



УДК 78

## ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕР- ПРЕТАЦИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ М. РАВЕЛЯ «ВАЛЬС» В ТРАНСКРИПЦИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

**ВАН БИЦИ**

Новосибирская государственная консерватория имени  
М. И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена выявлению особенностей исполнительской трактовки хореографической поэмы Мориса Равеля «Вальс» для сольного фортепиано. На фоне обширной российской равелианы именно эта тема не получала подробного освещения. Автор обозначает ряд проблемных аспектов, которые возникают перед исполнителем «Вальса», и рассматривает их в опоре на собственный концертный опыт и в сравнении трактовок известных современных пианистов Ван Юйцзя и Беатриче Рана, отличающихся индивидуальным стилем. Отмечается, что исполнительская концепция выстраивается на основе понимания композиторского замысла, идейно-образного содержания, жанровой специфики, фактурных решений и знания оркестровой партитуры поэмы. В ходе исполнительского анализа особое внимание уделено некоторым деталям (полиритмия, арпеджио, агогические приёмы, хроматические пассажи), фрагментам трёхстрочного клавира, которые в практике пианистов получают различные варианты прочтения. В завершении сделаны выводы о двуплановости музыкально-смыслового содержания «Вальса», предлагаемой М. Равелем вариативности трактовки, но недопустимости упрощения и искажения художественной идеи. Уникальный равелевский синтез танцевальности, театральности и симфонизма дают основание рекомендовать пианистам исполнять «Вальс» как темброво-красочную, пространственно зримую, фортепианно-сценическую картину.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** М. Равель, вальс, хореографическая поэма, фортепианная транскрипция, исполнительская интерпретация, Ван Юйцзя, Беатриче Рана.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## QUESTIONS OF PERFORMING INTERPRETA- TION OF M. RAVEL'S CHOREOGRAPHIC POEM "WALTZ" IN TRANSCRIPTION FOR PIANO

**WANG BIQI**

M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk,  
630099, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article is devoted to identifying the features of the performing interpretation of Maurice Ravel's choreographic poem "Waltz" for solo piano. Against the background of the vast Russian raveliana, this particular topic did not receive detailed coverage. The author identifies a number of problematic aspects that arise before the performer of "Waltz", and considers them based on his own concert experience and in comparison with the interpretations of famous modern pianists Wang Yujia and Beatrice Rana, who differ in individual style. It is noted that the performing concept is built on the basis of an understanding of the composer's idea, ideological and figurative content, genre specifics, textural solutions and knowledge of the orchestral score of the poem. During the performance analysis, special attention is paid to some details (polyrhythmy, arpeggio, agogic techniques, chromatic passages), fragments of a three-line clavier, which in the practice of pianists receive various reading options. In conclusion, conclusions are drawn about the ambiguity of the musical and semantic content of the "Waltz", the variability of interpretation proposed by Ravel, but the inadmissibility of simplification and distortion of the artistic idea. Ravel's unique synthesis of choreography, theatricality and symphonism gives reason to recommend pianists to perform "Waltz" as a timbre-colorful, spatially visible, piano-stage picture.

**KEYWORDS:** M. Ravel, waltz, choreographic poem, piano transcription, performance interpretation, Wang Yujia, Beatrice Rana.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the absence of conflict of interests.



Фортепианные произведения Мориса Равеля занимают важное место в исполнительском искусстве пианистов. Непрекращающийся интерес к наследию этого гениального французского композитора обусловлен спецификой его стиля и творческого письма, в котором проявляется особый дар мастера адаптировать свои произведения, создавать различные инструментальные версии. Как известно, довольно часто его сценическая и инструментальная, танцевальная и симфоническая линии творчества пересекались, в результате появлялись разные варианты сочинений. Как правило, из фортепианного вырастало оркестровое и (или) затем театральное произведение. С этим феноменом связано также пристрастие М. Равеля к танцевальной, балетной музыке и особенно к жанру вальса. Например, фортепианный цикл «Благородные и сентиментальные вальсы» (1911) был сначала оркестрован (1912), а затем стал основой для балета «Аделаида, или Язык цветов». Знаменитыми симфоническими произведениями М. Равеля, в основе которых также лежат танцевальные жанры, являются «Вальс» и «Болеро», созданные в 1920 и 1928 гг. соответственно, представленные в версиях для двух фортепиано и сольного фортепиано.

Музыковедческая равелиана богата<sup>1</sup> также, как и исполнительская. В рамках данной статьи обратим внимание, как исследователи отмечают в его музыке, во-первых, синтез танцевальности, театральности и симфонизма, и во-вторых, мастерство транскрипций. Автор монографии И.И. Мартынов пишет о равелевских транскрипциях как о феноме-

не, свидетельствующем «о способностях равноценного воплощения творческого замысла в различных тембровых сферах» [8, с. 165]. Об оркестральности как особенности фортепианного стиля М. Равеля говорит А.Д. Алексеев [1], об опусах-вариантах и специфике тембрового переинтонирования собственных произведений – М.С. Романец [10]. Г.М. Цыпин, подчёркивая у композитора значимость балетной музыки, тем не менее, акцентирует, что «не спектакль, не действие, не хореография, а именно музыка, пронизанная пульсирующим ритмом танца, интересует Равеля, ибо она наиболее соответствует его темпераменту» [12, с. 121]. И.С. Захарбекова, анализируя «Вальс» и «Болеро» в аспекте синтеза хореографичности и симфонизма, отмечает пластичность и мобильность его балетного творчества и оригинальность жанров [5, с. 161]. В.В. Басс исследует, как в музыке «Испанской рапсодии» отражаются «пластические компоненты танца (позы, жесты, движения, хореографический рисунок)» [3, с. 91]. Большой интерес представляет монография В.Б. Жарковой с новым, необычным взглядом автора на творчество М. Равеля, посвятившего себя служению Красоте, и его взаимоотношения с Парижем. Говоря о пластической выразительности музыки композитора, исследовательница утверждает, что «свои зрелые симфонические произведения Равель хотел видеть на сцене, подчёркивая значимость визуального компонента художественного целого» [4, с. 487], что обусловило рождение специфических жанровых наименований – хореографической поэмы «Вальс» или балета для оркестра «Болеро». Появились статьи о композиторе и его произведениях и в китайском музыкознании, среди них отметим работы Ли Сумей о музыкальной эстетике М. Равеля [15], Лю Мин об оркестровых транскрипциях [13], Цуй Лань об исполнительском искусстве фортепианных произведений М. Равеля [16], Мэй Елинь об исполнении «Вальса» [14].

Таким образом, интерес к изучению музыки французского мастера неисчерпаем, и настоящая работа также находится в русле этой актуальной темы. В качестве объекта исследования избран

<sup>1</sup> На сегодняшний день российская научная электронная библиотека «КиберЛенинка» выдаёт более 800 статей, связанных с творчеством М. Равеля или упоминанием его фамилии. Исследования равелевского творчества ведутся в Кембриджском университете. Из западноевропейских изданий последнего десятилетия назовём: *Larner G. Maurice Ravel. London: Phaidon, 1996*; *Goubault Ch. Maurice Ravel: le jardin féérique. Paris: Minerve, 2004*; *Nichols R. Ravel. Yale University Press, New Haven; London, 2011*; *The Cambridge Companion to Ravel edited by Deborah Mawer. Cambridge University Press, 2000*; *Studies edited by Deborah Mawer. Cambridge University Press, 2010*.



«Вальс» М. Равеля, который представляет собой сольную фортепианную транскрипцию оркестровой хореографической поэмы, и потому является исключением на фоне других сочинений, родившихся из изначальных фортепианных опусов. В этой связи возникает целый ряд вопросов, стоящих перед исполнителем «Вальса». Как влияет на исполнительскую концепцию авторский замысел и жанр произведения? Насколько в фортепианной поэме передан колорит оркестровых тембров? Заложены ли М. Равелем в клавире варианты исполнительского прочтения фортепианного текста? Допускаются ли упрощения сложной фактуры и на какие в этом отношении образцы мировых исполнителей можно ориентироваться? Ставя задачу выявления исполнительских особенностей фортепианного «Вальса», попробуем найти ответы на поставленные вопросы, опираясь на собственный исполнительский опыт и концертные образцы из репертуара двух современных пианистов мирового уровня – Ван Юйцзя (КНР) и Беатриче Рана (Италия).

В первую очередь, для понимания исполнительской специфики «Вальса» напомним факты его истории создания. Ещё в 1906 г. у М. Равеля возник замысел симфонической поэмы под названием “Viennne”, которую он хотел написать в жанре вальса и посвятить И. Штраусу. Но к осуществлению данной идеи он пришёл не сразу. В июне 1909 г. Сергей Дягилев пригласил М. Равеля для создания партитуры на либретто «Дафнис и Хлоя», и именно это сподвигло композитора на создание «Вальса». Однако его первое профессиональное сотрудничество с С. Дягилевым шло с трудом, поскольку в процессе сочинения музыкальные идеи не соответствовали танцевальным, композитор должен был вопреки творческой свободе учитывать особенности танцевальных движений и постановки танца. Всё привело к тому, что премьера «Дафниса и Хлои» была отложена до 1912 г., но и тогда спектакль не имел успеха. М. Равеля разочаровала эта работа, и он потерял интерес к созданию танцевальной драмы. Последующие годы жизни композитора были омрачены Первой мировой войной (записался в армию в 1915 г. и через год попал на передовую) и смертью матери, которую он болезненно переживал в течение нескольких лет. К работе музыкант вернулся только в 1919 г., вновь по предложению С. Дягилева, и хотя

«Равель переживал тяжёлую психологическую и творческую депрессию, которую он преодолевал долго и трудно» [11, с. 138], всё же, он вдохновился работой, писал «яростно», и после фортепианного эскиза сделал оркестровку, жанрово обозначив новое произведение как хореографическую поэму для оркестра. Интересно, что, по сведениям В.Б. Жарковой, Равель посвятил «Вальс» «легендарной Миси Годабской» – талантливой пианистке, одной из самых любимых учениц Г. Форте, законодательнице парижской светской жизни, с которой в те годы общались М. Равель, Э. Сати, Ж. Кокто, С. Дягилев, М. Пруст и многие другие видные деятели Парижа [4, с. 127].

Общеизвестна обидевшая М. Равеля оценка С. Дягилева, который в 1920 г. после прослушивания фортепианной версии «Вальса» воскликнул, что это шедевр, но не балет. Премьера «Вальса» состоялась сначала в виде оркестрового сочинения и только через девять лет, в 1929 г. был поставлен балет «в Парижской Опере труппой Иды Рубинштейн, с хореографией Брониславы Нижинской, декорациями Александра Бенуа, оркестром под управлением Густава Клоэ» [5, с. 162].

Военная обстановка в Европе и психологическое состояние композитора, в котором создавался будущий шедевр, объясняют образное содержание «Вальса», столь важное для исполнительской интерпретации. Первоначальный замысел сочинения в духе И. Штрауса был изменён. Произведение выражает антивоенную идею: первая половина музыкального опуса олицетворяет вальсирующую элегантную старую Европу (о чём пишет М. Равель в программном вступлении к оркестровой версии), которая постепенно погружается в атмосферу дикой, жестокой трагедии во второй половине, завершаясь страшной картиной всеобщего хаоса. М. Равель «задумал это произведение как своего рода апофеоз венского вальса, который поглощается всё нарастающим сокрушительным вихрем» [11, с. 139] и явно стремился воплотить весь драматизм, эмоциональность и стихийность танца, неожиданно обрётшего трагическое содержание.

Композиционно «Вальс» опирается на структуру традиционной венской танцевальной музыки: имеется вступление, основная тема в Ре мажоре и за ней цепь из семи вальсовых эпизодов (в партитуре это цифры 18, 26, 30, 34, 41, 46, 50), реприза интродукции



(цифра 54) и кода (цифра 86)<sup>2</sup>. «Вальс» превосходно оркестрован, М. Равель в полной мере использовал свой талант и знание оркестра, в сочетании с разнообразием гармонических красок и постоянной сменой настроения. То же самое сохраняется в фортепианной транскрипции, где композитор даёт полную волю своему воображению, позволяя фортепиано имитировать тембры оркестровых инструментов с помощью различных способов организации фактуры и игровых приёмов, достигая, таким образом, многогранной звуковой палитры.

Обращаясь к вопросу исполнительской интерпретации фортепианной поэмы М. Равеля, необходимо остановиться, в первую очередь, на некоторых деталях, так как для пианистов, желающих включить в свой репертуар «Вальс», внимание к различным нюансам представляется крайне важным. Значимость их в творческом процессе композитора уловил ещё Ж. Кокто: «У Равеля любая деталь и само стремление к детальности вырастают до огромных размеров» [6, с. 93]. Правильная трактовка этих деталей помогает в итоге выстроить общую исполнительскую концепцию поэмы.

Тема прекрасного романтического вальса рождается «сквозь клубящиеся облака» из таинственного, «туманного» вступления. Однако на протяжении всего произведения М. Равель словно «разрушает» трёхдольную формулу, применяя полиритмические фигуры. Это принципиальный момент для исполнителя, связанный с искусством сохранения ощущения трёхдольности при создании свободной атмосферы. Например, во вступлении темы (такт 69), имитирующей звучание струнных с фаготом, важно прослушивать протяжённые мелодические фразы и не терять пульсацию в арпеджио, соблюдая метрическую координацию рук.

Арпеджированная фактура создаёт особое, наполненное звучание «Вальса». Среди пианистов необычной трактовкой исполнения подобных фрагментов отличается Беатриче Рана, которая в от-

дельных фразах, и, как правило, в их завершении, меняет направление движения арпеджио, например, в тактах 106 (вместо написанных *ais-dis-fis-ais* – *ais-fis-dis-ais*) и 122 (играет также в обратном порядке – *dis-b-gis-dis*). Это расходится с клавиром, но соответствует звучанию мелодической линии в оркестровой версии.

Фрагменты с многослойной фактурой традиционно исполняются с подчёркиванием верхних протяжённых мелодических звуков, а на гранях формы при подготовке к проведению темы их рекомендуется играть *rubato*, с агогикой, слегка «расширяя» звуковое пространство. Движение октавного баса в левой руке, подобно звучанию мощного тромбона, с каждой октавой происходит всё основательнее, вплоть до кульминации (с такта 138), о которой М. Равель пишет в программе: «Свет люстр вспыхивает на фортиссимо буквы В». Здесь пианисты играют в полную силу рук, чтобы придать звучанию объём, в ярких и блестящих аккордах активно работают все пальцы правой руки, включая пятый, который призван создать золотой, похожий на флейту звук (пример 1). Многие используют агогические приёмы, придающие танцу более выраженный характер и заострённый ритм. Например, Ван Юйцзя в этом эпизоде блестяще стилизует черты венского вальса, т. е. акцентирует и «сокращает» первую долю, «приближая» к ней вторую, подчёркивая неравномерность пульса и, тем самым, выделяя мощную кульминацию темы.

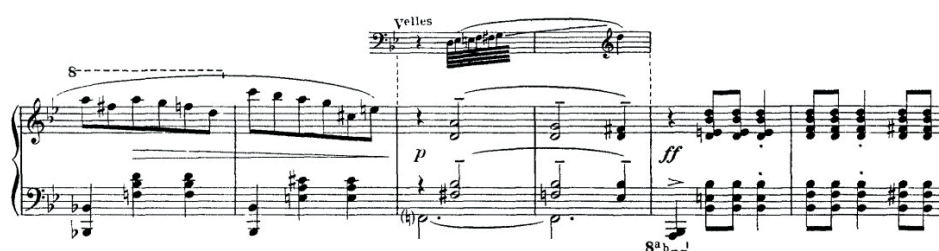
После ликования вновь возвращается состояние покоя, где возникают новые мотивы, переплетаются мелодические линии, словно на сцене мелькают вальсирующие пары. По сравнению с другими пианистами Ван Юйцзя играет данный раздел намеренно не ломая ритм и не замедляя, а поддерживая постоянный темп, что делает её исполнение плавным и текучим, подобно гладкому переливающемуся шёлку.

Внезапно звук «пушечного ядра» (такт 211) открывает новый раздел и служит прелюдией к последующему «военному сценарию». Фортепианная фактура концентрирует звуковые эффекты групп ударных и духовых инструментов, по клавишам «наносятся» удары несколькими пальцами для достижения максимальной громкости, и после нарастающего вихря с такта 217 начинается первый этап драматической кульминации. С этого момента композитор

<sup>2</sup> Ю. Крейн описывает структуру «Вальса», рассматривая его как «симфоническую пьесу рондообразной формы, состоящую из двух идущих без перерыва разделов. Первый включает развитую интродукцию и “цепь вальсов”. Второй – короткую репризу интродукции и разработку предыдущего материала, подводящую к коде» [7, с. 122].



Пример 1. Такты 132–146, кульминация



Пример 2. Хроматический пассаж в тактах 225–226

использовал в нескольких контрастных разделах трёхстрочную запись фортепианной транскрипции и зафиксировал допустимые варианты исполнения (*ossia*) ряда сложных фрагментов фактуры. В данном плане интересна их трактовка пианистами. Например, Ван Юйцзя в тактах 225–226 (пример 2) игнорирует хроматический пассаж, простирающийся от *pe* малой октавы до *pe* второй, сосредотачиваясь на аккордах. А Беатриче Рана заменяет его приёмом *glissando*. Особого внимания требуют фактурные элементы с такта 427, где в оркестровой партитуре написаны красочные двух- и четырёхоктавные арпеджио арф. М. Равель предложил их в транскрипции в виде варианта, учитывая техническую сложность исполнения. Ван Юйцзя и Беатриче Рана играют арпеджио, сохраняя композиторскую фактуру, в соответствии и с клавиром, и с партитурой, тогда как некоторые пианисты с целью упрощения используют прием *glissando*.

Вальсовый эпизод, окрашенный в светлые лирические, элегические, чувственно-романтические

тона (с такта 243), облекается в фортепианную партитуру из трёх певучих голосов, с верхней «партией» в виде хроматических волн, основным кружащимся мелодическим голосом и басом с аккомпанементом (пример 3). При исполнении целесообразно сохранить всю музыкальную ткань, распределив голоса таким образом, чтобы не прерывалась целостность главной линии.

Однако в концертной практике пианистов встречаются оригинальные интерпретации. Интересный вариант предлагает Беатриче Рана: в первом предложении этой темы (8 тактов) после опорного баса она пропускает две последующие доли в партии левой руки вальса, заполняя прозрачное, невесомое «воздушное» пространство хроматическими мотивами, но во втором предложении (такты 251–258 и 267–273) она озвучивает полностью всю фактуру, вальсовый ритм словно оживляется и получает импульс к развитию. Благодаря такому приёму возникает необычный визуально-пространственный эффект чередования двух планов сценического действия.



Пример 3. Такты 243–258



Пример 4. Такты 579–592



Пример 5. Такты 662–667

Хроматическими «кружениями», выписанными на дополнительном стане, М. Равель расцвечивает несколько контрастных проведений тем, и задача пианиста состоит в максимально выразительном и разнообразном исполнении каждого такого эпизода. Например, в репризе, которая резко поворачивает «сюжет» в драматическую сторону, вальс становится жёстким и напряженным, атмосфера накаляется путём резко контрастирующих, интенсивных и коротких динамических волн. Раздел, отмеченный ремаркой “Un peu plus vif et en accélérant” (с такта 579, пример 4), возвращает к ритму кружащего танца, но уже с бурным и тревожным настроением, словно приближаясь к мрачному полю битвы. Здесь важно, прежде всего, выпукло играть мелодию (правой рукой) и подчёркивать басовый остов, поэтому в хроматических мотивах (в левой руке) пианисты часто игнорируют первую ноту. В исполнительской трактовке Беатриче Рана выразительны нисходящие хроматические пассажи, но в первой фразе выпущены вторая и третья доли вальсового ритма в левой руке. Ван Юйцзя, напротив, не играет предложенный композитором вариант, пропуская верхнюю строку, и фокусируется только на основной мелодии и вальсовом ритме.

Уделим внимание завершающим разделам «Вальса». Когда мощная волна симфонического развития достигает кульминации (с такта 645), уменьшенный аккорд в басовой линии словно разрывает мир на части оглушительным грохотом, звучат восходящие и нисходящие *glissando* по всему диапазону, изображая жестокий хаос войны. На фортепиано три фрагмента *glissando* предлагается сыграть одним из двух возможных вариантов: (1) первое и второе – с интенсивностью на *fff*, третье с мгновенным переходом в *mf* или *mp* для драматического контраста;

(2) увеличивать интенсивность каждого *f–ff–fff* для того, чтобы немедленно перейти в *subito piano* на первом аккорде такта 658, почувствовать изменение гармонической краски, а затем вновь постепенно развивать звуковой поток до кульминации. В ходе кульминации (такты 662–663, подготовка к разделу “Assez animé”, пример 5) из-за стремительного темпа и технической сложности исполнения бросков восходящих аккордов некоторые пианисты, в том числе Беатриче Рана, предпочитают играть только 1-й, 2-й, 4-й и 5-й аккорды каждого такта, соединяя их отдельными звуками из 3-го и 6-го аккордов.

В коде вальс превращается в неистовый, бездушный и безжалостный смерч войны, сметающий всё на своём пути. Когда накал достигает своего апогея, Беатриче Рана использует совершенно гениальный приём, отличающий её трактовку от всех остальных известных нам пианистов. Речь идёт о такте 742 (раздел *Pressez jusqu’à la fin*). Дело в том, что исполнители, в основном, доводят музыку до пика на одном дыхании, и заканчивают «Вальс» с ощущением суety, суматохи и хаоса. Беатриче Рана в 742 такте берет *subito piano*! Звучание словно обрывается и затем нарастает вновь, с большей силой, пока вновь не достигнет кульминации и не завершится грандиозная музыкальная лавина. На наш взгляд, это совершенно простой, но в данном произведении особый способ трактовки завершения «Вальса», который неожиданно вносит чувство здравомыслия посреди этого страшного, неистового «карнавала».

Подытожим исследование, возвращаясь к обозначенным в начале статьи вопросам. «Вальс» М. Равеля – великое произведение, созданное Художником, познавшим ужас войны. Уникальность сочинения представляется нам в его двойственном музыкально-смысловом содержании: стилистически «Вальс»



воплощён в свойственных данному жанру чарующих мелодиях, фактурно и гармонически насыщенных красках, с богатыми темброво-звуковыми эффектами, но своеобразным «над-смыслом» в нём прочитывается трагический «сюжет» гибели прекрасной вальсирующей Европы под неумолимым натиском жестокой, беспощадной войны. Благодаря гениальному таланту Равеля-композитора, обладающего чутким хореографическим видением, столь сложное содержание ощущается буквально зримо, заставляя слушателя «рисовать» в своём воображении «кадры» огромной танцевальной сцены, эпизоды которой меняются подобно киномонтажной технике документальной съёмки. Именно это и определяет исполнительскую концепцию. Следовательно, перед пианистом стоит непростая задача воплотить её целостно и органично.

М. Равель в фортепианной транскрипции «Вальса» предлагает пианистам варианты трактовки определённых фрагментов поэмы. Многие современные исполнители, ориентируясь на выступления известных пианистов, позволяют себе игнорировать некоторые детали трёхстрочного клавира, акцентируя внимание на более главных, по их мнению, пластах фактуры. Но в любом случае такая трактовка должна

быть оправдана художественным содержанием, она не допускает упрощения и не должна искажать композиторский замысел. В этом отношении показательны две превосходные интерпретации Ван Юйцзя и Беатриче Рана, отличающиеся индивидуальным стилем и разным прочтением музыки М. Равеля при её глубоком понимании и сохранении главного идейного стержня.

Наконец, для настоящего погружения в музыку «Вальса» пианисту следует не только правильно понимать его образное содержание и композиторскую идею, но знать жанровую специфику и оркестровую партитуру поэмы. Напомним, что сам М. Равель просил дирижёра Э. Ансерме: «Не забудьте указать в программах, что эта “хореографическая поэма” написана для сцены. Мне это кажется необходимым, если судить по крайнему недоумению, которое у некоторых слушателей вызывает бурный финал» [9, с. 135], а исполнителей он учил «слышать свои сочинения красочными, блещущими яркими оркестровыми тембрами» [2]. Это подсказка пианистам от самого М. Равеля следовать его идее – темброво-ярко и зримо исполнять произведение, создавая своего рода фортепианно-сценическую картину гениального «Вальса».



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Алексеев А.Д. Французская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. 220 с.
- 2/ Алексеев А.Д. Французские пианисты и композиторы конца XIX – начала XX века // История фортепианного искусства: В 3 ч. Ч. 3. М.: Музыка, 1982. URL: [https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev\\_ifi2.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi2.htm) (дата обращения: 18.03.2023).
- 3/ Басс В.В. Претворение фольклорных танцевальных прообразов в «Испанской рапсодии» Мориса Равеля // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10. № 4. С. 91–107.
- 4/ Жаркова В.Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев: Автограф, 2009. 528 с.
- 5/ Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля: «Вальс» и «Болеро» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2013. № 3. С. 160–177.
- 6/ Кокто Ж. Равель // Кокто Ж. Портреты-воспоминания: Эссе / пер. с фр. В. Кадышева и Н. Мавлевич; сост., предисл. и коммент. В. Кадышева. М.: Известия, 1985. С. 91–93.
- 7/ Крейн Ю.Г. Симфонические произведения Мориса Равеля. М.: Музгиз, 1962. 224 с.
- 8/ Мартынов И.И. Морис Равель. М.: Музыка, 1979. 335 с.
- 9/ Равель в зеркале своих писем / сост. М. Жерар, Р. Шалю. Л.: Музыка, 1988. 248 с.
- 10/ Романец М.С. Опусы-варианты в творчестве М. Равеля // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4. С. 27–32.
- 11/ Смирнов В.В. Морис Равель и его творчество. Л.: Музыка, 1981. 224 с.
- 12/ Цыпин Г.М. Морис Равель. М.: Музгиз, 1959. 136 с.
- 13/ 刘明; 拉威尔改编作品的配器手法及其特点; 星海音乐学院学报; 2013年03期; 第84–89页 (Лю Мин. Оркестровка адаптаций Равеля и их особенности // Журнал Синьхайской музыкальной консерватории. Август 2013 г. С. 84–89).

- 14/ 梅叶琳; 拉威尔钢琴独奏版《La Valse》的音乐表现手法与演奏分析; 四川; 2021年3月1日 (Мэй Елинь. Музыкальное выражение и анализ исполнения «Вальса» Равеля для фортепиано соло. Сычуань, 1 марта 2021 г.).
- 15/ 奥伦斯坦, 李苏眉; 拉威尔的音乐美学; 音乐艺术: 上海音乐学院学报; 1986年第2期; 第54–61页 (Оренштейн, Ли Сумей. Музыкальная эстетика Равеля // Музыкальное искусство. 1986. Т. 2. С. 54–61).
- 16/ 崔岚; 拉威尔钢琴作品的表演艺术; 乐府新声 (沈阳音乐学院学报); 2014年第1期; 第208–214页 (Цуй Лань. Искусство исполнения фортепианных произведений Равеля // Ле Фу Синь Шэн. 2014. Т. 1. С. 208–214).

## REFERENCES

- 1/ Alekseev, A.D. (1961), *Frantsuzskaya fortepiannaya muzyka kontsa XIX – nachala XX veka* [French piano music of the late XIX – early XX century], Moscow, 220 p. (in Russ.)
- 2/ Alekseev, A.D. (1982), “French pianists and composers of the late XIX – early XX century”, *Istoriya fortepiannogo iskusstva: V 3 ch.* [The history of piano art. In 3 parts], Part 3, *Muzyka*, Moscow, Available at: [https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev\\_ifi2.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi2.htm) (Accessed 18 March 2023). (in Russ.)
- 3/ Bass, V.V. (2022), “The implementation of folklore dance prototypes in the Spanish Rhapsody by Maurice Ravel”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, No. 4, pp. 91–107. (in Russ.)
- 4/ Zharkova, V.B. (2009), *Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya Mastera)* [Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message)], *Avtograf*, Kiev, 528 p. (in Russ.)
- 5/ Zakharkbekova, I.S. (2013), “Maurice Ravel Musical Theatre: «Waltz» and «Bolero»”, *Theatre. Painting. Movie. Music*, No. 3, pp. 160–177. (in Russ.)



- 6/ Kokto, Zh. (1985), "Ravel", Portraits-Memoirs: Essays, Izvestiya, Moscow, pp. 91–93. (in Russ.)
- 7/ Krein, Yu.G. (1962), Simfonicheskie proizvedeniya Morisa Ravelya [Symphonic works by Maurice Ravel], Muzgiz, Moscow, 224 p. (in Russ.)
- 8/ Martynov, I.I. (1979), Moris Ravel' [Maurice Ravel], Muzyka, Moscow, 335 p. (in Russ.)
- 9/ (1988), Ravel' v zerkale svoikh pisem [Ravel in the mirror of his letters], Muzyka, Leningrad, 248 p. (in Russ.)
- 10/ Romanets, M.S. (2017), "Opuses-variants in the works of M. Ravel", South-Russian Music Almanac, No. 4, pp. 27–32. (in Russ.)
- 11/ Smirnov, V.V. (1981), Moris Ravel' i ego tvorchestvo [Maurice Ravel and his work], Muzyka, Leningrad, 224 p. (in Russ.)
- 12/ Tsypin, G.M. (1959), Moris Ravel' [Maurice Ravel], Muzgiz, Moscow, 136 p. (in Russ.)
- 13/ Liu Ming (2013), Lā wēi ěr gǎi biān zuò pǐn de pèi qì shǒu fǎ jí qí tè diǎn [Orchestration of Ravel adaptations and their features], Xīng hǎi yīn yuè xué yuàn xué bào [Journal of the Xinhai Music Conservatory], August, pp. 84–89. (in Chin.)
- 14/ Mei Ye Lin (2021), Lā wēi ěr gāng qín dú zòu bǎn "La Valse" de yīn yuè biǎo xiàn shǒu fǎ yǔ yǎn zòu fēn xī [Musical expression and analysis of the performance of Ravel's "Waltz" for solo piano], March 1, Sichuan. (in Chin.)
- 15/ Ao Lun Si Tan, Li Su Mei (1986), Lā wēi ěr de yīn yuè měi xué [Ravel's Musical Aesthetics], Yīn yuè yì shù: shàng hǎi yīn yuè xué yuàn xué bào [Musical art], Vol. 2, pp. 54–61. (in Chin.)
- 16/ Cui Lan (2014), A wēi ěr gāng qín zuò pǐn de biǎo yǎn yì shù [The art of performing Ravel's piano works], Yuè fǔ xīn shēng (shēn yáng yīn yuè xué yuàn xué bào) [Le Fu Xin Sheng], Vol. 1, pp. 208–214. (in Chin.)

#### Сведения об авторе

Ван Бици, ассистент-стажёр фортепианного факультета, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент О.А. Светлова)  
E-mail: bikiw86@gmail.com

#### Author information

Wang Biqi, trainee assistant of the Piano Faculty, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Scientific Supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor Olga A. Svetlova)  
E-mail: bikiw86@gmail.com