

Ганна ВОВЧЕНКО,*orcid.org/0009-0007-4349-8549**творча аспірантка кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна) coolahhy@gmail.com***ПОСТСИМВОЛІСТСЬКА ЕКЛЕКТИКА У ЦИКЛІЗАЦІЇ ВАЛЬСУ М. РАВЕЛЯ**

У статті досліджено феномен постсимволістської еклектики та принципи циклізації у фортепіанній версії «Вальсу» М. Равеля, розглянуті як важливі аспекти композиторського стилю та як показник трансформації музичної мови початку ХХ століття. Виявлено специфіку равелівської інтерпретації вальсового жанру, що відбувається через синтез різних рівнів автоцитування, діалог із жанровою моделлю віденського вальсу та особливі принципи циклічної організації музичного матеріалу. На матеріалі аналізу фортепіанної версії «Вальсу» запропоновано типологію цитування, що включає селективне, контурне, ритмічне, функціональне, фактурне та структурно-функціональне, які проявляються як елементи єдиної циклічної системи. Особливу увагу приділено взаємозв'язкам «Вальсу» з циклом «Благородні і сентиментальні вальси» та трансформації цитат при переході від оркестрової партитури до фортепіанного викладу. Проаналізовано художньо-естетичну концепцію «Вальсу», яка корелює з філософськими інтенціями постсимволізму, зокрема з ідеєю «відповідностей» Ш. Бодлера. Доведено, що цитатна еклектика у равелівському «Вальсі» є не просто композиційним прийомом, а фундаментальним принципом художнього мислення, що реалізується через циклічно-сюїтну драматургію та відображає стильову трансформацію європейської культури після Першої світової війни.

Творча спадщина Моріса Равеля демонструє унікальне поєднання технічної досконалості та естетичної витонченості мислення. Фортепіанна версія «Вальсу» є показовим прикладом такого синтезу, де равелівське трактування інструмента розширює виразні можливості фортепіанної фактури. Запропоновано розгляд «Вальсу» як носія багатозначної семантики, де за формально-поемною організацією музичного матеріалу проступає алегоричний зміст постсимволістського фовістського «надламу». Виявлено історико-культурне значення постсимволістської цитатної еклектики у «Вальсі» Равеля як показника формування нової музичної свідомості, що передуює утвердженню модерністської парадигми ХХ століття. Окреслено перспективи подальшого дослідження впливу равелівської цитатної еклектики на розвиток полістилістики в музиці другої половини ХХ століття, в якій циклізація «поглинається» варіативністю ранньосонатного-ранньосюїтного звукопростору.

Ключові слова: Моріс Равель, «Вальс», постсимволізм, цитатна еклектика, циклічність, фортепіанна виразність, фовізм.

Ganna VOVCHENKO,*orcid.org/0009-0007-4349-8549**Creative Postgraduate Student at the Department of Special Piano
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
(Odesa, Ukraine) coolahhy@gmail.com***POST-SYMBOLIST ECLECTICISM IN THE CYCLIZATION OF M. RAVEL'S "LA VALSE"**

The article explores the phenomenon of post-symbolist eclecticism and principles of cyclization in the piano version of M. Ravel's «La Valse», examined as important aspects of the composer's style and as an indicator of the transformation of musical language at the beginning of the 20th century. The study reveals the specifics of Ravel's interpretation of the waltz genre, which occurs through the synthesis of different levels of self-quotation, dialogue with the Viennese waltz genre model, and special principles of cyclical organization of musical material. Based on the analysis of the piano version of «La Valse», a typology of quotation is proposed, including selective, contour, rhythmic, functional, textural, and structural-functional types, which function as elements of a unified cyclical system. Special attention is paid to the relationships between «La Valse» and the cycle «Valse nobles et sentimentales» and the transformation of quotations in the transition from orchestral score to piano presentation. The artistic and aesthetic concept of «La Valse» is analyzed, which correlates with the philosophical intentions of post-symbolism, particularly with Ch. Baudelaire's idea of «correspondences». It is proven that quotation eclecticism in Ravel's «La Valse» is not merely a compositional technique but a fundamental principle of artistic thinking that is realized through cyclic-suite dramaturgy and reflects the stylistic transformation of European culture after World War I.

Maurice Ravel's creative legacy demonstrates a unique combination of technical perfection and aesthetic refinement of thought. The piano version of «La Valse» is a prime example of such synthesis, where Ravel's treatment of the instrument expands the expressive possibilities of piano texture. The article proposes viewing «La Valse» as a carrier of multi-layered semantics, where the allegorical content of post-symbolist fauvist «fracture» emerges behind the formal-poetic organization of musical material. The historical and cultural significance of post-symbolist quotation eclecticism in Ravel's «La Valse» is revealed as an indicator of the formation of a new musical consciousness that precedes the establishment of the modernist paradigm of the 20th century. Prospects for further research on the influence of Ravel's quotation eclecticism on the development of polystylism in music of the second half of the 20th century are outlined, in which cyclization is «absorbed» by the variability of early-sonata and early-suite sound space.

Key words: Maurice Ravel, «La Valse», post-symbolism, quotation eclecticism, cyclicity, piano expressiveness, fauvism.

Постановка проблеми. Французьке мистецтво кінця XIX – початку XX століття перебувало у стані активного пошуку нових виразових засобів та естетичних парадигм. Центральне місце у цьому процесі посідали тенденції, що згодом утворили потужний мистецький напрям – імпресіонізм-символізм. Проте можна говорити про наявність «постсимволістських» елементів, які передували безпосередньому формуванню профовістського равелівського «неокласицизму», що проявлялося у творчості митців, які стояли біля витоків модерністських трансформацій культури. У творчості Моріса Равеля постсимволістські тенденції, що з часу «Дафніса і Хлої» прийняли відверто фовістські риси, виявилися в особливій увазі до звукообразу, тембрових тематичних утворень символіко-асоціативного поля музичних структур. «Вальс» («La Valse», 1919–1920) репрезентує не лише авторське бачення жанру, але й демонструє унікальні риси равелівської естетики, одним із центральних елементів якої постає цитатна еkleктика, що функціонує як художній прийом системної організації музичного матеріалу, закладеною в живопису класикою символізму Г. Клімта і М. Дені.

Аналіз досліджень. Проблематика цитатності у творчості М. Равеля ставала предметом досліджень таких музикознавців, як В. Жаркова, Г. Побережна, Б. Сюта, О. Антонова, Н. Рябуха. Вагомий внесок у вивчення стилістичних особливостей равелівської творчості зробили дослідження О. Сердюк, О. Андрієвської, М. Севериної. Питання просимволістських тенденцій у французькій музиці розглядалися у працях О. Рощенко, О. Корчової, Л. Кияновської, І. Коханик. Проте феномен постсимволістської цитатної еkleктики у фортепіанній версії «Вальсу» Равеля ще не став предметом спеціального науково-теоретичного осмислення, що й зумовлює актуальність обраної теми.

Мета статті. Метою статті є дослідження специфіки постсимволістської еkleктики та принципів циклізації у фортепіанній версії «Вальсу» М. Равеля як важливих аспектів композиторського стилю та показників трансформації музичної мови на грані 1910-х – 1920-х років.

Виклад основного матеріалу. Постсимволістські тенденції у творчості М. Равеля сформувалися під впливом французької естетичної думки кінця XIX століття, зокрема поезії Ш. Бодлера, С. Малларме та П. Верлена. Для Равеля особливо значущими стали такі аспекти символістської естетики, як переосмислення звуко-коліристичних можливостей музичної виразності та втілення невиразимих сутностей через звукові асоціації.

Звукообраз у творчості композитора є смисловою моделлю, яка, за визначенням Н. Рябухи, «узгальнює фонологічні, образно-інтонаційні, логіко-конструктивні та стильові принципи музичного мислення» (Рябуха 2015: 181). У «Вальсі» це проявляється через створення багатошарової смислової структури, насиченої множинними культурними та стильовими алюзіями.

Постсимволістське світобачення Равеля реалізується через три основні принципи звукообразного мислення: 1) фактурні прийоми, що створюють тематично-тембральну насиченість фовістського типу, притаманну равелівській піаністичній мові; 2) специфічне використання регістрово-просторових характеристик інструмента, що створює ілюзію звукової перспективи; 3) поєднання піаністичної конкретики з абстрактністю звукообразів, забезпечуючи багаторівневість художнього змісту твору.

Цитатна еkleктика у творчості Равеля постає як системний композиційний метод, що передбачає органічне включення в авторський текст різноманітних алюзій, ремінісценцій та автоцитат. Як зазначає О. Антонова, «автоцититування в композиторській творчості [...] виконує в новому тексті функцію знака» (Антонова 2016: 6). Це твердження особливо актуальне щодо творчості французького майстра, оскільки Равель широко використовував прийом автоцититування не лише як спосіб розширення художнього простору твору, але й як засіб рефлексії щодо власного стилю.

Дослідження феномену автоцититування у творчості Равеля дозволяє виявити складну систему міжтекстових зв'язків, яка функціонує на різних рівнях музичної організації. Аналізуючи це явище, варто розмежувати два рівні його функціонування. На макрорівні спостерігаємо випадки, коли композитор переосмислює цілісну структуру свого раніше створеного твору. Яскравими прикладами макроцититування у творчості Равеля є оркестрова версія фортепіанної «Павани покійної інфанти» (1910), оркестрова транскрипція циклу «Благородні і сентиментальні вальси» (1912), а також фортепіанна версія «Вальсу» (1920), створена композитором на основі оркестрової партитури.

Особливий інтерес викликає саме останній приклад, оскільки тут процес відбувався у зворотному напрямку – від оркестрового звучання до фортепіанної транскрипції. При цьому Равель не просто створив фортепіанну транскрипцію, а розробив нове піаністичне прочитання образного змісту твору, використовуючи специфічні виразні засоби фортепіано. Окремо слід згадати версію «Вальсу» для двох фортепіано, де композитор

розширив арсенал фортепіанної виразності, розподіливши складну фактуру між двома інструментами, що дозволило повніше відтворити специфіку музичної драматургії твору. Фортепіанна версія «Вальсу» є показовим прикладом того, як при збереженні загальної структури, тематизму та драматургії відбувається суттєва трансформація звукового образу твору, зумовлена особливостями інструмента. Равель, спираючись на власний піаністичний досвід, винайшов особливі фактурні рішення, які передають фовістську тембральну специфіку через регістрові контрасти, різноманітні види фортепіанної техніки та вишукані прийоми педалізації.

Поряд із макроцитуванням, у творчості Равеля не менш важливу роль відіграють автоцитати меншого масштабу, які не відтворюють цілісний текст, а запозичують лише його окремі елементи. Такі мікроцитати у творах композитора доцільно диференціювати на прямі цитати (чітко впізнаваний матеріал з мінімальними трансформаціями) та алюзії (натяки, які викликають асоціації з першоджерелом без його точного відтворення). Примітно, що у творчості Равеля переважають саме алюзійні форми запозичень, що відповідає загальній тенденції його художнього мислення до витонченості та недомовленості.

Особливий інтерес у контексті дослідження постсимволістської цитатної еkleктики становлять зв'язки «Вальсу» з більш раннім твором Равеля – «Благородними і сентиментальними вальсами» (1911). Ці зв'язки проявляються на різних рівнях музичної організації та утворюють багаторівневу систему стильових і тематичних взаємодій.

У «Вальсі» мікроцитування функціонує на кількох структурних рівнях. На мотивно-тематичному рівні спостерігаємо трансформації інтонаційних зворотів з «Благородних і сентиментальних вальсів», особливо з першого, четвертого, п'ятого, сьомого та восьмого вальсів циклу. На гармонічному рівні композитор використовує характерні гармонічні звороти та кадансові формули, які виступають своєрідними маркерами стильової єдності. На фактурному рівні впізнаються типові для «Благородних і сентиментальних вальсів» фактурні формули, зокрема гостродисонуючі гармонічні комплекси з другого вальсу циклу, підкреслені специфічним акцентуванням слабких долей такту. У «Вальсі» Равель розвиває ці прийоми, значно посилюючи їх експресивність та доводячи до крайніх меж фактурну насиченість і гармонічну напруженість, особливо в кульмінаційних епізодах, що відповідає фовістській есте-

тиці з її тяжінням до загострених контрастів та експресивної виразності.

Детальний аналіз фортепіанної версії «Вальсу» дозволяє виявити різноманітні прийоми цитування, які використовує Равель. Можна виокремити такі типи цитатних відносин:

1. **Селективне цитування**, коли з «Благородних і сентиментальних вальсів» запозичується лише окремих елемент, такий як мелодія, але з іншою фактурою та гармонією. Такий прийом створює ефект впізнаваності при одночасному оновленні звукового образу. Яскравим прикладом такої цитати є використання матеріалу сьомого вальсу (тт. 23–28) у епізоді «Вальсу» (тт. 389–392).

2. **Контурне цитування**, при якому зберігається лише мелодичний обрис теми, представлений в іншій тональності або з новою гармонічною основою. Наприклад, мелодичні контури з першого вальсу «Благородних і сентиментальних вальсів» (тт. 65–66) трансформуються у «Вальсі» (тт. 214–216), проте зберігають характерні інтонаційні звороти, що робить їх впізнаваними.

3. **Ритмічне цитування**, коли зберігається лише ритмічний малюнок певного елемента, а інтонаційно-гармонічний зміст повністю оновлюється. Прикладом такої цитати є ритмічна формула середнього розділу п'ятого вальсу (тт. 523–525), що у пропорційному збільшенні використовується у ліричних епізодах «Вальсу» (від т. 147).

4. **Функціональне цитування** – випадки, коли певний музичний прийом, наприклад, кадансний зворот з кульмінаційного розділу «Благородних і сентиментальних вальсів», використовується у «Вальсі» в аналогічній драматургічній функції, але з новим тематичним наповненням.

5. **Фактурне цитування**, коли запозичується лише тип фактури при повній зміні інтонаційно-тематичного матеріалу. Особливо показовими є фрагменти, де Равель використовує фактурні формули з сьомого вальсу «Благородних і сентиментальних вальсів» при побудові контрастного переходу від кульмінації до нового ліричного розділу «Вальсу».

6. **Структурно-функціональне цитування**, коли музичні побудови, що мали другорядне значення у «Благородних і сентиментальних вальсах» (наприклад, теми-зв'язки), у «Вальсі» набувають першорядної ваги, трансформуючись у повноцінні тематичні структури.

Примітно, що всі ці типи цитування не існують ізольовано, а утворюють складну взаємодіючу систему, в якій цитати різних рівнів і типів вступають у діалогічні відносини не лише з першоджерелом, а й між собою, формуючи багатопланову

смыслову структуру. Така багаторівнева система автоцитат створює особливий механізм стильової передачі, де різні форми тематичних запозичень об'єднуються в цілісний звуковий простір, насичений змістовими нашаруваннями та образно-драматургічними взаємозв'язками.

У «Вальсі» Равеля цитатна еkleктика проявляється не лише на рівні автоцитатування, але й у взаємодії з традицією віденського вальсу, що зазнає суттєвої трансформації. Композитор вступає в діалог як із власними текстами, так і з жанровою моделлю вальсу, переосмислюючи її в контексті нової культурно-історичної ситуації. Особливість цього діалогу полягає в тому, що Равель не просто запозичує зовнішні атрибути віденського вальсу (характерний тридольний метр, типові фактурні формули акомпанементу), але й осмислює жанр як культурний феномен, як символ певної епохи та її цінностей.

Важливо відзначити, що у фортепіанній версії «Вальсу» цитатні елементи зазнають подвійної трансформації: спочатку при переході з циклу «Благородні і сентиментальні вальси» до оркестрового «Вальсу», а потім – при переході від оркестрової партитури до фортепіанного викладу. Такий складний процес «подвійного перекодування» характеризує особливість цитатної еkleктики у творчості Равеля, яка функціонує не як механічне поєднання різномірних елементів, а як органічна цілісність, де кожен елемент набуває нового значення у новому контексті. За висловом Б. Сюїти, цитата – це «не тільки вкраплення одного тексту в інший, але й потоки кодів, жанрові зв'язки, тонкі парафрази, асоціативні відсилки, ледь вловимі алюзії тощо» (Сюїта 2004: 69). Саме таке розширене розуміння цитатності дає змогу найбільш повно описати специфіку равелівського методу.

Принципи циклізації у «Вальсі» Равеля тісно переплітаються з цитатною еkleктикою, формуючи особливий тип композиційної організації. Циклічність проявляється не лише на рівні повторюваності та видозміни тематичного матеріалу, а й через особливу драматургічну модель, де мотивні комплекси проходять через етапи зародження, розвитку і трансформації. Приховані зв'язки між різними епізодами твору створюють ефект прихованої циклічної форми всередині одночастинної композиції.

Художньо-естетична концепція «Вальсу» пов'язана з рефлексією щодо трансформації європейської культури після Першої світової війни. Равель характеризував свій твір як «апофеоз віденського вальсу», проте за зовнішнім блиском і елегантністю вальсових ритмів приховується трагічна

картина руйнування світу. Звукообразна специфіка твору демонструє глибокий взаємозв'язок із постсимволістською естетикою через тяжіння до контрастних зіставлень, властивих фовізму, використання крайніх градацій динаміки та специфічне трактування фортепіанної фактури. Композитор демонструє граничну увагу до якості звукового образу, створюючи багатовимірну звукову тканину, насичену символічними підтекстами, що виводить звуковий матеріал за межі суто фонічних якостей до статусу носія глибинних символічних значень.

У «Вальсі» Равель створює оригінальну композиційну драматургію, що синтезує принципи циклічності з наскрізним розвитком. На відміну від «Благородних і сентиментальних вальсів» з їх чітко розмежованими номерами, тут окремі епізоди інтегруються в цілісну одночастинну композицію, де елементи ранньосонатних-ранньосюїтних структур зливаються в єдиний безперервний розвиток. Структурно твір складається з низки взаємопов'язаних розділів, кожен з яких має свій тематичний матеріал, темп та фактуру, однак межі між ними стираються завдяки безперервному розгортанню музичної думки та підпорядкованні єдиній драматургічній концепції – від зародження образу до його апофеозу та подальшої деструкції.

Такий синтез сюїтності та наскрізності демонструє еволюцію композиційного мислення Равеля. Композитор, з одного боку, зберігає зв'язок із традицією, використовуючи випробований сюїтний принцип, з іншого – трансформує його відповідно до нових естетичних завдань, створюючи органічну єдність різноманітних елементів. Ця особливість відбиває загальну тенденцію постсимволістського мислення до синтезу різних формотворчих принципів, де традиційні структури зазнають переосмислення в контексті нового художнього світобачення.

Постсимволістська естетика, що розвинулась на основі символізму й трансформувала концепцію Шарля Бодлера про «відповідності», знаходить оригінальне втілення в драматургії «Вальсу». Тут ідея синестезії набуває фовістського загострення, а модель твору будується на принципі поступового становлення та наступного руйнування музичного образу – від невизначеного звукового «туману» до апогею й переходу у сферу гротеску та деструкції.

У фортепіанній версії «Вальсу» постсимволістське бачення реалізується через оригінальне трактування фортепіанної фактури та особливі виразні засоби. Равель використовує широкий спектр піаністичних прийомів – контрастні регістрові зіставлення, диференційовану артикуляцію та продуману

педалізацію. Особливий тип музичної експресії характеризується поєднанням зовнішньої стриманості з глибинною емоційною напругою. Цей тип виразності, властивий постсимволістській естетиці, суттєво відрізняється як від відкритої емоційності романтизму, так і від споглядальності імпресіонізму. Він створює ефект «прихованої драми», коли за елегантною вишуканістю зовнішньої форми вгадується характерний для постсимволізму та фовізму естетичний «надлам».

Висновки. Проведене дослідження постсимволістської еклектики та принципів циклізації у «Вальсі» М. Равеля дозволяє дійти ряду концептуальних висновків. Цитатна еклектика у творчості Равеля репрезентує не просто специфічну композиційну техніку, а постає фундаментальним принципом художнього мислення композитора, що відбиває глибинні трансформації європейської музичної свідомості початку ХХ століття. Равелівський метод демонструє новаторський підхід до взаємодії з традицією, що передбачає не механічне цитування, а багаторівневий творчий діалог з попередніми стилями та власним художнім досвідом.

Феномен автоцитування у «Вальсі» виявляє глибинний зв'язок із постсимволістською парадигмою, в межах якої цитата функціонує як семіотична одиниця з багатшаровою семантикою. Виокремлені шість типів цитування (селективне, контурне, ритмічне, функціональне, фактурне та структурно-функціональне) діють як елементи єдиної системи, що забезпечує поліфонічність смислових планів твору. Аналіз фортепіанної версії «Вальсу» демонструє процес «подвійного перекодування», що створює унікальну палімп-

сестну структуру твору, в якій взаємодіють різні шари культурної пам'яті.

Принципи циклізації, виявлені в равелівському «Вальсі», демонструють еволюцію формотворчих принципів композитора. Циклічно-сюїтна драматургія твору поєднує елементи циклічної форми з наскрізним розвитком, створюючи цілісну композицію, де циклізація поглинається варіативністю ранньосонатно-ранньосюїтного звукопростору. Ця трансформація традиційних форм стає важливим засобом втілення нової естетики постсимволізму.

Художньо-естетична концепція «Вальсу» корелює з ключовими філософськими інтенціями постсимволізму, зокрема з ідеєю «відповідностей» Ш. Бодлера та тенденцією до синестезійності мистецького вираження. Равель створює систему звукових символів, що апелюють до різних модальностей сприйняття, формуючи багатовимірний художній образ.

Дослідження постсимволістської цитатної еклектики у «Вальсі» Равеля відкриває перспективи для подальшого системного осмислення стильових процесів у музиці ХХ століття. Запропонована типологія цитування, що враховує різні структурні рівні музичного тексту, може слугувати теоретичним підґрунтям для аналізу широкого спектру стильових взаємодій в музиці різних історичних періодів. Розглянуті принципи циклізації, особливо трансформація традиційних форм, де циклічність поглинається варіативністю ранньосонатно-ранньосюїтного звукопростору, дозволяють по-новому осмислити еволюцію композиційного мислення в контексті постсимволістської естетики та її впливу на подальший розвиток музичних форм ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова О. Г. Автоцитата як погляд композитора у минуле: інтенції пізнього періоду творчості. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2016. № 1 (30). С. 4–12.
2. Афоніна О. С. Художні прийоми «подвійного кодування» в синтезі мистецтв. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 38. С. 118–128. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2017_38_16 (дата звернення: 04.04.2025).
3. Афоніна О. С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. Вип. 36. С. 161–172. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2016_36_20 (дата звернення: 04.04.2025).
4. Жаркова В. Б. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 130. С. 24–51. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmav_2021_130_5 (дата звернення: 04.04.2025).
5. Жаркова В. Б. Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля (в пошуках сенсу у посланнях Майстра). Київ: Автограф, 2009. 528 с.
6. Зінич О. В. Пластичність в балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв). Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. 231 с.
7. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 2. С. 181–187. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvfkfm_2015_2_36 (дата звернення: 04.04.2025).

8. Сюта Б. Текстові взаємодії: один з основних засобів організації музичної цілісності. *Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття*. Київ, 2004. С. 67–79.
9. Ivry B. Maurice Ravel: A Life. New York: Welcome Rain Publishers, 2000. 262 p.

REFERENCES

1. Antonova O. H. (2016) Avtotsytata yak pohliad kompozytora u mynule: intentsii piznoho periodu tvorchoosti. [Self-quotation as a composer's look into the past: intentions of the late period of creativity]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 1 (30). 4–12 [in Ukrainian].
2. Afonina O. S. (2017) Khudozhni pryimy «podviinoho koduvannia» v syntezi mystetstv. [Artistic techniques of «double coding» in the synthesis of arts]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, 38. 118–128. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2017_38_16 [in Ukrainian].
3. Afonina O. S. (2016) Tsytuvannia yak khudozhnii pryim «podviinoho koduvannia» u muzychnomu mystetstvi postmodernizmu. [Quotation as an artistic technique of «double coding» in the musical art of postmodernism]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, 36. 161–172. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2016_36_20 [in Ukrainian].
4. Zharkova V. B. (2021) Muzyka Kloda Debiussi i Morisa Ravelia: suchasnyi pohliad na problemu stylovoi identyfikatsii. [Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view on the problem of stylistic identification]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 130. 24–51. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmav_2021_130_5 [in Ukrainian].
5. Zharkova V. B. (2009) Prohulianky v muzychnomu sviti Morisa Ravelia (v poshukakh sensu u poslanniakh Maistra). [Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of meaning in the Master's messages)]. Kyiv: Avtohrاف, 528 p. [in Ukrainian].
6. Zynych O. V. (2009) Plastychnist v baletnii muzytsi M. Ravelia (v aspekty vzaiemodii mystetstv). [Plasticity in M. Ravel's ballet music (in the aspect of interaction of arts)]. Kyiv: IMFE im. M. T. Ryl'skoho, 231 p. [in Ukrainian].
7. Riabukha N. O. (2015) Zvukoobraz yak katehoriia muzychnoho myslennia: ontolohichnyi ta hnoseolohichnyi aspekty. [Sound image as a category of musical thinking: ontological and epistemological aspects]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*, 2. 181–187. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2015_2_36 [in Ukrainian].
8. Siuta B. (2004) Tekstovi vzaiemodii: odyin z osnovnykh zasobiv orhanizatsii muzychnoi tsilisnosti. [Text interactions: one of the main means of organizing musical integrity]. *Problemy orhanizatsii khudozhnoi tsilisnosti v ukrainskii muzytsi druhoi polovyny XX stolittia*. Kyiv. 67–79 [in Ukrainian].
9. Ivry B. (2000) Maurice Ravel: A Life. New York: Welcome Rain Publishers. 262 p.