



Ирина Сергеевна Захарбекова

СЮЖЕТЫ БАЛЕТОВ МОРИСА РАВЕЛЯ: ИСТОЧНИКИ И ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ

Балетное творчество Мориса Равеля – особая страница в истории музыкально-театрального искусства XX века. Композитор сотрудничал с выдающимися хореографами и танцорами (Михаилом Фокиным, Вацлавом и Брониславой Нижинскими, Натальей Трухановой, Идой Рубинштейн, Джорджем Баланчиным), а также с крупнейшими балетными компаниями своего времени («Русский балет», «Шведский балет», «Балет Иды Рубинштейн»). Во многом благодаря их заказам балетная музыка Равеля появилась на свет. Приведем этот список¹:

¹ Равель также участвовал в создании музыки к коллективному (вместе с П.-О. Ферру, Ж. Ибером, Роланом-Манюэлем, М. Делануа, А. Русселем, Д. Мийо, Ф. Пуленком, Ж. Ориком и Ф. Шмиттом) балету «Веер Жанны», для которого он сочинил интродукцию в виде изящных и будто игрушечных «Фанфар» (1927). В западных источниках можно отыскать и упоминание о некоторых балетных задумках Равеля или потенциальных заказах. Например, о заказе неосуществленного балета «Зоопарк», о котором пишет в своей книге «Русские Балеты» Дягилева» Линн Гарафола, цитируя письмо Франческо Кангило: «Рим, лето 1917 года. Дягилев попросил меня создать футуристический балет, и я написал ему нечто забавное и оригинальное: “Зоопарк”, который понравился и Дягилеву, и Мясину, его первому танцовщику. Кто бы смог сделать декорации, костюмы и весь дизайн спектакля? Я, который видел фантастическую фауну, стилизованную Деперо с элегантным синтезом, предложил его имя Дягилеву. Но Кокто, который был влиятельным и очень дружным с Дягилевым, уже предложил ему имена некоторых парижских художников, которые устранили Деперо. Однако

Музыкальный театр

- «Моя матушка-гусыня» (балет, 1911, созданный на основе фортепианной, а затем оркестровой сюиты; либретто М. Равеля, хореография Ж. Угар, заказ Ж. Руше),
- «Аделаида, или Язык цветов» (балет, 1912, созданный на основе фортепианной, а затем оркестровой сюиты «Благородные и сентиментальные вальсы»; либретто М. Равеля, хореография И. Хлюстина, заказ Н. Трухановой),
- «Дафнис и Хлоя» («хореографическая симфония в 3 частях», 1909–12, либретто М. Фокина и М. Равеля по Лонгу, хореография М. Фокина, заказ С. Дягилева),
- «Вальс» («хореографическая поэма для оркестра», 1919–20, либретто М. Равеля, хореография Б. Нижинской, заказ С. Дягилева),
- «Болеро» («балет для оркестра», 1928, либретто Иды Рубинштейн, хореография Б. Нижинской, заказ И. Рубинштейн).

Равелевские балетные спектакли в основном камерны и непродолжительны по времени звучания. Исключение здесь составляет «Дафнис» – «масштабная фреска» на фоне других балетов композитора, стандартный для дягилевской труппы спектакль (массовый, красочный и при этом не превосходящий по продолжительности часа) и скромное сочинение в сравнении с трехактными и трехчасовыми классическими балетными композициями.

балет, который должен был сочинить Равель, так никогда и не был создан, потому что Равель ушел на фронт и заболел». [6, 428. Здесь и далее без специального указания приводится перевод автора статьи]. В этой же книге упоминается и письмо Равеля Дягилеву от 12 января 1917 года, официально подтверждающее принятие заказа.

Музыкальный театр

Обратимся к сюжетной составляющей балетного творчества Равеля, которая вносит дополнительные штрихи в характеристику его музыкальных образов. Либретто своих балетов композитор создавал самостоятельно, однако их сюжеты и героев вполне возможно отыскать в хореографических и литературных произведениях, существовавших до и во времена Равеля. Иными словами, его работа над либретто в этом отношении прямо соприкасается с проблемой соотношения «своего» и «чужого».

«Моя матушка-гусыня» («*Ma Mere l'Oye*»). Сюжет этого миниатюрного балета, созданного на основе оркестровки фортепианной сюиты для детей, представляет собой своеобразную «выжимку» из сказок авторов XVII–XVIII веков – «Спящей красавицы» и «Мальчика-с-пальчик» Шарля Перро, «Зеленой змейки» Марии д'Онуа, «Красавицы и Чудовища» Жанны-Марии Лепранс де Бомон. Три эпиграфа², которыми Равель предварял пьесы сюиты, заменяются в балете более развернутым сюжетом³.

² «Мальчик-с-пальчик»: «По дороге он разбрасывал крошки хлеба, надеясь, что это поможет ему найти обратный путь; но каково было его удивление, когда он не смог найти ни одной крошки; прилетали птицы и все поклевали» (Ш. Перро)

«Дурнушка, императрица пагод»: «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» (д'Онуа)

«Разговоры Красавицы и Чудовища»: «Когда я думаю о Вашем сердце, Вы мне не кажетесь таким уродливым». – «О, клянусь, это так! У меня доброе сердце, но я чудовище». – «Много есть людей гораздо уродливее Вас». – «Если бы я осмелился, то сделал бы Вам большой комплимент, чтобы поблагодарить Вас, но ведь я всего-навсего зверь...»

«Красавица, не согласитесь ли Вы стать моей женой?» – «Нет, зверь!..»

«Я умираю довольный, так как мне выпало счастье еще раз увидеть Вас». – «Нет, мой дорогой зверь, Вы не умрете: Вы будете жить, чтобы стать моим супругом!..» Чудовище исчезло, а у своих ног она увидела принца, прекраснее самого Амура, который благодарил ее за освобождение от волшебных чар» (де Бомон) [3].

³ В первой («Танец прялки») и второй («Павана Спящей красавицы») картинах балета главная героиня Принцесса Флорина укалывает палец о прялку и засыпает. Три следующие картины («Беседы Красавицы и Чудовища», «Мальчик-с-

Музыкальный театр

Отметим, что и название произведения акцентирует внимание не только на собирательном сказочном образе Матушке-гусыни, но и на понимании его самим композитором (ключевое слова – «моя»). Кроме того, Равель как будто задает вопрос «Что приходит Вам в голову при упоминании “Сказок моей Матушки-гусыни”?»». Слушатель, конечно, без труда назовет и «Спящую красавицу», и «Мальчика-с-пальчик», однако композитор предлагает вспомнить не просто сам сборник 1697-ого года, созданный Перро, но и его культурное окружение, а потому в сюжет балета включаются сказки и других авторов – д’Онуга и де Бомон.

Балет «Моя матушка-гусыня» длится около получаса, поэтому очевидно, что в сюжет включаются не все сказки, а только их определенные части. Выбор такой части Равель оставляет за собой, отдавая предпочтение не главным идеям, составляющим суть этих сказок⁴, а отдельным штрихам и нюансам, характеризующим персонажа или ситуацию-сцену⁵. Мы не найдем в балете драматических коллизий, сюжетных хитросплетений или динамики развития персонажа – композитору достаточно легкого воспоминания для воссоздания сказки. Когда эти воспоминания выстраиваются в определенную последовательность, получается дивертисмент отдельных сцен, вставленных в рамку истории Спящей Красавицы. Появление остальных персонажей оправдано идеей сна –

пальчик», «Дурнушка, императрица пагод») – это ее сны. Последняя, шестая картина («Волшебный сад») – появление Прекрасного Принца и пробуждение Флорины на рассвете в волшебном саду.

⁴ Храбрость и смекалка крохотного человечка («Мальчик-с-пальчик»); умение хранить обеты и бороться за любовь («Дурнушка, императрица пагод»); доброе сердце при внешнем уродстве («Красавице и Чудовище»).

⁵ Потерянная дорога и блуждание в лесу («Мальчик-с-пальчик»), восточная церемония с участием экзотического народа пагод («Дурнушка»), галантные отношения Красавицы и Чудовища, напоминающих аристократов эпохи рококо.

Музыкальный театр

беспроектного сюжетного хода, позволяющего композитору создавать в своих произведениях особую атмосферу и выбирать собственные правила игры.

Фантазируя по поводу нюансов сказок Перро, д'Онуа и де Бомон, Равель создал миниатюрную копию балетных спектаклей своих предшественников: в «Моей матушке-гусыне» преломились черты романтической балетной традиции XIX века. Идея сна в качестве сюжетной основы спектакля, «couleur locale» («Дурнушка»), сказка, и особенно сказка Ш. Перро, в качестве неиссякаемого источника персонажей, событий и волшебства, организация сцен по принципу дивертисмента – по сути этот изящный, миниатюрный, тонко стилизованный балет стал своеобразной квинтэссенцией хореографических произведений Ж. Перро, А. Бурнонвилля, М. Петипа и других мастеров романтического балета⁶.

«Аделаида, или Язык цветов» («*Adélaïde, ou Le langage des fleurs*»). Как и в случае с «Матушкой Гусыней», сюжет «Аделаиды» – балета, созданного на основе оркестровки Равелем своих фортепианных «Благородных и сентиментальных вальсов», – композитор придумал сам. История любовного треугольника куртизанки Аделаиды, молодого человека Лоредана и Герцога продолжает вечную тему противостояния любви и богатства, воспетую в «Травиате» Верди-Дюма. Однако при всей серьезности вопроса в

⁶ Среди прочих: «Золушка» (1823, балет-феерия, хореография – Альбер, музыка – Сор), «Спящая красавица» (1829, балет-феерия, хореография – Омер, музыка – Эроль), «Крестница фей» (1849, балет, хореография – Ж. Перро), «Сказка» (1854, балет, хореография – А. Бурнонвилль), «Сказки в картинках» (1871, балет, хореография – А. Бурнонвилль), «Спящая красавица» (1890, балет, хореография – М. Петипа, музыка – П. Чайковский), «Сказки фей» (1891, балет, хореография – М. Петипа, музыка – Рихтер), «Золушка» (1893, балет, хореография – М. Петипа, музыка – Б. Фитинхофшелль), «Синяя борода» (1897, балет, хореография – М. Петипа, музыка – П. Шенк).

Музыкальный театр

равелевском – весьма условном, «деланном» – варианте заметно влияние и другой похожей истории, не так давно (в 1911 году, за год до премьеры «Аделаиды») появившейся на балетной сцене. При взгляде на подчеркнута театральные страсти героев балета⁷ – романтического Лоредана, кокетливой Аделаиды и самоуверенного Герцога – вспоминаются скорее не пылкий Альфред, благородная Виолетта и властный Барон, а суматошный Петрушка, пустышка Балерина и глуповатый Арап. Будучи другом Стравинского, поклонником русской музыки и одним из участников русской балетной компании, Равель, безусловно, подразумевал данное сходство, однако, сводить историю «Аделаиды» к «перепеванию чужой песни» было бы неверно.

Сюжет равелевского балета интересен, прежде всего, «языком цветов», заявленным композитором в заглавии, благодаря чему акцент с обычной любовной истории переносится на тонкую игру смыслов, которая ведется при помощи растений⁸. Откуда взялись цветы? Во-первых, они уже давно обосновались в балетных спектаклях XVIII–XIX веков. «Балет цветов» из «Галантных Индий» Ж.-Ф. Рамо, поставленный отдельно М. Сале (1743); балет П. Гаво «Белая роза и Красная роза» (1809), балет П. Тальони на музыку Ц. Пуни «Фея цветов» (1847), балеты М. Петипа «Язык цветов» (1844) и «Голубая георгина» (1860), балет А. Бурнонвилля «Праздник цветов в Чинзано» (1858), па цветов из «Корсара» А. Адана (1867), вальс цветов из «Щелкунчика» П. Чайковского (1892) и, наконец, балет М. Фокина

⁷ Особенно это касается утрированных жестов Лоредана, то впадающего в дикое отчаяние, то в мрачную меланхолию из-за кокетства Аделаиды.

⁸ Каждому поступку или проявлению чувства в балете сопутствует обмен цветами, за которыми закреплен очень четкий символ: мак – забвение, подсолнух – надменное богатство, боярышник – надежда, акация – платоническая любовь и т.д.

Музыкальный театр

«Видение розы» (1911) – сложно было бы пройти мимо подобного букета.

Во-вторых, свою роль в создании сюжета сыграли и литературные предпочтения Равеля. «Дез Эсенту казалось, что цветочную лавку можно уподобить обществу со всеми социальными прослойками: бывают цветы трущоб – нищие и обездоленные обитатели мансардных подоконников, старых глиняных чашек и молочных банок – скажем, левкой; есть цветы-обыватели – заурядные, напыщенные и ограниченные хозяева расписанных фигурками фарфоровых кашпо – например, розы; и еще, конечно, водятся цветы-аристократы – орхидеи – прелестные, нежные, трепетно-зябкие экзотические создания, столичные отшельники, обитатели стеклянных дворцов, цветочная знать, живущая особняком, в стороне от уличной зелени и мещанской флоры» [1, 97]. В этой цитате из любимейшей книги Равеля – «Наоборот» Ж.-К. Гюисманса – важно отождествление человеческой жизни с созданиями природы. Композитор и писатель любят, как при помощи них возникает вполне реальный, одушевленный мир. Мы еще не раз найдем в культуре того времени «язык» цветов, драгоценных камней или тканей на страницах книг О. Уайльда, А. де Ренье, М. Пруста. Одно из качеств сюжетной стороны балета «Аделаида» – это подчеркнутый эстетизм, изысканная символика которого заменяет собой стандартную манеру выражения, человеческого и хореографического.

Итак, с одной стороны, явное пародирование «Петрушки», сочинения друга и соратника Игоря Стравинского, с другой – продолжение «цветочной» традиции спектаклей предшественников, с третьей – эстетское любование «языком цветов». Столь разные художественные задумки – ирония и изысканность – характерны не

Музыкальный театр

только для Равеля-художника, но и Равеля-человека. Что же касается «Аделаиды», то мы встретим это имя в биографии Равеля не только в связи с наименованием его балета, но и с названием армейского грузовика, на котором композитор во время Первой Мировой войны будет выполнять свой патриотический долг: удивительный оригинал, композитор оставался верен себе вне зависимости от окружающих условий.

«*Дафнис и Хлоя*» («*Daphnis et Chloé*») – единственный балет Равеля, созданный им на чужой авторский текст. И то, как трансформировался первоначальный источник в композиторской интерпретации, весьма примечательно для творческого кредо Равеля.

Пасторальный роман, приписываемый древнегреческому автору Лонгу, об истории любви пастуха Дафниса и пастушки Хлои знаменит откровенной эротичностью сюжета. Предложенный Дягилевым и вполне ожидаемый для репертуара «Русского балета» (после архаичной и провокационной «Весны священной»), соседствующий по времени создания со скандальным «Послеполуденным отдыхом Фавна», поддержанный Фокиным⁹ сюжет оказался неприемлем для композитора. Пожалуй, ничто так не было чуждо Равелю, как тема любви в ее физиологическом понимании, закономерная, впрочем, для древнего текста. Именно поэтому интеллигентный, рафинированный Равель в равной степени изъясил из текста Лонга как эротику, так и архаику, заменив проблему

⁹ Фокин сам создал либретто. Этот первоначальный текст двухактного спектакля он уже когда-то (в 1904 году) предлагал для постановки в Петербурге. Любовная пастушеская история на фоне природы была обращена Фокиным в более драматическое русло с акцентами на похищении пиратами Хлои и кознях недругов, мешающих союзу юных героев. Балет так и не был поставлен, и вторая жизнь фокинского сценария началась в труппе Русского балета. С ней-то и пришлось работать Равелю.

Музыкальный театр

полового созревания юных героев более нейтральной темой первой любви, а место действия перенес из реальной исторической Греции (с ее язычеством, рабами, плотскими радостями и социальными вопросами) в условную, мифическую, как он выразился, «Элладу моей мечты» [2, 194]. Получился «античный менуэт» – то есть целомудренные пастухи и пастушки с овечками, собачками, амурами, цветами и танцами, – одним словом, мир Ватто и Буше, тактично прикрывающий естество, галантный и цивилизованный.

Даже, казалось бы, необходимому для любовной истории па-де-де главных героев здесь уделяется очень мало внимания. Единственный раз, когда Дафнис и Хлоя танцуют вдвоем, – это при изображении истории любви Пана и Сиринкс (а не своей собственной), но даже здесь Дафнис быстро оставляет Хлою танцевать в одиночестве, а сам отвлекается на свирельную импровизацию в духе изображаемого им бога.

В европейской театральной традиции Древняя Греция и до Равеля изображалась весьма условно, облагорожено. При всем разнообразии мифологических сюжетов и героев, спектакли не выходили за рамки приличия. Как раз во времена Равеля дягилевские балетные спектакли шокировали публику откровенной архаикой – античной ли, славянской ли, восточной. Скандал породил моду, а потому целомудренный балет Равеля, тепло принятый публикой, проиграл в популярности своему более откровенному собрату – поставленному в том же сезоне «Послеполуденному отдыху Фавна»¹⁰.

¹⁰ Из воспоминаний М. Фокина о постановке «Дафниса»: «Я не думал, что для одного балета надо было непременно принести в жертву другой. Дягилев и Нижинский думали иначе: для успеха “Фавна” им казалось необходимым испортить моего “Дафниса”... Бедный “Дафнис” был пасынком антрепризы» [4, 168].

Музыкальный театр

Публика оценила «псевдо-античный» балет, который Фокин продолжал ставить и после разрыва с Дягилевым¹¹, не оценил его сам импресарио: на «Дафнисе» закончилось сотрудничество хореографа с «Русским балетом».

«Вальс» («*La Valse*») и «Болеро» («*Bolero*»). Парадокс «хореографической поэмы» «Вальс» и «балета для оркестра» «Болеро», написанных с разницей почти в 10 лет, заключается в том, что они, пожалуй, меньше всего нуждаются в сюжете. Об этом говорит тот факт, что в современной концертной практике эти произведения встречаются как в чисто симфоническом виде, так и в новой сюжетной интерпретации (особенно «Болеро»¹²). И в то же время сюжет, который все-таки был, многое в них объясняет.

«Появляющиеся сквозь облака или туман вальсирующие пары, постепенно озаряемые светом канделябров», «огромный зал императорского дворца, около 1855 года» [5, 511] – вот скромный сюжет «Вальса», первоначально задумывавшегося под заглавием «Вена». Сцена-зарисовка отсылает туда, где этот танец стал столь популярным (в Вену середины XIX века), к тому, кто его популярным сделал (Иоганну Штраусу-сыну).

Идея балета, посвященного вальсу, словно подготовилась многими классическими и романтическими спектаклями: «Коппелия», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Раймонда»,

¹¹ Например, с французской труппой в 1922 году в Гранд Опера.

¹² Речь идет о японской постановке «Болеро» (1997) Николаем Андросовым с Майей Плисецкой и Гедеминасом Тарандой. Действие балета разворачивается в храме, где главный жрец и его подчиненные совершают обряд поклонения своему божеству. Оно, постепенно оживая, танцует вместе с главным жрецом, которому единственному дозволено коснуться божества. Возомнив себя достойным богам, он сам забирается на постамент, но божество скидывает зазнавшегося наглеца. К нетрадиционным постановкам «Болеро» может быть отнесен и «мужской» спектакль Мориса Бежара (1979) с солирующим танцовщиком Хорхе Донном.

Музыкальный театр

«Времена года» и другие балеты опираются на жанр вальса как одну из важных составляющих танцевальности. Однако взгляд Равеля на этот танец далек от идиллии и безмятежности, а равелевская знаменитая характеристика – «фантастическое и фатальное кружение» [9, 188] – отодвигает танец от легких, четких, ясных балетных экзерсисов. Примечательны слова композитора: «Это танцевальный, кружащийся, почти галлюцинирующий экстаз, в большей степени страстный и изнурительный вихрь танцующих, которые охвачены и воодушевлены ничем, кроме вальса» [5, 423].

Зловещую, темную сторону равелевского «Вальса» заметили уже современники. Критик Теодор Линдебауб называл его «мрачным танцем» [7, 68], а Пьер Капдевель говорил о том «изнеможении головокружения, которое вводит исполнителей и слушателей в оргийный и дьявольский мир» [7, 68]. Сам Равель замечал: «В то время как одни найдут здесь попытку пародии, даже карикатуры, другие однозначно увидят трагическую аллюзию – конец Второй Империи, положение Вены после войны и т.д. Этот танец может казаться трагическим, как и любая другая эмоция – сладострастие, удовольствие – доведенная до предельной точки. Но следует видеть только то, что музыка выражает: возрастающую последовательность звучания, к которой на сцене прибавятся свет и движение» [5, 230].

Сочинение-дань, сочинение-апофеоз, сочинение-трагедия, «Вальс» демонстрирует важное качество любого танца – механистичность. Образ механики главенствует и в «Болеро», первоначально озаглавленного как «Фанданго», хотя сюжет, предложенный Идой Рубинштейн, был таков: «Внутри одной из таверн Испании танцуют люди в свете медных ламп, висящих под потолком. В ответ на приветствие к ним присоединяется танцовщица,

Музыкальный театр

она запрыгивает на длинный стол, и ее шаги становятся все более и более оживленными» [8, 203]. Сам Равель, однако, имел в виду именно механизм: «В основе моего собственного “Болеро” лежит идея фабрики. Однажды я бы хотел исполнить его с громадными индустриальными заводами на заднем плане» [5, 399].

«Болеро» продолжает и доводит до апогея идею танцевальной механики, определенной в «Вальсе». Странное сочетание – испанской таверны и работающего завода – не становится поводом для противоречия. Испанский танец и конвейерная лента сливаются воедино, так что собственно сюжетный компонент отодвигается далеко на задний план, уступив место не событиям, а процессу. Как показала дальнейшая жизнь равелевского сочинения, музыка «Болеро» сочетаема с каким угодно сюжетом, будь то короткометражный фильм Жана-Люка Годара «Письмо Фредди Бюашу» (1982), сюрреалистический мультфильм Ивана Максимова (1992) или «храмовая» постановка Николая Андросова (1997). Как признавался сам Равель: «Я написал всего лишь один шедевр – “Болеро”. Но, к сожалению, в нем нет музыки» [9, 103].

Сюжеты «Вальса» и «Болеро» очень условны и обобщены. Сближает их идея одержимости танцем, зависимости от механики танца. В свое время Дягилев отверг только что написанный Равелем «Вальс», метко заметив: «Это шедевр, но это не балет. Это портрет балета. Изображение балета» [8, 173]. Пользуясь словами импресарио, можно сказать, что и «Вальс», и «Болеро» – это не танцы в прямом смысле слова, это «портреты танцев» или «танцы о танцах», несущие на себе трагический отпечаток.

Подытожим все вышесказанное о сюжетной составляющей балетов Мориса Равеля:

Музыкальный театр

– авторство: сюжеты своих балетов Равель создавал сам, а уже готовые тексты переделывал согласно своему пониманию выбранной темы;

– содержание: сказка, любовная история, античный миф или танцевальная сцена в чистом виде – сюжет важен лишь как толчок для дальнейшего музыкального развития, но не как организатор этого развития. Равель как бы вспоминает, фантазирует над оригинальным текстом и, в итоге, по-своему выстраивает нужную реальность, пользуясь тонкими намеками и аллюзиями, отдельными чертами и нюансами, приглушенным светом (сон, туман, темнота) и странными ассоциациями (танец-фабрика, танец-галлюцинация);

– драматургия: несмотря на интересные (с точки зрения динамического движения) и разнообразные сюжеты, Равель обходится при их разработке без острых коллизий и драматических противостояний, даже сцена похищения Хлои или страстная развязка «Аделаиды» скорее театрально эффектны, чем жизненно правдивы. Сюжетная динамика представляет собой дивертисментную смену картин, более («Дафнис и Хлоя», «Аделаида») или менее («Моя Матушка Гусыня») связанных друг с другом. Как только музыкальное развитие берет верх над сюжетным, композитор урезает до минимума последнее («Вальс», «Болеро»);

– контекст: при создании либретто Равель опирается как на театральную традицию XVIII (античная мифология) и XIX (авторские сказки) веков, так и на современную ему литературу (Гюисманс, Ренье, частично Уайльд). При этом он тонко стилизует чужие манеры – «язык цветов», язык античности, язык романтической сказочности – по-своему решая идею мифа, сказки, танца или современного ему эстетского произведения.

Музыкальный театр

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гюисманс Ж.-К.* Наоборот: Роман / Пер. с франц. Е.Л. Кассировой под ред. В.М. Толмачева. М.: FreeFly, 2005.
2. Равель в зеркале своих писем: сб.; сост. М. Жерар и Р. Шалю; введение, пояснит. текст и заключение Р. Шалю; вст. ст., ред. и прим. Г. Филенко, 2-е изд. Л.: Музыка, 1988.
3. *Равель М.* Моя матушка-гусыня: Пять дет. пьес для ф.-п. в 4 руки: с предисл. Л.: Музыка, 1976.
4. *Фокин М.* Против течения: 2-е издание, доп. и испр. / Ред. Г.Н. Добровольская. Л.: Искусство, 1981.
5. *A Ravel reader: Correspondence, Articles, Interviews / compiled and edited by Orenstein A.* New York: Columbia University Press, 1990.
6. *Garafola L.* Diaghilev's Ballets Russes. New York, Oxford: Oxford University Press, 1989.
7. *Goubault Ch.* Maurice Ravel: le jardin féérique. Paris, Minerve, 2004.
8. *Larner G.* Maurice Ravel. London: Phaidon Press Limited, 1996.
9. *Orenstein A.* Ravel: man and musician. New York: Columbia University Press, 1975.

