</sup>, где достаточно полно освещается творчество композитора, ритмическая система Мессиаана, вытекающая из древних индийских ритмов, в частности, из Рагавардхона. В ней последовательно раскрывается стремление композитора освоить технологические и философские аспекты восточной музыки. В силу указанных фактов мы сочли возможным опустить анализ творчества Мессиаана и свое внимание сконцентрировать на малоизученных камерно-инструментальных сочинениях Андре Жоливе.

Андре Жоливе – самообытный французский композитор, со своими взглядами, со своим миропониманием. Творчество его ассимилировало богатые традиции французской культуры: интерес художественной интеллигенции к театру, живописи, музыке. В этом отношении Жоливе не был исключением. С детства он был увлечен театром, музыкой, занимался живописью. Но в иерархии искусств предпочтение отдал музыке, ставшей для него универсальным средством «духовного общения с миром» (А.Жоливе).

Много родственного у Жоливе с музыкой Дебюсси: интерес к природе, к клавесинистам, изящество которых покорило композиторов, и конечно, интерес к Востоку. Музыка Дебюсси раскрепощает знания Жоливе в области гармонии, мелодии, ритма. Поразила воображение композитора и новейшая музыка Вареза, Шенберга, Берга, Бартока, Стравинского, Мессиаана. У Вареза он учился композиции, от него он заимствовал тотальное варьирование фактуры и, в особенности, преодоление регулярной акцентности, полиритмические наслоения и другие средства выразительности. Ему посвятил восточные фрески «Церемониал» для ударных инструментов.

<sup>1</sup> Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции XX века (1945-1970). – Киев, 1990. – С.71.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Куницкая Р. Оливер Мессиаан// Французские композиторы XX века. –Л., 1990. –С. 77.

<sup>4</sup> Екимовский В. Оливер Мессиаан. –М., 1987.



Отталкиваясь от шенберговской системы, Жоливе создал свою систему. Ряды и серии у Жоливе выстраиваются по-новому. «Я создал – пишет Жоливе – свою теорию звуковых опор»<sup>1</sup>. Избранные из 12 полутонов хроматической гаммы звуки образуют «звуковую среду», составленную из переменного числа нот. Позже он приходит к сочетанию модальности с атональной гармонией и, в конце концов – к теории интенсивностей – «музыкальное развитие является не только развитием мелодических, но и сонорных масс»<sup>2</sup>.

Естественно, что потрясения Второй мировой войны внесли свои коррективы в культуру Франции, обновили тематику произведений, возродили интерес к большой симфонии. Динамизм музыки Стравинского, Бартока, их обращение к «варварским» темам, несомненно, оставили глубокий след и в творчестве Жоливе («Жалоба солдата» – вокальный цикл, месса на день Мира для голоса, органа и тамбурина и др.). Музыка Жоливе динамична и полна контрастов. Многие его произведения, в частности симфонии, демонстрируют «сплав импрессионизма и экспрессионизма» (Т.Золозова). Современная действительность обуславливает повышенную эмоциональность и подлинный драматизм.

Восток – это самостоятельная ветвь и вместе с тем неотъемлемая часть музыкального наследия Жоливе. Многочисленные восточные и африканские «знаки» в его произведениях говорят о глубоких привязанностях композитора к этим культурам. Жоливе, как и многие его современники, предпринял путешествие по странам Востока. «Мы посетили храмы... Луксора и Канака, могилы Долины царей, острова слоненка, и я не могу описать вам моих чувств... в них я нашел «подтверждение моей интуиции, предчувствие, вдохновившее на создание «Ритуальных танцев», «Заклинаний»... Я пробовал воплотить в «Эпиталаме» отрывки из поэтических элементов священных книг Верхнего Египта, это давние, отдаленные от нас песни, а также две части симфонии, на которую меня вдохновил Луксор»<sup>3</sup>. Как видно из высказываний автора, впечатления от путешествия были столь сильными, что они определили пристрастия композитора.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции XX века (1945-1970). – Киев, 1990. – С. 80.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции XX века (1945-1970). – Киев, 1990. – С.80.

Своему Скрипичному концерту Жоливе предпослал эпиграф, заимствованный из индийской космогонии. С ней же соприкасаются идеи «Мадалены»; китайское учение о дуализме сил нашло отражение в произведении «Инь-Янь» для 11 инструментов. Концерт для фортепиано с оркестром с 28 ударными инструментами навеян музыкой Африки, Ближнего Востока и Полинезии. Широко используются орнаментальные мотивы в медленных частях Третьей симфонии.

Можно говорить о безграничной мелодической изобретательности, основанной на модальном варьировании. «Орнаментально импровизационное варьирование ассоциируется с орнаментикой восточной архитектуры»<sup>1</sup>. Однако композитор не ставил своей целью копировать народные мелодии, его больше заботит синтез далеких и современных художественных культур.

Второй период в творческой биографии Жоливе получил наименование «магический» или «колдовской». «Я хотел бы вернуть музыке ее первоначальный смысл – говорил Жоливе – когда она содержала в себе магическую и колдовскую выразительность первобытных народов»<sup>2</sup>. Начало было положено фортепианным циклом «Мана» (1935). Жоливе был вдохновлен шестью статуэтками, выполненными Кальдером и подаренными ему Варезом. У полинезийцев и малазийских народов «Мана» выражает «силу», соединяющую людей с миром.

Пьесы цикла: «Медная кукла», «Птица». «Принцесса с острова Бали», «Коза», «Корова», «Пегас» символизируют домашние фетиши. Каждая из них – это музыкальный портрет, созданный с большим вкусом: изыскано, красочно и динамично. Как и в других экзотических произведениях, автор не заботится об интонационной достоверности, хотя она имеет место. Более отчетливо ориентальные обороты слышатся в «Принцессе с острова Бали».

Восток становится для композитора источником идеи, а роль «Ориента» снижается. В миниатюрах автор сочетает модальность с атональностью (гармоническими «пятнами»), статичное с действенным началом. Тематическим материалом, как пишет Т.Золозова, являются «ритмосонорные» звучности, заимствованные из звуков первозданной природы африканских народов: шорохи,

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Цит. по кн: Куницкая Р. Французские композиторы XX века. –Л.,1990. –С.61.



шелесты тропических джунглей»<sup>1</sup>. Повтор и детализированная вариантность определяют своеобразие фактуры. Широко применяются излюбленные интервалы – септимовые, а также тритоновые созвучия. Последние становятся своеобразным лейтинтервалом музыки Жоливе. Разделы или эпизоды соединяются по принципу монтажа.

Что касается программности, то она условна, субъективна и близка пониманию программности Дебюсси (24 прелюдии), Ж.Франсе (5 портретов девушек), Ибера («Истории» для фортепиано – «Дрессировщица золотых черепах», «Маленький белый ослик», «Старый нищий» и др.), а также К.Дельвенкура (пьесы из цикла «Лакомства»). Это скорее собственные впечатления Жоливе от домашних фетишей.

После премьеры цикла «Мана» в исполнении Н.Десуш в 1935 году, Мессиаан свое восторженное отношение к сочинению Жоливе выразил словами: «Месье, я хотел бы, чтобы эта музыка была моей»<sup>2</sup>. Вскоре на свет появились «Ритуальные танцы» Жоливе в фортепианной и оркестровой версии (1939), в которой еще в большей степени выразился интерес автора к тембру, загадочной, таинственной атмосфере импрессионистской звукописи.

Итак, «Ритуальные танцы» – само их название предопределяет эмоциональный строй произведения, его направленность на раскрытие магических образов. В одном из официальных отзывов критик писал: «Я видел здесь тысячелетнюю Африку и привидение с его вечностью, зияющей в песках..., «желтый город, скрытый в тени, погребальные пески, руины и соль земли...». «Я думал также о резких контрастах пустыни Ливии, что находится в камнях долины Нила»<sup>3</sup>.

В сравнении с предыдущим циклом, в «Ритуальных танцах» расширяется роль «Ориента» и импрессионистской красочности, что ни в коем случае не означает отсутствия контрастности и динамизма. Именно противопоставление действенных танцев – «Героического», «Свадебного» статичным – медитативным: «Посвящение», «Умыкание», «Погребальный» – раскрывают суть произведения. Все части подчинены выявлению «магических» и «варварских» образов. Пять частей «Ритуальных танцев» имеют симметрично выстроенную

<sup>1</sup> Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции XX века (1945-1970). – Киев, 1990. – С. 80.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Куницкая Р. Французские композиторы XX века. – Л., 1990. – С. 52.

<sup>3</sup> Там же. – С. 52.

структуру, по типу некоторых бартоковских циклов: I – Посвящение, II – Героический, III – Умыкание, IV – Свадебный, V – Погребальный.

Роль лирического центра выполняет «Умыкание» – III ч. От нее протягиваются нити к I и V – финалу цикла. В медитативных танцах концентрируются внутренняя сосредоточенность, психологизм, траурность. Ориентальная мелодика, близкая арабской, особенно ярко проявилась в «Умыкании». Здесь, как и в «Погребальном» танце, магическая и завораживающая образность раскрывается с помощью роскошной оркестровой палитры, напоминающей партитуру «Испанской рапсодии» Равеля.

Естественно, что в трактовке «варварских» образов с заостренным ритмом, многочисленными остинатными ритмическими фигурами, вариантностью в развитии материала, и, наконец, динамизмом «Героического» и Свадебного танцев – Жоливе ближе Стравинскому, нежели Дебюсси.

По содержанию и языку, циклу близка самостоятельная пьеса для фортепиано под названием «Брачный танец». Как и в предыдущих сочинениях, танцевальное начало здесь завуалировано, что позволяет автору расширить рамки содержания. В данном случае композитор обращается к «птичьей» тематике – это птичий брачный танец, отсюда и своеобразие пьесы, имитирующей пение птиц. Вступление построено на детализированной ритмической вариантности, опирающейся на звук соль первой и второй октавы. Каждый новый такт – вариант предыдущего. В третьем такте опорный звук – соль второй октавы обрывается переливчатыми интонациями.

Основной раздел «Брачного танца» – заклинательная интонация, развивающаяся по принципу прорастания. Подобные способы изложения материала свойственны многим восточным культурам, в том числе и узбекской. На кульминации пьесы «птичьи звоны» наполняются сонорными звучностями, которые приводят к заключительному разделу. Таким образом, «Брачный танец» – пьеса, которая несет на себе печать французских, в частности, клавесинистов, Равеля, Мессиаана и восточных традиций.

Дебюссистская традиция, идущая от «Фавна» и пьесы для флейты соло «Сиринкс», породила во Франции огромное количество замечательных сочинений для флейты. Среди них: Сонатина для флейты и фортепиано Дютюи, экзотический цикл Русселя для флейты и фортепиано, «Density 21,5» Вареза для флейты и др. Многочисленны сочинения для флейты и у Жоливе: от концерта до миниатюры. Среди



последних – пьесы и циклы для флейты соло и флейты с фортепиано: «Прыжки», «Фантазия-каприс», «Вознесение», Пять «Заклинаний», сюита *Ascetes*. Импрессионистско-экспрессионистские тенденции, расширенное понимание тональности приводят композитора к новой трактовке музыки, ориентированной на Восток. В качестве примера приведем одно из оригинальных сочинений Жоливе: инструментальный цикл «Заклинания», демонстрирующий новые темы и новое отношение к Востоку. Все в нем как бы направлено на выявление восточной образности: выбор инструмента, монодийная трактовка, содержание и форма.

Каждая часть, а их пять, представляет как бы вариацию на бытовую тему из жизни древних народов, в частности, африканского. «Варварское», «дикое» в позитивном плане выражается через воспроизведение многочисленных знаков-символов, которыми пользовались люди в древности: имитация отдельных возгласов, выкриков, их переключки, чередующиеся с ориентальными мотивами. Периодическое звучание тембров африканских ударных инструментов, ритмы которых свободно варьируются, заклинательные интонации рисуют неповторимые экзотические картины быта. Главное в музыке «Заклинаний» – непредсказуемость в развитии материала и, в то же время, филигранная отточенность всех деталей.

Первая часть, свободно изложенная, предельно лаконичная, как бы выполняет функцию вступления (ассоциируется она с кличами людей, призывающих на праздник). Вторая, третья и пятая части развиваются по линии нарастания динамики, которая подводит к кульминации, апогею праздника. Третья часть – лирический центр цикла. Тематизм сочинения условно можно разделить на три группы: первая – темы с широкой интерваликой<sup>1</sup> – это своеобразные возгласы, заклинания (амелодический тематизм) – вступительные и заключительные такты первой части:

<sup>1</sup> Использование подобных интервалов – характерная для Жоливе стилистическая черта.

Пример 14.

Подобные обороты речи постоянно вкрапливаются и в другие части, способствуя тем самым единству цикла. Вторую группу составляют ориентальные мотивы (2, 3 и 4 ч.):

Пример 15.

На равных правах, наряду с мелодическим тематизмом выступает ритмический, который призван передать атмосферу праздника. Ритмический тематизм, имитирующий африканские ударные инструменты, открывает вторую часть. Сохраняя свою структуру в последующих частях, он особенно большое значение имеет для финала:

Пример 16.

В пояснении к виртуозной пьесе «Chant de Linos» («Песня Линоса») для флейты и фортепиано Жоливе говорится: «В греческой античности – своего рода погребальный плач, надгробная ламентация, прерываемая криками и танцами»<sup>1</sup>. Действительно, «Chant de Linos» продолжает магическую линию творчества композитора послевоенного времени. В этом сочинении воедино сливаются образы

<sup>1</sup> Андре Жоливе // Куницкая Р. Французские композиторы XX века. –Л., 1990. –С. 65.



импрессионистского и экспрессионистского плана. «Импровизационные взрывы, исступленные возгласы – пишет Р.Куницкая – чередуются со статическими эпизодами..., скорбные напевы сменяются вакхическими»<sup>1</sup>, что предопределяет синтез импровизационных принципов формообразования с классическими, в данном случае с рондальной последовательностью.

«Песня Линоса» членится на два неравных раздела: более развернутый и краткий. До и после Аллегро – «Вакхический танец». Приведем схему построения пьесы:

A	B	A1	C	A2	D	E	D1	B1	A3	D2
Драматический рефрен	Лирический эпизод	Рефрен	Лирический эпизод	Рефрен	Вакхический танец	Лирический раздел	Танец	Лирический эпизод	Рефрен	Кода Танец

Как видно наглядно из схемы, второй раздел произведения связан с первым репризами на расстоянии, динамическими контрастами. Дополним – и плавными мелодическими связками, не зафиксированными в схеме.

В первом разделе роль драматического рефрена выполняют стремительные мелодизированные пассажи, начинающиеся с кульминационных звуков:

Пример 17.

<sup>1</sup> Там же.

В последующих проведений рефрен сохраняет лишь смысловую функцию. Два лирических эпизода (B и C) близки друг другу и по характеру, и по манере изложения. И в том, и в другом случае по-восточному томные, непрерывно льющиеся хроматизированные мелодии поддерживаются столь же выразительной, колористической, гармонической фактурой.

«Вакхический танец» на 7/8 (второй раздел) вносит в произведение динамический и жанровый контраст:

Пример 18.

Неисчерпаема по своей интонационной и ритмической изобретательности, блестящая партия флейты, выстроенная по принципу прорастания. Тематическим импульсом для многочисленных варьированных проведений служит мелодизированная ритмоформула. Таким образом, в «Chant de Linos», как и других проанализированных выше сочинениях для флейты соло и флейты с фортепиано, отчетливо выразились новые тенденции в трактовке Востока в творчестве Жюливе.



Среди камерно-инструментальных ансамблевых сочинений Жюливе, яркой восточной направленностью выделяется цикл «Sérénade» для квинтета в составе флейта, кларнет, фагот, валторна и солирующий гобой. Четыре ее части под названиями «Cantiléne», «Caprice», «Interméde», «Marche-Burlesque» отличают яркость музыкального языка, эмоциональность и лаконичное высказывание музыкальной мысли.

Название квинтета «Sérénade», ее программность – условны. Разнохарактерные лирические и скерцозно-гротескные образы определяют общий тонус сочинения. Сюитный цикл распадается на две образные сферы: лирическую («Cantiléne», «Interméde») и жанровую, гротескно-скерцозную («Caprice» и «Marche-Burlesque»).

Музыка ансамбля вбирает в себя многочисленные знаки Востока: солирующий гобой, близкий по тембру восточному инструменту, ориентальная по своей интонационности его партия. (Первая часть – символ восточной неги, изысканности, родственной «Ориенту», «Фавну» Дебюсси). Автор не ограничивается ориентальным мелосом – главное для него – синтез ориентальной мелодии с серийным рядом, монодийного склада с полифонным, ритмо-интонационной варианности с импровизационностью.

В «Cantiléne» и «Interméde» много точек соприкосновения. Обе части привлекают, прежде всего, мелодической выразительностью. Их ткань составляют мелодические образования большей или меньшей протяженности, опирающиеся на диатоническую и хроматическую основы. Проникнутые лиризмом в большинстве своем, они плавно перетекают друг в друга. Разделы трехчастной формы сглаживаются. Объединяющим началом становятся сольная партия гобоя и интонационные арки.

Несмотря на родство медленных частей, каждая из них обладает индивидуальными чертами. «Cantiléne» начинается со вступления, основанного на сопоставлении двух пластов – мрачного по характеру хорала у инструментального ансамбля (протянутые низкие тембры) и томной, грустной, пластически гибкой мелодии солирующего гобоя, в основе которой лежит десятизвучный ряд с тритоновыми ходами.

### Пример 19.

Основные темы «Cantiléne» не контрастны, они, как свет и тени, выражают авторскую мысль. Следует выделить еще две темы: соло флейты – ц. 2,5,8 (играет роль рефрена первой части) и тему гобоя. Последняя развивается по принципу прорастания. Второе проведение рефрена флейтой в высоком регистре и валторной на пианиссимо вносит новую окраску, ощущение неземного лоэнгриновского начала в музыке.

Наличие двух полифонических пластов – хорального и импровизационного – сохраняется на протяжении всей части. На кульминации второго эпизода на два форте вступает тема вступления у солирующего гобоя. Заключительное проведение рефрена, теперь уже у флейты с кларнетом в мажорной окраске, вновь звучит на пианиссимо. Господство «тихих» звучностей – характерная черта данной пьесы.

«Interméde» – живописная, хореографически пластичная жанровая картинка. Разделы трехчастной формы с обрамлением обозначены четко. Функции солирующего инструмента здесь использованы разнообразно: то ему поручаются выразительные повторяющиеся двухтактовые мотивы, то это орнаментированные мелодии (триольный



рисунок), так называемый «воображаемый» восточный фольклор. Иногда ему поручаются микротемы. «Intermède» еще отличается от «Cantilène» и более дифференцированной фактурой, внутренней расчлененностью при наличии сквозного развития.

Названия второй и четвертой частей «Caprice» с ремаркой Scherzando и «Marche-Burlesque» предопределяют их жанровую основу. В обеих частях композитор использует широко распространенный прием жанрового обобщения. Уже XIX и особенно в XX веках отношение художников к бытовым жанрам изменяется. Так, перу испанского художника Гойя принадлежит графическая серия картин: «Капричиос», в которых он трактует этот жанр, как сатирический, гротескный, изобличающий ханжество духовенства, фанатизм, инквизицию. Малер впервые дает нам гротескную, ироническую трактовку траурного марша (Первая симфония). Традиция Малера была продолжена Шостаковичем и другими композиторами. В этом же ключе трактует Жоливе содержание «Caprice» и «Marche-Burlesque». В них господствуют ироническо-саркастические образы, ирония соседствует с дьявольской гримасой, что реализуется с помощью жанровой деформации.

Отсюда – в этих частях много общего и в средствах выразительности: автор привлекает большую группу тем: наряду с орнаментированными мелодиями, много тем с тритоновой интонацией, а также микротемы. Весь этот, многообразный, на первый взгляд, разрозненный материал организован и наполнен энергией, динамикой, перебивчатыми острыми ритмами и неожиданными поворотами. В том и другом случае главным принципом разработки становятся повторность и вариантность. Партии ансамбля максимально линейные, образуют атональную вертикаль. Хотя части внутренне расчленены, они в эмоциональном плане нацелены на сквозное развитие, на общее динамическое нарастание вплоть до кульминации.

Как видно из сказанного выше, «Sérénade» для квинтета с солирующим гобоем – одно из ярких сочинений композитора восточной направленности. Небольшие, контрастные по своей образной сфере части цикла сменяют друг друга, не лишая при этом произведения целостности. В плане способов объединения частей цикла особое место отводится разнообразно трактованной партии солирующего гобоя. Жоливе вносит много нового в интерпретацию ориентальной мелодии. Он синтезирует модальность с серийностью,

атональность с сонористикой. Что касается форм, то композитор опирается на классические структуры (трехчастность, рондальная последовательность, способы обрамления частей цикла), обогащенные средствами, заимствованными из восточного и африканского поэтического фольклора: контрастность и непредсказуемость в развитии материала, повтор и варьированный повтор, неквадратность в построении.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Интерес художников к инациональным культурам и, в частности, к восточной – закономерен и по-прежнему актуален. Великие деятели культуры всегда знали, что искусство «стерильное» не может существовать («стерильность» хороша только в медицине). Вне общения «с миром» национальное искусство обречено на вымирание. И это понятно.

Восток привлекает, прежде всего, своим непознанным миром – неисчерпаемым богатством культурного наследия в области музыки, архитектуры, живописи, поэзии и философии. Восток для многих художников Запада явился живительным источником, источником обогащения собственного искусства.

Исключительное пристрастие к Востоку французов объясняется еще и их соседством с арабизированной Испанией, а также специфическим свойством французской нации. «Культура Франции – писал Илья Эренбург – потрясает прежде всего своей общей настроенностью, близостью к сомнениям и чаяниям других народов, если угодно, своей человечностью... У француза нет национальной ограниченности»<sup>1</sup>. Они открыты для восприятия инациональных культур. Им свойственна обостренная тяга к новизне.

Исследование взаимодействия французской музыкальной культуры с Востоком показало, что отношение композиторов к Востоку на различных этапах исторического развития, даже на протяжении XIX и XX веков было разным; разным был и ареал географических интересов.

Магистральный путь композиторов лежал через освоение экзотических тем, сюжетов, средств музыкальной выразительности, находящихся преимущественно на поверхности, через освоение ориентальной мелодики, характерных ладовых и ритмических оборотов и далее – к глубокому познанию культуры. Восток стал для композиторов предметом углубленного изучения, предметом анализа и конструирования на ее базе собственных принципов, систем (Дебюсси, Равель, Жюливе, Мессиа́н). Таким образом, обращение композиторов к Востоку – это постоянный процесс обновления своего творчества новыми темами, новыми языковыми приемами. Восточные описи французских композиторов, обогащая свою культуру, внесли вместе с тем, величайший вклад в мировое искусство.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Альшванг А. Произведения К.Дебюсси и М.Равеля. –М., 1963.
2. Асафьев Б. М.Равель // Б.Асафьев. О музыке XX в. –Л.,1962.
3. Алексеев А. Французские пианисты и композиторы конца XIX-начала XX века. М.Равель//Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. III. –М., 1982.
4. Ансерме Э. Язык К.Дебюсси //Э.Ансерме. Статьи о музыке, Воспоминания. –М., 1986. –С. 127-189.
5. Базарнова В. Взаимодействие динамики и статики как одна из стилистических основ гармонии М.Равеля// Проблемы музыкального стиля. –М.,1982. –С. 9-104.
6. Воронова Б.Г. Капусика Хокусай. –М., 1975.
7. Гаккель Л.Е. Морис Равель //Фортепианная музыка XX в. –Л., 1990. –С. 131-169.
8. Гафурбеков Т. Третья симфония «Песнь о ночи» Короля Шимановского // В.Плунгян, И. Галущенко. «Тухтасин Гафурбеков». –Т., 1998.
9. Гете И. Собрание сочинений. Том 1. – М., 1975.
10. Григорьева Т.И. Еще раз о Востоке и Западе //Иностранная литература. 1975, № 7.
11. Головинский Г. Композитор и фольклор. –М., 1981.
12. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. –М.-Л., 1964.
13. Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. –М., 1982.
14. Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. –М., 1973.
15. Екимовский В. Оливье Мессиа́н. –М., 1987.
16. Еолян И. Очерки об арабской музыке. –М., 1970.
17. Журдан Моранж Э. Равель о Равеле. Беседы у микрофона //Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 3. –М., 1963. –С. 3-62.
18. Журдан Моранж Э., Перлемутер В. Равель о Равеле. Современники о Равеле//Зарубежная музыка XX века. –М., 1967. –С. 72-77.
19. Завадская Е.В. Восток на Западе. –М., 1970.
20. Завадская Е.В. Культура Востока в современном западном мире. –М., 1976.



21. Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции XX века (1945-1970). –Киев, 1990.
22. Измайлова Л. Ладовые истоки // Вопросы теории музыки. –М., 1968. –С. 290-298.
23. Избранные письма К.Дебюсси. –Л., 1986.
24. Импрессионисты, их современники, их соратники. –М., 1976.
25. История французской литературы. Т.4. –М., 1972.
26. Каптерева Т.П. Искусство Испании. –М., 1989.
27. Каратыгин В. Клод Дебюсси. –М., 1965.
28. Кессель Л. Гете и Западно-восточный диван. –М., 1973.
29. Конен В. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века//Этюды о зарубежной музыке. –М., 1975.
30. Конрад Н. Запад и Восток. –М., 1972.
31. Кремлев Ю. Сен-Санс. –М., 1970.
32. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. –М., 1965.
33. Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. –Л., 1966.
34. Крейн Ю. Симфонические произведения Мориса Равеля. –М., 1962.
35. Кудряшов Ю. Влияние Дебюсси на тембровое мышление XX века //Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. –М., 1985. –С. 244-282.
36. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. –Л., 1990.
37. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года. –М., 1985.
38. Лонг М. За роялем Дебюсси. –М., 1985.
39. Мартынов И. Морис Равель. –М., 1979.
40. Музыкальная эстетика стран Востока. –М., 1967.
41. Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. –М., 1988.
42. Печерский П. О фортепианной музыке Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. –Л., 1983. –С. 91-136.
43. Равель в зеркале своих писем. –Л., 1962.
44. Рети Р. Тональность Дебюсси // Рети тональность в современной музыке. –Л., 1968.
45. Ревальд. Постимпрессионизм от Ван Гога до Гогена. –Л.-М., 1962.
46. Рильке Р.М. Ворепсведе Огюст Роден. Письма, стихи. –М., 1971.
47. Роулэнд. Искусство Востока и Запада. –М., 1958.
48. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. –М., 1963.

49. Роллан Ромен. Музыканты наших дней. –М., 1938.
50. Сабинина М. Клод Дебюсси //Музыка XX века. Очерки. В 2-х частях. Ч.1, кн. 2. –М., 1977.
51. Смирнов В. Морис Равель и его творчество. –Л., 1981.
52. Усов А. Духовые инструменты в творчестве композиторов конца XIX -начала XX вв. //История зарубежного искусства. –М., 1978.
53. Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. –М., 1971.
54. Фришман Д. Программность и музыкальная форма // Музыка и современность. Вып. 7. –М., 1971.
55. Фришман Д. Испанская рапсодия М.Равеля. –М., 1973.
56. Холопов Ю. Дебюсси//Холопов Ю. Очерки современной гармонии. –М., 1974. –С.163-177.
57. Холопова В. Дебюсси-Скрябин //Холопова В. Вопросы ритма в музыке XX века. –М., 1971. –С. 273-277.
58. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. –М., 1983.
59. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. –М., 1977.
60. Чалоян В. Восток и Запад. –М., 1979.
61. Эренбург И. Французские тетради. Собрание сочинений. Т. 6. –М., 1965. –С. 323.
62. Янов-Яновская Н.С. Узбекская музыка и XX век. –Т., 2007.
63. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. –М., 1978.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	3
Клод Дебюсси и Восток .....	7
Морис Равель и Восток .....	22
Андре Жоливе и Восток .....	42
Заключение .....	60
Библиография .....	61



**Тамара Аванесовна ГОЛОВЯНЦ**

**ВОСТОК В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ:**

**К.ДЕБЮССИ, М.РАВЕЛЬ, А.ЖОЛИВЕ**

**учебное пособие**

**на русском языке**

Редактор *И.Шакирова*

Технический редактор *Н.Имамов*

Корректор *К.Гуреев*

Оригинал макет подготовлен *А.Рузикуловым*

**АБ №32**

Подписано к печати 30.03.2008 г. Формат 84×108  $\frac{1}{16}$ .

Усл. п.л. 3,8. Изд. п.л. 4,0. Тираж 200 экз.

Заказ № 09-2008. Цена договорная.

Оригинал макет подготовлен в редакционно-издательском отделе  
Государственной консерватории Узбекистана.  
700027. Ташкент, улица Батыра Закирова, 1.



