

СВІТОВА МУЗИКА: НОВІТНІ КОНЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ

УДК 78.071.(44) (092):781.42]:159.964
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347590

ДРАЧ І. С.

Драч Ірина Степанівна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2089-9570>

iryna.drach@num.kh.ua

© Драч І. С., 2025

«ІНСТИНКТ МАЙСТЕРНОСТІ» У СТРУКТУРІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ. КАЗУС РАВЕЛЯ

Як будь-яка людська діяльність, композиторська практика є особливим видом комунікації. Її єдність забезпечується структурою, що включає *спонукальні мотиви, певні настанови, дії та цілі*. Специфічно мистецькою її роблять додаткові параметри: міра таланту й «інстинкт майстерності», що задає інтенсивність користування первинним ресурсом таланту та регулює вектори його вишколу, розвитку й буття. «Інстинкт майстерності», за Т. Вебленим, протистоїть «інстинкту спортсменства», а тому може розглядатися поза порівняльними процедурами. Зазвичай майстерність розуміється як атрибут Майстра — вчителя, який має ключі до арсеналу ефективних рішень будь-яких, в тому числі суто мистецьких завдань. М. Равель у цьому сенсі не давав уроків майстерності. Він майже не мав учнів, але мав друзів, які його любили і намагалися зрозуміти. Своєю чергою Равель мав учителів, і не лише серед музикантів, яких доволі уважно слухав, проте дуже вибірково засвоював їх уроки. Його опусам властива завершеність, охайність, дотепність, винахідливість і доречність. Усе це дозволяє характеризувати музику Равеля як зразок найвищої композиторської майстерності та досконалості. У статті здійснена спроба, не претендуючи на відкриття тайни творчої досконалості Равеля, з'ясувати базові позиції його композиторського майстерності, той *modus operandi* (звичний для митця спосіб виконання певних творчих завдань), що визначає його як художню індивідуальність, яка розуміється як цілісність художнього світу митця. Запобігаючи застиганню, художня індивідуальність композитора актуалізується як цілісний феномен у різних модусах, маніфестуючи свою унікальність у конкретному мовному матеріалі та системі образів.

Ключові слова: французька музика, доба модернізму, композиторська майстерність, контрапункт, механізм катарсису

Вступ. У 1920-х роках впливовий критик *The Times* Олін Даунс (Olin Downes) представляв своїм читачам Моріса Равеля (M. Ravel) як класика, «художника суверенного сумління і ясної мети, який ніколи не повторювався и не писав “недбалих або надлишкових текстів”» [Downes, 1927]. Серед багатьох питань американський

журналіст торкнувся і теми «щирості». Композитор йому «втомлено» відповів: «Мене ця „щирість” не надто хвилює. Я прагну створювати мистецтво» [Downes, 1927]. Дійсно, Равель не «перевантажував» музику неочищеними почуттями, проте створював її, «вириваючи з себе шматки (додамо **«виключення»** з себе, живого, справжнього – *І. Д.*). Створення музики набуває у мене характеру важкої хвороби», — писав композитор у листі від 2 квітня 1913 року до піаністки Елен Кан-Казелла (Hélène Kahn-Casella), — лихоманка, жар, безсоння, втрата апетиту» [Chalupt, 1956].

Що ж саме викликало такі страждання? Композитор відповів американському журналісту: «Чотири роки працював над сонатою для скрипки і фортепіано, з яких три роки, “прибираючи зайві ноти”» [Downes, 1927].

Аналіз публікацій. Через сорок років після інтерв'ю американський піаніст Арбі Оренштейн (Arbie Orenstein) дослідив понад тисячу ескізів Равеля і підтвердив слова композитора: «Його творчий процес включав повільне, навмисне вдосконалення початкових ескізів шляхом “виключення” елементів, які не служили кінцевому баченню» [Orenstein, 1975, р. 9]. На цьому шляху геній Равеля досяг взірця досконалості й увійшов в історію як «віртуоз композиції»¹. Завершеність, охайність, дотепність, винахідливість, доречність і водночас не монументальна скам'янілість шедевра, а живий, природний, пластичний вислів характеризують його опуси.

І все це результат роботи у режимі **«виключення»**? Не зовсім, — відповідає італійська енциклопедія «Трекканні», зауважуючи, що творчий процес Равеля був налаштований і на **«включення»** — забутих елементів старовинної музики, фольклорних жанрів, екзотичних орієнталі, джазу тощо. «Мистецтво Равеля, — йдеться в енциклопедії, — характеризується витонченою майстерністю, водночас відзначене вишуканим стилістичним пошуком, який реалізується у використанні еклектичної музичної мови і в обробці сучасного споживацького репертуару» [l'Enciclopedia Italiana di scienze...].

Зрозуміло, що будь-який творчий процес функціонує у протилежних режимах — **«виключення»** і **«включення»**. Але як саме це працює у витворах «Швейцарського Годинникаря»?

Один із перших біографів Равеля, його учень і відданий друг Ролан-Манюель (Roland-Manuel) застеріг від намагань шукати відповідь на це питання. За його свідченням, Равель «творив глибоко і затаєно. Причому, треба було, щоб усе це робилося або здавалося, що робилось якимось чудом. Ні на фортепіано, ні на робочому столі ніколи не було жодного сліду від його важкої праці. Не можна було бачити його начерків. Нічого не було ні в руках, ні в кишенях: штукар непомітно сховав усі кінці аж до механізму своєї майстерності» [Ролан-Манюель, 1975, с. 133]. У перекладеній українською мовою до сторіччя композитора монографії Ролан-Манюеля також влучно сформульована особистісна своєрідність Моріса Равеля, в якому «напрочуд легко сполучалися дитина й денді» [Ролан-Манюель, 1975, с. 132].

З півстолітньої дистанції це ствердження поглиблює Валерія Жаркова. У монографії «У пошуках сенсів послання Майстра» дослідниця ставить під сумнів думку про Равеля, який «писав музику, наче “дитина, що бавиться”». Так само докорінно переосмислює дослідниця й доктрину дендізму, крізь призму якої розкриває метафізичні сенси композиторського буття [Жаркова, 2025, с. 73]. Замість поверхово-

¹ Так характеризують М. Равеля в Італійській енциклопедії Треккані: «R[avel] fu il maggior musicista francese del suo tempo, specialmente quale virtuoso della composizione, della «forma» [l'Enciclopedia Italiana di scienze..., р. 1437].

зовнішньої характеристики Равеля-людини з «прихильністю до франтовства» [Ролан-Манюель, 1975, с. 132], В. Жаркова зосереджується на постаті Майстра, розглядаючи творчість композитора як «процес висвітлення того, що є в глибині нас» [Жаркова, 2025, с. 198]. На її думку, «досконалість у художній системі Равеля досягається не тільки розрахунком і конструктивною винахідливістю», а є «прагненням вхопити невимовне» [там само, с. 200]. В аналітичних розділах нової української монографії про Равеля для цього «невимовного» знаходяться переконливі слова, які надихають продовжувати захоплюючі мандри у художньому світі композитора.

Мета статті — з'ясувати базові раціональні позиції композиторської майстерності Моріса Равеля, *modus operandi*¹, що визначає його як художню індивідуальність.

Наукова новизна публікації обумовлена насамперед уточненням поняття «майстерності», яке сьогодні майже вийшло з наукового обігу. Як *універсально придатне*, воно зустрічається хіба що у музичній журналістиці та популярних дописах. Під парасольку цього химерного поняття зазвичай збираються всілякі переваги *конкретного* митця. Про майстерність у таких контекстах прийнято говорити як про широко усвідомлений *професіоналізм*, не чужий креативності, замішаний на *огиді до банального*. У підтексті присутні також уявлення щодо самого продукту творчої діяльності, що постає як *довершено зроблений* і демонструє *технічну вправність, вишуканість* самого автора.

Методологічне підґрунтя дослідження. Абстрагуючись від стильових та жанрових передумов, спробуємо розібратися з місцем майстерності у композиторській діяльності — не як форми комунікації, а як певної *структури*, що забезпечує *едність* спонукальних мотивів, настанов, дій та цілей. Специфічно художнім цю загальну структуру роблять два додаткових параметри: міра *таланту* та одна з його складових — «*інстинкт майстерності*».

Цей доволі дискусійний термін запропонував сучасник Равеля, американський соціолог Торстейн Веблен (Thorstein Veblen) у 1914 році. Його праця «Інстинкт майстерності і стан індустріальних мистецтв» присвячена поведінковим настановам — тим основним рушійним силам людини, які формують соціальні інститути². Серед них «інстинкт майстерності» — головний. Цей «інстинкт» (або «відчуття майстерності» \ “*sense of workmanship*” [Veblen, 1914, p.27]) виявляється у прагненні до ефективного використання людиною наявних засобів та в адекватному керуванні ресурсами. «Його сутність, — пише Т. Веблен, — полягає в тому, щоб зробити своїм покликанням діяльність на благо людства, виключивши при цьому безглузді витрати часу та сил. Він присутній у кожній людині, незалежно від її статусної та класової позиції у суспільстві» [Veblen, 1914, p.30]. Свого часу дослідники відмовилися від цього поняття, оскільки саме слово «інстинкт» — безсвідома вроджена поведінка — вступає у протиріччя із поняттям «майстерність», яка є наслідком набутих у досвіді вмінь. Але це суперечливе і ніби «застаріле» поняття дозволяє у метафоричному сенсі визначити не самий процес творення, а той первинний імпульс (від *instinctus* — «спонукання», «потяг до дії»), що приводить у робочий стан творчу свідомість.

У такому ракурсі всезагальний, всеохоплюючий концепт «майстерність» у нескінченній множині виявів постає як «ефективно задане поняття», тобто усвідомлене

¹ Звичний для митця спосіб розв’язання творчих завдань.

² Т. Веблен виділяє як основні такі «інстинкти»: «інстинкт майстерності», «батьківський інстинкт», «інстинкт марнотної допитливості», «інстинкт придбання», «інстинкт суперництва» або ж «спортсменства» та «інстинкт набуття звички» [Veblen, 1914].

не як все «програмне забезпечення» діяльності композитора, а як його *операційне ядро* (тобто базова логіка, налаштована у певний спосіб на створення опусу). «Інстинкт майстерності» можна визначити як певний модус, «стан» художньої індивідуальності композитора, у якому діагностується як такий *потяг до створення* «нового, свого, довершеного», а також виявляється інтенсивність використання первинних ресурсів, в тому числі таланту. «Інстинкт майстерності» регулює вектори навчання, розвитку та існування, впливає на баланс потреб і застережень, які виникають у полі можливостей, таким чином може відноситися у структурі діяльності до рівня *настанов*. За Т. Вебленом, «інстинкт майстерності» протистоїть «інстинкту спортсменства», а тому може розглядатися поза порівняльними процедурами.

Результати дослідження. Зазвичай майстерність розуміється як атрибут Майстра — вчителя, який має доступ/владу/ключі до арсеналу ефективних рішень будь-яких, в тому числі й мистецьких завдань. Сам Равель не був надто схильним давати у цьому сенсі уроки майстерності. Його нечисленні учні ставали його друзями, які його любили і намагалися зрозуміти. Своєю чергою він мав учителів, і не лише серед музикантів, яких доволі уважно слухав, проте дуже вибірково засвоював їх уроки.

Ситуацію часів композиторського навчання Равеля, коли формувався його власний *modus operandi*, влучно охарактеризував Альфред Казелла (Alfredo Casella) у статті 1926 року: спустошення музичного світу філософсько-музичним вагнеризмом з його «вертикальною риторикою» [Casella, 1926]. Від цієї токсичної «епідемії» французькі композитори знайшли «протиотруту» у власній національній спадщині. Як наголошував Г. Башляр (Gaston Bachelard), у французькій культурі доби Просвітництва немає, як у німецькій філософії, такого чіткого розмежування між духом (*der Geist*) і душею (*die Seele*). Тут все єдине, тілесне, пластичне і граційне, що потім набуває вигляд елегантного. Свідомість, пов'язана з душею, більш вільна від напруженої спрямованості, що властива свідомості, підпорядкованій феноменам духа. «Душа, занурена у поетичну уяву, не спить, але і не напружується, спокійна і активна, вона не потребує проєкту, а лише рухів, які виявляють свою присутність у поетичних образах» [Bachelard, 1957, p. 11].

Початківець Равель не тільки потрапляє на щойно відкритий аукціон раритетів минулого, але й засвоює відповідну сучасну «модель поведінки», яка у дослідженні В. Жаркової номінується як «дендизм» [Жаркова, 2025, с. 109–122]. Серед багатьох взірців, про які йдеться у дослідженні, звернемо увагу на уроки Д'Аннунціо (Gabriele D'Annunzio) — не епатажної людини, яка підкоряла паризькі сцени, створюючи п'єси для Елеонори Дузе та Сари Бернар, а перш за все авіатора та майстра слова, здатного описати невимовну насолоду від мистецтва. Назва ранньої равелєвської п'єси *Pavane pour une infante défunte* явно апелює до розкішних екфразисів у першому романі Д'Аннунціо «Il Piacere» (згадаємо для порівняння назву, яку дала героїня роману одній із п'єс Луїджі Рамо¹ «Гавот жовтих дам» — «незабутній старовинний танець нудьги і кохання, який танцювали “якісь біляві пані, вже більше не молоді”»...) [D'Annunzio, 1889].

Крізь призму д'аннунціанства прочитуються композитором і дві епіграми Клемана Маро (Clement Marot)². Ренесансна поетика стилю Маро, що згодом поширилася й отримала назву *style marotique*, чудово рифмуючись із пишномовною екле-

¹ У першому виданні роману «Насолода» саме з ім'ям Луїджі згадується Жан-Філіп Рамо (1683–1764).

² Ravel M. «Deux Épigrammes de Clément Marot» (M. 21).

ктикою декадансу Д'Аннунціо, проходячи крізь фільтри доброго смаку й дендизму композитора, залишила звичку *дистанціювання* від об'єктів відтворення — здається, враження від їх споглядання були щойно пережиті (чи може вчора? чи сто років тому?..). Чи, як сказав би Д'Аннунціо, «може я їх бачив уві сні?». Ця настанова стає наріжним каменем у композиторській майстерні М. Равеля.

Друга опція композиторської операційної логіки передбачає відтворення своєї Присутності у тексті. Шкала композиторської майстерності — не аксіологічна, а екзистенційна: від ніякого, посереднього, слабого, за Р. Бартом, «нульового градусу письма» [Barthes, 1972] — до максимальної виявленості композиторської індивідуальності, що репрезентується високим ступенем унікальності запропонованого художнього рішення. Свій «градус авторського письма» Равель свідомо встановлював шляхом «**зміщення**», випробуючи всі можливі варіанти відхилення у заданому хронотопічно діапазоні. Відкидаючи зайві і комбінуючи апробовані конструкти, композитор поступово позбавлявся пишноти й строкатості власного *style marotique*, входячи у русло пізнього *style dépouillé* (від «очищений», «оголений», «лаконічний»)¹. Зміни і зміщення стають очевидними, коли порівняти розкіш оркестрових барв «Шахерезади» — трьох поем на вірші Клінгзора для голосу з оркестром 1903 року — з аскетизмом написаних між 1925–1926 роками «Мадагаскарських пісень» *Chansons madécasses* (для середнього голосу, фортепіано, флейти і віолончелі) на «вірші у прозі» Парні (Évariste de Parny), друга Вольтера (Voltaire), який так їдко свого часу висміяв «стиль маротік»: «...всі кинулися в цей жалюгідний маротський стиль, цей строкатий і гротескний стиль, де банальне і піднесене, серйозне і комічне, мова Рабле, Війона і мова наших днів жахливо поєднані. Тим краще, нехай потворне обличчя буде прикрите цією маскою...» [Voltaire, 1880, p. 60].

Операція «зміщення» добре простежується на прикладі поліфонічної техніки. Якщо згадати тему фуги з «Гробниці Куперена», то процедура зміщення помітна вже у самій темі, складеній із двох «лексем», представлених у різних метроритмічних умовах. «Нульовий градус письма» (норма) щодо її трансформації встановлюється на прикладі аналогічних тем Й. С. Баха, побудованих на інтонуванні тризвуків.

Уроки контрапункту й оркестровки Андре Жедальжа (André Gedalge) відкрили Равелю скарбницю конструктивних рішень, що базуються на логіці «зміщення». На нашу думку, саме це мав на увазі Равель, коли у своїй Автобіографії завдячував Жедальжу «найціннішими рисами своєї майстерності» [Ролан-Манкюель, 1975, с. 21]. Те, як впевнено Равель засвоїв цю опцію композиторської майстерності, свідчить віртуозно виткана тканина Фортепіанного тріо, присвяченого вчителю². На сторінках «Трактату про фугу» («*Traté de la Fugue*») А. Жедальжа вміщене важливе нагадування: «Завжди пам'ятайте: 1) фуга, навіть шкільна — це частина музики; 2) час, витрачений на вивчення фуги — не втрачений час; 3) практична робота з фугою корисна тільки як засіб розвитку музичної ідеї» [цит. за: Buell, 1938].

Азарт «зміщення» присутній і у конкурсних фугах Равеля, доволі детально проаналізованих дослідниками [Gonnard, 2001]. Не дивно, що равелевські витвори незмінно викликали роздратування журі: «Він еретик, оскільки знає, як треба зробити, але робить те, що робить» [Жаркова, 2025, с. 91]. Авторські фуги композитора (з «Гробниці Куперена», у фіналі опери *L'Enfant et les Sortilèges*, нарешті, «Болеро» як парадоксальна «розтягнута по площині фуга / une fugue “*dépliée à plat*”»

¹ Щодо пізнього стилю М. Равеля див.: [Rogers, 2014].

² Аналіз цього опусу пропонує, зокрема, Жанна Дедусенко [Дедусенко, 2019].

[Lévi-Strauss, 1971] демонструють налаштування митця на примноження можливостей у розрахунку складної мережі часопросторових «зміщень» первинного конструкта¹.

Нарешті, третя опція — особливий механізм катарсису. За Аристотелем, катарсис передбачає внутрішнє очищення, що відбувається через переживання та взаємне знищення двох протилежних почуттів. Але свою формулу катарсису Равель, думається, знайшов не в Аристотеля, а у Клемана Маро. В епіграмі до Анни, яка грає на спінеті, назва інструмента від італійського *spina* — «шип», «терен» має множинність символічних конотацій. Можна припустити, що вправність виконавиці, як і саме звучання інструмента, досить проблематичні, і Анна своєю грою картає вишуканий слух поета. Але «Я маю більше задоволення як для вух, так і для очей, ніж святі у їхній безсмертній славі, і настільки ж, наскільки вони роблять, я стаю прославленим (звісно, через муки — *I. Д.*)».

Равелю, напевне, імпонував такий стиль іронічного й багатозначного висловлювання з дещо архаїчним «присмаком» і несподіваним *poit* наприкінці (*e devien glorieux*). У своєму музичному прочитанні він вдається до мімезису, гострим *staccato* з маркатованою гармонічною лінією — кадансом у нижньому голосі імітуючи звук старовинного спінету. Після викладу формули акомпанененту, що нагадує двохрегістрову фактуру клавесинного викладу, подібно до ударів рапіри звучать секундові висхідні інтонації — питання на початку кожного такту. Очевидно, страждання від колючого звуку спінету посилювалися. Як інструмент для домашнього музикування він явно обмежений у діапазоні (дві октави, починаючи від першої). До вступного інструментального «ритурунелю» включений нисхідний пасакальний хід півтонами від першого до п'ятого ступеня. Ця знакова інтонація у замаскованому вигляді керує мелодикою супроводу. Дорійський *до-дієз мінор* створює особливий архаїчний колорит. Виписаний розмір 5/4 явно не вкладається у свідомість чарівної Анни, супроводжуючи регулярними синкопами наполегливий неспинний рух шістнадцятками. Вступ голосу відбувається на тлі витриманого тонічного тризвуку *con fermata*, показово дистанціюючи спостерігача від «етюдного» екзерсису. До вокальної лінії знов приєднується інструментальний ритурунел, який, здається, повторює все те, що прозвучало у вступі. Але тепер замість ствердження початкової тональності в останньому двотакті як «відповідь» звучить та сама синкопована інтонація («удар рапіри») вже у домінантовій тональності *соль-дієз мінор* з підвищеним *мі-дієз* (дорійським), що накладається на основну тональність і надає чарівної мажоро-мінорної мінливості. У момент найвищої насолоди від милування сценою музикування знову виключається

¹ Французький антрополог Клод Леві-Стросс (Claude Lévi-Strauss) розглянув у аналітичному нарисі (фінал четвертого тому «Міфологік») партитуру М. Равеля «Болеро» як «музичний твір, що є міфом, закодованим у звуках, а не у словах», який «пропонує інтерпретаційну сітку, матрицю взаємозв'язків» [Lévi-Strauss, 1971, р. 589 (659)]. Цей зв'язок «читається вертикально» у процесі парадигматичного аналізу. Дослідник стверджує: «Неможливо уявити, ніби існує музичний твір, який не починається з проблеми та не прагне до її вирішення» [там само, р. 589 (660)]. Коментуючи теорію Леві-Строса, Альберт Доджа (Albert Doja) підкреслює: «Формула міфу перегукується з мистецтвом фуґи. Вона відповідає відомому *Spiegelbild*, або “дзеркальний гри”, що захоплювала європейських композиторів до Йоганна Себастьяна Баха. Зміщуючи значення міфу чи музики з означуваного, яке вони містять, на означувальну рамку, що їх упорядковує, Леві-Строс дає змогу визначити для них “реальний фокус”. Музику та міфи не можна звести до системи значень; їх потрібно сприймати у власному порядку операцій, викликаних їхніми власними формами. Дзеркальна гра займає місце кінцевого означуваного як музики, так і міфу» [Doja, 2006, р. 88].

спінетне *ostinato*. Але на цей раз зупинка не триває на одному витриманому тонічному тризвуку, а продовжує «без уповільнення» (як вказано у ремарці) попередній рух, виписаний удвічі повільніше, із синкопованим контрапунктом — «перебоями» серця у нисхідному русі. Реприза повертає вступний ритурнель, але залишається досягнута домінатно-тональність і мажоро-мінорна непевність. У супроводі періодично з'являються секундові «зітхання», і навіть повторення початкової інструментальної «сентенції» («з ударом рапіри») вже не повертає первинний стан, залишаючи слухача з відкритим питанням на домінантовому тризвуку.

Катарсичний механізм Равеля був налаштований на насолоду. На відчуття *на-солоди* не лише від розв'язання проблеми, але й від самого способу її розв'язання (запобігання банальності, неприродності, зайвого, несмаку, брутальності — всього, що з надлишком є у навколишньому світі).

Марсель Пруст чудово сформулював принцип дії катарсичного механізму: «Ідеї є заміниками печалей; щойно печалі перетворюються на ідеї, вони втрачають частину свого шкідливого впливу на наші серця, і справді, в першу ж мить сама трансформація раптово вивільняє радість. Замінники, однак, лише в порядку часу, бо здається, що первинним елементом є ідея, а печаль — це лише спосіб, яким певні ідеї вперше потрапляють до нас. Але в групі ідей є кілька сімейств, деякі з яких одразу ж є радощами» [Proust, 1927, р. 64]. Равель, як ніхто інший, добре розумів, що ідеї, в тому числі музичні, «виробляються» стражданнями, а перетворення страждання на ідею викликає відчуття насолоди і задоволення, у тому числі через усвідомлення майстерності, з якою був здійснений цей перехід.

Висновки та перспективи дослідження. Ядро композиторської майстерності — те, що пропонується метафорично розуміти як «інстинкт майстерності» Моріса Равеля, можна визначити формулою: **дистанціювання — зміщення — насолода**. Точніше, як **потяг** до дистанціювання, зміщення і насолоди, міра яких у кожному творі встановлюється наново. Саме крізь призму цієї тріади інакше розкривається стильова динаміка у творчості композитора, траєкторія якої простежується від *style marotique* до *style dépouillé*. На цьому шляху можна будувати новий сюжет «виключень» і «включень» в оповіді про стильову еволюцію творчості Равеля. І у цій історії питання «*еклектичної музичної мови*» композитора, яке наголошує вже згадана «Італійська енциклопедія», знімається. Не заглиблюючись у термінологію, нагадаю вислів Шарля Бодлера: «Хоч би яким вправним був еkleктик, він недосконала людина, бо він людина без любові» [Baudelaire, 1868, р. 164]. Про Равеля ні в якому разі так сказати не можна, адже все ним створене — це акт любові до світу, і саме майстерність, з якою написана його музика, є головним свідченням того, що вона «зроблена з любов'ю».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX–XX століть. Київ : Музична Україна, 1993. 204 с.
2. Дедусенко Ж. Камерні ансамблі для струнних смичкових інструментів та фортепіано французьких композиторів останньої третини XIX – початку XX століття (на матеріалі творів Г. Форє, К. Дебюссі, М. Равеля). Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2019. 107 с.
3. Жаркова В. Прогулянки музичним світом Моріса Равеля (у пошуках смислу послання Майстра). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025. 530 с.
4. Ролан-Манюель. Моріс Равель / Пер. з франц. Київ : Музична Україна, 1975. 144 с.

5. Bachelard G. La poétique de l'espace. URL: <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf> (дата звернення: 15.10.2025).
6. Barthes R. Le Degré zéro de l'écriture. Paris : Seuil, 1972. URL: https://ae-lib.org.ua/texts/barthes_le_degre_zero_de_lecriture_fr.htm (accessed: 15.11.2025).
7. Baudelaire C. Curiosités esthétiques (Euvres complètes de Charles Baudelaire, vol. II (P. 245–358). Paris: Michel Lévy Frères, 1868. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Curiosités_esthétiques/Salon_de_1859 (дата звернення: 15.11.2025).
8. Buell L. A Translation from the French of André Gedalge's *Traté de la Fugue*: Thesis for the degree of Master of Arts. Boston University, 1938. 568 p. URL: <https://open.bu.edu/items/7e4e9607-748f-44e5-9856-6d027dcbf630> (дата звернення: 15.10.2025).
9. Casella A. Ravel's Harmony. *The Musical Times*. 1926. Vol. 67, No. 996 (Feb. 1, 1926), pp. 124–127. URL: <https://www.jstor.org/stable/912946> (дата звернення: 25.10.2025).
10. Chalupt R. Ravel au Miroir de ses Lettres. Correspondance réunie par Marcelle Gerar et René Chalupt. Paris, Robert Laffont, 1956. 279 p.
11. D'Annunzio G. Il Piacere. Milano: Fratelli Treves, 1889. 473 p. URL: https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Il_piacere.djvu/214 (дата звернення: 15.11.2025).
12. Doja A. The shoulders of our giants: Claude Lévi-Strauss and his legacy in current anthropology. *Social Science Information*, 2006, 45 (1). P. 79–107.
13. Downes O. Maurice Ravel, Man and Musician; Unique Personality of French Composer Who Comes to America Next Season – His Views on Contemporary Music *The New York Times*. 1927, August 7, Section X. P. 6. URL: <https://www.nytimes.com/1927/08/07/archives/maurice-ravel-man-and-musician-unique-personality-of-french.html> (дата звернення: 25.09.2025).
14. Gonnard H. Maurice Ravel, Le Tombeau de Couperin Approche analytique de la fugue. *Musurgia*. 2001. Vol. 8(2). P.49–58. URL: <http://www.jstor.org/stable/40591392> (дата звернення: 15.11.2025).
15. Lévi-Strauss C. *Mythologiques: en 4 vol. Vol. 4: L' Homme nu*. Paris : Plon, 1971. 688 p.
16. Orenstein A. Ravel: Man and Musician. New York; London: Columbia University press. 1975. 290p.
17. Rogers J. C. Grieving Through Music in Interwar France: Maurice Ravel and His Circle, 1914–1934. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Musicology. 2014 URL: <https://escholarship.org/content/qt9n40d7kk/qt9n40d7kk.pdf?v=lg> (дата звернення: 25.10.2025).
18. Ravel Maurice. *l'Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti fondata da Giovanni Treccani*. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/maurice-ravel/> (дата звернення: 15.10.2025).
19. Ravel M. Esquisse autobiographique. *La Revue musicale*. 1938, décembre. P. 15–23 (dernière réédition avec variantes in Maurice Ravel, *L'intégrale : correspondance (1895–1937), écrits et entretiens*, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo, Paris, Le Passeur Éditeur, 2018. P. 1437–1441). URL: https://orchestremetropolitain.com/wpcontent/uploads/2022/09/esquisse_autobiographique.pdf (дата звернення: 17.10.2025).
20. Veblen T. *The Instinct of Workmanship and the State of the Industrial Arts*. New York : MacMillan, 1914. 391 p. URL: <https://ia801308.us.archive.org/12/items/instinctofworkma00vebl/instinctofworkma00vebl.pdf> (дата звернення: 14.11.2025).
21. Voltaire Une lettre à A. M. Helvétius (974) Anné 1738. *Œuvres complètes de Voltaire, tome 35*). Paris: Garnier, 1880. P. 59–61. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Voltaire-Œuvres_complètes_Garnier_tome35.djvu/70 (дата звернення: 15.10.2025)..

REFERENCES

1. Hnativ, T. (1993). *Muzychna kultura Frantsii rubezhu XIX–XX stolit* [Musical culture of France at the turn of the 19th–20th centuries]. Kyiv, 207 p. [in Ukrainian].
2. Dedusenko, J. (2019). *Kamerni ansamblu dlya strunnykh smychkovykh instrumenty ta fortepiano fransuzskyykh kompozitoryv ostanjoi tretyny XIX – pochatku XX stolittya (na materialy tvoryv H. Fauré, C. Debussy, M. Ravel)* [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 G. Fauré, C. Debussy, M. Ravel)]. Kharkiv, 107 p. [in Ukrainian].
3. Zharkova, V. (2025). *Prohulyanky musichnym svitom Maurice Ravel (u poshukach smyslu poslannya Majstra)* [Walks through the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message)]. Kyiv, 530 p. [in Ukrainian].
4. Roland-Manuel (1975). *Morise Ravel*. [Maurice Ravel]. Kyiv, 144 p. [in Ukrainian].
5. Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Available at: <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf> (accessed: 15.10.2025) [in French].
6. Barthes, R. (1972). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, URL: https://ae-lib.org.ua/texts/barthes_le_degre_zero_de_lécriture_fr.htm (accessed: 15.11.2025) [in French].
7. Baudelaire, C. (1868) *Curiosités esthétiques Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II (p. 245-358). Paris : Michel Lévy Frères. Available at: https://fr.wikisource.org/wiki/Curiositésthétiques/Salon_de_1859 (accessed: 10.11.2025) [in French].
8. Buell, L. (1938). A Translation from the French of André Gedalge's *Traté de la Fugue* : Thesis for the degree of Master of Arts. Boston University. 568 p. Available at: <https://open.bu.edu/items/7e4e9607-748f-44e5-9856-6d027dcbf630> (accessed: 15.10.2025) [in English].
9. Casella, A. (1926). Ravel's Harmony. In: *The Musical Times*. Vol. 67, No. 996 (Feb. 1, 1926), pp. 124–127. Available at: <https://www.jstor.org/stable/912946> (accessed: 25.10.2025) [in English].
10. Chalupt, R. (1956). *Ravel au Miroir de ses Lettres. Correspondance réunie par Marcelle Gerar et René Chalupt*. Paris, Robert Laffont. 279 p. [in French].
11. D'Annunzio, G. (1889). *Il Piacere*. Milano: Fratelli Treves. 473 p. Available at: https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Il_piacere.djvu/214 (accessed: 15.11.2025) [in Italian].
12. Doja, A. (2006). The shoulders of our giants: Claude Lévi-Strauss and his legacy in current anthropology. In: *Social Science Information*, 2006, 45 (1), pp.79–107 [in English].
13. Downes, O. (1927). Maurice Ravel, Man and Musician; Unique Personality of French Composer Who Comes to America Next Season – His Views on Contemporary Music/ In: *The New York Times*. August 7, 1927, Section X, pp 6. Available at: <https://www.nytimes.com/1927/08/07/archives/ravel-man-and-musician-unique-personality-of-french.html> (accessed: 25.09.2025) [in English].
14. Gonnard, H. (2001). Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin Approche analytique de la fugue*. *Musurgia*, 8(2), pp. 49–58. Available at: <http://www.jstor.org/stable/40591392> (accessed: 15.11.2025).
15. Lévi-Strauss, C. (1971). *Mythologiques: en 4 vol. Vol. 4: L' Homme nu*. Paris : Plon, 1971. 688 p. [in French].
16. Orenstein, A. (1975). *Ravel: Man, and Musician*. New York; London: Columbia University press. 290 p. [in English].

17. Rogers, J. C. (2014). *Grieving Through Music in Interwar France: Maurice Ravel and His Circle, 1914–1934* A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Musicology. Available at: <https://escholarship.org/content/qt9n40d7kk/qt9n40d7kk.pdf?v=lg> (accessed: 25.10.2025) [in English].

18. Ravel, Maurice. In: *l'Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti fondata da Giovanni Treccani*. Available at: <https://www.treccani.it/enciclopedia/maurice-ravel/> (accessed: 15.11.2025) [in Italian].

19. Ravel, M. (1938). *Esquisse autobiographique*. *La Revue musicale*, décembre, pp. 15–23 (dernière réédition avec variantes in Maurice Ravel, *L'intégrale : correspondance (1895–1937), écrits et entretiens*, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo. Paris, Le Passer Éditeur, 2018, pp. 1437–1441). Available at: <https://orchestremetropolitain.com/wpcontent/uploads/2022/09/esquisse-autobiographique.pdf> (accessed: 17.10.2025). [in French]

20. Veblen, T. (1914) *The Instinct of Workmanship and the State of the Industrial Arts*. New York: MacMillan, 391 p. Available at: <https://ia801308.us.archive.org/12/items/instinctofworkma00vebl/instinctofworkma00vebl.pdf> (accessed: 14.11.2025) [in English].

21. Voltaire (1880). *Une lettre à A.M.Helvétius (974) Anné 1738*. In: *Œuvres complètes de Voltaire, tome 35*. Paris: Garnier, pp. 59–61. Available at: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Voltaire_-_Œuvres_complètes_Garnier_tome35.djvu/70 (accessed: 15.10.2025) [in French].

IRYNA DRACH

Drach, Iryna — Doctor of Art Criticism habil., Professor, Head of the Department of Ukrainian-and-Foreign-Music History at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2089-9570>

iryna.drach@num.kh.ua

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347590

«THE INSTINCT OF WORKMANSHIP» IN THE STRUCTURE OF COMPOSER ACTIVITY. THE CASE OF RAVEL

The relevance of the study. It consists in considering the Ravel's music not only in the context of the author's artistic evolution, but also as but also as a unique example of composer's skill - an attribute of a true Master, whose creative process is subordinated to certain structural principles.

The main objective of the study is to clarify the basic rational positions of Ravel's compositional mastery, that modus operandi (the artist's usual way of solving creative problems) that defines him as an artistic individuality (which is understood as the integrity of the artist's artistic world).

The methodology includes biographical (to clarify the circumstances of Ravel's life and education), phenomenological (to study the composer's artistic individuality), and structural (to understand the main guidelines of creative activity). Abstracting from stylistic and genre premises, let us try to understand what place skill occupies in the structure of composer's activity, which unites motivating motives, guidelines, actions and goals. This general structure is made specifically artistic by two additional parameters: the measure of talent and one of its components - the "instinct of workmanship" (so-called T. Veblen term).

Results and conclusions. Like any human activity, composer practice is a special type of communication. Its unity is ensured by a structure that includes “motives, certain guidelines, actions, and goals.” It is made specifically artistic by additional parameters: the measure of talent and the “instinct of mastery,” (or “the instinct of workmanship” by T. Veblen), which sets the intensity of using the primary resource of talent and regulates the vectors of its training, development, and existence. Ravel's music is a model of composer's skill. The report clarifies the basic options of his composer's skill, his “the instinct of workmanship”, that *modus operandi* (the artist's usual way of performing certain creative tasks, which determines the integrity of his artistic world). During his formative years, D'Annunzio's "bella figura" was important, among other things. Through the prism of D'Annunzio, Ravel reads the epigrams of Clément Marot. The Renaissance poetics of the *style marotique*, strangely rhyming with the eclecticism of decadence, passing through the filters of the composer's good taste and dandyism, leaves behind the habit of *distancing* himself from the objects of reproduction. This guideline becomes the cornerstone of Ravel's compositional mastery. The second operating option involves reproducing one's Presence in the text as a deviation from the “zero degree of writing.” Ravel tested, varied, and maximized his authorial “*degree of displacement*” in his compositional writing on his way to the late *style dépouillé*. (this is clearly visible in his polyphonic technique of competition and original fugues, and the Piano Trio).

The third option of Ravel's mastery is a special mechanism of catharsis. Ravel, like M. Proust, understood well that ideas, including musical ones, are "produced" by suffering, and the transformation of suffering into an idea causes a feeling of *pleasure*, including through the awareness of the skill with which this transition was made.

Keywords: music of France, the age of modernism, composer's skill, counterpoint, mechanism of catharsis.

Стаття надійшла до редакції 05.11.2025
Отримано після доопрацювання 18.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025