

УДК 785.1+78.03

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-10>**Євгенія МОРЕВА**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва Академії мистецтв, Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, вулиця Джона Маккейна, 33, м. Київ, Україна, 01042
ORCID: 0000-0003-4342-7242

Бібліографічний опис статті: Морєва, Є. (2022). Сильові знаки у фортепіанних концертах Моріса Равеля: від імпресіонізму та неокласицизму до еклектики та кіномузики. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 73–78, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-10>

СТИЛЬОВІ ЗНАКИ У ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТАХ МОРИСА РАВЕЛЯ: ВІДІМПРЕСІОНІЗМУ ТА НЕОКЛАСИЦИЗМУ ДО ЕКЛЕКТИКИ ТА КІНОМУЗИКИ

Останній період творчості М. Равеля, а саме 30-ті роки, здебільшого відрізняється від попередніх тим, що у творах цих років, навіть більш ранніх, представлені широта та різноманітність стильових векторів, які на той момент або вже закріпились у музичному мистецтві, або тільки почали розвиватись. Імпресіонізм/постімпресіонізм та неокласицизм, які становлять стильове обличчя музики композитора як постійні стильові напрями, згодом почали розріджуватись іншими, не менш яскравими та впізнаними, такими як джаз, напрями модернізму 30-х рр. (конструктивізм, урбанізм тощо), еклектизм та ін. Треба звернути увагу на еклектизм, оскільки у музиці Равеля цей напрям позначив появу нових творчих завдань та є своєрідним поворотом композиторського шляху загалом, у тому числі позначився на єдиному, на жаль, нереалізованому досвіді роботи композитора в кіно. Йдеться про останній його твір «Три пісні Дон Кіхота», які були написані для художнього пригодницького фільму «Дон Кіхот» Георга Вільяма Пабста (Великобританія – Франція, 1933). У процесі кіновиробництва стрічка зазнала кардинальних змін, і продюсер стрічки Константін Гефтман запросив до створення музики Жака Ібера, який мав у своєму доробку музику до кіно. Так, равелівські пісні залишились у клавирі. Це єдиний прояв інтересу композитора до кінематографу, але деякі композиційні принципи та стильове різноманіття його останніх творів можна пояснити впливом естетики кіномузики того періоду. **Метою статті** є аналіз стильових знаків у двох фортепіанних концертах Моріса Равеля, в тому числі порівняльний аналіз двох творів з точки зору їх спорідненості. **Актуальність** зумовлена сучасними підходами в мистецтвознавстві, які пропонують альтернативні традиційним методи у вивченні світової музичної класики. Безумовно, творчість французького композитора Моріса Равеля є джерелом для виникнення ідей, які кореспондуються з новітніми науковими розвідками щодо осмислення музичної спадщини. **Новизна** полягає в тому, що погляд на стилістику творів М. Равеля, в тому числі його фортепіанних концертів, з точки зору взаємодії різних видів мистецтв (зокрема, кіно) вперше розкриває цікаві сторінки творчості відомого композитора. **Методологія** базується на компаративному аналізі концертів Моріса Равеля, мистецтвознавчому та культурологічному підході в дослідженні взаємодії музичних структур, образного світу та методу композиції обох концертів. У **висновку** підсумовується, наскільки є близькими фортепіанні концерти зі стильової та композиційної сторони, які приховані знаки (в тому числі позамузичні) об'єднують ці два твори, враховуючи контекст та період їх написання.

Ключові слова: Равель, фортепіанний концерт, імпресіонізм, неокласицизм, еклектика, кіномузика.

Evgeniya MOREVA

PhD, Associate Professor of the Department of Arts of Academy of Art of Taurida National V. I. Vernadsky University, 33 John McCain Street, Kyiv, Ukraine, 01042
ORCID: 0000-0003-4342-7242

To cite this article: Moreva, E. (2022). Styliovi znaky u fortepiannyh concertah Morisa Ravelya: vid impressionismu ta neoclassicismu do eclecticiky ta kinomusyky [The style sings in Maurice Ravel's piano concertos: from impressionism and neoclassicism to eclectic and cinema music]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 73–78, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-10>

THE STYLE SIGNS IN MAURICE RAVEL'S PIANO CONCERTS: FROM IMPRESSIONISM AND NEOCLASSICISM TO ECLECTIC AND CINEMA MUSIC

The last period of Maurice Ravel's creative activity, namely the 1930s, differs from the previous ones mainly in that the works of these years, even earlier ones, present the breadth and variety of stylistic vectors that were either already

present in music or began to develop. Impressionism/post-impressionism and neoclassicism, which make up the stylistic face of the composer's music and were his main styles, later began to be diluted by other, no less bright and recognizable, such as jazz, directions of modernism of the 30s (constructivism, urbanism, etc.), eclecticism, etc. Attention should be paid to eclecticism, since in Ravel's music this direction marked the emergence of new creative tasks and is a peculiar turn of the composer's path as a whole, including the only, unfortunately, unrealized experience of the composer's work in cinema. This is his last work, *The Three Songs of Don Quixote*, which were written for George William Pabst's feature-adventure film *Don Quixote* (Great Britain – France, 1933). In the process of creation, the film underwent drastic changes, and producer Konstantin Heftman invited Jacques Iber, who had a track record of film music, to create music. Ravel's songs were not included in the film. This is the only manifestation of the composer's interest in cinema, but some compositional principles and stylistic diversity of his last works can be explained by the influence of the aesthetics of film music of that period. The **aim** of this article is an analysis of stylistic signs in two piano concertos by Maurice Ravel, including a comparative analysis of the two works from the point of view of their common features. The **relevance** lies in modern approaches in art history, which offer alternative methods in the study of world music classics. Undoubtedly, the work of the French composer Maurice Ravel is a source for the emergence of ideas that intersect with the latest scientific research into the understanding of musical heritage. The **novelty** is that a look at the stylistics of Maurice Ravel's work, including his piano concerts, from the point of view of the interaction of different types of art (especially cinema) for the first time reveals interesting pages of the work of the famous composer. The **methodology** is based on a comparative analysis of Maurice Ravel's concerts, an art history and cultural approach in the analysis of the interaction of musical structures, the figurative world and the method of compositions of both concerts. The **conclusion** summarizes how similar the piano concertos are in terms of style and composition, what hidden signs (including non-musical) unite these two works, taking into account the context and period of their writing.

Key words: Ravel, piano concerto, impressionism, neoclassicism, eclecticism, cinema music.

Актуальність проблеми. Погляд на творчість французького композитора Моріса Равеля із сьогодення відкриває неочікувані сторони його музики. Можливість проводити міжвидові паралелі проясняє багато нерозв'язаних питань, у результаті бачимо, що композитор здійснює меседжі для наступних поколінь, передбачаючи ті явища, про які він не міг знати.

Аналіз публікацій. У вітчизняному мистецтвознавстві «равеліані» присвячені розвідки В. Жаркової, яка протягом багатьох років вивчає творчість композитора, в її обох дисертаціях системно досліджується спадщина Равеля, численні статті також розкривають сутність його творчого методу. У зарубіжних дослідженнях, зокрема французьких, творчість Равеля є однією з центральних. М. Марна вбачає в його музиці іронічність (Marnat, 1995, с. 78). К. Губо говорить про тонку гру «відлунь та замовчань, викривлень та провокацій, зрештою, гриму та несправжньої схожості в творчості композитора» (Goubault, 2004, с. 10). Останній період творчості, в якому написані два фортепіанних концерти, були ускладнені прогресуючою хворобою, цей період детально проаналізований у книзі Дж. Ларнера (Larner, 1996).

Виклад основного матеріалу. Після подорожі Америкою та тріумфальної прем'єри «Болеро» наприкінці 20-х у Равеля виникає задум про фортепіанні концерти. Незважаючи на фінальний відрізок творчого шляху, він вперше звернувся до жанру концерту загалом, обидва концерти були видані у 1931 році,

робота над ними йшла паралельно, ліворучний концерт був розпочатий раніше, проте сумісне написання цих двох творів відбилось на їх взаємозв'язку.

Замовлення ліворучного концерту Ре мажор австрійським піаністом Паулем Вітгенштайном, який втратив на Першій світовій війні праву руку, одразу знайшло відгук у композитора, який теж був ветераном цієї війни. Піаніст, якій не пішов після цієї особистої трагедії з професії, є хіба не єдиним в історії фортепіанного виконавства концертуючим музикантом з такою колосальною сценічною практикою. Автор методики гри на роялі лівою рукою, різноманітних дидактичних посібників, Вітгенштайн створив унікальну виконавську школу та довів, що фізичні каліцтва не є перепорою на шляху до успіху та творчої реалізації. Протягом багатьох років піаніст мав виняткове право на виконання равелівського ліворучного концерту, залишивши нащадкам студійний запис 1937 року з Королівським оркестром Концертгебау під орудою Бруно Вальтера.

За рівнем технічної складності концерт не поступається дворучним, іноді навіть виникає підозра, що композитор навмисно ускладнює фортепіанну фактуру та оздобив її всім спектром піаністичних труднощів. Композитор не приховував цих намірів, стверджуючи, що твір не повинен складати враження полегшених завдань для піаніста.

Колишній фронтовик, Равель одразу прийняв пропозицію Вітгенштайна, оскільки добре

пам'ятав усі події воєнних років, тим паче, що цей твір відроджує та продовжує воєнну тему після фортепіанної сюїти «Гробниця Куперена», частини якої присвячені загиблим на війні музикантам (у тому числі і друзям), а загалом – французькій музиці. Тому новий твір знов викликав пам'ять про загиблих музикантів та певною мірою є реалізацією вшанування їхньої пам'яті композитором. Він відкрив той духовний шар, який глибоко знаходився у свідомості Равеля, пов'язаний з патріотичним та національно-свідомим духом творця.

Другий концерт Соль мажор є антиподом першому. Гастролі баскських музикантів надихнули композитора на написання концертної п'єси на баскські теми, але задум був розширений до повноцінного тричастинного фортепіанного концерту, хоча Равель вагався з визначенням жанру майже до останнього моменту: «Спочатку у мене був намір дати цьому твору назву “Дивертисмент”, але потім я вирішив, що в цьому немає необхідності, оскільки слово “Концерт” достатньо визначає характер музики. В певному відношенні мій “Концерт” має щось спільне із Сонатою для скрипки: в ньому є елементи джазової музики, але їх небагато» (Gerar, Chalupt, 1989). Також він порівнює його з ліворучним: «Концерт для однієї лівої руки зовсім іншого характеру, він одночастинний, включає багато джазових ефектів, і фактура його не така проста. В творах такого роду важливо, щоб музична тканина не здавалась би полегшеною, навпаки, повинна звучати як така, що виконується двома руками. Тому я й наблизився у ньому до імпазантного та патетичного стилю традиційного концерту» (Gerar, Chalupt, 1989).

Концерт Соль мажор був спеціально написаний для Маргарити Лонг, яка є його кращою виконавицею та принесла твору світову славу. Прем'єра відбулась під орудою автора, після чого він у творчому дуєті з піаністкою, яка була йому добрим другом, відправився у довгострокове європейське турне.

Часто обидва фортепіанних концерти порівнюють, підкреслюючи їх несхожість, різність, відзначаючи також різні стилістичні переваги автора. Концерт Соль мажор рясніє новаторськими ідеями, новим відношенням до тексту, стилю, форми, дехто розглядає його як погляд у завтрашній день. Концерт для лівої руки Ре мажор, навпаки, відносять до романтико-ім-

ресіоністичної естетики, проводячи паралелі зі «Скарбо» фортепіанного циклу «Нічний Гаспар»: «Концерт для лівої руки вже в іншій жанровій моделі повторює трагічну проблематику “Нічного Гаспару” та розкриває ті приховані сторони натури композитора, про які він ніколи не говорив вголос» (Жаркова, 2009 с. 329). Проте обидва концерти мають більше спільних рис, ніж видається на перший погляд. Як і Соль мажорний, ліворучний Ре мажорний концерт – це нове слово в музичній стилістиці ХХ століття, метафорично кажучи, є синтезом минулого і майбутнього. В обох концертах прослідковується яскрава, навіть наочна образність, театральність, частково кінематографічність. Всупереч традиційній думці про те, що обидва концерти, які були написані майже одночасно, глибоко та принципово різні, наша мета – довести, що в цих двох творах більше спільних рис, ніж контрастних, і один твір зумовлює інший. Композитор сам об'єднав два концерти в один цикл, назвав їх двома сторонами одного цілого. Зацікавила саме ця ідея, і є намір довести, яким чином пов'язані ці два твори.

Концерт для фортепіано з оркестром Соль мажор класичний у відношенні форми та співвідношенні її частин. Класична тричастинна концертна композиція із сонатним алегро в першій частині і у фіналі, повільною середньою частиною, чіткою внутрішньою структурою у співвідношенні розділів кожної частини, співвідношенні фортепіанної та оркестрової партії за типом чергування тутті і соло моцартівських концертів – усе про що говорив сам автор – втілено ним у творі у повному обсязі. Як і у Моцарта, концерт Равеля – це «інструментальний театр» з персонажами, запозиченими з його сценічних вистав (опер та балетів). Проте тематичний зміст, особливо стильові взаємодії, швидкоплинні стильові знаки свідчать про новаторське значення цього концерту в історії музики.

У концерті «посилено» зорове начало: часта зміна тематичних елементів за принципом контрасту та співставлення, інструментальний колорит оркестру та солюючого фортепіано викликають чіткі візуальні асоціації у слухача. Розвиток у концерті схожий на калейдоскоп з часто змінними картинками та візерунками, які перетікають один в одний, замальовок

та портретів. В. Жаркова зазначає, що «за калейдоскопом полярних образів Концерту, створеного “у дусі концертів В. Моцарта або К. Сен-Санса” (Gerar, Chalupt, 1989), проступає мудра посмішка зрілого майстра, звернена до слухача і до себе самого, посмішка, яка трансформує знайомі ландшафти музичної культури минулого і по-новому освітлює власну творчість композитора» (Жаркова, 2009, с. 471). Музика кожної частини могла б озвучити певний кіноряд або лягти в основу кіномюзиклу.

У кожній частині концерту можна знайти зв'язки з творами сучасників (а інколи і конкурентів) Равеля, причому вони викликають явні асоціації з конкретними творами так, що складається враження, що композитор навмисно викликає ці асоціації. Наприклад, головна партія I частини інтонаційно та темброво близька до початку першої картини «Петрушки» Ігоря Стравінського: трихордові поспівки, що становлять тематизм, мотивна повторність зі зміною ритмічних акцентів за відсутністю синкопованого ритму та за рахунок ритмічної нерегулярності в акордах у соліста складає загальне враження нерегулярного метра, як і в балеті. Такі «підміни» є типовими в жанровій музиці неокласицизму. В головній партії у соліста політональна тема контрастує остинатній оркестровій фактурі, загалом складає візуальний образ метушні сучасного міста.

У побічній партії запозичена баскська мелодія, яку Равель оздобив нетиповими інтонаційними зворотами разом з джазовими у поєднанні з яскравими іспанськими елементами. Поява сучасної модної музичної стилістики у побічній партії віддаляє концерт від класичних/неокласичних зразків, іспанський та американський фольклор надає їй свіжості та неакадемічності. В драматургічному відношенні чергування головної та побічної партій втілює не традиційний принцип інструментального концерту, а музичного ряду, який міг би бути підлаштований до кіноряду. Це могло би бути зображення міських вулиць зі швидкою зміною подій, великою кількістю людей. Тематична ідея модерного міста у співіснуванні в одному місці і часі різних, не пов'язаних один з одним подій, використовується композитором як загальний образ цього концерту, звідси «мозаїчність» та яскрава контрастність.

У другій частині Равель продовжує розвивати ідею «підміни» у сприйнятті. Метрична та ритмічна тридольність, яка не співпадає в часі, справляє враження регулярної поліритмії. В основній темі можна знайти цікаві деталі, які нагадують теми майбутнього ліричного французького кінематографу. Загалом, тема тільки за деякими характерними інтонаціями близька кіномузиці Шарля Азнавура та Мішеля Леграна, але стає зрозумілим, звідки у майстрів французької ліричної естрадної пісні її інтонаційна лексика. Тема розспівна, дещо сентиментальна, декламаційно-пісенне начало теж характерне для французьких шансоньє. Не можна остаточно сказати, що це готова кіномузика, але могла би бути прекрасним матеріалом для озвучування якоїсь ліричної сцени. Тема фіналу організує форму так, що, перериваючи своєю черговою появою потік «музичних подій», фокусує слухачську увагу.

Для фіналу композитор вибирає жанр токати, дотепно чергуючи її з іншими темами-образами: тут і військові (фанфарний елемент малює зоровий образ маршируючих частин по мостовій), і юрба школярів, і пасажери трамваю, загалом уся міська спільнота всіх верств.

Зримість подій у музиці, яскрава образність, стильова еkleктичність, композиційні принципи, які нагадують кінематографічний монтаж, надають концерту (особливо його крайнім частинам) цілком зображальний характер таким чином, що його можна переформатувати під відповідний кіноряд. Ймовірно, це підсвідоме прагнення Равеля спробувати свої творчі сили в кінематографі, тим паче, що нагода така один раз була. Він був готовий до творчого експерименту, але хвороба з кожним днем усе більше давала про себе знати, і багато із запланованого так і не втілилось у реальність. Можна сказати, що цей концерт – музика майбутнього, яка випередила той час, в якому жив композитор. Загальна неокласична стилістика – тільки зовнішній каркас, споруда, в якій опинилась різношерста «компанія» стилів, тому твір цілком вбудовується в музичну еkleктику, яка буде характеризувати більш пізні періоди в розвитку музично-художніх стилів.

Концерт для фортепіано з оркестром Ре мажор контрастує Соль мажорному за образністю, характером тематизму, композицією. Часто його згадують як твір, що повертає

Равеля до естетики імпресіонізму (з елементами експресіонізму). Ззовні він так і виглядає, проте, працюючи над двома концертами одночасно, Равель свідомо розвертається до творчого досвіду минулих років, тут можна дискутувати з тезою В. Жаркової про те, що композитор ніколи не звертався до стильової моделі, яку вже використовував (Жаркова, 2012, с. 268). По-перше, це мотив, який спонукав його на написання концерту, по-друге, звернення до концертного жанру, яке відбулось в останньому періоді творчості, є новим досвідом для композитора, а «розрив» композитора з естетикою імпресіонізму відбувся у 1917 році (умовно), а повернення до нього виглядає як певний знак. Імпресіоністична стилістика основних тем концерту – це не що інше, як реконструкція минулого зі стилізацією самого себе. Проте тематизм концерту загалом далекий від однозначної трактовки стилю твору.

В епізоді замість розробки з'являється низка тем, які абсолютно контрастні стосовно експозиційних. Так само, як і у Соль мажорному концерті, теми часто змінюють одна одну, що схоже на метод кінематографічного монтажу.

Концерт для лівої руки віртуозний, піаністичні труднощі досягають рівня складно здійснених завдань. Основна тематичне та композиційне навантаження відведене партії соліста. Співвідношення соло та оркестру можна розглядати як два варіанти одного цілісного змісту: оркестровий рояль для композитора – його характерна стильова риса, але в цьому творі вона набуває абсолютної величини.

Стилістику концерту можна нетрадиційно означити як «стиль у стилі». Наявна стилізація як в експозиційному та репризному, так і в розробковому розділах, тільки для її реалізації використовуються різні прийоми. Співвідношення розділів форми також свідчить про навмисне з'єднання різної художньої образності, різність використаної стилістики також виглядає як навмисний крок. Ймовірно, Равель хотів у цьому творі донести до слухача щось таке, що до сих пір ще ніхто не почув, нібито зашифрував у музичному тексті послання нащадкам, зазирнув у недалеке майбутнє,

передбачивши нову авангардну французьку школу (на чолі з О. Мессіаном).

Імпресіонізм концерту також не є однозначним. Це не просто звукообразність, оркестрова колористика та гармонічна барвистість – гуманістична ідея твору, патетика головної теми, принцип співвідношення сольної та оркестрової партій за типом взаємодоповнюваності виділяє його з числа інших творів композитора. В концерті Равель повністю реалізує себе як композитор-симфоніст не в тій звичній ролі майстра оркестрового письма, про що всі дослідники справедливо згадують, а як майстер симфонізації тематизму. Ймовірно, ліворучний концерт – єдиний твір композитора, в якому він не типовий стосовно самого себе.

Що стосується спільних рис обох концертів, насамперед це:

- стильова множинність;
- монтажний метод, близький до кінематографічного;
- принцип тематичного компонування (у Соль мажорному концерті – в першій частині та фіналі, в Ре мажорному – в епізоді замість розробки);
- асоціативність та візуальна образність;
- різноманітна трактовка роялю.

У тематизмі обох концертів наявний важливий елемент, який краще за все запам'ятовується слухачем – фінальна фраза: останні такти першої частини Соль мажорного та ліворучного Ре мажорного концертів – низхідний рух паралельними тризвуками з єдиною відмінністю, що в концерті Соль мажор цей хід з'являється вперше, а в концерті Ре мажор повторюється елемент теми розробки.

Висновки. Обидва концерти, які є одними з останніх творів у спадщині композитора, різні та близькі водночас. Згадка самого автор про те, що ці два концерти відбивають дві сторони одного цілого не випадкова, він бажав підкреслити їхню спорідненість, тематичний зв'язок, за зовнішніми ознаками концерти не схожі, і їх спільність треба знайти та визначити, бо вона завуальована та прихована. Також обидва концерти доповнюють один одного в жанровому та стильовому відношенні, що також дає змогу говорити про спільність замислу цих двох творів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Жаркова В. Авторское слово в творчестве М. Равеля. *Научный вестник НМАУ* : збірник наукових праць. Київ : НМАУ, 2003. Вип. 27. С. 173–182.

2. Жаркова В. Морис Равель – «композитор-денди» (о правомерности постановки вопроса). Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти. *Збірник наукових праць ХНУМ ім. І.П. Котляревського*. Харків : С.А.М, 2012. Вип. 35. С. 259–269.
3. Жаркова В. О смысле загадок в творческом наследии Мориса Равеля. *Научный вестник НМАУ* : збірник наукових праць. Київ : НМАУ, 2006. Вип. 59. С. 111–119.
4. Жаркова В.Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Київ : Автограф, 2009. 528 с.
5. Жаркова В.Б. Творчество Мориса Равеля: музыкальные тексты и коммуникативный контекст : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2009. 419 с.
6. Клименко В. Фортепианный концерт G-dur М. Равеля: правило игры – «игра с правилом»? *Київське музикознавство* : збірник наукових праць. Київ : КВМУ ім. Р.М. Глієра, 1998. Т. 1. С. 227–239.
7. Goubault Ch. Maurice Ravel. Le jardin féérique. Paris : Minerve, 2004. 357 p.
8. Larner G. Maurice Ravel. London : Phaidon, 1996. 240 p.
9. Marnat M. Maurice Ravel. Paris : Fayard, 1995. 828 p.
10. Ravel au miroir de ses lettres / Gerar M., Chalupt R. Paris : Flammarion, 1989. 626 p.
11. Rousseau-Plotto E. Ravel, portraits basques. Paris : Seguiet, 2004. 305 p.

REFERENCES:

1. Zharkova, V. (2003). Avtorskoe slovo v tvorchestve M. Ravelya [The author's word in the music of M. Ravel]. *Naukovy visnyk NMAU*. 27. 173–182 [in Russian].
2. Zharkova, V. (2012). Moris Ravel – “kompozitor-dendy” (o pravomernosti postanovki voprosa) [Maurice Ravel – “dandy composer” (about the legitimacy of raising the question)]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity*. 35. 259–269 [in Russian].
3. Zharkova, V. (2006). O smysle zagadok v tvorcheskom nasledii Morisa Ravelya [About the meaning of riddles in the creative heritage of Maurice Ravel]. *Naukovy visnyk NMAU*. 59. 111–119 [in Russian].
4. Zharkova, V.B. (2009). Progulki v muzykalnom mire Morisa Ravelya (v poiskah smysluposlaniya avtora) [Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message)]. Kyiv: Avtograf. 528 [in Russian].
5. Zharkova, V.B. (2009). Tvorchestvo Morisa Ravelya: muzykalnye teksty i kommunikativny kontekst [The oeuvre of Maurice Ravel: musical texts and communicative context]: Diss... Doctor of Music Art. 419 [in Russian].
6. Klymenko, V. (1998). Fortepianny concert G-dur M. Ravelya: pravilo igry – “igra s pravilom”? [Piano Concerto G-dur by M. Ravel: the rule of the game – “playing with the rule”?]. *Kyivske muzykoznavstvo*. 1. 227–239 [in Russian].
7. Goubault, Ch. (2004). Maurice Ravel. Le jardin féérique. Paris : Minerve. 357 [in French].
8. Larner, G. (1996). Maurice Ravel. London : Phaidon. 240 [in English].
9. Marnat, M. (1995). Maurice Ravel. Paris : Fayard. 828 [in French].
10. Ravel au miroir de ses lettres / Gerar, M., Chalupt, R. (1989). Paris : Flammarion. 626. [in French].
11. Rousseau-Plotto, E. (2004). Ravel, portraits basques. Paris : Seguiet. 305 [in French].