

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-18>**Ван Юндань**

ORCID: 0009-0002-5929-5379

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової
wang642747935@gmail.com

ГАРМОНІЯ ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ ЧИННИК У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ М. РАВЕЛЯ

Мета статті – висвітлити особливості гармонічного письма Моріса Равеля як передумову виконавської інтерпретації його фортепіанних творів. **Методологія** статті визначається текстологічним методом, з урахуванням усіх умов формування та здійснення музичного тексту; задіяний поглиблений стилевий підхід, передбачаючий наголос на авторському мисленні, тобто на ідіостилі. **Наукова новизна** статті визначається розвитком поняття гармонії у напрямі поглибленого стилєвого та стилістичного аналізу, з врахуванням виконавських завдань та засобів виразовості. Гармонія як мовний компонент, структурно-семантичний показник музичного змісту у його буквальному композиційному та відверненому ідеально-образному виявах, розкривається у контексті імпресіоністської фортепіанної поетики, зокрема у програмних фортепіанних циклах М. Равеля. Визначається специфічна ігрова природа гармонічної мови Равеля, власна логіка музичного тексту, що вибудовує фактурно-гармонічним шляхом складні образні колізії, досягає нової предметності фортепіанного інтонування. **Висновки.** Контраст і асиміляція стають основними засобами композиційної організації фортепіанних циклів М. Равеля, як на рівні опусу в цілому, так і в межах одного твору. Всі інші прийоми підпорядковані цим загальним засобам формоутворення, але фактурно-тематичний план музичної подачі є провідним. Інтерпретація текстури є основним способом формування теми, тому на провідний рівень виведені гармонічні відношення, а це пояснює складність, динамізм, процесуальність, інтенсивний лінійний розвиток гармонічних комплексів. Динаміка фактурно-гармонічних прийомів набуває особливої логічної призначення у творах Равеля; фонові елементи набувають функцій тематичного рельєфу завдяки виконавській інтерпретації. Тематизація виконавських засобів музичного вираження здійснюється на основі їх переходу від одного жанрово-стилістичного комплексу до іншого, як переходу від одного контексту розуміння та інтерпретації до низки інших.



Ключові слова: гармонія, фактурно-гармонічні прийоми, ігрова логіка, виконавська інтерпретація, циклічність, тематизація фортепіанної тембрової палітри, гармонічне письмо Моріса Равеля.

Wang Yongdan, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Harmony as a formative factor in M. Ravel's piano work

The aim of the article is to highlight the features of Maurice Ravel's harmonic writing as a prerequisite for the performance interpretation of his piano works. The methodology of the article is determined by the textological method, taking into account all the conditions of the formation and performance of a musical text; an in-depth stylistic approach is used, which involves an emphasis on the author's thinking, that is, on idiostyle. The scientific novelty of the article is determined by the development of the concept of harmony in the direction of in-depth stylistic and stylistic analysis, taking into account performance tasks and means of expressiveness. Harmony as a linguistic component, a structural and semantic indicator of musical content in its literal compositional and abstract ideal-figurative expressions, is revealed in the context of impressionist piano poetics, in particular in M. Ravel's program piano cycles. The specific playful nature of Ravel's harmonic language is determined, the own logic of the musical text, which builds complex figurative collisions in a textural-harmonic way, achieves a new objectivity of piano intonation. Conclusions. Contrast and assimilation become the main means of compositional organization of M. Ravel's piano cycles, both at the level of the opus as a whole and within a single work. All other techniques are subordinate to these general means of form formation, but the textural-thematic plan of musical presentation is leading. The interpretation of texture is the main way of forming a theme, therefore harmonic relations are brought to the leading level, and this explains the complexity, dynamism, processivity, intensive linear development of harmonic complexes. The dynamics of textural-harmonic techniques acquire a special logical purpose in Ravel's works; background elements acquire the functions of thematic relief thanks to the performing interpretation. Thematization of performing means of musical expression is carried out on the basis of their transition from one genre-stylistic complex to another, as a transition from one context of understanding and interpretation to a number of others.

Key words: harmony, texture-harmonic techniques, game logic, performing interpretation, cyclicity, thematization of the piano timbre palette, the harmonic writing of Maurice Ravel.

Актуальність теми дослідження обумовлюється тим значенням, яке має напрям імпресіонізму у розвитку музичної мови, головне – у доведенні інноваційних мово- та формотворчих можливостей музичної гармонії, які буквально відіграють вирішальну роль як для фортепіанно-виконавської інтерпретації, так і для музикознавчого аналізу [1; 4].

Імпресіонізм, який у музиці з'явився пізніше, ніж в образотворчому мистецтві, тим не менш, мав власні передумови та естетичні тенденції, власні ідеї щодо музики як «актуально-прекрасного» [2], насамперед за рахунок фактурно-гармонічної організації музичного твору, причому ці тенденції йшли як від пізньоромантичного стилю, так і від доби французьких клавесиністів XVIII століття, насамперед Ж.Ф. Рамо, Ф. Куперена, тобто мали історичне естетичне коріння, що передбачає особливу увагу до структурних та характеристичних прийомів, також до засобів виконавської форми.

У творчості французьких композиторів начала ХХ століття лаконізм музичного висловлення поєднується з ускладненням мовних прийомів та з насиченням й ущільненням фактурного викладу, також з формуванням нових семантичних якостей як композиторського тексту, так і виконавської інтерпретації [5; 6]. Можна стверджувати, що період імпресіонізму сприяв відкриттю нових принципів піаністичної гри – тематизації фортепіанної фактурної темброво-регістрової палітри.

К. Дебюссі – один із відкривачів постромантичної складної модальної гармонії, яка розвивається на розширеній функціональній основі. Але особливо різноманітним та оновленим з боку тематичного розвитку постає гармонічне мислення Моріса Равеля [7].

Мета роботи – висвітлити особливості гармонічного письма Моріса Равеля як передумову виконавської інтерпретації його фортепіанних творів.

Виклад основного матеріалу. Фортепіанні твори М. Равеля особливо чітко розкривають принципи імпресіоністичного гармонічного мислення, зокрема, вони дозволяють помітити, що нові гармонічні функції так званих «загальних форм руху» виникають внаслідок посилення в них певного типу інтонації чи технічного засобу, що впливає на організацію вертикалі. А саме, або вокалізована мова (усі варіанти кантилени, декламації), або ритмічно-моторна фігура (від простого танцю до прелюдії, токати тощо), або, нарешті, темброво-сонорний компонент, який безпосередньо пов'язаний із динамічними властивостями

теми (контрасти динаміки, порівняння крайніх регістрів) сприяють ефекту фортепіанного звукового живопису – з наголосом на кольорі фортепіанного звуку, автономному фонізмі музичної структури – набувають значення домінантної текстової фігури. В деяких випадках одночасно посилюються як ритмічно-моторні, так і вокально-мовні (мелодійні) принципи, що пояснює особливий семантичний рельєф цих звукокомплексів. У багатьох випадках динаміка вільних фігурацій не призводить до конкретних жанрових асоціацій, а тематичний текстурний рух стає основою для формування нового жанрового типу арабески [6].

Найбільш репертуарні фортепіанні твори М. Равеля включені до циклів «Відображення», «Нічний Гаспар», «Благородні та сентиментальні вальси», «Гробниця Куперена». У своїй послідовності ці цикли відображають стилістичну еволюцію композитора від імпресіонізму до експресіонізму і далі, до неокласицизму; останній у творчості Равеля поєднується з експресіоністськими ідеями (але у сфері симфонічної музики; прикладами є «Болеро», «Вальс», Концерт для лівої руки, тобто композиції, які так чи інакше пов'язані з трагічною військовою тематикою). Усі ці цикли можна вважати програмними, але в перших двох циклах програма подається літературним коментарем, а в третьому і четвертому – у підтексті, стаючи узагальненою та жанровою. Завдяки цьому, з точки зору загальної структури та назв творів, цикл «Могила Куперена» має схожість із сюїтою, і не стільки у традиції Куперена (французькій), скільки в німецькій [5; 6].

Цикл «Відображення» («Дзеркала») складається з п'яти частин. Кожна з них присвячена одному з членів кола «Апачів», зустрічі яких відвідував Равель. Перша, «Нічні метелики» присвячена поета Л. Фаргу, улюбленим часом якого була ніч; друга, «Сумні птахи», піаністу Р. Віньєсу, другу та однокурснику; третя – «Човен в океані» – призначена художнику П. Сорду, чий будинок слугував місцем зустрічей друзів; четверта – «Альборада» («Ранкова серенада блазня») – однокурснику за класом композиції М. Кальвокорессі, критику та перекладачу; п'ята – «Долина дзвонів» – композитору М. Дельяжу.

Форма циклу, не дивлячись на програмність, здавалася імпровізаційною, але структурне та композиційне тлумачення частин циклу Равеля є дуже продуманим за формою та образним змістом. Перша з них написана у сонатній формі з класичним тоніко-домінантним зв'язком основних тем і з епізодом у процесі розвитку; друга – у контрастній двочастинній формі з кодою (у якій повертається основна тональність); третя має форму вільно інтерпретованого рондо; четверта виконана у сонатній формі з дзеркальною репризою; п'ята також у сонатній формі з динамічною дзеркальною репризою. Принцип дзеркальності у формуванні виступає композиційним «відображенням» загальної поетичної ідеї «Дзеркал». Її можна розуміти як послідовне «відображення» у сприйнятті часового циклу дня в русі від ночі (перша п'єса) до денних сцен (друга, третя і четверта п'єси) і до «звукової картини» заходу сонця (вечірній дзвін у п'ятій п'єсі). Варто зазначити, що сам Равель назвав «Відображення» циклом в автобіографічному плані.

Особливим музичним внутрішньо-композиційним засобом циклізації, тобто створення особливої єдності творів з різним образно-тематичним змістом, є дзвонний мотив і «голос автора»; перший звучить як ранковий дзвін у «Нічних метеликах», як вечірній дзвін у «Долині дзвонів». Інший, що походить із середньої частини «Нічних метеликів», звучить з повною силою в останній частині циклу. Циклічні зв'язки п'єс ще яскравіше проявляються у «Нічному Гаспарі». Перша композиція, або перша частина, «Ундіна», написана у формі сонатного алегро з дзеркальною репризою (що, як ми бачимо, стає стабільною рисою інтерпретації сонатно-ї форми Равелем); друга, «Шибениця», є мініатюрною, але також подана у сонатній формі з епізодом замість розвитку, що слугує середньою ліричною частиною (адажіо); третя, «Скарбо», є скерцо і водночас фінальною жанровою частиною, побудованою відповідно до класичної сонатної схеми.

Таким чином, принципи сонатної форми домінують над усіма іншими, що зумовлено одночасно прагненням Равеля до яскравих тематичних контрастів, динамічних перемикань, емоційного розширення та логічної ясності, «граматичної коректно-

сті» форми, гармонійного балансу протилежних начал. На рівні образної концепції всього циклу це баланс «нічної» та «денної» свідомості, гостра гра уяви і реальності. Важливо, що «нічне» і «страшне» насамперед представлені літературно-поетичною програмою (передмовою до кожної п'єси). У музичній подачі зміст нічних видінь стає чіткішим, перебільшеним у дивний спосіб. Так, у «Скарбо», найфантастичнішому творі циклу, епізоди з тональною нестабільністю чергуються з тонально визначеними, а коли форма завершується, останні домінують. У «Шибениці» відроджуються прийоми техніки суворої поліфонії та «стрічкового» голосоведіння, що сприяє об'єктивному, навіть дещо відстороненому характеру звучання, особливо у тихій динаміці. В «Ундіні» передається ефект зникнення видіння, оскільки в дзеркалі створюється протилежність експозиційної текстової частини: звуковий масив розріджений, і залишається лише один мелодійний голос, як варіант першої теми. Каденція розмиває тему в фактурі, ніби передаючи останні рядки Бертрана: «вона почала плакати, потім сміятися і зникла, розчиняючись у прозорих потоках дощу...» Особливістю структури цього циклу є непропорційність його частин – поетичний розвиток першої та третьої частин і мініатюрний характер другої. Її (особливість) можна пояснити тим, що образи руху, які потребують масштабу і простору для метаморфоз («Ундіна», «Скарбо»), протиставляються образу повної статичності, повного придушення (гальмування) всієї рухливості («Шибениця»). Тому в середній частині циклу використовуються прийоми остинато, і діапазон мелодії помітно звужується, «стискається» мотивами, що імітують дзвін [8].

Композиційна єдність циклу зміцнюється тональними та тематичними зв'язками, а також виконавською ідеєю «трансцендентальної майстерності», яку запозичив М. Равель у Ф. Ліста. У «Нічному Гаспарі» літературні програмні інструкції виступають своєрідними знаками розділення, водночас між циклами також з'являються стилістичні зв'язки. Також можна відзначити комплекс дзвонності з єдиною інтонацією та текстурою для двох описаних циклів. У «Шибениці» звук самотнього дзвону (остинато сі-бемоль в октавному дубляжі) поєднується з архаїчною

послідовністю акордів, що імітують голоси інших дзвонів. Звук приглушений, використовуються такі рівні динаміки, як піано та піаніссимо, що, очевидно, можна розуміти як віддаленість дзвонів, сприйняття їх звуку на значній відстані від них. Дзвони, що завершують цикл, спочатку такі ж «тихі» («Долина дзвонів»), створені для передачі об'єму простору, певної звукової (пейзажної) перспективи – наближення та усунення дзвону. Равель формує декілька фактурних реєстрових шарів – рівнів звучання, використовує акорди, основний тон яких прихований у фігураціях, то розділяється, то конденсується, робить текстуру більш компактною; також задіяна педаль, що підсилює ефект статичного, як остинато, «донесення» звуку дзвона (у середній частині).

Використання натуральних ладів, зокрема пентатонічної гами, зазвичай з метою підкреслення незвичайної природи того, що відбувається, слід також віднести до авторських гармонічних прийомів. Можна говорити про особливу семантику діатонічних конструкцій, на відміну від хроматичних, деяке інше розуміння та застосування гармонічних засобів як програмних. Усе це разом є передумовою для інтерпретації фортепіанного циклу у творчості Равеля і дозволяє сказати, що композитор розвиває ті нові принципи циклічності, які відкрили романтики. *У цьому сенсі в стилі Равеля також можна знайти риси неоромантизму – спільні для всіх його фортепіанних циклів.*

Прикладом оригінальної інтерпретації циклу, його музичної та логічної єдності, але на інших підставах, є цикл «Гробниця Куперена». Композиція сюїти сувора і чітка, уявляє собою послідовність з трьох груп творів: прелюдія і fuga, три контрастні танці (Форлана, Рігодон, Менует) і токката. Тональний план циклу демонструє класицистську ясність: Прелюдія і Fuga написані в мі мінорі – фінальна Токата використовує мі мінор – Мі мажор, Форлана – мі мінор, Рігодон – До мажор, Менует – Соль мажор. Як і в інших циклах, використовуються деякі технічні фактурні засоби спільні для всіх творів. У цьому контексті можна зазначити, що М. Равель будує композицію сюїти відповідно до свого постійного прагнення до конструктивної єдності циклу та цілісності. У побудові п'єс перевага надається три-

частинним репризним формам; перша, Прелюдія, вирізняється особливостями старої сонатної форми з введенням розвитку, ускладненням тонального плану, характерним для пізніших типів сонат. Форлана поєднує рондальність, класичну чисту фактуру та складне гармонічне письмо. Рігодон – стилізована музична «жанрова замальовка». Головна ідея циклу – плач і хвала одночасно – виражена в Менуеті, який набуває героїчного характеру «в дусі» Ж.Б. Люллі. Найсумніший епізод, Мюзетта, тріо з Менуету, веде до трагічного настрою. У репризи теми Менуету та Мюзетти будуть виконані разом, а тема тріо «заражає» головну тему мінорною тональністю; лише Кода приносить спокій і розслаблення. У цій частині циклу, неокласичній за своїми домінуючими стилістичними рисами, Равель досягає експресіоністської трагічної кульмінації в середній частині Менуету завдяки техніці, схожій на оркестрове текстурне регістрове крещендо.

Однак також здається, що в розвитку циклу (від перших частин до останніх, п'ятої і шостої) спостерігається тенденція відходити далі від ретроспекції, зміцнювати сучасні, гостро актуальні моменти в інтерпретації жанрової форми. Вступаючи в діалог із традицією, М. Равель завжди прагне взяти ініціативу, стати «першим голосом». Перш за все, це зміцнення *стилістичного принципу авторського мовлення*, іншими словами, принципи циклічного оформлення музичного матеріалу виражають ставлення композитора і піаніста до цього матеріалу, цілеспрямованість ідеї в цілому.

Можна припустити, що формування циклічних форм, розвиток принципу циклічності як особливого чинника музичної драматургії та індивідуалізації музично-творчого процесу, що веде до особистої автономії автора (також пояснює виокремлення виконавця як співучасника, співавтора, цього процесу, починаючи з доби романтизму), є взаємопов'язаними умовами формування вторинного типу музичного професіоналізму, а саме – протиставлення явищ композиції та виконання. Як вторинний, цей тип забезпечує фундаментальне розділення між написанням і виконанням музичних творів, тобто забезпечує певну автономію останніх. Таким чином, явище циклу в музиці має не лише

широкі жанрові та історичні передумови, а й важливі мистецькі, інституційні та культурно-комунікативні наслідки [5].

Обговорюючи взаємодію фактурних і гармонічних прийомів у творах Равеля, слід зазначити, що найчастіше складні текстові формації в музиці Равеля базуються на поєднанні різних типів вільного руху з дублюваннями, а також педалями. Весь твір «Шибениця» базується на зміні різних видів дублювання. Музична тканина в Менуеті та Сонатині також створюється шляхом переплетення голосів, що виконують різні функції (звуки педалей ля-бемоль і ре-бемоль додаються до вільно-незалежного руху мелодії, поєднуючись з паралельним рухом чистих квінт).

Нові якості умовного «музичного сюжету» виникають у зв'язку зі зміцненням семантичних функцій тембрової позиції у поєднанні з гучним вираженням, оскільки, як уже зазначалося, згідно з канонами виконавської форми, висотне положення та сила звуковидобування сприяють образним метаморфозам, перетворенням і трансформаціям теми.

Отже, *ігрова логіка композиції* у творах Равеля, здається, стає виконавською логікою, що змушує ставити питання про особливості останньої у зв'язку з циклами Равеля. Перелік фактурно-гармонічних прийомів у фортепіанних творах Равеля, які, на нашу думку, правильніше називають фактурно-тематичними, що натякають на суттєву роль гармонічної мови у виборі типу фактури, можна розширити. Він також включає гармонічну фігурацію в єдності з загальними формами руху, зокрема з рухом у «ламаних» інтервалах, акордами, інтервальними сполученнями, з конденсацією мелодійної горизонтальної (як консонантної, так і дисонантної) лінії, прирощуючи рівні фактури або, навпаки, створюючи їх редукцію (прояснення); синхронність або асинхронність фактурних шарів, розділення однієї мелодійної лінії також можна визначити як техніку перемикання фактурно-гармонічних планів. Враховуючи важливі часові композиційні функції ритму, до наведених вище прийомів слід додати ритмічну фрагментацію-деталізацію, характерну для Равеля, яку можна розуміти як тематизацію мелізмів, а також навпаки – ритмічне розширення-збільшення, котре саме

по собі створює ефект уповільнення, зворотного відліку часу, аж до його затримки й зупинки [3; 8].

На нашу думку, два полярні гучно-динамічні стани також слід вказати як важливий характерний засіб, що входить до фактурно-тематичного комплексу. Однак найважливішим є те, що в межах однієї тематичної структури можуть використовуватися прийоми різного мовно-тематичного рівня, що забезпечує особливий авторизований полістилістичний ефект звучання та семантичної поліфонії одного образу, і ці техніки можуть поєднуватися як горизонтально, у часовому розвитку композиції, так і вертикально, у композиційному просторі. Переконливим прикладом є перші п'єси з циклів «Відображення» та «Нічний Гаспар», а також Менует з циклу «Гробниця Куперена».

Зокрема, п'єса «Нічні метелики» містить п'ять тематичних комплексів (три в експозиційному розділі, два в середній – епізод і розвиток). Вся експозиція, за винятком миттєвих гучнісних «спалахів», підтримується у тихій динаміці (до трьох піано), що підтверджує участь інтровертно-ліричної сфери образів. У структурі розробки, заснованій на матеріалі другого і четвертого тематичних комплексів, посилюється енергія горизонтальних мелодійних спряжень, що допомагає подолати статичне остинато, але зберігається крайня тиша звуковидобування. Лише під час підготовки репризи відбувається прорив у силі звучання, який потім підтверджується у самій репризі (ff) на тремоло фермато. Фінальна структура, хоча й демонструє моторні навички, близькі до токати, звучить на двох форте і веде до надзвичайно високого регістру, який начебто провокує «відліт» від реальності...

Трагічна кульмінація Менуету також пов'язана з поліпластовістю – політематизмом, як із зіткненням різних мовно-стилістичних груп. Однак у цьому творі підсилюється ефект контрасту й неузгодження виразових прийомів, що загострює образний зміст, також виявляє самостійні семантичні здатності гармонічного розвитку – і у лінійному, і у фактурно-вертикальному його вимірах.

Наукова новизна статті визначається розвитком поняття гармонії у напрямі поглибленого стильового та стилістичного

аналізу, з врахуванням виконавських завдань та засобів виразовості. Гармонія як мовний компонент, структурно-семантичний показник музичного змісту у його буквальному композиційному та відверненому ідеально-образному виявах, розкривається у контексті імпресіоністської фортепіанної поетики, зокрема у програмних фортепіанних циклах М. Равеля. Визначається специфічна ігрова природа гармонічної мови Равеля, власна логіка музичного тексту, що вибудовує фактурно-гармонічним шляхом складні образні колізії, досягає нової предметності фортепіанного інтонування.

Висновки. Контраст і асиміляція стають основними засобами композиційної організації фортепіанних циклів М. Равеля, як на рівні опусу в цілому, так і в межах одного твору. Всі інші прийоми підпорядковані цим загальним засобам формоутворення, але фактурно-тематичний план музичної подачі є провідним. Інтерпретація текстури є основним способом формування теми, тому на провідний рівень виведені гармонічні відношення, а це пояснює складність, динамізм, процесуальність, інтенсивний лінійний розвиток гармонічних комплексів. Водночас взаємозворотність вертикального та горизонтального вимірів призводить до того, що часові звукові послідовності стають просторовими, своєрідними «порушеннями руху», а також новою повнотою і динамізацією акордової вертикалі.

Динаміка фактурно-гармонічних прийомів набуває особливого логічного призначення у творах Равеля; фонові елементи набувають функцій тематичного рельєфу завдяки виконавській інтерпретації. Тематизація виконавських засобів музичного вираження здійснюється на основі їх переходу від одного жанрово-стилістичного комплексу до іншого, як переходу від одного контексту розуміння та інтерпретації до низки інших.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис... канд. мистецт. : 17.00.03 / Національна академія наук України. Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. К., 2007. 17 с.
2. Гадамер, Г.-Г. Актуальність прекрасного. К. : Юніверс, 2001. С. 51–99.

3. Жаркова, Валерія Борисівна. Прогулянки музичним світом Моріса Равеля (у пошуках смислу послання Майстра): монографія. Вид. 2-ге, доп. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025. 520 с.
4. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*: науковий журнал. 2008. № 1. К. : НМАУ, 2008. С. 106–112.
5. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації. Дис. ... канд. мист. :17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. 2012. 240 с.
6. Jarocinski S. Debussy a impresjonizm i symbolizm. Krakow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966. 248 s.
7. Taruskin Richard. Oxford History of Western Music: in 5 vols. Vol. 4: Music in the Early Twentieth Century. Paperback, 2009. 880 p.
8. Zank Stephen. Irony and Sound. The Music of Maurice Ravel. University of Rochester Press, 2009. 449 p.

REFERENCES

1. Vecher, D. (2007). Performing analysis of a musical work: theoretical and practical-methodical aspects (on the example of the activities of a pianist-interpreter): author's abstract. Dissertation ... candidate of arts. : 17.00.03 / National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M.T. Rylsky. K. [in Ukrainian].
2. Gadamer, G.-G. (2001). The Relevance of the Beautiful. Kyiv : Universe, 2001. P. 51–99 [in Ukrainian].
3. Zharkova, V. (2025). Walks through the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message): monograph. 2nd ed., supplement. Kyiv : National Music Academy named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].
4. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*: scientific journal. 2008. No. 1. Kyiv : NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].
5. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano and performing interpretation. Diss. ... candidate of art : 17.00.03 / Odesa State Academy of Music named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
6. Jarocinski, S. (1966). Debussy: Impressionism and Symbolism. Krakow: Polish Music Publishing House [in Polish].
7. Taruskin, Richard. (2009). Oxford History of Western Music: in 5 vols. Vol. 4: Music in the Early Twentieth Century. Paperback [in English].
8. Zank, Stephen. (2009). Irony and Sound. The Music of Maurice Ravel. University of Rochester Press [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 17.02.2026
 Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.03.2026
 Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026