

Наталія БАЗІНА,

orcid.org/0000-0002-2737-8260

в. о. доцента кафедри камерного ансамблю

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна) nataliabazina@ukr.net

КОМПОЗИТОРСЬКІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАНРУ: НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО М. РАВЕЛЯ

У статті розглянуто взаємодію композиторських та виконавських інтерпретацій жанру сонати для скрипки та фортепіано, що є актуальним, бо музичне мистецтво, подібно до інших сфер людської діяльності постійно перебуває у динамічному розвитку. **Мета статті** – розглянути теоретичні та практичні аспекти композиторських та виконавських інтерпретацій та їх реалізацію в жанрі сонати для скрипки та фортепіано на прикладі твору ХХ століття. Стилістичні новації в сонаті М. Равеля для скрипки та фортепіано у свій час призвели до ускладнення сприйняття не тільки слухачем, але й інтерпретатором. У сенсі традиційного та інноваційного в загальному історичному та культурологічному контексті постає проблема діалогу, який створює музика серед людей. Мистецтво в часі не існує та не може існувати без особистості, яка його сприймає. Виникає спілкування між тими, хто творить музику і тими, хто її сприймає, іншими словами, є потреба вивчення такого поняття, як інтерпретація. Сприйнятим є те, що знайоме, що спирається на певний асоціативний ряд, що стало затвердилося в історично-музичному просторі. **У висновках доведено:** що співвідношення традиційного та інноваційного є основою для переосмислення жанрової моделі сонати – її композиційного алгоритму та способу розгортання драматургії циклу. Аналіз композиторської інтерпретації орієнтований на розмежування за критерієм «нове – традиційне» (попри відносність останнього) є дієвим засобом побудови переконливої виконавської версії твору, а також способом адаптації виконавця до живого процесу інтерпретування в музиці. Композитор втілює особисту інтерпретацію жанру сонати і матеріалізує її у музичний текст. Музичний текст – особливий різновид творчого мислення одночасно й відбиток психологічних механізмів. Також він є відкриттю, знаковою системою, інтелектуалізованою субстанцією, композиційною основою якої є двошаровість матеріалу, що експонує прообраз і реальний результат трансформації. Виконавець, у свою чергу, інтерпретує музичний текст, додаючи до нього творчу виконавську унікальність, що створює нову інтерпретацію.

Ключові слова: композиторська інтерпретація, виконавська інтерпретація, жанр сонати для скрипки та фортепіано, М. Равель.

Nataliia BAZINA,

orcid.org/0000-0002-2737-8260

Ex. Associate Professor at the Chamber Ensemble Department

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) nataliabazina@ukr.net

COMPOSING AND PERFORMING INTERPRETATIONS OF THE GENRE: THE EXAMPLE OF M. RAVEL'S VIOLIN AND PIANO SONATA

The article examines the interaction of compositional and performing interpretations of the sonata genre for violin and piano, which is relevant, because musical art is constantly in dynamic development like other spheres of human activity. The main target of this article is to consider some theoretical and practical aspects of compositional and performing interpretations and their implementation in the genre of sonata for violin and piano on the example of the 20th century work. Stylistic innovations in M. Ravel's sonata for violin and piano at one time led to the complexity of perception not only by the listener, but also by the interpreter. In the sense of traditional and innovative in the general historical and cultural context, the problem of dialogue created by music among people arises. Art in time does not exist and cannot exist without the personality that perceives it. Communication arises between those who create music and those who perceive it, in other words, there is a need to study such a concept as interpretation. Perceived is what is familiar, based on a certain associative series, which has become established in the historical-musical space. The conclusions prove that the ratio of traditional and innovative is the basis for rethinking sonata genre model – its compositional algorithm and the way of unfolding the dramaturgy of the cycle. The analysis of the composer's interpretation is focused on demarcation according to the criterion "new - traditional" (despite the relativity of the latter) is an effective means of building a convincing performance version of the work, as well as a way of adapting the performer to the live process of interpretation in music. The composer embodies his personal interpretation of sonata genre and materializes it into a musical text. A musical text is a special type of creative thinking and at the same time an imprint of psychological mechanisms. It is also an open,

symbolic system, an intellectualized substance, the compositional basis of which is the two-layered material that exhibits the prototype and the real result of the transformation. The performer, in turn, interprets the musical text, adding creative performance uniqueness to it, which creates a new interpretation.

Key words: *musical art, compositional, performing, interpretation, traditional, innovative.*

Постановка проблеми. Якщо до ХХ століття стильова тенденція все ж таки була об'єднуючою силою для різних творчих індивідуальностей, то починаючи з ХХ століття, про що згадують багато дослідників, поняття стилю і композиторської мови починають співпадати. Індивідуальний підхід кожного композитора до зламу стереотипів і пошук нових виразних можливостей в жанрі камерної сонати для двох інструментів, призвів до того, що спільним є лише жанрова приналежність. Поле індивідуальних рішень в жанровій моделі сонати стало набагато ширше. Відбувається трансформація сонати через призму індивідуальності кожного композитора, жанр трактується по-різному, набуваючи масштабної епічності симфонії, віртуозності концерту або вносячи в серйозний жанр сонати елементи архаїчного фольклору чи поп-культури.

Музичне мистецтво, подібно до інших сфер людської діяльності, воно постійно перебуває у динамічному розвитку. Маючи своєю основою традиційні культурні аспекти, у часі воно набуває інноваційного, поширює своє багатопланове існування із сучасного до майбутнього, тому актуальності набуває вивчення саме цих ключових моментів – традиційного та інноваційного.

Аналіз досліджень. Проблематика інтерпретації в музичному мистецтві присвячена достатня кількість наукових досліджень сучасних українських вчених: Т. Гнатів (Гнатів, 1993), Д. Малого (Малий, 2013), О. Івановської (Івановська, 2012), В. Іонова (Іонова, 2014), О. Дмитрівої (Дмитрієва, 2021), А. Єфіменка (Єфіменко, 2012), О. В. Козаренко (Козаренко, 2001), А. Кравченко (Кравченко, 2021), Л. Повзун (Повзун, 2016), В. Сумарокової (Сумарокова, 2014), В. О. Коменди (Коменда, 2009) та багатьох інших. Дослідники сходяться на тому, що музичні інтерпретації не мають аналогів.

Мета статті – розглянути теоретичні аспекти композиторських та виконавських інтерпретацій та їх практичне використання стосовно конкретного жанру сонати для скрипки та фортепіано на прикладі твору першої третини ХХ століття – Сонати для скрипки та фортепіано М. Равеля.

Виклад основного матеріалу. Новація в жанрі сонати для скрипки та фортепіано у ХХ сторіччі являє деяку проблему сприйняття (не тільки слухачем, але й інтерпретатором). При аналізі музичних інтерпретацій, природно, що якийсь із параметрів-аспектів (ладогармонічна структура, фактурне

або ритмічне збагачення, використання новаторських прийомів звуковидобування, форма) буде виходити на перший план, в той час як інші будуть знаходитися в більш-менш традиційних рамках.

Ця проблема має певне розроблення у фундаментальних працях сучасних вітчизняних музикознавців. Зокрема, за О. Самойленко (Самойленко, 2003), сприйнятим є те, що знайоме, що спирається на певний асоціативний ряд, що стало затвердилося в історично-музичному просторі. О. Самойленко зазначає, що носієм знаковості (предметом означення) у музичному тексті є звучання, нотація як форма запису виступає одним з аспектів знакової умовності музики, що забезпечує свідому виконавську зміну значень (О. Самойленко, 2003). Це підтверджує, на думку авторки даної статті, ідею про доцільність аналізу музичного твору з позицій інтерпретації.

У світлі структурально-семіотичної методології О. О. Капічіна (Капічіна, 2013) розглядає музичний текст. Дослідниця стверджує, що такий підхід дозволяє вивчати його широкий спектр модифікацій як знакову реальність при зіставленні з твором. «Категорія музичного тексту відкриває можливість для знакової інтерпретації будь-якого формального елемента та всієї форми мовного продукту. Отже, музичний текст – це продукт особливого різновиду творчого мислення, а тому він є відбитком діяльності властивих йому психологічних механізмів» – так визначає цю категорію О. О. Капічіна (Капічіна, 2013: 7). Цікавим також є твердження вченої про те, що музичний текст являє собою відкриту знакову систему, «взаємодія між елементами якої визначає його смисл, а музичний твір насамперед є зафіксованим текстом, який володіє всіма універсальними атрибутами тексту й існує у живому виконанні» (Капічіна, 2013: 9).

Інша українська науковиця О. П. Соломонова (Соломонова, 2020) трактує музичний текст як асоціативний. Асоціативний музичний текст вона визначає як інтелектуалізовано музичну субстанцію, що «розрахована на діалог всередині комунікації «композитор-виконавець-слухач» (Соломонова, 2020: 141). Конструктивне скріплення між текстових зв'язків є його системними ознаками. За твердженням О. П. Соломонової ці зв'язки надають «образно-інтонаційні паралелі, натяжки й зіставлення інтертекстуального та навіть інтермедіального рівнів» (Соломонова, 2020: 141).

Композиційною основою асоціативного музичного тексту є «певна двошаровість матеріалу, який симультанно експонує і віртуальний прообраз (асоціативну адресу – те, що відтворюється), і реальний план трансформації, що одночасно моделює і деформує прототекст відповідно до принципів порушення, відхилення від норми, недотримання «інстинкту належного» (Соломонова, 2020: 141). Якщо аналізувати музичний твір з подібного кута зору, то маємо алгоритм, запропонований О. Соломоною. Він містить у собі такі етапи:

«1. Усвідомити специфіку прообразу та його константні ознаки. 2. Визначити ступінь трансформації прообразу, характер інтеграції «свого» і «чужого», механізми і стратегію композиторської роботи з першоджерелом. 3. З'ясувати естетичний і текстологічний вимір, який визначається естетичною і текстово-зафіксованою дистанцією (відповідністю чи розривом) між двома спів-текстами асоціативного цілого – віртуальним і реальним» (Соломонова, 2020: 141).

Варіанти інтерпретацій у музичних творах являють собою відтворення авторського тексту з певними емоційно-психологічними відмінностями, залежними від творчих особистостей та проявляються через відчуття форми, динаміку, агогіку, композицію тощо (це, так звані, засоби виконавського мовлення (Москаленко, 2013: 116).

Термін «інтерпретація» походить від латинського *interpretation* – роз'яснення, тлумачення. За визначенням В. Москаленка «музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка направлена на розкриття виразно-змістовних можливостей музичного твору» (Москаленко, 2013: 8). Пропонується відрізнити кілька видів музичної інтерпретації, а саме – слухацька, редакторська, виконавська, композиторська, режисерська, технологічна, музикознавча (Москаленко, 2013: 8-10).

Авторка даної статті вважає, що у розумінні виконавцями творів ХХ століття потрібно знаходити певні орієнтири, що пов'язані зі знанням традиційним та професійним доробком. І в цьому сенсі О. Лисенко розглядає кілька категорій, до яких відноситься і виконавське розуміння, що відображає результативні стадії «репродуктивного процесу мислення виконавця при інтерпретації нотного тексту» (Лисенко, 2017: 161). «Смислоутворюючі елементи музично-виконавської творчої практики замикаються на елементах музичної мови – найдрібніших художніх єдностях», організація яких «здійснюється за рахунок елементів смислоутворення, своєрідних ключів, що вже присутні в мисленні виконавця» (категорія

смислоутворення) (Лисенко, 2017: 162). Це є підтвердженням того, що розуміння мови композитора йде від зіставлення нового та традиційного.

Постає питання емоційної реакції на нотний текст, відображення художнього змісту, що закладений композитором та потрібної «емоційної інтонації». О. Лисенко пов'язує це з категорією рефлексії де в основу кожної визначеної музичної інтонації, як елементу музичної мови завжди закладена інтонація почуття, що є рефлексією душевного хвилювання композитора (Лисенко, 2017: 163), що повинна «стати зрозумілою виконавцю посередництвом виконавської рефлексії» (Лисенко, 2017: 160). Тут доречно буде привести розгорнуту структуру, запропоновану дослідницею: нотний текст – інтерпретація – розуміння – смислоутворення – практичне знання – виконання.

Розглянемо ці теоретичні аспекти на прикладі сонати М. Равеля для скрипки та фортепіано.

Соната для скрипки та фортепіано М. Равеля написана в 1923–1927 роках. Присвячена французькій скрипальці, подрузі, а в подальшому музичному критику і біографу Равеля Елен Журдан-Моранж, яка перестала виступати через хворобу руки ще в 1923 році. Прем'єра відбулася 30 квітня в Парижі в залі Ерар у виконанні Ж. Енеску (скрипка) та М. Равеля (фортепіано) (Горбаль, 2021), (Дедусенко, 2019). Всі три частини циклу написані в сонатній формі. Друга частина («Блюз») поєднує сонатну форму і типовий для блюзу принцип фактурних варіацій.

Певну традиційність цього сонатного циклу можна вбачати в присутності сонатної форми у всіх частинах твору, що зустрічається і в класичній сонаті. Синтетичні та трансформовані репризи з поєднанням головної та побічної партій відсилають до романтичної сонати та реприз подвійних фуг. Фінал сонати при всій його самостійності є синтетичною репризою всього циклу, що поєднує тематичний матеріал першої та другої частин, на нашу думку, він сприяє цілісному сприйняттю циклу.

Що до інноваційної складової, то тут потрібно звернути увагу на політональність. Атрибутивною якістю композитора є барвистість, виразність ладогармонічної складової. З цього приводу показовим буде ладотональне рішення головної партії першої частини. Мелодичний матеріал першої фрази (1–6 тт.) в партії фортепіано проходить в ре-іонійському, потім в ре-лідійському ладах. З включенням скрипки в тактах 7–16 (друга фраза) утворюється поліладовість поєднання: його складові – соль-гіпоміксолідійський (в партії скрипки) і секундо-терцовий трихорд «сі-бемоль – ре-бемоль – мі-бемоль» (партія правої руки фор-

тепіано). В даному поліладовому розшаруванні фактурної тканини все ж домінує опора «соль» (in G) в партії скрипки. Третя фраза, будучи точним мелодичним повторенням першої фрази, на октаву вище гармонізується тонічним ундецимакордом з підвищеними ноною і ундецимою в тональності соль мажор. Четверта фраза характеризується політональним розшаруванням; на подвійний тонічний органний пункт «соль – ре» нашаровуються мелодичні і акордово-фігураційні фрагменти ля мінору, Мі мажору, до-дієз мінору. В 27–28 тактах з'являються тонічний терцдецимакорд з міксолідійською септимою. Але при всій ладогармонічній складності проаналізованої вище головної партії головна об'єднуюча роль тональності Соль мажор безперечна, як і у всій першій частині в цілому. Відмічаємо інноваційність ладогармонічного складу на основі традиційної тональності.

Драматургічним центром сонати є друга частина «Блюз». Саме він надає сонаті унікальності в історії розвитку жанру сонати для скрипки та фортепіано. Використання жанру блюзу у поєднанні з сонатною формою є неповторним авторським винаходом. Це одне з перших звернень до блюзу у професійній музиці того часу. Авторка цієї статті вважає, що, композитор не використовує традиційну блюзову гармонію з дванадцятитактовим квадратом, однак застосовує принцип блоків (ix в частині одинадцять) – фактурних варіацій, що притаманне для блюзу. Композитор гармонійно синтезує традиційне та інноваційне: сонатну форму з блюзовими варіаціями, поліладовість та політональність співіснує з тональними принципами та формотворчими принципами гармонії. Акцентування багатотерцових співзвучь та хроматичних вводнотонових послідовностей, які співвіднесені з кварто-квінтовими і малотерцовими переміщеннями басових опор, виявилось подібним до гармонічної мови джазових імпровізацій, які сумісні з іншими частинами сонати.

Композиторська інтерпретація М. Равелем жанру сонати для скрипки та фортепіано тяжіє до традиційних параметрів (класична соната передбачає, як правило, три частини, з рухливими крайніми частинами та повільною середньою частиною) з використанням новітніх засобів гармонії. Новітнім стає введення до професійної музики жанру блюзу. За рахунок деякої подібності тем та гармонії можна говорити про подолання фрагментарності та контрастності сонатної форми у першій частині циклу, за рахунок блюзової варіаційності у другій та принципу *Perpetuum mobile* у фіналі. Єдності всьому циклу додає і фінал, який є синтетичною репрізою циклу.

Ми розглянули композиторську інтерпретацію жанру сонати М. Равелем, а тепер звернемося до виконавських інтерпретацій.

Безперечно, виконавська інтерпретація передбачає інтелектуальне проникнення у індивідуальний стиль композитора та особливості його музичного мислення, бо без цього унеможливується досконале відтворення авторського тексту.

Виконання світових зірок ХХ сторіччя Йозефа Сігеті – Карло Бусотті (Szigeti, Bussotti, 1953) та Давида Ойстраха – Фріди Бауер (Oistrakh, Bauer, 1966) вже давно стали класикою. Два найвідоміші скрипалі представляють дві різні школи скрипкового мистецтва і тому викликають великий аналітичний інтерес. У дуетах з відомими піаністами було створено яскраво-індивідуальні інтерпретації Сонати М. Равеля для скрипки та фортепіано. Запис Д. Ойстраха – Ф. Бауер зроблений в 1966 році, Й. Сігеті – К. Бусотті – 1953 році. Ці записи є у вільному доступі в інтернеті: (Szigeti, Bussotti, 1953), (Oistrakh, Bauer, 1966).

Розглянемо дві інтерпретації з позиції вище зазначеного стосовно композиторської інтерпретації. Для творчо-продуктивної швидкої, інтерпретації потрібно спочатку визначити «традиційне-знайоме». В даному випадку – це сонатна форма. Після зрозуміння загальної конструкції на неї «нанижуються» розбіжності (єдність тем, блюзові варіації тощо). Потім каркас форми заповнюється гармонічними новаціями, які, все ж таки знаходяться у поєднанні з тональністю Соль мажор.

У виконанні Й. Сігеті – К. Бусотті (Szigeti, Bussotti, 1953) в першій частині, на погляд авторки статті, актуалізовано індивідуальність кожного з мікро-образів протягом всієї частини. Кожне з цих тематичних утворень, має особливе індивідуалізоване темброве забарвлення. При загальній доволі тихій динаміці у цьому виконанні, звук інструментів різнобарвний. Яскрава й експресивна кульмінація у розробці природно продовжує загальний рух, власне, як і подальший відхід на *p*. У заключній партії репризи і в кодї виникає відчуття величезного простору не лише за рахунок використання композитором крайніх регістрів, але й тембрального забарвлення інструментів – ясного та світлого у скрипки й оксамитового окрасу басів в партії роаяля. Д. Ойстрах – Ф. Бауер (Oistrakh, Bauer, 1966) роблять доволі яскравий контраст між головною та побічною партіями у експозиції, при цьому головна партія, на відміну від виконання Й. Сігеті – К. Бусотті, не розділяється на так звані мікро-образи. Кульмінація в цьому виконанні менш драматична та плавно виринає з безперервної та переливчастої течії музики. Розробка

та реприза звучить в єдиному потоці без індивідуалізованих проявів партій. Загальна динаміка більш гучна. Тонкою звуковою аквареллю на фоні витриманої скрипкової «соль» закінчує Ф. Бауер першу частину. Можна відмітити, що у даній інтерпретації драматургічний акцент поставлено у репризі та відтіняється тихою, потойбічною кодою. В обох інтерпретаціях різне драматургічне ставлення до вияву сонатної форми і воно синтезоване з індивідуальністю інтерпретаторів.

Експресивний «Блюз» Д. Ойстраха – Ф. Бауер у єдиному русі йде до емоційної кульмінації, яка майстерно відтіняється ностальгійною і дуже спокійною темою з імітацією «саксофонових глісів» (Oistrakh, Bauer, 1966). Тобто сонатна форма у даному виконанні цілком підкорена принципу варіаційної єдності. На думку авторки статті, друга частина у інтерпретації Й. Сігеті – К. Буссотті стилізована під блюз. Вона нагадує німе кіно початку ХХ століття зі зміною різних картинок та ситуацій. Кульмінація – емоційна, але суха за тембром (за рахунок малої кількості педалі в партії фортепіано). Таку ж підкореність варіаційності спостерігаємо і у Й. Сігеті – К. Буссотті, але з більшою індивідуалізацією кожної варіації. Всі ладогармонічні новації, а саме. натурально-діатонічні та хроматичні структури, багатотерцові й нетерцові багатозвучні акорди тощо, мають образне та фонічне навантаження і цілком підкорюються формотворчій виконавській ідеї варіацій в обох інтерпретаціях.

Легкий та прозорий фінал у виконанні Й. Сігеті – К. Буссотті є логічним продовженням стилізованого блюзу з тонким та делікатним тембровим забарвленням. «Perpetuum mobile» у виконанні Д. Ойстраха – Ф. Бауер теж являє собою продовження експресивної другої частини з емоційною кульмінацією на темі головної партії з першої частини, яка проходить в паралельно-квінтовому подвоєнні та збільшенні в партії фортепіано. Отже, як і в попередній частині, моно-рух

«Perpetuum mobile» переважає над структурою сонатної форми у обох інтерпретаціях. Швидкий рівномірний рух шістнадцятих без зупинок, пауз передбачає презентацію віртуозного виконавського начала, особливо доречного у фінальній частині, що зближує її з жанром концерту.

У даних інтерпретаціях виявляємо яскравий відбиток виконавської індивідуальності цих дуетів на інтерпретаційних результатах. Витончена імпресіоністична гра Й. Сігеті – К. Буссотті, що тяжіє до французької традиції виконавства, відобразилась у тембровому забарвленні та загальному відчутті твору. Тонка, але експресивно-реалістична манера. Д. Ойстраха – Ф. Бауер має своє відображення у звуковій подачі, тембровому забарвленні і відчутті форми як в окремих частинах, так і в цілому баченні циклу.

Висновки. Отже, на прикладі сонати М. Равеля для скрипки та фортепіано можна відмітити, що традиційне та інноваційне, що охоплює різні композиційні рівні твору є основою для переосмислення жанрової моделі сонати – її композиційного алгоритму та способу розгортання драматургії циклу. Аналіз композиторської інтерпретації орієнтований на розмежування за критерієм «нове – традиційне» (попри відносність останнього) є дієвим засобом побудови переконливої виконавської версії твору, а також способом адаптації виконавця до живого процесу інтерпретування в музиці. Композитор втілює особисту інтерпретацію жанру сонати і матеріалізує її у музичний текст. Музичний текст – особливий різновид творчого мислення одночасно й відбиток психологічних механізмів. Також він є відкритою, знаковою системою, інтелектуалізованою субстанцією, композиційною основою якої є двошаровість матеріалу, що експонує прообраз і реальний результат трансформації. Виконавець, у свою чергу, інтерпретує музичний текст, додаючи до нього творчу виконавську унікальність, що створює нову інтерпретацію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу ХІХ–ХХ століть. Клод Дебюссі. Моріс Равель. Київ : Музична Україна, 1993. 206 с.
2. Горбаль Я. М. Камерно-інструментальна музика французьких композиторів першої половини ХХ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (20), 2021. 201–211.
3. Дедусенко Ж. В. Камерні ансамблі для струнних смичкових інструментів та фортепіано французьких композиторів останньої третини ХІХ – початку ХХ століть (на матеріалі творів М. Форе, К. Дебюссі, М. Равеля) : монографічні нариси. Харк. нац. унів. мистецтв, 2019. 107 с.
4. Дмитрієва О. Трансформація ідей школи Бориса Лятошинського у творчих пошуках Леоніда Грабовського та Валентина Сильвестрова. *Збірник наукових праць «Сучасне мистецтво»*. 2021. № 17. С. 119–130.
5. Єфіменко А. Г. Перспективи вивчення художньо-естетичних та теологічних аспектів літургічної творчості першої половини ХХ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. № 18 (1). С. 57–62.
6. Івановська О. Комунікативна природа фольклорного тексту. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика*. 2012. № 23. С. 46–49.

7. Іонов В. І. Категорії жанру і стилу у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. *Культура і сучасність*. 2014. № 2. С. 88–94.
8. Капічіна О. О. Музичний текст і твір у контексті семіотичного аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 1. С. 6–10.
9. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2001. 36 с.
10. Коменда О. І. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 3. С. 120–140.
11. Кравченко А. І. Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. 428 с.
12. Лисенко О. В. Музичне виконавство: генезис, категорії, система (історико-теоретичний та мистецтвознавчий аспекти) : монографія. Київ : НАККіМ, 2017. 318 с.
13. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 218 с.
14. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
15. Повзун Л. Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів : монографія. Одеса: Астропринт, 2016. 280с.
16. Самойленко А. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореферат дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03/ Київ, 2003. 36 с.
17. Соломонова О. Б. Асоціативний музичний текст: дефініція, методологія, дослідження. *II Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» 11–12 листопада 2020 р.* Київ. С. 139–141.
18. Сумарокова В. Композиторська творчість як об'єкт виконавського музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 110. С. 7–22.
19. Oistrakh D., Bauer F. (1966). M. Ravel – Sonata for Violin and Piano n.2 in G major. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ewEXdNGIw4> (дата звернення: 07.04.2023).
20. Sziget J., Bussotti C. (1953). M. Ravel – Violin Sonata in G. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RgPcXdZUGs> (дата звернення: 07.04.2023).

REFERENCES

1. Hnativ T. Muzychna kultura Frantsii rubezhu XIX-XX stolit. Klod Debiussi. Moris Ravel [Musical culture of France at the turn of the XIX–XX centuries. Claude Debussy. Maurice Ravel]. Kyev : Muzychna Ukraina, 1993. 206 s. [in Ukrainian].
2. Horbal Ya. M. Kamerno-instrumentalna muzyka frantsuzkykh kompozytoriv pershoi polovyny XX stolittia [Chamber and instrumental music of French composers of the first half of the 20th century]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, (20), 2021. 201–211. [in Ukrainian].
3. Dedusenko Zh. V. Kamerni ansambli dlia strunnykh smychkovykh instrumentiv ta fortepiano frantsuzkykh kompozytoriv ostannoï tretyny XIX – pochatku XX stolit (na materialy tvoriv M. Fore, K. Debiussi, M. Ravelia) [Chamber ensembles for stringed bowed instruments and piano by French composers of the last third of the 19th – early 20th centuries (based on the works of M. Fauré, C. Debussy, M. Ravel)] : monohrafichni narisy. Khark. nats. univ. mystetstv, 2019. 107 s. [in Ukrainian].
4. Dmytrieva O. Transformatsiia idei shkoly Borysa Lyatoshynskoho u tvorchykh poshukakh Leonida Hrabovskoho ta Valentyna Sylvestrova. [Transformation of the ideas of Borys Lyatoshynskiy school in the creative pursuits of Leonid Grabovskiy and Valentin Sylvestrov] *Zbirnyk naukovykh prats «Suchasne mystetstvo»*. 2021. № 17. P. 119–130. [in Ukrainian].
5. Yefimenko A. H. Perspektyvy vyvchennia khudozhno-estetychnykh ta teolohichnykh aspektiv liturhichnoi tvorchosti pershoi polovyny XX stolittia. [Prospects for the study of artistic-aesthetic and theological aspects of liturgical creativity of the first half of the 20th century]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. 2012. № 18 (1). P. 57–62. [in Ukrainian].
6. Ivanovska O. Komunikatyvna pryroda folklornoho tekstu [Communicative nature of folklore text]. *Bulletin of Taras Shevchenko Kyiv National University. Literary studies, linguistics, folkloristics*. 2012. № 23. P. 46–49. [in Ukrainian].
7. Ionov V. I. Katehorii zhanru i styliu u konteksti istoriohrafichnoho doslidzhennia muzychno-tvorchoho protsesu [Categories of genre and style in the context of historiographic research of the musical creative process]. *Kultura i suchasnist*. 2014. № 2. P. 88–94. [in Ukrainian].
8. Kapichina O. O. Muzychnyi tekst i tvir u konteksti semiotychnoho analizu [Musical text and work in the context of semiotic analysis]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2013. № 1. P. 6–10. [in Ukrainian].
9. Kozarenko O. V. Ukrainska natsionalna muzychna mova: geneza ta suchasni tendentsii rozvytku : avtoref. dys. ... d-ra mystetstvovnav. [Ukrainian national musical language: genesis and modern trends of development] : 17.00.03. Kyiv, 2001. 36 p. [in Ukrainian].
10. Komenda O. I. Poniattia zhanru v suchasnomu muzykoznavstvi [The concept of genre in modern musicology]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*. 2009. Vyp. 3. P. 120–140. [in Ukrainian].
11. Kravchenko A. I. Semiologia kamerno-instrumentalnoho mystetstva Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit [Semiology of Ukrainian chamber-instrumental art of the late 20th – early 21st centuries] : dys. ... d-ra mystetstvovnav. : 26.00.01 / Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2021. 428 p. [in Ukrainian].
12. Lysenko O. V. Muzychne vykonavstvo: henezys, katehorii, systema (istoryko-teoretychnyi ta mystetstvovnavchy

aspekty) [Musical performance: genesis, categories, system (historical-theoretical and artistic aspects)]: monohrafiia. Kyiv : NAKKiM, 2017. 318 p. [in Ukrainian].

13. Malyi D. M. Spetsyfika kompozytorskoho myslennia v muzytsi ostannoï tretyny XX – pochatku XXI stolit [Specificity of the composer's thinking in the music of the last third of the 20th – beginning of the 21st centuries] : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 2018. 218 p. [in Ukrainian].

14. Moskalenko V. Lektsii z muzychnoi interpretatsii [Lectures on musical interpretation]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2013. 134 s. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> [in Ukrainian].

15. Povzun L. Fenomen kamernosti v systemi instrumentalno-ansamblevykh zhanriv [The phenomenon of chambering in the system of instrumental-ensemble genres] : monohrafiia. Odesa : Astroprynt, 2016. 280 p. [in Ukrainian].

16. Samoilenko A. Dialoh yak muzychno-kulturolohichni fenomen: metodolohichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva [Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology] : avtoreferat dys. ... d-ra mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kyiv, 2003. 36 s. [in Ukrainian].

17. Solomonova O. B. Asotsiatyvnyi muzychnyi tekst: definitsiia, metodolohiia, doslidzhennia [Associative musical text: definition, methodology, research] // *Mizhnarodna naukova konferentsiia «Problemy metodolohii suchasnoho mystetstvoznavstva ta kulturolohii» 11–12 lystopada 2020 r.* Kyiv. P.139-141. [in Ukrainian].

18. Sumarokova V. Kompozytorska tvorchist yak ob'iekt vykonavskoho muzykoznavstva. [Composer creativity as an object of performing musicology] *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni PI Chaikovskoho.* 2014. № 110. P. 7–22. [in Ukrainian].

19. Oistrakh D., Bauer F. (1966). M. Ravel – Sonata for Violin and Piano n.2 in G major. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ewEXdGNGIW4> (data zvernennia: 07.04.2023).

20. Szigeti J., Bussotti C. (1953). M. Ravel – Violin Sonata in G. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RgPcXdZUGss> (data zvernennia: 07.04.2023).