



Ирина Сергеевна Захарбекова

РАВЕЛЬ-АРАНЖИРОВЩИК: К ВОПРОСУ О РАБОТЕ КОМПОЗИТОРА НАД ФОРТЕПИАННЫМИ И ОРКЕСТРОВЫМИ ТРАНСКРИПЦИЯМИ

Переложения и транскрипции как своих собственных, так и чужих произведений – практика для композитора вполне типичная. Вынужденная адаптация под исполнительские условия, принципиальный заказ или самообразование становятся поводом к созданию тех или иных сочинений-переработок. Есть, однако, в истории музыки авторы, в творчестве которых подобные композиции занимают особое место, маркируя определенные творческие установки и технологические приемы. Морис Равель – в их числе.

Равелевская работа в качестве транскриптора-оркестровщика периодически становится поводом для научного разговора [см., например: 8, 52–64; 14, 118–139]. Первое место среди его переложений у исследователей неизменно занимает оркестровая версия «Картинок с выставки» Мусоргского [15, 79–83; 4, 97–103], в то время как другие переложения рассматриваются (особенно в отечественном музыковедении) в меньшей степени. Попробуем хотя бы частично восполнить этот пробел в данной статье.

Техника музыкальной композиции

Существует некая нечеткость в связи с определениями основных понятий и терминологией, между которыми приходится маневрировать русскоязычному исследователю. В англо- и франкоязычном музыковедении равелевские переложения определяются несколькими понятиями: прежде всего, это «transcription» [10; 14; 16; 12] – англ. «аранжировка, транскрипция», фр. «музыкальное переложение, транскрипция». Если речь идет об оркестровке фортепианного оригинала, во французском исследовании М. Марна [10] используются слова «orchestration» и «instrumentation» – (с фр.) «оркестровка» и «инструментовка» соответственно. В монографии А. Оренстайна [12] в связи с работой Равеля над переложениями для фортепиано используется глагол «transcribe» (англ. «аранжировать»), тогда как в связи с переложениями для оркестра указывается «orchestrate» (англ. «инструментировать, оркестровать»). Наконец, в монографии Марна можно встретить еще одно слово – «arrangements» (фр. «аранжировка»), которое употребляется по отношению к переработке *только* равелевских сочинений (как самим композитором, так и его коллегами) вне зависимости от инструментального преобразования оригинала. Учитывая все эти тонкости, остановимся на понятии «транскрипция», которую Б. Бородин определяет, как «производное от оригинала» [1, 341].

С. Занк приводит список всех равелевских транскрипций [16, 351–362], из которого видно, что:

1. Равель работает над ними на протяжении всей своей творческой деятельности (с 1898 года – транскрипция симфонической увертюры «Шехеразада» для фортепиано в четыре руки – по 1935 год – транскрипция романса «Ронсар своей душе» для голоса с оркестром). Особенно здесь следует выделить:

Техника музыкальной композиции

- начало 1910-х годов: время создания равелевских фортепианных транскрипций «Ноктюрнов» (1909) и «Фавна» (1910) Дебюсси и оркестровых версий собственных «Паваны почившей инфанте» (1910), «Моей ма-тушки-гусыни» (1911) и «Благородных и сентиментальных вальсов» (1912);

- конец 1910-х годов: оркестровые версии «Альборады» (1918) и «Гробницы Куперена» (1919) Равеля, а также «Торжественного менуэта» (1919) Шабрие;

- 1922 год: оркестровые версии «Картинок с выставки» Мусоргского, «Танца» и «Сарабанды» Дебюсси.

2. По типу авторского материала, с которым работает композитор, равелевские транскрипции делятся на переработки собственных сочинений (28) и переработки композиций других авторов (9), среди которых – Шабрие, Дебюсси, Дилиус, Мусоргский, Римский-Корсаков, Шуман; в набросках существуют так же транскрипции (10) произведений Альбениса, Бетховена, Шопена, Куперена, Сен-Санса, Сати [16, 363–370].

Выбор авторов продиктован самыми разными причинами. Это мог быть заказ дирижера («Картинки с выставки» для Кусевицкого), хореографа (шумановский «Карнавал» и «Сильфиды» из произведений Шопена для Нижинского; «Торжественный менуэт» Шабрие для спектакля Русского балета в постановке Мясина), импресарио (неоконченная совместная со Стравинским работа над переоркестровкой «Хованщины» для Дягилева) или издателя («Сарабанда» и «Танец» Дебюсси для Жобера).

Это мог быть учебный опыт (как в случае с фортепианной транскрипцией «Ноктюрнов» и «Фавна» Дебюсси, оперы Дилиуса «Красная Марго», а также набросками произведений Сен-Санса и Бетховена), который касался как самого композитора, так и его собственных учеников. Как

замечает А. Оренстайн, «Равель был превосходным педагогом по композиции и оркестровке – этот аспект его карьеры обычно игнорируется. Его беспристрастность и пронизательность сочетались с уникальным сочувствием к искусству других» [13, 470].

Авторы, к которым обращается Равель в своих транскрипциях – важные фигуры его творческого мира. Достаточно вспомнить одно из интервью композитора, в котором «Равель очень просто сказал, что его заветным желанием было бы иметь возможность умереть, мягко убаюканным нежным и чувственным объятием “Прелюдии к послеполуденному отдыху Фавна” Дебюсси, “исключительным чудом во всей музыке”» [7, 486].

3. По тембровому признаку равелевские транскрипции можно разделить на те, что из оркестровых стали фортепианными, и, наоборот, из фортепианных – оркестровыми.

Фортепианные транскрипции оркестровых сочинений. Работа с упомянутыми произведениями Дебюсси и Дилиуса – единственный случай, когда Равель обратился к транскрипции чужих оркестровых и оперного сочинений для фортепиано (голоса и фортепиано). Причем композитор явно предпочитает четырехручную версию двуручной¹.

Степень ответственности за чужой материал Равель понимал очень хорошо². Тем более, что в случае с «Фавном» речь шла о транскрипции для фортепиано в четыре руки произведения, которое сам Дебюсси до

¹ В письме к Дилиусу от 10 сентября 1902 года, по поводу транскрипции прелюдии к «Красной Марго» Равель замечает, что четырехручный вариант был бы более результативным» [7, 63]. И хотя в итоге прелюдия осталась в двуручном варианте, замечание Равеля нельзя не отметить.

² Как замечает композитор по поводу «Сирен» Дебюсси, это «...возможно, самый прекрасный из “Ноктюрнов” и, конечно, самый рискованный для транскрибирования, тем более что его еще не исполняли» [7, 58].

Техника музыкальной композиции

этого переложил для двух роялей. Если сравнить эти две версии, то видно, что равелевская транскрипция более скрупулезно следует за партитурой Дебюсси, соблюдая все темповые изменения оригинала³ и стараясь не утратить ни одного звукового компонента. Так, в 4 и 7 тактах фортепианной версии Дебюсси опускает арфовый глиссандирующий пассаж (пример 1а), а Равель его сохраняет (пример 1б).

Пример 1а. Дебюсси. «Фавн», 1–8 такты

The image displays two musical staves for piano. The upper staff, labeled 'PIANO I', is in G major and 9/8 time, marked 'Assez lent' and 'p douce et expressif.'. It features a triplet of eighth notes in the first measure and a glissando in the fourth measure. The lower staff, labeled 'PIANO II', is also in G major and 9/8 time, marked 'Assez lent' and 'p'. It contains a similar triplet in the first measure and a glissando in the fourth measure. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 1-4 and the second system covering measures 5-8. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 9/8.

³ Дебюсси выставляет первоначальный темп в партитуре «Très modéré», тогда как в его же двухрояльной версии стоит «Assez lent». Равель сохраняет «Très modéré».

Техника музыкальной композиции

Пример 1б. Равель-Дебюсси. «Фавн». 1–8 такты

PRIMA

Très modéré

PIANO *p doux et expressif*

The musical score consists of three systems. The first system shows the piano part with a treble clef and a key signature of three sharps. The tempo is 'Très modéré' and the dynamics are 'p doux et expressif'. The second system shows the violin I and II parts, with the violin I part marked 'pp' and the violin II part marked 'p'. The third system shows the viola part, marked 'pp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

В 11–20 тактах партитуры басовая линия (контрабасы) ритмически самостоятельна на фоне других тремолирующих струнных. Равель распределяет фортепианную фактуру в этом месте таким же образом (пример 2а), тогда как Дебюсси делает ритмический акцент на линии виолончелей, а басы заставляет тремолировать, ослабляя тем самым их четкость (пример 2б):

Техника музыкальной композиции

Пример 2а. Равель-Дебюсси. «Фавн». 11–20 такты, вторая партия

pp *ppp* *pp*

p un peu en dehors

Пример 2б. Дебюсси. «Фавн». 11–20 такты

ppp *p* *pp très léger*

Или, например, в последних четырех тактах «Фавна»: хроматический мотив из начала темы, звучащий трехголосно у двух валторн с сурдинами и унисона первых скрипок в низком регистре решается у Дебюсси в виде трехзвучных аккордов у одной партии (1 ф/п), тогда как Равель распределяет голоса по тому же принципу (2+1) между двумя партиями (два верхних голоса – валторны – у первой, нижний – скрипки – у второй). От-

Техника музыкальной композиции

метим и финальные квинты у виолончелей и контрабасов *pizzicato*: Дебюсси превращает их в арпеджированную дуодециму (пример 3а), Равель оставляет квинту *staccato* (пример 3б).

Пример 3а. Дебюсси. «Фавн» (см. 2 последних такта)

The musical score for Example 3a shows two piano parts. Piano I (labeled 'I') is marked 'Très lent' and 'pp très lointain'. It features a series of arpeggiated chords in the right hand and a more melodic line in the left hand. Piano II (labeled 'II') is marked 'ppp' and features a similar arpeggiated texture in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. The final measure shows a quintal chord in both hands.

Пример 3б. Равель-Дебюсси. «Фавн». 2 последних такта

The musical score for Example 3b shows two piano parts. Piano I (labeled 'I') is marked 'pp' and features a staccato quintal chord in the right hand and a more melodic line in the left hand. Piano II (labeled 'II') is marked 'ppp' and features a similar staccato quintal chord in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. The final measure shows a quintal chord in both hands.

Та же чуткость и внимательность отличает и равелевскую транскрипцию для двух фортепиано «Ноктюрнов» Дебюсси – эта версия уверенно вошла в современный концертный и педагогический репертуар.

Например, необычайно изысканно – за счет форшлагов – создает Равель арфовый эффект в теме среднего раздела «Облаков» (пример 4а), которую в оркестре играют в унисон первая флейта и арфа (пример 4б):

Техника музыкальной композиции

Пример 4а. Равель-Дебюсси. «Облака», un peu plus animé

Un peu plus animé

pp

pp

Un peu plus animé

La petite note presque en même temps que l'8^e
p très expressif

pp

Detailed description: This musical score for Example 4a consists of two systems. The first system features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The upper two staves are marked with a piano dynamic (*pp*) and the instruction 'Un peu plus animé'. The lower two staves also feature a piano dynamic (*pp*) and the instruction 'Un peu plus animé'. A specific performance instruction is written above the lower bass staff: 'La petite note presque en même temps que l'8^e p très expressif'. The second system continues the grand staff with similar dynamics and tempo markings.

Пример 4б. Дебюсси. «Облака», ц.7 партитуры, un peu animé

7 Un peu animé

1^{re} Fl. *très expressif*

Cl. *pp*

1^{er} et 2^{es} Violons *pp*

HARPE (Sol b, Réb, La b, Mi b, Si b) *pp*

Detailed description: This musical score for Example 4b is for a woodwind and harp ensemble. It begins with a boxed number '7' and the tempo marking 'Un peu animé'. The score is arranged in four staves. The first staff is for the 1st Flute (1^{re} Fl.), marked 'très expressif'. The second staff is for the Clarinet (Cl.), marked 'pp'. The third staff is for the 1st and 2nd Violins (1^{er} et 2^{es} Violons), marked 'pp'. The fourth staff is for the Harp (HARPE), with specific notes indicated in parentheses: (Sol b, Réb, La b, Mi b, Si b), and marked 'pp'. The score shows a melodic line in the flute and harp, with woodwinds providing harmonic support.

Не оставляет без внимания Равель и арфовые флажолеты (примеры 5а, 5б):

Техника музыкальной композиции

Пример 5а. Дебюсси. «Облака». ц.8 партитуры

1^{re} FL
CL
1^{er} et 2^e BOIS
CORNS
HARPE

8

p
pp
pp

Пример 5б. Равель-Дебюсси. «Облака», 76–79 такты

pp
ppp
pp
pp

expressif

В «Празднествах», среди прочего, выделим ту часть транскрипции (два такта до ц.13 партитуры, пример 6а), где Равель явно акцентирует внимание на вступлении малого барабана. И хотя его тембр (так же, как и тембр тарелок) создать традиционными фортепианными средствами не

Техника музыкальной композиции

представляется возможным, композитор воспроизводит сначала ритмическую формулу малого барабана (в левой руке у первой партии), а затем – литавр (в левой руке у второй партии; пример 6б).

Пример 6а. Дебюсси. «Празднества», 2 такта до ц.13 партитуры

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves: TIMB. (Тимпаны), CYMB. (Цимбалы) и TAMR. M. (Тамтам). В партии TAMR. M. и TIMB. используются ритмические формулы с акцентами и группировками по трем.

Пример 6б. Равель-Дебюсси. «Празднества», 151–157 такты

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. В партии I (верхняя) и II (средняя) используются длинные фразы со штрихами. В партии I (нижняя) используется штрих *en dehors* и динамический знак *f*.

Техника музыкальной композиции

В «Сиренах» для Равеля принципиальным тембром и партией становится женский хор: его линию композитор сохраняет в транскрипции на протяжении всего ноктюрна, обращая внимание на все голосовые нюансы. Так, например, дополнительной ремаркой *subito* решен им переход на хоровое исполнение с закрытым ртом, а также на засурдиненное звучание валторн (примеры 7а, б).

Пример 7а. Дебюсси. «Сирены», Ц.9 партитуры, *revenir progressivement au 1^o Tempo*

The image shows a musical score for Example 7a, Debussy's 'Sirenes', measures 9-11. The score includes parts for Cuivres (Corns), Harpe (Harp), Soprani (Soprano), and Mezzo-Sopran (Mezzo-Soprano). The Mezzo-Sopran part has the instruction 'à bouche fermée' (closed mouth). A boxed number '9' is at the bottom left, followed by the instruction 'Revenir progressivement au 1° Tempo'.

Техника музыкальной композиции

Пример 7б. Равель-Дебюсси. «Сирены», 101–103 такты,
revenir progressivement au I^o Tempo

The image shows a musical score for the piece 'Les Sirenes' by Maurice Ravel, measures 101-103. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a tremolo accompaniment and a vocal line. The piano part starts with a 'pp subito' dynamic and includes a 'Revenir progressivement au I° Tempo' instruction. The vocal line begins with a 'pp' dynamic and features a melodic line with some grace notes. The score is written on two systems of staves.

Рояльная «маринистика» в «Сиренах» сложна и разнообразна: это и тремоло в разных регистрах, и всевозможные виды арпеджированных аккордов/пассажей, и короткие «всплески» форшлагов, и тонко продуманная агогика (например, одновременное звучание staccato и legato в партии одной руки, предлагающее, таким образом, политембровое решение) – и все это при легком (*très léger*), тихом (основные динамические оттенки как партитуры, так и переложения – *p*, *pp* и *ppp*), полифоничном звучании. Вот, например, как Равель решает в фортепианной транскрипции такой исполнительский прием у струнных, как игра кончиком смычка (примеры 8а, б):

Техника музыкальной композиции

Пример 8а. Дебюсси. «Сирены», 3 такт после ц.4 партитуры

Musical score for Example 8a, Debussy's «Сирены», measures 3-5. The score is for a string quartet with parts for Violin I (1rs Violons), Violin II (2ds Violons), Viola (Vclles), and Cello/Double Bass (Div.). The music is in G major and 3/4 time. The first three measures are marked 'arco' and 'p'. The last measure is marked 'pp' and 'avec la pointe de l'archet'. The score includes dynamic markings like 'p', 'pp', and 'ppp'.

Пример 8б. Равель-Дебюсси. «Сирены», 42-43 такты

Musical score for Example 8b, Ravel-Debussy's «Сирены», measures 42-43. The score is for piano. The music is in G major and 3/4 time. The first measure is marked 'p très expressif et très soutenu'. The second measure is marked 'pp très léger'. The score includes dynamic markings like 'p', 'pp', and 'ppp'.

Техника музыкальной композиции

Итак, в транскрипциях чужих оркестровых произведений (и прежде всего, Дебюсси) для фортепиано в четыре руки (или для двух роялей) Равель выступает как внимательный, чуткий к нюансам партитуры транскриптор, а также – как усердный ученик, пропустивший «через себя» и освоивший оригинальный звуковой материал, оказавший впоследствии влияние на его собственное творчество⁴.

Оркестровые транскрипции фортепианных сочинений. Бóльшая часть равелевских транскрипций – это оркестровые версии своих и чужих фортепианных сочинений. Как замечает Роджер Николс, «он [Равель] определял оркестровку как создание *атмосферы* [курсив наш – И.З.] вокруг нот на подобие поддерживающей педали на фортепиано» [11, 115]. А Майкл Расс пишет, что «равелевская транскрипторская техника была строгой; более того, это была часть определенного *вызова* [курсив наш – И.З.]. Но он не просто разукрашивает оригиналы милыми красками. Вместо этого он проясняет формы, добавляет соответствующие эффекты, усиливает энергию и вес таким образом, который невозможен на фортепиано. <...> Симбиотические отношения между фортепианной и оркестровой версиями определенных равелевских произведений-идей иллюстрируются тем, что его фортепианные сочинения часто подражают инструментам и голосам, а его оркестровые иногда воспроизводят фортепианные звучания, переводя пианистическую виртуозность в оркестровую» [14, 134].

Действительно, многие из фортепианных сочинений Равеля несут в себе оркестровый потенциал, что заметно, прежде всего, по их фактуре, мелодике и агогическим обозначениям. Приведем в качестве примера

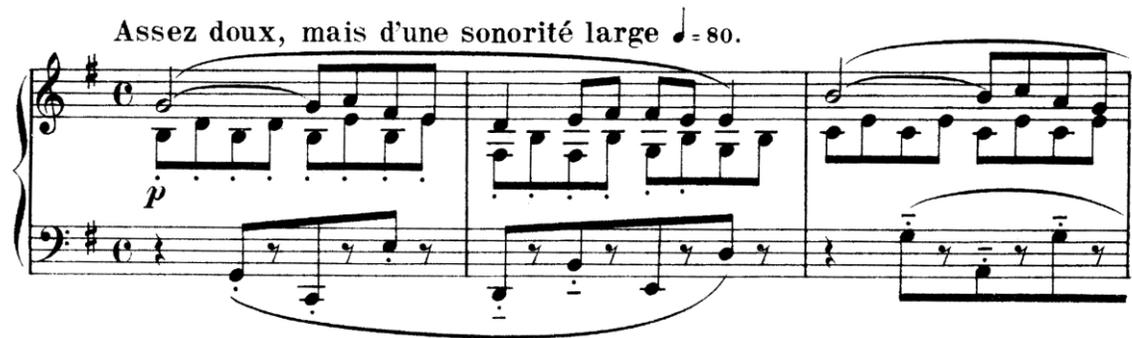
⁴ Как, например, в создававшейся параллельно транскрипциям «Ноктюрнов» и «Фавна» «хореографической симфонии» «Дафнис и Хлоя».

Техника музыкальной композиции

начало «Паваны почившей инфанте» (пример 9а) – с ее фразами широкого дыхания, разными видами стаккато и полифонической фактурой – и оркестровую версию с солирующей валторной и добавлением басовой поддержки у фаготов (пример 9б).

Пример 9а. Равель. «Павана почившей инфанте». Ф/п версия, 1-3 такты

Assez doux, mais d'une sonorité large ♩ = 80.



Пример 9б. Равель. «Павана почившей инфанте». Оркестровая версия, 1–6 такты

Lent ♩ = 54



Техника музыкальной композиции

Та же солирующая валторна на фоне струнных *pizzicato* появится и в равелевской оркестровой версии «Танца» Дебюсси, о которой речь пойдет далее.

Обратим внимание на те составы, которые выбирает Равель в связи с оркестровкой того или иного произведения.

Малый состав оркестра композитор использует в следующих композициях:

«Павана почившей инфанте»: 2 флейты, 1 гобой, 2 кларнета, 2 фагот; 2 валторны; струнные и арфа.

«Моя матушка-гусыня»: 2 флейты, гобой и английский рожок, 2 кларнета, фагот и контрафагот; 2 валторны; струнные и арфа; ударные (литавры, треугольник, тарелки, большой барабан, там-там, ксилофон, колокольчики, челеста).

«Гробница Куперена»: 2 флейты, гобой и английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота; 2 валторны, 1 труба; струнные и арфа.

Дебюсси. «Танец» («Штирийская тарантелла»): 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота; 2 валторны, 2 трубы; струнные и арфа; ударные (литавры, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, кротали).

Дебюсси. «Сарабанда» (из сюиты «Для фортепиано»): 2 флейты, гобой и английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота; 2 валторны, 1 труба; струнные и арфа; ударные (тарелки, там-там).

Как видно, Равель несколько расширяет состав малого симфонического оркестра, добавляя к струнной группе (в которой встречаются как четырех, так и пятиструнные контрабасы) арфу, две валторны, а в некоторых случаях – две трубы и группу ударных.

Техника музыкальной композиции

За исключением «Танца» все эти сочинения так или иначе связаны с пассаистской темой⁵ в творчестве Равеля, что диктует выбор композитором определенных старинных жанров – паваны, сарабанды, менуэта, ригодона, форланы. Оркестровка также стилизует «старину»: в ней можно услышать пиццикатное – типа лютневого – звучание струнных, которые часто играют еще и с сурдинами. Нередки флажолеты (особенно у арфы и контрабасов), а также игра у подставки.

Большой состав симфонического оркестра Равель выбирает для таких сочинений:

«Лодка в океане» (из цикла «Отражения»): 2 флейты и пикколо, 2 гобоя и английский рожок, 2 кларнета и бас-кларнета, 2 фагота; 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба; струнные и 2 арфы; ударные (литавры, треугольник, тарелки, большой барабан, гонг, челеста, колокольчики).

«Благородные и сентиментальные вальсы»: 2 флейты, 2 гобоя и английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота; 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона и туба; струнные и 2 арфы; ударные (литавры, большой барабан, тарелки, треугольник, малый барабан, бубен, челеста, колокольчики).

«Альборада» (из цикла «Отражения»): 2 флейты и пикколо, 2 гобоя и английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота и контрафагот; 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона и туба; струнные и 2 арфы; ударные (литавры, кротали, треугольник, бубен, кастаньеты, малый барабан, тарелки, большой барабан, ксилофон).

«Старинный менуэт»: 2 флейты и пикколо, 2 гобоя и английский рожок, 2 кларнета и бас-кларнет, 2 фагота и контрафагот; 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона и туба; струнные и арфа, 2 литавры.

⁵ Подробнее об этом [2].

Техника музыкальной композиции

Шабрие. «Торжественный менуэт» (из «10 живописных пьес»): 2 флейты (в т.ч. пикколо), 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота; 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона и туба; струнные и арфа; ударные (литавры, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан).

Мусоргский. «Картинки с выставки»: 2 флейты и пикколо, 2 гобоя и английский рожок, 2 кларнета и бас-кларнета, 2 фагота и контрафагот, альтовый саксофон; 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона и туба; струнные и 2 арфы; ударные (литавры, челеста, ксилофон, колокольчики, колокола, треугольник, там-там, трещотка, хлопушка, тарелки, малый барабан, большой барабан).

Как видно, Равель предпочитает, в основном, тройной состав оркестра с видовыми инструментами, двумя арфами и насыщенной группой ударных, среди которых попадаются не частые для симфонических партитур гонг (в «Лодке в океане»), трещотка и хлопушка (в «Картинках»), ксилофон и кастаньеты (в «Альбораде»).

Если свои собственные сочинения Равеля несут в себе скрытый оркестровый потенциал, то сочинения других композиторов (Дебюсси, Шабрие, Мусоргского) становятся поводом для композитора расслышать в них неожиданные звуковые краски и создать свою оркестровую интерпретацию сочинения. Так происходит с «Танцем» Дебюсси (пример 10), чья легкость, кружение и угловатая ритмика смешиваются Равелем с различными ударными и шумовыми звучаниями (развернутый состав ударных инструментов напоминает здесь «Вакханалию» из «Дафниса»).

Техника музыкальной композиции

Пример 10. Дебюсси. Танец

The image shows a musical score for a piece titled 'Danse' by Debussy. The score is written for piano and is marked 'Allegretto' and 'pp très léger'. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a 6/8 time signature. The right hand plays a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays a simple eighth-note accompaniment. The second system continues this pattern, with the right hand playing chords and the left hand playing a more active eighth-note line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Так происходит с «Сарабандой»⁶, в оркестровке которой появляются не только яркие тембры (например, солирующей трубы или там-тама), но и новые музыкальные акценты: в фортепианной версии Дебюсси (пример 11а) арпеджированный аккорд во 2 такте, несколько нарушающий монолитность хоральной фактуры, в версии Равеля утрируется за счет того же арпеджированного аккорда *pizzicato* на трех струнах у альтов и виолончелей (пример 11б). Не даром Барбара Л. Келли замечает по поводу оркестровки этих двух сочинений: «Равель оставляет отпечаток своей личности в партитурах Дебюсси; его переложение “Танца” содержит устойчивые и более цельные фактурные линии, подчеркнутые ритмической остротой, необычной для оркестрового письма Дебюсси» [9, 15].

⁶ Как пишет Дэвис, «Равель выбрал для оркестровки Сарабанду Дебюсси, так как обожал Сарабанду Сати» [8, 53]. Видимо, речь о второй из 3х фортепианных сарабанд (*dis-moll*) Сати, которая посвящена Равелю. Если принять все это во внимание, тогда оркестровка Равеля демонстрирует некий символический жест младшего современника, высоко ценившего своих старших коллег: Равель *post-factum* музыкально примиряет Дебюсси и Сати после разлада их дружбы (подробнее об этом см. [6]).

Техника музыкальной композиции

Оркестровка «Торжественного менюэта» Шабрие (пример 12) маркирует важный источник влияний и еще одного безусловного для Равеля музыкального авторитета⁷. Композитор также намеревался переоркестровать фрагменты из «Короля поневоле» Шабрие, – это, как пишет Келли, «указывает на осознание того, что он [Равель] не только сливается со стилем Шабрие, но и превосходит его технически» [9, 12].

Оригинальной, практически «театрализованной» становится оркестровая версия «Картинок с выставки». Следующие слова Ю. Фортунова сказаны об инструментах лирической фантазии «Дитя и волшебство», однако их вполне можно отнести и к «Картинкам»: «... все инструменты в этой опере – в сущности, разные индивидуальности. И нет для них ничего более увлекательного, как писать сложный спектакль, распределяя между собой эти сложные индивидуальности, разные темпераменты и с их помощью подчеркивая разные ситуации и перипетии» [5, 130]. Не с такими ли «сложными индивидуальностями» и «разными темпераментами», как солирующие саксофон («Старый замок»), туба («Быдло»), труба с сурдиной («Два еврея»), мы встречаемся в транскрипции «Картинок»? Напомним, что Равель работал над «Дитя» в 1920–25 годы. В 1922 году появилась оркестровая версия «Картинок с выставки», которая стала своеобразным «экспериментальным полем» для будущих оркестровых находок в «Дитя».

⁷ См. об этом, например: [3].

Техника музыкальной композиции

Пример 11а. Дебюсси. «Сарабанда».

Avec une élégance grave et lente

Музыкальный фрагмент для фортепиано. Темп: «Avec une élégance grave et lente». Ключевая подпись: «p». Музыка записана в 3/4 такта, тональность — D major (два диэза). В начале фрагмента в правой руке звучит аккорд, который постепенно переходит в движение. В левой руке — ритмический рисунок с трезвучиями и триолями. Фрагмент состоит из пяти тактов.

Пример 11б. Равель-Дебюсси. «Сарабанда»

Avec une élégance grave et lente

Музыкальный фрагмент для симфонического оркестра. Темп: «Avec une élégance grave et lente». Ключевая подпись: «p». Музыка записана в 3/4 такта, тональность — D major (два диэза). Оркестр состоит из: 2 флюты, 1hautbois, 1кор английский, 2 кларинетта в ла, 2 бассона, 2 корса хроматическая в фа, 1 трумпета в ут, цимбалы, там-там, 1 харпа (РЕ#), 1-е и 2-е виолончели, альты, виолончеллы, контрбассы (ут облигэ). В начале фрагмента в оркестре звучат аккорды, которые постепенно переходят в движение. В 1-й и 2-й виолончелях, альтах и контрбассах используются пиццикато («pizz. p»). Фрагмент состоит из пяти тактов.

Техника музыкальной композиции

Пример 12. Шабрие. «Торжественный менуэт»

Allegro franco

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat major), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro franco' and the dynamics are 'f'. The music features a complex texture with dense chords and a melodic line in the right hand. The second system continues this texture with similar chordal density and melodic movement.

Обратим внимание на такое качество фортепианных оригиналов чужих произведений, выбираемых Равелем для оркестровой версии, как их пианистическую «нестандартность» и «неудобность». Недаром М. Расс замечает: «“Картинки с выставки” Мусоргского, вероятно, не получили бы своего места в музыкальном каноне, даже как фортепианное сочинение, если бы не транскрипция Равеля» [14, 137]⁸. Действительно, если подходить к «Картинкам» Мусоргского, или «Менуэту» Шабрие, или «Танцу» и «Сарабанде» Дебюсси с точки зрения «канона», то они не входят в категорию пианистически «комфортных». Сложная, нетрадиционная фактура (плотные аккордовые комплексы, затейливая полифония, насыщенная мелизматика), аметричность и ассиметричность фразировки, ритмическая неровность (смещение акцентов, паузы), графичная мелодическая линия и разнообразная агогика предполагают в этих произведениях иной

⁸ О специфическом исследовательском отношении к циклу Мусоргского упоминает в более ранней работе и Дэвис [8, 55-56].

Техника музыкальной композиции

тип пианизма⁹ – пианизма, связанного, прежде всего, с тембровым слышанием инструмента и подчиняющим виртуозность характерной образности.

Что касается оркестровых версий собственных композиций, то здесь Равель демонстрирует перфекционизм¹⁰ и прозорливость: многие из его фортепианных произведений несут в себе оркестровый и, далее, театральный (хореографический) потенциал. Неудивительно, что и «Павана», и «Альборада», и танцы из «Гробницы Куперена», и «Благородные и сентиментальные вальсы», и «Моя матушка-гусыня» перерабатывались композитором в оркестровые произведения, которые потом становились балетными спектаклями. Так, «Альборада» с ее сухими, упругими «гитарными» аккордами, сурдинным (левая педаль) и сонорным звучанием в средней части, репетициями на одном звуке и воздушными глиссандо, выразительными монологами, нервной и четкой ритмикой в своей оркестровой версии превращается в красочную испанскую сцену, вставая в один ряд с интродукцией из «Испанского часа», «Малагеньей» из «Испанской рапсодии» и «Болеро». Эта сцена поражает своими тембровыми находками: «гитарные» аккорды превращаются в уверенное пиццикато у струнных (с участием аккордов на трех струнах) и арфы; выразительные монологи поручены фаготу («изюминка», использованная Равелем ранее в «Испанском часе»); репетиции – трубе и валторне с сурдиной, а затем флейте; глиссандо – флейте с арфой, а сонорика достигается флажолетами струнных *divisi*. За ритмический же каркас произведения отвечает

⁹ Может быть, поэтому эти произведения довольно редко исполняются в наши дни. И речь здесь не только о российских, но и о зарубежных пианистах.

¹⁰ Как замечает А. Оренстайн, «Равель гордился тем фактом, что как искусный мастер, он смог убедительно оркестровать свои собственные фортепианные сочинения, такие как “Моя матушка-гусыня” или “Благородные и сентиментальные вальсы”, и смог также убедительно переложить для фортепиано оркестровые сочинения...» [13, 472].

Техника музыкальной композиции

обширная группа ударных с кастаньетами во главе. «Театральный» потенциал оркестровой версии «Альборады» демонстрирует тот факт, что она (вместе с «Торжественным менуэтом» Шабрие и «Паваной» Форэ) была исполнена труппой «Русского балета» в рамках балетного спектакля «Сады Аранхуэса» (хореограф – Л. Мясин) [7, 191].

К сожалению, ограниченный объем статьи не позволяет подробно рассмотреть каждую из равелевских транскрипций. Приступая к ее завершению, обобщим все вышесказанное. Как замечает Б. Бородин, «в практике транскрипций отчетливо прослеживается два типа изменений оригинала, которые мы назвали *техническими* [то есть полностью подчиненными точной передаче знаковой структуры оригинала в иной системе] и *интерпретационными* [связанными с вторжением в содержательный слой оригинала и его изменением] [курсив и текст в квадратных скобках автора. – И.З.]» [1, 342]. Учитывая эти характеристики, можно сказать, что равелевские фортепианные транскрипции чужих и собственных оркестровых произведений несут в себе, скорее, учебно-техническое задание, а потому имеют более прикладной характер, тогда как его оркестровые версии своих и чужих фортепианных произведений представляют собой самостоятельные – и по образности, и по выразительным средствам – оригинальные произведения, по-новому расцветивающие (или даже превышающие) исходные варианты.

М. Расс предлагает рассматривать равелевские транскрипции «как блестящие и в полном смысле слова творческие *интерпретации, пояснения* и даже *анализы* [курсив наш. – И.З.] своих оригиналов. Оркестровое творчество становится равноправной, но более подробной реализацией оригинала, способной использовать ее громадные ресурсы, чтобы показать то, что только может быть скрыто в фортепианном изложении»

Техника музыкальной композиции

[14, 134]. Добавим со своей стороны, что гениальный тембровый слух, фактурная внимательность, чувство меры, безупречный вкус определяют мастерство Равеля-транскриптора и оркестровщика, превращая его в того, кого позже в электронно-музыкальной практике рубежа XX–XXI веков назовут «аранжировщиком».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бородин Б.Б.* История фортепианной транскрипции: эволюция направлений, стилей и методов в контексте художественной культуры. М.: ООО «Дека-ВС», 2011.
2. *Захарбекова И.С.* Художественный мир музыкально-театральных сочинений Мориса Равеля: основные константы // *Музыковедение*. 2013, № 10. С. 36–42.
3. *Захарбекова И.С.* “A la manière de...”: о некоторых особенностях стилизации у Мориса Равеля // *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. 2017 №3 (22). С.3–14.
4. *Кучеров А.Г. М.П.* Мусоргский «Картинки с выставки» разных исполнительских интерпретаций // *XXIII Царскосельские чтения: материалы международной научной конференции, 23–24 апреля 2019 г.* / отв. ред. А.А. Беляева. Т. I. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2019. С. 97–103.
5. *Фортунатов Ю.А.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортунатове. М.: МГК им. Чайковского, 2004.
6. *Эллиот С.А.* Сати и Дебюсси. История дружбы-соперничества // *Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных*. 2016, № 3 (18). С. 25–33.
7. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews / compiled and edited by A. Orenstein.* Mineola, New York: Dover Publications, 2003.

Техника музыкальной композиции

8. *Davies L.* Ravel orchestral music. London: BBC Consumer Publishing, 1970. P. 52–64.
9. *Kelly L. Barbara.* History and homage // Cambridge Companion to Ravel / ed. by D. Mawer. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 7–26.
10. *Marnat M.* Maurice Ravel. Paris: Fayard, 1986.
11. *Nichols R.* Ravel. New Haven: Yale University Press, 2011.
12. *Orenstein A.* Ravel: Man and Musician. New York: Dover Publications, 1991.
13. *Orenstein A.* Maurice Ravel's Creative Process // The Musical Quarterly. Vol. 53. № 4 (October 1967). P. 467–481.
14. *Russ M.* Ravel and the orchestra // Cambridge Companion to Ravel / ed. by D. Mawer. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 118-139.
15. *Russ M.* Musorgsky: Pictures at an Exhibition. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, P. 79–83.
16. *Zank S.* Maurice Ravel: a guide to research. New York: Routledge, 2005.

REFERENCES

1. *Borodin B.B.* Istoriya fortepiannoj transkripcii: evolyuciya napravlenij, stilej i metodov v kontekste hudozhestvennoj kul'tury [The history of piano transcription: the evolution of trends, styles and methods in the context of artistic culture.]. Moscow: OOO «Deka-VS», 2011.

Техника музыкальной композиции

2. *Zacharbekova I.S.* Hudozhestvennyj mir muzykal'no-teatral'nyh sochinenij Morisa Ravelja: osnovnye konstanty [The artistic world of the operatic and ballet spectacles of Maurice Ravel: basic constants] // *Muzykovedenie* [Musicology]. 2013, № 10. P. 36–42.

3. *Zaharbekova I.S.* “A la manière de...”: o nekotoryh osobennostyah stilizacii u Morisa Ravelja [“A la manière de ...”: some features of pastiche in Ravel] // *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh* [Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music]. 2017 №3 (22). P.3–14.

4. *Kucherov A.G.* M.P. Musorgskij «Kartinki s vystavki» raznyh ispolnitel'skih interpretacij [Mussorgsky "Pictures from the Exhibition" of various performing interpretations] // *XXIII Carskosel'skie chteniya: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 23–24 aprelya 2019 g. / otv. red. A.A. Belyaeva. T. I. [XXIII Tsarskoye Selo readings: proceedings of an international scientific conference, April 23–24, 2019 / ed. by A.A. Belyaev. Vol. I.]. St. Petersburg.: LGU im. A.S. Pushkina [A.S. Pushkin’s Leningrad State University], 2019. P. 97–103.*

5. *Fortunatov YU.A.* Lekcii po istorii orkestrovnyh stilej. Vospominaniya o YU.A. Fortunatove [Lectures on the history of orchestral styles. Memoirs about Yu.A. Fortunatov]. Moscow: GK im. CHajkovskogo [Moscow State Tchaikovsky Conservatory], 2004.

6. *Hailliot S.A.* Sati i Debyussi. Istoriya druzhby-sopernichestva [Satie and Debussy. The story about the friendship-rivalry] // *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinyh* [Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music]. 2016, № 3 (18). P. 25–33.

7. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews / compiled and edited by A. Orenstein. Mineola, New York: Dover Publications, 2003.*

Техника музыкальной композиции

8. *Davies L.* Ravel orchestral music. London: BBC Consumer Publishing, 1970. P. 52–64.
9. *Kelly L. Barbara.* History and homage // Cambridge Companion to Ravel / ed. by D. Mawer. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 7–26.
10. *Marnat M.* Maurice Ravel. Paris: Fayard, 1986.
11. *Nichols R.* Ravel. New Haven: Yale University Press, 2011.
12. *Orenstein A.* Ravel: Man and Musician. New York: Dover Publications, 1991.
13. *Orenstein A.* Maurice Ravel's Creative Process // The Musical Quarterly. Vol. 53. № 4 (October 1967). P. 467–481.
14. *Russ M.* Ravel and the orchestra // Cambridge Companion to Ravel / ed. by D. Mawer. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 118-139.
15. *Russ M.* Musorgsky: Pictures at an Exhibition. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, P. 79–83.
16. *Zank S.* Maurice Ravel: a guide to research. New York: Routledge, 2005.

