

## ЛАДОТОНАЛЬНІ ТА КОЛОРИСТИЧНІ ФУНКЦІЇ ГАРМОНІЇ ОРКЕСТРОВОЇ СЮІТИ №2 З БАЛЕТУ «ДАФНІС ТА ХЛОЯ» МОРІСА РАВЕЛЯ

**Філатова Тетяна Володимирівна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри теорії музики  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
ORCID ID: 0000-0001-5869-631X

**Зінченко-Гоцуляк Вероніка Михайлівна,**

докторка філософії,  
викладачка кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін  
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра  
ORCID ID: 0000-0001-8607-3582

*Стаття присвячена аналізу ладотональних та колористичних функцій гармонії у Оркестровій сюїті №2 з балету «Дафніс та Хлоя» французького композитора Моріса Равеля. Дослідниця увага зосереджена на унікальності гармонічної мови М. Равеля, яка стала невід'ємною частиною розвитку європейської музики початку ХХ століття. Доведено, що гармонія в цій Оркестровій сюїті №2 виступає як один із ключових елементів, що сприяє створенню різноманітних звукових образів. Визначено яким саме чином Моріс Равель використовує різноманітні гармонічні техніки для досягнення насиченого колористичного ефекту. Підкреслено, що використання розширених акордів, альтерованих гармоній, а також полігармонічних структур стає підґрунтям для формування унікального звукового ландшафту аналізованого твору. Осмислено вибір засобів музичної виразності, які використовує композитор для підкреслення головних музичних ідей та центральних образів. Підкреслено, що стилістичне мислення композитора включає активну роботу із різноманітними оркестровими колористичними ефектами, свідченням чого є долучення тембрової фарби мішаного хору, кастаньєт, альтова флейти, челести та двох арф для збагачення палітри оркестру. Проакцентовано, що колористичні ефекти впливають на гармонічне сприйняття твору та його емоційне забарвлення. Доведено, що саме гармонія у сюїті №2 з балету «Дафніс та Хлоя» є ключовим елементом, що формує музичну композицію та драматургію твору. Виявлено, що ладогармонічні та колористичні аспекти не тільки визначають звуковий образ, але й сприяють глибшому розумінню ідеї та естетики твору. Це підкреслює важливість дослідження гармонічної мови Моріса Равеля для розуміння його внеску в розвиток музичного мистецтва ХХ століття, а також для розширення сучасних підходів до аналізу музичних творів цього періоду.*

**Ключові слова:** творчість Моріса Равеля, балетна музика, гармонія.

### **Filatova Tetyana, Zinchenko-Hotsuliak Veronika. Ladotonal and coloristic functions of the harmony of the Orchestral Suite No. 2 from the ballet "Daphnis and Chloe" by Maurice Ravel**

*The article is dedicated to the analysis of the modal-tonal and coloristic functions of harmony in the Orchestral Suite No. 2 from the ballet "Daphnis et Chloé" by the French composer Maurice Ravel. The research focuses on the uniqueness of Ravel's harmonic language, which became an integral part of the development of European music in the early 20th century. It is demonstrated that harmony in this Orchestral Suite No. 2 serves as one of the key elements contributing to the creation of diverse sound images. The study identifies how Maurice Ravel employs various harmonic techniques to achieve a rich coloristic effect. It is emphasized that the use of extended chords, altered harmonies, and polyharmonic structures forms the foundation for creating a unique soundscape in the analyzed work. The article also reflects on the choice of expressive musical tools used by the composer to highlight the main musical ideas and central images. It is underscored that Ravel's stylistic thinking involves active engagement with various orchestral coloristic effects, as evidenced by the inclusion of the timbral colors of a mixed choir, castanets, alto flute, celesta, and two harps to enrich the orchestra's palette. The coloristic effects are shown to influence the harmonic perception of the work and its emotional tone. It is proven that harmony in Suite No. 2 from the ballet "Daphnis et Chloé" is the key element shaping the musical composition and dramaturgy of the work. It is revealed that the modal-harmonic and coloristic aspects not only define the sound image but also contribute to a deeper understanding of the work's concept and aesthetics. This underscores the importance of studying Maurice Ravel's harmonic language for understanding his contribution to the development of 20th-century music, as well as for broadening contemporary approaches to the analysis of musical works from this period.*

**Key words:** Maurice Ravel musical art, ballet music, harmony.

**Вступ.** Гармонічне мислення відомих композиторів завжди відображує широкий загальний контекст музичних стилів, які потрапляють до епіцентру індивідуальних творчих пошуків. У лексичному арсеналі великих майстрів проєктуються новітні напрямки творчої еволюції. Це особливо помітно у періоди «зламу» музичних настанов, які тривалий час узагальнювали досвід

цілих поколінь видатних представників музичного мистецтва.

Оркестрова сюїта №2 написана М. Равелем у 1913 році за музичним матеріалом балету «Daphnis et Chloé» («Дафніс і Хлоя»). До сюїти увійшли номери третьої картини балету, а саме: «Lever du jour» («Світанок»), «Pantomime» («Пантоміма») та «Danse générale»

(«Загальний танець»), що свідчить про безперечну програмність сюїти. Показово, що в партитурі оркестрової сюїти композитор залишає усі ремарки, які стосувалися сценічного виконання балетного спектаклю. Важливим стилістичним інструментом композитора стає звукообразальність, яка втілена за рахунок гармонії, фактури, тембру, артикуляції звуків та пильної уваги до кожної гармонічної одиниці. Для М. Равеля акорд – важливий як самостійна структурна одиниця, що має своє специфічне фонічне забарвлення.

**Матеріали та методи.** Можна з впевненістю сказати, що гармонічне мислення видатного композитора ХХ століття Моріса Равеля є втіленням не лише власного світогляду, але й вбирає у себе досягнення музики минулого та сучасності. Ці питання знайшли часткове осмислення в роботах українських музикознавців, серед яких варто виділити праці Валерії Жаркової [2, 3], Мирослава Скорика [7], Тамари Гнатів [1], Олени Корчової [5], Олени Зінич [4] та Віктора Самохвалова [6].

Провідний знавець творчості композитора – Валерія Жаркова зазначає: «Головна складність осмислення художніх звершень М. Равеля полягає в особливій глибині засвоєння ним фундаментальних засад французької культури та особливому використанні у творах вже існуючих художніх моделей – органічного й точного (як у годинниковому механізмі) і водночас «піратськи»-свавільного» [2, с. 35].

Подібної точки зору дотримується українська дослідниця модернізму Олена Корчова, яка у своїй монографії пише: «Равель діяв на два фронти, традиційний і новаційний. Традиційний шлях передбачав збереження в його музиці провідної ролі мелодії, звернення до випробуваних часом жанрових джерел, передусім пов'язаних із рухом, тобто моторно-пластично-танцювальних, оперування сталими конструкціями, включно із сонатною формою, надто ж – вірність тональному устрою звукової організації. Новаційний курс спонукав його до посилення ролі метроритму, оновлення інтонаційної бази за рахунок джазу та інших не-академічних інтонаційних практик, збагачення конструктивної палітри новими, авторськими структурними моделями» [5, с. 198].

Показово, що звуковисотна система є найбільш гнучкою до змін та поступово (а інколи й раптово) змінює картину гармонічного мислення у бік індивідуалізації та експериментальних пошуків. Показово, що М. Равель працював у напрямку ускладнення вертикалі. Дослідниця творчості композитора Тамара Гнатів зазначає: «Равель <...> захоплюється максимально ускладненою вертикаллю: нонакорди, ундецимакорди, дванадцятизвучні акорди. Поряд з акордами терцієвої структури він часто застосовує секундово-квартові та кварто-квінтові побудови, акорди з утриманням, які не розв'язуються або переходять в акорди з утриманням, гармонічними «кластерами» та ін.» [1, с. 159].

Загалом, для митців кінця ХІХ – початку ХХ століття фонічне сприйняття інтервалів, акордів, окремих співзвуч є типовим. Це спровоковане увагою до барвистості та колористичності гармонії і звукообразаль-

ності у цілому. Саме ці аспекти яскраво представлені у Оркестровій сюїті №2 з балету «Дафніс та Хлоя».

**Мета статті** – дослідити взаємодію ладотональних та колористичних аспектів гармонії М. Равеля.

Методологія дослідження полягає у використанні комплексу методів історичного та теоретичного музикознавства, серед яких основними є аналітичний, порівняльний та метод теоретичного узагальнення.

**Результати.** В Оркестровій сюїті №2 з балету «Дафніс та Хлоя» яскраво виділяються колористичні функції гармонії, які пов'язані з роботою композитора над звукописом полотна балету. Композиція сюїти розподілена на три основних, масштабно не пропорційних розділи, кожний з яких має власну лінію тональної драматургії: «Світанок» (87 тактів) – Ре мажор, «Пантоміма» (155 тактів) – Ре мажор – фа-дієз мінор – Фа-дієз мажор – Сі мажор – Ля мажор, «Загальний танець» (136 тактів) – Ля мажор.

Як відомо, для Моріса Равеля напрочуд важливими є тембральні фарби симфонічного оркестру – до потрібного складу оркестру композитор додає такі інструменти як: альтова флейта, кастаньєти, челеста, дзвоники, 2 арфи. Особливою є вимога до контрабасів – обов'язкова наявність струни «До», яка значно розширює нижній поріг звучності оркестру. Та справжньою несподіванкою стало введення до партитури людського голосу, представленого змішаним хором, що співає без слів.

Вже у вступі, композитор засобами гармонії та оркестрового колориту втілює картину передсвітанкового пейзажу, мінливої темряви, емоційного стану тривоги, напруженого очікування, що посилюється у тихому, майже таємничому мерехтінні тремолоюючого нонакорду з пониженим квінтовым тоном – «c-e-fis(ges)-b-d».

Першу частину сюїти «Світанок» можна з впевненістю віднести до найяскравіших звукописно-колористичних полотнищ. Саме тут присутні фактори, що вказують на тісну взаємодію ладотональної і колористичної функційності елементів гармонічної системи. Завдяки цьому створюється цілісна фактурна композиція з грою тембрових фарб та регістрів, особливою експресією, витриманістю акордів у часі та поетизацією природи засобами музичної виразності.

Картина «Світанку» починається світлою тональністю D-dur, яка розкривається поетапно, ніби втілює собою пейзаж поступового сходу сонця та зникаючих нічних тіней, тривоги, страхів та невизначеності. Розгорнуте поле дисонансів, яке згодом заповнює майже всі ланки ладотонального простору, зачаровує своїми оркестровими переливами. Через те, що вся частина витримана в одній площині поступового розкриття тональності, чітко відчувається вплив колористичних функцій.

Своєрідною концепційною структурною моделлю гармонічної вертикалі, яка панує впродовж початку сюїти та пояснює логіку зв'язків цілої низки акордів, можна вважати «звукову колону» з двох нонакордів, нібито зрощених один з іншим завдяки спільним звукам: «d-fis-a-c-e» + «c-e-g-b(ais)-d», які разом створюють симетричну конструкцію навколо тону «d».

Оркестрова сюїта №2 з балету «Дафніс та Хлоя». Вступ, 1–4 тт.<sup>1</sup>

Оркестрова сюїта №2 з балету «Дафніс та Хлоя». «Світанок», 1–2 тт.

Структурно це виглядає як максимальне подовження терцієвого принципу побудови до масштабів терцдецимакordu. Ця конструкція залучається спочатку фрагментами, що пульсують без чітко визначеної акустичної опори з часом вибудовуються у стійку дисонантну форму тоніки. Важливим стає поєднання перших трьох тризвуків-консонансів у середовищі великого терцієвого дисонансу «d-fis-a» + «a-c-e» + «c-e-g», що надає мажоро-мінорним співвідношенням акордів природних якостей, що закладені внутрішньою органікою системи. Гра акордами розширеної структури, поруч з глісандуючими звуками даних акордів швидкими тривалостями створює напрочуд важливий колористичний ефект – показ найтонших коливань «дихання» природи.

Основна двотактова тема першого розділу побудована на пентатоніці «d-e-g-a-h», що поступово крокує регістрами оркестру: перше проведення – перші контрабаси та перші та другі фагиоти, у другому проведенні до них додаються перші віолончелі та бас-кларнет, у третьому – альти та валторни, у четвертому – другі скрипки та вся дерев'яна група.

Комплекс звукопису, що складається з пентатоніки, разом з наростаючою динамікою голосів, витриманою на основному звуці педаллю м'якодисонуючих акордів,

живою, тремлоючою пластикою оркестру – дійсно змальовують картину дива народження нового дня.

Починаючи з 26-го такту і до 48-го такту, в оркестрі звучать пасторальні мотиви, що пов'язані із сценічними діями. У гармонічному плані композитор вирішує це через ланцюжок нонакордів, які мають не лише тонально-функційне, а й колористичне значення, адже композитора приваблюють фонічні фарби акордів – він приділяє особливу увагу і ладотональній функційній природі даних співзвуч:

**Структура:** a<sub>9</sub>, e<sub>9</sub>, h<sub>9</sub>, e<sub>9</sub>, gis<sub>7</sub>, Cis<sub>9</sub>, H<sub>9</sub>, a<sub>9</sub>, A<sub>9</sub>, Dis<sub>9</sub>, D<sup>6,9</sup>, D<sub>9</sub>, a<sub>9</sub>, A<sub>9</sub>

**Функція:** V<sub>9</sub>, II<sub>9</sub>, VI<sub>9</sub>, II<sub>9</sub>, S<sub>7</sub><sup>#1</sup>, D<sub>9</sub> → (III), D<sub>9</sub> → (II), d<sub>9</sub>, D<sub>9</sub>, D<sub>9</sub><sup>тр.</sup>, T<sup>6,9</sup>, T<sub>9</sub>, D<sub>9</sub>

Поява теми кохання (55 такт) проковує зміну опорного тону, яким вже стає звук «e» (55–61 тт.), від якого композитор вибудовує нонакорд «e-g-h-d-fis», на його фоні зливається в єдине тема кохання та тема світанку. В момент кульмінації до палітри оркестру залучається хор, як додаткова тембральна фарба. Хорова партитура підкреслює у кожному з голосів звукові елементи гармонії, котрі по вертикалі зливаються у квартіві співзвуччя.

Могутнє наростання гучності єдиної вібруючої гармонії, в свою чергу посилено ще й глісандуючими

<sup>1</sup> Тут і далі нотні приклади з транскрипції для двох фортепіано Люсьєна Гарбана (Lucien Garban. Original Publisher, Paris: Durand & Cie, 1919)

зустрічними звуковими потоками у партії двох арф. Цей прийом створює ефект щільної сонорної полоси, використаний лише у момент апогею розквіту нового дня, що створює картину повного панування сонячного світла.

Другий розділ сюїти – «Пантоміма» являє собою найбільш насичену подіями частину. Це пов'язано, перш за все, з показом «театру в театрі». Так, частина поділена на кадри – епізоди, що поєднані наскрізним рухом, що породжують часту зміну тонального плану (D-dur-fis-moll-Fis-dur-H-dur-A-dur), метричну та ритмічну пульсацію, насичення тканини акордами різного структурного походження.

Цю частину умовно можна поділити на п'ять розділів. Перший (1–18 такти) репрезентує театральний діалог двох персонажів фактурними та тембровими засобами. Другий розділ (19–43 такти) майже повністю (до 39 такту) витриманий органічному пункті – «fis» та остинатному ритмі у розмірі 2/4: чверть «fis», пауза (восьма) та восьма «cis» – у партії контрабасу, та чверть з крапкою «cis» – взята синкопою у віолончелей. Така пульсація поруч з повільним темпом (чверть=66) вибудовує цілісну сцену античного танцю під альтову флейту-solo, партія якої побудована за принципом імпровізаційної гри (складні ритмічні малюнки, репетиції на одному звукові, тощо).

Важливу роль грає гармонічне рішення даного розділу. На тонічному органічному пункті (fis-moll) звучить низка септакордів:  $h_7^{\#1}$  (DD<sub>7</sub>),  $dis_7$  (VI<sub>7</sub><sup>#1</sup>),  $fis_7$  (t<sub>7</sub>), A<sub>7</sub> (III<sub>7</sub><sup>17</sup>), E<sub>7</sub> (VII<sub>7</sub>),  $e_7$  (VII<sub>7</sub>),  $cis_7$ , Eis<sub>7</sub>,  $dis_7$ ,  $ais_7$ .

Моментом хроматичного напруження є перехід на звук «с» в нижніх голосах і появи с<sub>9</sub>, який потім ускладнюється неакордовими звуками та переходить у As<sub>9</sub>. Це є моментом енгармонічного переосмислення (as=gis, c=his, es=dis, ges=fis, b=ais) в тональності Fis-dur. Про це свідчить зміна ключових знаків у наступному третьому розділі.

Третій розділ (44–101 такти) – являє собою кульмінацію частини «Пантоміма». У гармонічному плані можна спостерігати, як рух нонакордами чергується з рухом паралельними квартами, що створює своєрідну «алюзію» до хору з першої частини. Головною дисонуючою концепцією стає фонізм збільшеного тризвуку – нестійкої гармонії, що може розв'язатись у будь-який напрямок. Чергування збільшених тризвуків додає особливої напруги та малює бурхливе «кипіння страсті», що врешті-решт виливається у палку тему кохання.

Четвертий розділ (102–126 такти) – репрезентований тональністю H-dur із гармонічною пульсацією  $cis_9$ (II<sub>9</sub>), H<sup>6</sup>(T<sup>6</sup>),  $cis_2$ (II<sub>2</sub><sup>#1,3</sup>), H<sup>6</sup>(T<sup>6</sup>);  $cis_9$ (II<sub>9</sub>), B<sub>7</sub>, Es<sub>13</sub>, a<sub>9</sub>, Cis<sub>9</sub>, H<sup>6</sup>, на фоні якої з теми кохання виростає тема Хлої (струнні та дерев'яні духові).

Останній, п'ятий розділ (127–156 такти) – стає показом шалених танців. Дивовижно багатим є оркестрове тембральне забарвлення з акцентом на розширеній ударній групі. Ритмічна пульсація у нижніх голосах тріоль чверть восьма на витриманих звуках «с-g-dis», ланцюжки септакордів разом з мелодією, що постійно повторюється в наростаючій гучності оркестру – створюють відчуття масштабного предикту до третьої частини сюїти.

Отже, у «Пантомімі» на перший план виходять не колористичні функції (які в цей час знаходяться на периферії), а ладотональні, що вибудовують тональний ланцюжок та драматургію частини в цілому.

Третій розділ оркестрової сюїти «Загальний танець» є фіналом не лише оркестрової сюїти, а й взагалі фіналом в масштабі цілого балету. Це пояснює композиційні, ладогармонічні та метричні особливості частини. Недарма ця частина названа постановниками сценою вакханалії. Адже, не лише сценічні ремарки, а й усі засоби музичної виразності провокують слухача на сприйняття цієї частини як так званої феєрії, найбільшого екстатичного емоційного піку, який найкраще розкривається у колективному єднанні.

Оркестрова сюїта №2 з балету «Дафніс та Хлоя». «Пантоміма», 19–23 тт.

Основна тональність «Загального танцю» A-dur відповідає головній тональності усього балету, і таким чином формує грандіозну ладогармонічну арку в масштабах цілого твору. Незважаючи на це, вже на початку даної частини A-dur з'являється в досить специфічному втіленні – витриманому органічному пункті «а-е» в ниж-

ніх голосах. Одночасний рух паралельними тризвуками у верхніх голосах, своєї черги, створює поліпластові нашарування акордів хроматичної системи, у тому числі найбільш специфічних – однотерцієвих.

Кожен з пластів – сам по собі є чергуванням консонуючих гармонічних явищ: мажорних та мінорних три-

звуків у верхньому шарі та октавних унісонів в нижньому. Проте, у поєднанні ці пласти утворюють різкі, дисонуючі співзвуччя. Так, наприклад тоніка A-dur в басу, разом із її однотерцієвим варіантом у верхніх голосах (тризвук aïs-moll) – породжують своєрідне хроматичне дисонуюче поле. В нього також влітаються інші хроматичні елементи: g-moll (VII#>), c-moll (III#>), Gïs-dur (VII<), dis-moll (VI#>).

Подальша динамічна зміна тональних опор «fis-e-es-cis» пов'язана з ремінісценцією тематичних утворень з попередніх картин балету: вальсу Хлої, танцю Даркона, теми кохання Дафніса та Хлої. Тобто, створюється своєрідний «карнавал» лейттем балету, що є типовою драматургічною ознакою фінальних сцен.

Вже у 37 такті відбувається зміна опорного тону на «е» (нижній голос). Одночасно з цим у верхніх голосах звучить його тритонанта – В<sub>7</sub>. Разом, такий комплекс створює різке, напружене звучання (музична характеристика негативного персонажу – Даркона, тема якого звучить у фаготів, валторн та віолончелей). Та вже у 41 такті опорний тон спускається на м2 вниз на звук «ес», на якому триматиметься до т. 44. Це, в свою чергу, призведе до появи Es<sub>9</sub>, який чергуючись E<sub>9</sub> переросте у тризвук g-moll, який є тритоновим елементом нової тональності cis-moll.

Ця нова тональність (cis-moll), триватиме досить довго (49–83 т.). Саме впродовж «її панування» відбувається динамічна хвиля p-fff-pp. Рух від фортісімо до піанісімо, у свою чергу, виконаний не лише динамічним послабленням, а й за рахунок зменшення щільності оркестру від tutti до похмурого мерехтіння низьких струнних.

Поява нового опорного тону «е» (таке відчуття, що головні опорні тони в комплексі утворюють просто рух звуками тризвуку A-dur) співпадає з наростанням динаміки. У кульмінаційній зоні знову додається особлива тембральна фарба – хор, який звучить разом з оркестровим tutti.

Загалом розділ, що побудований на опорному тоні «е», має функційне значення предикту. Окрім того, що панує доміантовий органний пункт, гармонічну мову даного розділу наповнюють напрочуд нестійкі співзвуччя – зменшений септакорд.

Відомо, що існує три висотних різновиди транспозицій зменшених септакордів, і Моріс Равель залучає у цьому предиктовому розділі їх повний арсенал. Підтвердимо це: «fis-a-c-es» (т. 95); «e-g-b-des» (т. 101); «h(ces)-d-f-gis(as)» (т. 101). Таке нестійке гармонічне

наповнення (зменшені септакорди, секвенційні рухи у низьких голосах, дисонуючі співзвуччя) разом із багатою оркестровою палітрою – дійсно створюють напружений предиктовий стан, після якого довгоочікуваною є тоніка A-dur.

Закінчується розділ масштабним оркестровим tutti (плюс хор) на динаміці ff. В гармонічному аспекті фінал вирішений наступним чином: на тонічному органному пункті відбувається чергування тонічного тризвуку із тризвуком H-dur. Завершується сюїта коротким тонічним тризвуком, який злітає у повітря, фіксуючі пластику не лише героїв на сцені (у балетному вирішенні), а й змушуючи оркестрантів та диригента завмерти у миті «польоту» останнього акорду.

Загалом, остання частина сюїти вміщує в собі усі засоби музичної виразності, які могли би охарактеризувати сцену античної вакханалії: специфічний колорит зменшеного септакорду та збільшеного тризвуку, незвичний розмір 5/4, розширена палітра оркестру із додаванням тембрально-специфічних інструментів та хору.

**Висновки.** Оркестрова сюїта №2 з балету «Дафніс та Хлоя» Моріса Равеля є прикладом індивідуального втілення кращих досягнень імпресіоністичної гармонічної палітри. Будучи представником музичного мистецтва початку ХХ століття, М. Равель експериментує зі власним стилем та не боїться відкривати нові музичні горизонти.

Показово, що для Моріса Равеля вагомою є саме колористична функція акорду, яка іноді превалює над його ладотональним функційним статусом. Саме увага до колористичності, в структурному аспекті, зумовила появу акордів розширеної конструкції (терцієвих формант, що можуть сягати терцдецимакорду), квартових та просто дисонуючих співзвучч. Акордові структури вступають у функційні ладотональні взаємодії як в середовищі мікстових мажоро-мінорних утворень, так і в хроматичній системі зв'язків. Утім для композитора важливими є не тільки стан тональної системи, яка їх об'єднує, а й колористичні функції, які акорди виконують поряд зі своїм ладотональним функційним статусом.

Отже, завдяки барвистій гармонічній мові, Моріс Равель втілює усі життєві процеси – природні, інтимні, колективні. Тому не дивно, що Оркестрову сюїту №2 вважають найяскравішим досягненням композитора у сфері імпресіоністського звукопису та кульмінацією колористичних пошуків на порозі нового, неокласичного періоду творчості.

#### Література:

1. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу 19-20 століть. Київ : Музична Україна 1993. 206 с.
2. Жаркова В. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 130. С. 24–51.
3. Жаркова В. Феномен «Життя під час війни» у фортепіанній сюїті Моріса Равеля «Tombeau De Couperin». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 136. С. 130–148.
4. Зінич О. Пластичність у балетній музиці Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв). Київ : ІМФЕ, 2009. 231 с.
5. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
6. Самохвалов В. Я. До питань вивчення полі явищ в гармонії (проблеми класифікації акордики). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 36. Кн.1. Українська та світова музична культура: сучасний погляд. С. 95–108.

7. Скорик М. Структура та виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ : Музична Україна, 1983. 244 с.

#### References:

1. Hnativ, T. (1993). Muzychna kultura Frantsii rubezhu 19-20 stolit [Musical culture of France at the turn of the 19th-20th centuries]. Kyiv: Muzychna Ukrayina. [in Ukrainian].
2. Zharkova, V. (2021). Muzyka Kloda Debussy i Morisa Ravelya: Suchasnyi pohliad na problemy stylovoi identyfikatsii [The music of Claude Debussy and Maurice Ravel: A modern view on the problem of stylistic identification]. *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, (130), 24–51. [in Ukrainian].
3. Zharkova, V. (2023). Fenomen “Zhittia pid chas viiny” u fortepiannii suiiti Morisa Ravelya "Tombeau De Couperin" [The phenomenon of “Life during war” in Maurice Ravel’s piano suite "Tombeau De Couperin"]. *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, (136), 130–148. [in Ukrainian].
4. Zynych, O. (2009). Plastychnist u baletnii muzytsi Ravelya (v aspekti vzaiemodii mystetstv) [Plasticity in Ravel's ballet music (in the aspect of interaction of arts)]. Kyiv: IMFE. [in Ukrainian].
5. Korchova, O. (2020). Muzychnyi modernizm yak terra cognita [Musical modernism as terra cognita]. Kyiv: Muzychna Ukrayina. [in Ukrainian].
6. Samokhvalov, V. Ya. (2005). Do pytan vyvchennia poli yavyshch v harmonii (problemy klasyfikatsii akordyky) [On the issues of studying poly-phenomena in harmony (problems of chord classification)]. *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, (36), 95–108. [in Ukrainian].
7. Skoryk, M. (1983). Struktura ta vyrazhalna pryroda akordyky v muzyci XX stolittia [The structure and expressive nature of chords in 20th-century music]. Kyiv: Muzychna Ukrayina. [in Ukrainian].