

УДК 78.036:78.071.1РАВЕЛЬ:793.3(44)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347596

ЖАРКОВА В. Б.

Жаркова Валерія Борисівна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: 0000-0002-3706-3481

zharkova_valeriya@ukr.net

© Жаркова В. Б., 2025

СЕМАНТИКА РУХУ І ТАНЦЮ У ТВОРАХ МОРИСА РАВЕЛЯ

Розглянуто смислові шари, що формуються внаслідок постійного звернення Моріса Равеля протягом усього життя до танцювальних жанрів. Визначено, що смисловий тезаурус, виявлений через взаємодію з танцювальною сферою, становить багатозначний складник унікального художнього світу Равеля, який він послідовно вибудовував від першої до останньої композиції, поєднуючи всі рівні своєї творчості наскрізними пластичними лініями. Наголошено, що постійні звернення митця до раніше написаних композицій з метою створити нову оркестрову чи балетну версію, а також численні алюзії на них та цитати у пізніх опусах (особливо в опері «Дитя і чари» й Концерті для фортепіано *соль мажор*) формують дивовижну цілісність його художнього світу, основою якого були танцювальні жанри і, ширше, увага до категорії руху й засобів її втілення в музиці. Зазначено, що «приземленість» і провокативна простота використання виражальних можливостей танцю (як первісно побутового повсякденного жанру) вводять у твори Равеля ритм «дихання» величезного шару європейської культури, який і структурує динамічний смисловий простір його музики в розгортанні «від земного до небесного». Підкреслено, що саме єднання таких начебто далеких полюсів формувало кредо Равеля, на яке він постійно «натякав» усіма можливими «зовнішніми» маніфестаціями: назвами творів, епатажними промовами у пресі, декларативними заявами. У цьому акті нерозривного зв'язку миттєвого («тут і зараз») і позачасового, побутово-повсякденного і піднесеного над-буденного виявлялась вірність Равеля філософії дендизму, яка була основою його життя і творчості. Доведено, що у цьому акті нерозривного зв'язку того, що є в моменті «тут і зараз» і позачасового, повсякденного і високого, над-буденного виявлялась вірність Равеля філософії дендизму, яка була основою його життя і творчості.

Ключові слова: французька музика XX століття, музика Моріса Равеля, категорія руху, танець, пластичність у музиці, музична мова, метафізика руху.

Вступ. У 1924 році в одному з інтерв'ю Моріс Равель стверджував: «Хіба ми можемо абстрагуватись від навколишнього світу й не реагувати на зустрічі з ним? Моцарт, Гайдн... Вони цікавилися **танцями**, що були корисними для їхнього ремесла (*métier*). **Життя — це сучасність, присутність і пульсація.** <...> Мистецтво не палеографія й не історія. Той, хто не любить життя, яке йому судилося проживати, не має творити мистецтво, яке є прекрасним спалахом ентузіазму жити» [Del Brezo, 2018, p. 1494].

Це приголомшливе зізнання композитора висвітлює важливий шар його духовного світу. «Життя — це сучасність, присутність і пульсація», — влучно формулює Равель і наголошує, що ці суттєві духовні виміри людського буття об'єднує танець.

Цілком закономірно, що в музиці композитора широко представлені різні танцювальні жанри — від традиційних європейських до новітніх форм танцю-модерн. Саме танець виконує особливу роль «оболонки мрії» митця (В. Янкелевич).

Ще за життя композитора критики писали про цей аспект його мислення, порівнюючи творчі настанови М. Равеля з художніми принципами Ж.-Ф. Рамо, який так само прагнув здійснити «жертвоприношення насамперед богу Танцю» [Prunières, 1926, p. 240]. Увага дослідників до танцювальної складової музики Равеля залишається постійною і не вичерпується протягом усіх подальших десятиліть вивчення його спадщини. Особливо актуальними є питання розуміння значення танцювальних жанрів у творах Равеля сьогодні. У 2025 році вся світова музична спільнота відзначає 150-річчя від дня народження митця. Як усілякий ювілей, поважна дата увиразнює і горизонтальну хронологію подій, і вертикальне розгортання їх смислового тезаурусу у напрямку до універсальних духовних вимірів людства. В цьому контексті увага до творчого кредо Равеля відкриває нові перспективи усвідомлення засад існування західної культури.

Показово, що автори фундаментальної «Кембриджської історії музики XX століття» у вступі акцентують необхідність переосмислити численні застарілі кліше в оцінках музичної культури і цитують думку авторитетної Сюзан Кей Мак-Клері (Susan Kaye McClary): «Історію музики XX століття ще навіть і не почали писати» [The Cambridge, 2004, p. 1]. Тож відхід від односторонніх хибних оцінок артефактів минулого століття і розширення горизонту їх бачення в загальному культурному просторі є нагальною потребою нашого покоління. Тоді змінивши фокус досліджень, наприклад, північноєвропейський мейнстрім можна уявити «навколо Равеля та Мійо у Франції, Елгара й Голста у Великій Британії, Нільсена й Сібеліуса у Скандинавії» [The Cambridge, 2004, p. 5].

У цьому контексті особливої актуальності набувають новітні ґрунтовні дослідження творчої спадщини Моріса Равеля — не лише як видатного представника епохи, а і як *ініціатора* масштабних процесів оновлення шляхів розвитку музичної культури, як ключову постать. За думкою Барбари Келлі (Barbara L. Kelly), однієї з провідних європейських дослідниць французької музики першої половини XX століття, зафіксоване в багатьох виданнях заниження значення Равеля в історії культури насамперед було зумовлене тим, що Олів'є Мессіан, Андре Жоліве і П'єр Булез визнавали більший вплив на себе творчості Клода Дебюссі, тим самим підтримуючи «тіньове становище» Равеля в загальній панорамі музики минулого століття [Kelly, 2011, p. 53]. Підкреслимо, що інші представники наступних поколінь — Даріус Мійо, Франсіс Пуленк, Анрі Дютіїо та ін. — неодмінно підкреслювали непересічний вплив Моріса Равеля на їх творчість.

Цитованими на початку словами композитора окреслено важливий напрям його художніх пошуків, що визначили унікальну роль композитора в історії західної культури. Дослідження принципів відтворення феноменів «життя», «присутності», «сучасності» через зв'язки із танцювальними жанрами в музиці Моріса Равеля відкриває нові можливості усвідомлення духовного простору доби докорінних перетворень і обумовлює актуальність цієї статті.

Аналіз публікацій. Основні вектори вивчення творчості Моріса Равеля були окреслені у XX столітті в роботах Алексіса Ролана-Манюеля [Roland-Manuel, 1938], Володимира Янкелевича [Jankélévitch, 1939], Арбі Оренштейна [Orenstein, 1975], Ганса Штукеншмідта [Stuckenschmidt, 1981], Марселя Марна [Marnat, 1995]. Дослідники XXI століття зберігають спадкоємність традицій, однак водночас відкривають нові

сміслові горизонти осмислення музичної спадщини митця, приділяючи увагу танцювальному складнику музики в полі рефлексій. Зокрема, у масштабній монографії «The Cambridge Companion to Ravel» міститься спеціальний розділ «Балет і апофеоз танцю» Дебори Мавер, у якому дослідниця наголошує, що розмаїття підходів Равеля до танцю виявляє його «справжню “одержимість” танцювальними формами, яка приводить до “апофеозу танцю” як прославленого ідеалу, а згодом — до його руйнування у “Вальси” та “Болеро”» [Mawer, 2000, с. 140]. Цінні спостереження щодо ролі танцю в музичному мисленні композитора містяться також у колективних монографіях «Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music» («Знімаючи маски з Равеля: нові погляди на музику», 2011) і «Равель Болеро» [Ravel Boléro, 2024]. Однак значна кількість сучасних наукових концепцій тільки розширює проблемне поле навколо музичних текстів митця і підкреслює невичерпну глибину смислових шарів, які активував Равель через семантику танцю й руху.

Мета статті — висвітлити смислові виміри, сформовані постійним зверненням композитора до танцювальних жанрів, його прагненням утілити в музиці експресію жесту й руху, а також перенести у звуковий простір візуальну пластику танцювальних фігур.

Наукова новизна статті полягає в тому, що звернення Равеля до танцювальних жанрових моделей і пошук нових принципів відтворення в музиці руху — фундаментальної категорії буття людини — розглянуто як основу неповторного художнього світу митця, який відкрив нові перспективи розвитку європейської музичної культури. Уперше наголошено, що підґрунтям художньо-естетичної системи Равеля стали родинні цінності, які визначили його особистісні й мистецькі орієнтири: з одного боку — баскські традиції, що зберігала його мама Марі Делюар (Marie Delouart), талановита танцівниця й берегиня унікального колориту і темпо-ритму архаїчної баскської культури; з другого — світ технологій і раціонально влаштованих механізмів, що належав його батькові, відомому інженерові П'єру-Жозефу Равелю (Pierre-Joseph Ravel). Оригінальність запропонованої концепції визначається також акцентом на тому, що ці важливі складники творчого кредо композитора поєднувались у межах філософії дендизму, формуючи унікальну художню позицію відданості й служіння Красі. Вона не мала аналогів у музичній культурі епохи, проте виявилась дуже перспективною для творчих пошуків композиторів наступного покоління — Даріюса Мійо, Франсіса Пуленка, Анрі Дютіїє та ін.

Методологічне підґрунтя дослідження становлять історичний, компаративний, феноменологічний методи аналізу.

Результати дослідження. Протягом усього життя Моріса Равеля танцювальні жанри посідали вагоме місце в його творчості. Це стає очевидним навіть під час ознайомлення з переліком творів композитора, адже вальси, менуети, павани й інші різновиди європейських танців постійно фігурують у назвах композицій: «*Menuet antique*» для фортепіано (1895, оркестрова версія 1929), «*Pavane pour une infante défunte*» для фортепіано (1899, оркестрова версія 1910), «*Habanera*» для двох фортепіано (Cites articulaires I, 1895), «*Valse*» для фортепіано (1898), «*Mouvement de menuet*» (Sonatina для фортепіано, друга частина, 1903–1905) «*Menuet*» для фортепіано (1904), «*Malagueña*» і «*Habanera*» (друга й третя частини «*Rapsodie espagnole*» для оркестру, 1907–1908), «*Pavane de la Belle au Bois Dormant*» (перша частина) в сюїті «*Ma mère l'Oye*» для фортепіано в чотири руки, 1908–1910; оркестрова версія 1911), «*Menuet sur le nom d'Haydn*» для фортепіано (1909), «*Valses nobles et sentimentales*» для фортепіано (1911, оркестрова версія 1912), «*Valse*» (частина перша

«*Borodine*» в циклі «*A la manière de...*» для фортепіано, 1912), «*Forlane, Rigaudon*», «*Menuet*» у сюїті «*Le Tombeau de Couperin*» (1917–1919), «*Passacaille*» (третя частина в *Trio* для скрипки, віолончелі, фортепіано (1914), «*La Valse*» для оркестру (1920), «*Boléro*» для оркестру (1928)¹.

Символічним видається те, що перший опублікований опус, який Равель довірив публіці, був саме танець — «Античний менует» («*Menuet antique*», 1895), і всі частини його останнього завершеного твору — вокального циклу «Дон Кіхот до Дульсінеї» («*Don Quichotte à Dulcinée*», 1933) — побудовані на основі танцювальних жанрів: кубинсько-іспанської гуахіри (*guajira*), баскської сортсіко (*zortzico*) й арагонської хоти (*jota*).

Постійна увага Равеля до танців зумовлювала його прагнення бачити пластичні виміри своїх творів на сцені. Композитор написав великий балет «Дафніс і Хлоя» («*Daphnis et Chloé*», 1912) і оперу «Дитя і чари» («*L'Enfant et les sortilèges*», 1925), яка продовжувала традиції національного жанру опери-балету і мала пластичний шар, органічно пов'язаний із загальною музичною концепцією твору. До того ж, майже всім своїм фортепіанним творам Равель також прагнув надати хореографічний вимір і реалізувати їх через модуси тілесних жестів і руху на сцені. Про це свідчать численні оркестрові редакції його фортепіанних циклів, створені для балетних постановок: «Моя Матінка-Гуска» (оркестрова версія для балету — 1911), «Шляхетні й сентиментальні вальси» (оркестрова версія для балету — 1912), «Павана померлій інфанті» як частина балету «Інфанта з трояндою» (1926)².

Симптоматичним видається й вибір танцювальних жанрів інших авторів, які Равель узяв для створення власних оркестрових версій: «*Menuet rompreux*» Еммануеля Шабріє (1918), «*Danse*» (оркестрова версія «*Tarentelle styrienne*» Клода Дебюссі, 1922).

У листах і численних інтерв'ю Равеля знаходимо багато цінних міркувань композитора про танець як унікальний феномен людського життя. Показовим є його зізнання: «Я вважаю, що радість життя, утілена в танці, набагато глибша, ніж пуританізм франкістів» [Ravel, 1906, p. 128].

Прихильність Равеля до танцювальної музики виявляє самотність його творчого шляху в загальному контексті епатажних пошуків французьких митців початку ХХ століття, коли вони навіть назвами підкреслювали своє прагнення відійти від усіх традицій минулого. Тут можна згадати славнозвісні «Три п'єси у формі груші» («*Trois morceaux en forme de poire*») Еріка Саті. У період тотальної зміни художніх настанов і музичної мови представників паризької мистецької еліти відверта демонстрація у творах Равеля зв'язків зі «звичайними» танцями ставала викликом для слухачів, які були орієнтовані на епатажні зухвалі акції. Активовані назвами і впізнаними ритмо-інтонаційними модусами маркери, що викликають уявлення про той чи інший танець, лише спантеличували тих, хто обмежувався готовими уявленнями-матрицями виражальності певних танцювальних фігур і не відчував смислового напруження руху й жесту. Тому «танцювальні» опуси Равеля часто викликали неприйняття нової концепції музичного і сценічного руху (як у випадку з прем'єрою

¹ Хронологія наведена згідно з найбільш повним каталогом творів композитора, що його уклали Марсель Марна [Marnat, 1995].

² Павана в балетній версії була представлена в балеті «Інфанта з трояндою» («*L'Infante à la rose*»), якого Равель називав «рагу» з іспанських творів («Павани», «Альбораді», «Іспанської рапсодії») і написав на замовлення танцівниці Соні Павлової. У пресі 1926 року є згадки про постановку твору, однак рукопис досі не знайдено.

балету «Дафніс і Хлоя», яку організатори відкладали, як могли, або відомої оцінки «Вальсу» як «образу і картинки» вальсу, але не власне танцю).

Зазначимо, що смисловий тезаурус, проявлений через зв'язки з танцювальними жанрами, є багатозначним складником унікального художнього світу Равеля, який він так ретельно утворював від першої до останньої композиції, еднаючи наскрізними *пластичними* лініями всі шари своєї творчості. Постійні звернення митця до раніше написаних композицій з метою створити нову оркестрову чи балетну версію, а також численні алюзії на них та цитати в пізніх опусах (особливо в опері «Дитя і чари» і Концерті для фортепіано *соль мажор*) формують дивовижну *цілісність його художнього світу*, основою якого були *танцювальні жанри і, ширше, увага до категорії руху і засобів її втілення в музиці*. Насправді «приземленість» і провокативна простота використання виражальних можливостей танцю (адже це первісно побутовий повсякденний жанр) вводять у твори Равеля *ритм «дихання» величезного шару європейської культури*. Він і структурує динамічний смисловий простір равелівської музики в розгортанні «*від земного до небесного*».

Ця теза чітко окреслює основну характеристику мислення композитора, яка визначала унікальність його творчого шляху від ранніх до останніх композицій. Саме єднання таких начебто далеких полюсів — «земного» і «небесного» — формувало кредо Равеля, на яке він постійно «натякав» усіма можливими «зовнішніми» маніфестаціями: назвами творів, епатажними промовами у пресі, декларативними заявами. У цьому акті нерозривного зв'язку миттєвого («тут і зараз») і позачасового, побутово-повсякденного і піднесеного над-буденного виявлялась вірність Равеля філософії дендизму, яка була основою його життя і творчості.

Наслідуючи заповіді відомих французьких денді — Оноре де Бальзака, Жуля Барбе д'Оревільї, Шарля Бодлера, — Равель прагнув утілити всіма аспектами презентації свого «я» головний дендистський постулат: *трактувати кожну мить життя як неперевершений у своїй красі мистецький феномен*. Тому він ніколи не розділяв життєві і творчі принципи, а як справжній денді брав на себе відповідальність за кожний прояв буття, що мав стати досконалим і прекрасним. У цьому прагненні Равель залишався єдиним композитором-денді, а його художні пошуки були споріднені з творчими відкриттями геніальних сучасників — письменників Стефана Малларме, Марселя Пруста, Поля Валері. Для Равеля ж як для композитора ідеальною моделлю досконалої миті життя був танець.

Підкреслимо, що танець — це одна із форм «завуальованого» духовного життя людини, яка здавна закріпилась у європейському культурному просторі як *дозвілля*. Ще в епоху Античності Платон, а слідом за ним Арістотель, з усіх видів діяльності людини вперше виокремили дозвілля як *обов'язкову умову людського існування*. Показово, що Арістотель розпочинає «Метафізику» роздумами про виняткову цінність уміння зосереджувати свої думки й почуття не лише тоді, «коли ми діємо заради якоїсь мети, а й коли не збираємося нічого робити» [Арістотель, 2022, с. 137]. Щоб сутність дозвілля (шлях якого у європейській думці згодом розвивається, зокрема через знамениту теорію «нероблення» Григорія Сковороди), не розчинилася в царині смислів слів «розвага» чи «відпочинок», Арістотель підкреслює, що дозвілля — це така діяльність, яку «люблять заради неї самої, бо від неї нічого не буває, крім здійснення споглядання» [Арістотель, 2002, с. 447]. Лише за таких умов дозвілля стає *маніфестацією духовної свободи людини* (на противагу рабському дотриманню правил, норм, обов'язків тощо). Тому дозвілля як «чистий» простір буття людини Арістотель називає щастям: «не в розвагах полягає щастя: це ж бо навіть безглуздо,

щоб метою була розвага і щоб людина все життя працювала й терпіла біди задля розваг ... щастя полягає в дозвіллі» [Арістотель, 2002, с. 443].

Отже, у самому фундаменті європейської свідомості закарбовується виняткове значення дозвілля як *здатності відчувати повноту життя*, «бо у щасті не буває нічого неповного» [Арістотель, 2002, с. 449]. До того ж, серед усіх почуттів людини найбільшу вагу в цьому акті, за думкою Арістотеля, мають ті, що сприймаються через зір. За Арістотелем, саме враження від погляду дають людині змогу розірвати ланцюг повторюваних спогадів, що підміняють справжнє уявлення про життя.

Ідеї Арістотеля, укорінені в античну культуру, мають потужне відлуння у філософській думці наступних століть. Можна перефразувати відомий афоризм у таку сентенцію: «Скажи мені, як ти організовуєш своє дозвілля, і я скажу, хто ти». Саме дозвілля фіксує неповторні конфігурації духу людини в кожну конкретну історичну епоху. Тож для Равеля проявом дозвілля стає *танець*, що проявляє і духовні конфігурації певного часу, і плин століть. Його важливість композитор декларативно окреслив в епіграфі до циклу «Шляхетні й сентиментальні вальси», цитуючи мудрі слова Анрі де Реньє: «солодке і завжди нове задоволення в безцільному занятті» («*le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile*»). Як відомо, цей цикл композитор запропонував аудиторії як загадку — визначити ім'я автора після прем'єри. Проте, на нашу думку, загадано було не тільки ім'я автора, а й *сама ідея особливого ставлення до танцю й руху, яка надає «солодке і завжди нове задоволення»*.

Усе це сьогодні формує проблемне поле для дослідників, які дискутують про сутність музичного мислення і стилю Равеля, напрями визначень якого охоплюють майже всі вектори музичної культури — імпресіонізм, символізм, неокласицизм тощо. Пошуки відповіді ускладнює сам автор, який зазначав: «Я ніколи не робив Равеля. Коли я створював нову манеру висловлюватися, я полишав інші» [Ravel, 2018 b, p. 1445]. Тож «наш дорогий великий Равель» (Манюель Розенталь) [Del Brezo, 2018, p. 1356] завжди перебував на шляху пошуків мовних засобів, але незмінним дороговказом на ньому залишався танець як феномен організації дозвілля і прояв духовного життя людини. На нашу думку, саме у трансформації смислових вимірів, пов'язаних із танцювальними жанрами, слід шукати оригінальність художньої позиції Равеля в історії європейської музики.

Особлива пластика танцювальних ліній у творах Равеля зумовила прагнення сучасних дослідників виокремити його стиль із традиційних стильових матриць — як «стиль Ар Нуво» [Forward, 1993], або навіть як «*музичний дендизм*» [Ersoff, 2013]. Останнє визначення видається дуже влучним: у монографії «Прогулянки музичним світом Моріса Равеля (у пошуках смислу послання Майстра)» [Жаркова, 2025] ця смислова лінія обумовлює дискурс усіх розділів. Такий підхід цілком виправданий, хоча новизна цього визначення створює додаткові труднощі для інтерпретації через недостатню розробленість у музикознавстві феномена дендизму як особливої філософії життя, поширеної в паризькому мистецькому середовищі на межі XIX–XX століть.

Отже, шлях, яким ішов Равель-композитор, був невіддільний від різноманітних форм танцю. Любов митця до танцю була виявленням його виняткового відчуття семантики й експресії *руху*, із принципами відтворення яких композитор постійно експериментував. Нагадаємо, що навіть хобі Равеля — колекціонувати механічні іграшки — і його захоплення гігантськими промисловими виробництвами свідчили про зацікавленість рухом та всім, що з ним пов'язане.

Дуже доречно в цьому контексті пригадати мудрі міркування Томи Аквінського в «Сумі теології» (1265–1274): «Усе, що рухається, своїм рухом набуває чогось і досягає того, чого раніше не досягало» [Аквінський, 2011, с. 89]. Стрижень цієї думки — здатність щоразу бачити нове в тому, що розгортається, адже лише тоді ми справді сприймаємо його як рух. Творча спадщина Моріса Равеля відкриває новий погляд на феномен життя як процес безкінечної трансформації та оновлення. Вона спрямована на шлях *au-delà* (за межі) — за межі всього, що є орієнтиром у повсякденному житті, — щоб «досягнути того, чого раніше не досягали».

Варто наголосити, що перехід у XX століття позначився зростанням уваги до категорії руху. Захоплення всіма його проявами — від повсякденних (автомобілі, паровози, ліфти тощо) до витончених мистецьких форм — сповнювало життя паризького суспільства початку XX століття. Звісно, технологічний прогрес значно посилював цю зацікавленість. Згадаємо, що батько Моріса Равеля — відомий інженер П'єр-Жозеф Равель — був винахідником нової моделі автомобільного двигуна. Він обожнював швидкий рух і передав цю пристрасть синам. У 1905 році П'єр-Жозеф Равель створив проект видовищного шоу «Вихор смерті» («*Tourbillon de la mort*»), що демонструвало годинникову точність інженерного розрахунку, завдяки якому автомобіль виконував у повітрі дивовижне сальто. Це шоу можна було побачити в *Casino de Paris* і воно мало гучний резонанс у столиці. Равель із гордістю зазначав, що успіх шоу, яке придумав батько, «з кожним днем зростає». Згодом номер експортували до США, де його показували у знаменитому Цирку братів Рінглінг, Барнума і Бейлі (*Ringling Bros and Barnum & Bailey Circus*) у програмі «Найвеличніше шоу світу» («*The Greatest Show on Earth*»). Трагічна аварія, що призвела до загибелі водія, поставила крапку в історії цього видовища.

Важливим фундаментом особливого відчуття Равелем смислових шарів руху і танцю були також традиції, що підтримувала в родині мама композитора — Марі Делюар. Вона походила з баскської родини, що здавна жила у містечку *Сібур* на баскському узбережжі Франції, і залишалася відданою звичаям своїх предків навіть після переїзду до Парижу. Баскські жінки славилися стрункістю, витонченістю та природним хистом до танців, і Марі Делюар не була винятком. Вона замолоду була дуже вродлива і чудово танцювала фанданго. Показово, що первісна назва знаменитого «Болеро» Равеля — «Фанданго» — утворює символічну арку від періоду його тріумфу у 1920-х роках до яскравих вражень дитинства, сповнених танців і баскських пісень мами.

Нарешті, слід взяти до уваги і загальний контекст культурного життя Парижа «Прекрасної доби», в якому модерні моделі танцю, засвоєння неєвропейських видів пластики, відродження форм античного танцю у великосвітських паризьких салонах значно розширювали уявлення митців початку XX століття про функції руху й жесту. Вони впливали на художні рішення провідних представників музичної культури цього періоду — Клода Дебюссі, Еріка Саті, Моріса Равеля, Флорана Шмітта й інших. Однак саме у творчості Равеля давня національна традиція зв'язку музики і танцю набувала нових смислових характеристик.

Цей фундаментальний складник духовного простору митця можна визначити як пластичність відчуття світу. Пластичність — це особливий чуттєвий дотик до життя, вкорінена у французьку ментальність властивість пропускати енергію світу крізь себе. Вона створює у європейській культурі неповторний шар, у якому зливаються емоційне й споглядальне, тілесне й умоглядне. Це обумовлює неповторну радість відчуття того руху, про який говорив свого часу Фома Аквінський, — руху, що дає спос-

терігачеві змогу відкривати такі смисли, до яких неможливо дістатися жодним іншим шляхом.

Розмірковуючи над метафізичними аспектами такого руху, варто згадати концепцію тілесності Фрідріха Ніцше, яка мала надзвичайний вплив на мистецтво межі XIX–XX століття. Згідно з Ніцше, *танець* (Tanz) — це *ключ до розуміння світу*. Саме танець поєднує духовні пошуки філософа від його ранньої книги «Народження трагедії» (1872) до останнього посмертного видання «Ессе Homo» (1908). Акцентуючи непересічне значення танцю в духовному житті людини, Ніцше наголошував, що лише танець дає їй змогу безпосередньо «прясти тканину життя». Лише тоді, коли ми перестанемо сприймати тіло як «машину для виробництва рухів», зможемо подолати обмеження раціонального погляду на світ. Той, хто танцює, здатний відчувати глибинні шари буття, адже передає мовою тіла сукупність невидимих, але потужних енергій — єднання напруження і розсіювання. Таке прагнення віднайти ідеальну рівновагу всіх елементів, що перебувають у русі, і спонукати слухача пережити цей рух самому, властиве і творчому методу Равеля.

Своєрідним маніфестом композитора стала знаменита «Павана померлій інфанті» (1899), у якій організація музичного матеріалу виявляє індивідуальну систему правил єднання *руху і гальмування*. Власне ідею втілення того, «що відходить у минуле» (*infant — défunte*), Равель виніс у назву твору, яку не всі сучасники сприйняли належно. Зокрема, 1914 року, коли «Павана» вже стала визитівкою Равеля й репертуарним хітом численних піаністів та диригентів, Каміль Сен-Санс зауважив, що до програми свого концерту він ніколи не взяв би твір із такою «абсурдною назвою» [Saint-Saëns, 2018, p. 351]. Проте Равель як вишуканий денді, тонкий знавець поезії і літератури проявляє у назві своє тонке відчуття слова через фонетичну гру співзвучних слів: «*infante — défunte*», що приносить «задоволення від алітерації» (Равель). Водночас фонетичний шлейф у назві виявляє важливий аспект концепції твору через нашарування різних значень слова *défunte*: «померла», «та, що відійшла у минуле», «та, що відійшла від життя».

Саме такі тлумачення слова запропоновано у словниках. У «Французькому словнику Ларуса» («*Dictionnaire de français Larousse*») зазначено:

1. Mort, décédé — мертвий, померлий.

2. Littéraire. Qui a cessé d'être, révolu, disparu — той, хто *перестав бути*, зник [Dictionnaire de français Larousse].

У «Словнику Французької академії» («*Dictionnaire de l'Académie française*») уточнено:

1. Qui a cessé de vivre — той, хто перестав жити.

2. Passé, révolu. *Les défunes années. Les amours défunes* — минулий, зниклий [Dictionnaire de l'Académie française].

Отже, смислова вібрація слів у назві торкається категорії часу — його перебігу, виміру і сприйняття — і, ширше, самої категорії *життя як руху, який згасає...* Ці значення відбиваються і в музичній структурі твору. В усіх розділах «Павани» помітний *ефект гальмування і зупинки руху* в кадансових зонах: вони, в буквальному значенні, «на півслові» переривають рух музичного матеріалу, порушуючи симетрію масштабних структур (див. приклади 1–3).

Так руйнується «очевидність» реалізації в музиці Равеля тих форм танцювального руху, що безпосередньо сприймаються на поверховому рівні (павана). Як наслідок, зачіпаються ті глибинні шари нашої свідомості, у яких неповторними обертонами звучить ідея руху як фундаментальної категорії існування, і ми можемо «за-

зирнути в саму глибину» нерухомого. До речі, найбільш геніальні сучасники композитора розуміли художню концепцію п'єси. Так, Марсель Пруст заповідав, щоб під час прощальної церемонії на його похованні звучала «Павана» Равеля. Ця вишукана п'єса протягом усього життя Равеля залишалась для сучасників його «візитівкою».

Приклад 1.

М. Равель. «Павана померлій інфанті» (такти 5–6)



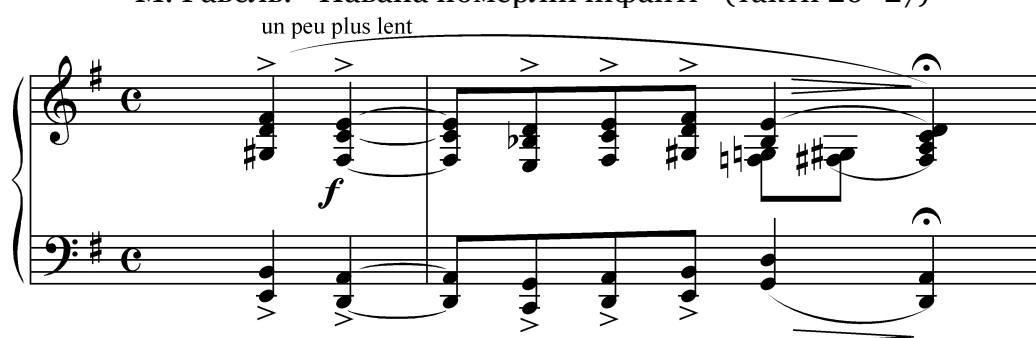
Приклад 2.

М. Равель. «Павана померлій інфанті» (такти 11–12)



Приклад 3.

М. Равель. «Павана померлій інфанті» (такти 26–27)



Ще одним знаковим жанром, що пройшов крізь все життя композитора, був вальс. Смислові резонанси, які він породжує, формують відчутний *особистісний* тон промови, що проступає у вирії вальсових структур у ключових творах Равеля. Так, в період трагічних переживань втрат після Першої світової війни композитор обирає саме жанр вальсу, щоб проявити найбільш гіркі переживання (хореографічна поема «Вальс» — «апофеоз вальсу», за словами Равеля). В автобіографічній опері «Дитя і чари» (1925) композитор саме через вальс маніфестує головну ідею твору. «Вальс ба-

бок» утворює драматургічну кульмінацію (до речі, включає у свій рух впізнавані мотиви четвертого вальсу з циклу «Шляхетні та сентиментальні вальси»), а його пластична тема стає символом бажаної мистецької свободи: «*Вільне небо, вільний вітер, мої вільні брати у вільному польоті!*» (слова Білочки).

З позицій сьогодення цікаво спостерігати як вишукано переплітались ідеї Равеля-митця, утворюючи унікальну цілісність його художнього світу. Так, тема другої частини Концерту *соль мажор* (1931), який став підсумком творчого шляху митця, утворюють знакові для нього жанри *павана* і *вальс*, об'єднані у фактурному рішенні партії соліста.

Найвищим проявом нового розуміння композитором смислових шарів танцювальних форм і жанрів в європейській культурі став неперевершений хіт Равеля — «Болеро». Серед численних парадоксальних його характеристик особливо вирізняється та, яку композитор озвучив, стоячи перед знаменитим казино в Монте-Карло: «Я тільки один раз у житті брав участь у грі — і виграв: це було Болеро!» [Ravel Boléro, 2024, p. 161]. З огляду на надзвичайно серйозне ставлення Равеля-денді кожного свого слова й жесту, до кожної деталі (!) життєвого й творчого дискурсу, цей вислів вартий особливої уваги.

Важливі шари тієї *філософської гри*, яку Равель розгортає перед слухачем, презентує і назва твору, що апелює до танцю, і унікальна жанрова дефініція — «*балет для оркестру*». Назва охоплює широкий спектр значень, які відображають особистісні виміри автора: мама, світ басків, іспанський культурний ландшафт, феномен танцю як прояв буття — власне, усю життєву лінію композитора з її хвилями й трагічними зламами, які «зливаються» в єдиному невпинному русі. А жанрове визначення підкреслює, що «Болеро» — унікальний феномен в історії західної професійної традиції. Його утворюють єднання архаїчних й неєвропейських концепцій звуку із західною академічною музичною практикою, пластики руху й духовного пошуку, які фіксують вихід за межі розуміння танцю як суто фізичного руху, вимагаючи сприйняття всіх параметрів музичної тканини як шляхів формування духовної спіралі.

Відомі авторські порівняння «Болеро» із заводом не стільки вказують на образ індустріального виробництва, скільки піднімають композиційні прийоми до рівня безперервного циклічного руху енергетичних потоків, які ми можемо бачити. «Болеро» як космічний танець безперервно кружляє і захоплює слухача динамічною спіраллю, змушуючи відмовитись від будь-яких «декоративних» трактувань руху і жесту й повертаючи до прадавніх витоків єдності людини та світу. Реалізований у «Болеро» рух (звуків, ритмічних структур) — процес, у якому слухач поступово наближається до основ буття. Можливо це є головним посланням композитора, що давало йому підстави вважати свій твір шедевром.

Показово, що в новітній колективній монографії «Равель Болеро» французьких авторів один із розділів названо «Болеро і транс». Шукаючи відповіді на численні загадки твору, дослідники зазначають, що композитор «сплітає звукову експансію, яка, виходячи з основи початкового звука, обертається, як *танець дєрвіша*, спірально змінюючи тембр, доки вершина його конуса не досягне гармонійного стану, у якому *звук перетворюється на світло*» [Gregori, 2021, p. 245]. Власне цей шлях, на якому людина переживає «потрійну трансформацію — тіла, душі і духу», і є шляхом, «... що приведе до апофеозу народження духовного тіла, у сяйливому вибуху надзвичайної радості» [Gregori, 2021, p. 251]. До цього можна лише додати: символічно, що у фіналі циклу «Дон-Кіхот до Дульсінеї» (1933), написаному в характері

арагонської хоти, багаторазово повторюється лаконічний і вибуховий рядок-рефрен «A la joie!» — «За радість!»

Висновки. Отже, в умовах безпрецедентних викликів нашого часу важливо розширити сучасний тезаурус розуміння культурної спадщини Моріса Равеля — одного з пророків європейської музичної культури XX століття, що «тихо» й елегантно рухався власними маршрутами назустріч основоположним цінностям людського буття, які відкриваються через пластичні виміри. Равель зберігає традиційну для французьких композиторів опору на танцювальні жанри, але для нього цей зв'язок перетворюється на особливий канал комунікації зі слухачем. Глибинне відчуття рухомої тілесної природи танцю стає знаком відданості Равеля *ритмам життя* — вони мають бути прекрасними й передавати енергетичний імпульс, який митець називав «ентузіазмом жити». У цьому митець бачив продовження заповіту своїх улюблених композиторів — Моцарта і Гайдна, що «послугувались танцями» та зробили їх основою своєї майстерності, відчуваючи, що світ «не є абстракцією». Равель запитує: світ нас постійно оточує, тож як можна не звертати на нього увагу? Цей «дотик до життя» через усі форми виявлення руху наповнює музику Равеля і спрямовує нас до розуміння смислу його творів.

Баскський світ мами, чудової танцівниці, і динамічний світ супер-швидкостей і точних механізмів його батька єднались у свідомості Равеля-митця. Служіння Красі й пошуки досконалої форми доповнювали родинні спектри смислів життя і формували унікальний духовний простір, який не втрачає актуальності для нас сьогодні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Аквінський Тома. Компендіум теології / пер. В. В. Котусенка та ін. Київ : Ін-т релігійних наук Томи Аквінського, 2011. 423 с.
2. Арістотель. Метафізика / пер. з давньогр. О. О. Панича. Київ : Темпора, 2022. 848 с.
3. Арістотель. Нікомахова етика / пер. з давньогр. В. В. Ставнюк. Київ : Аквілон-Плюс, 2002. 480 с.
4. Жаркова В. Б. Музика Клода Дебюссі та Моріса Равеля: сучасний досвід стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського: зб. ст.* Вип. 130 : *Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати*. Київ, 2021. С. 24–45.
5. Жаркова В. Б. Прогулянки музичним світом Моріса Равеля (у пошуках смислу послання Майстра). Вид. 2-ге, доп. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025. 520 с.
6. Défun, défunte. *Dictionnaire de l'Académie française*. URL: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D0854> (accessed: 20.09.2025).
7. Défun, défunte. *Dictionnaire de français Larousse*. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9funt/22779> (accessed: 20.09.2025).
8. Del Brezo J. Une conversation avec Maurice Ravel. *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937) entretiens, écrits et textes divers*. Paris : Le Passeur. 2018. P. 1494–1495.
9. Ersoff Z. S. Musical Dandysme: Aestheticism and Orientalism in fin-de-siècle France. *University of California Los Angeles. UCLA Electronic Theses and Dissertations*, 2013. 172 p.
10. Forward D. W. The keyboard repertory as a reflector of art nouveau in music. Thesis (Ph.D.) / University of Adelaide, Dept. of Music. 1993. 808 p.
11. Gregori i Cifré J. M. Maurice Ravel's Bolero: a mystical dance hidden beneath a sensual ballet an approach to its symbolic meanings. *Revista Catalana de Musicologia*. 2021. N° XIV. P. 239–258.
12. Jankélévitch V. Maurice Ravel. Paris : Rieder, 1939. 131 p.

13. Kelly B. Artificiality and the Aesthetic of Imposture. *Unmasking Ravel: New perspectives on the music*. Ed. by Peter Kaminsky. Rochester, New York : University of Rochester Press, 2011. P. 41–48.
14. Marnat M. Maurice Ravel. Paris : Fayard, 1995. 828 p.
15. Maurice Ravel. *L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* / éd. établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo. Paris : Le Passeur, 2018. 1769 p.
16. Mawer D. Ballet and the apotheosis of the dance. *The Cambridge Companion to Ravel* / ed. by D. Mawer. Cambridge University Press, 2000. P. 140–161.
17. Mawer D. *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*. Routledge, 2006. 332 p.
18. Orenstein A. Ravel: man, and musician. New York ; London : Columbia University press, 1975. 290 p.
19. Prunières H. Trois silhouettes de musiciens. *La Revue musicale*. 1926. N° 7, 1 October. P. 238–240.
20. Ravel Boléro : catalogue de l'exposition. Cité de la musique-Philharmonie de Paris. 3 décembre 2024 — 15 juin 2025. Organisée en collab. avec la Ville de Montfort- l'Amaury et la Maison-Musée Maurice Ravel ; sous la dir. de Lucie Kayas. Paris : Éditions de La Martinière ; Philharmonie de Paris, Musée de la musique, 2024. 201 p.
21. Ravel Maurice à Jane Marnold. 8 février 1906. *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* / éd. établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo. Paris : Le Passeur, 2018a. P. 128.
22. Ravel Maurice. Mes souvenirs d'enfant parresseux. *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* / éd. établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo. Paris : Le Passeur, 2018 b. Pp. 1445–1446.
23. Roland-Manuel A. Ravel. Paris : Éd. de la Nouvelle Revue critique, 1938. 287 p.
24. Saint-Saëns C. à Philippe Bellenot. 2 janvier 1914. *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* / éd. établie, présentée et annotée par M. Cornejo. Paris : Le Passeur, 2018. P. 351.
25. Stuckenschmidt H. H. Ravel : variations sur l'homme et l'œuvre / trad. de l'allemand par P. Landy. Paris : J.-C. Lattès, 1981. 273 p.
26. *The Cambridge companion to Ravel* / ed. by D. Mawer. Cambridge : Cambridge University press, 2000. 294 p.
27. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* / eds by N. Cook end A. Pople. Cambridge University Press, 2004. 818 p.
28. *Unmasking Ravel: New perspectives on the music* / ed. by P. Kaminsky. Rochester, New York : University of Rochester Press, 2011. 342 p.

REFERENCES

1. Aquinas, Thomas. (2011). *Kompendium teolohii [Compendium of Theology]*. Kyiv: St Thomas Aquinas Institute of Religious Studies, 423 p. [in Ukrainian].
2. Aristotle. (2022). *Metafizyka [Metaphysics]*. Kyiv: Tempora, 848 p. [in Ukrainian].
3. Aristotle. (2002). *Nikomakhova etyka [Nicomachean Ethics]*. Kyiv: Akvilon-Plus, 480 p. [in Ukrainian].
4. Zharkova, V. (2021). Muzyka Kloda Debiussi ta Morisa Ravelia: suchasnyi dosvid stylovoi identyfikatsii [Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view of the problem of style identification]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Is-

sue 130: *Istoriia muzyky — 2020. Yuvileini ta pamiatni daty [History of music — 2020. Anniversary and Memorable Dates]*. Kyiv, pp. 24–45 [in Ukrainian]

5. Zharkova, V. (2025). *Prohulianky muzychnym svitom Morisa Ravelia (u poshukakh smyslu poslannia Maistra) [Strolls through the Musical World of Maurice Ravel (In Search of the Meaning of the Master's Message)]*. Kyiv: UNTAM, 520 p. [in Ukrainian].

6. Défunt, défunte. In: *Dictionnaire de l'Académie française*. Available at: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D0854> (accessed: 20.09.2025) [in French].

7. Défunt, défunte. In: *Dictionnaire de français Larousse*. Available at: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9funt/22779> (accessed: 20.09.2025) [in French].

8. Del Brezo, J. (2018). Une conversation avec Maurice Ravel. In: *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937) entretiens, écrits et textes divers*. Paris : Le Passeur. P. 1494–1495 [in French].

9. Ersoff, Z. S. (2013). Musical Dandysme: Aestheticism and Orientalism in fin-de-siècle France. In: *University of California Los Angeles. UCLA Electronic Theses and Dissertations*, 172 p. [in English].

10. Forward, D. W. (1993). *The keyboard repertory as a reflector of art nouveau in music*. Thesis (Ph.D.). University of Adelaide, Dept. of Music. 808 p. [in English].

11. Gregori i Cifré, J. M. (2021). Maurice Ravel's Bolero: a mystical dance hidden beneath a sensual ballet an approach to its symbolic meanings. In: *Revista Catalana de Musicologia*. N° XIV. P. 239–258. [in English].

12. Jankélévitch, V. (1939). Maurice Ravel. Paris : Rieder, 131 p. [in French].

13. Kelly, B. (2011). Artificiality and the Aesthetic of Imposture. In: *Unmasking Ravel: New perspectives on the music*. Ed. by Peter Kaminsky. Rochester, New York: University of Rochester Press, pp. 41–48 [in English].

14. Marnat, M. (1995). *Maurice Ravel*. Paris : Fayard, 828 p. [in French].

15. M. Cornejo, M. (éd. établie, présentée et annotée). (2018). *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens*. Paris : Le Passeur, 1769 p. [in French].

16. Mawer, D. (2000). Ballet and the apotheosis of the dance. *The Cambridge Companion to Ravel*. Ed. by D. Mawer. Cambridge University Press, pp. 140–161 [in English].

17. Mawer, D. (2006). *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*. Routledge, 332 p. [in English].

18. Orenstein, A. (1975). *Ravel: man, and musician*. New York; London: Columbia University press, 290 p. [in English].

19. Prunières, H. (1926). Trois silhouettes de musiciens. In: *La Revue musicale*. N° 7, 1 October, pp. 238–240 [in French].

20. Kayas, L. (dir.). (2024). *Ravel Boléro : catalogue de l'exposition*. Cité de la musique-Philharmonie de Paris. 3 décembre 2024 — 15 juin 2025. Organisée en collab. avec la Ville de Montfort-l'Amaury et la Maison-Musée Maurice Ravel. Paris : Éditions de La Martinière ; Philharmonie de Paris, Musée de la musique, 201 p. [in French].

21. Ravel, M. (2018 a). Maurice Ravel à Jane Marnold. 8 février 1906. In: *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* / éd. établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo. Paris : Le Passeur, p. 128 [in French].

22. Ravel, M. (2018 b). Mes souvenirs d'enfant parresseux. In: *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* / éd. établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo. Paris : Le Passeur, pp. 1445–1446 [in French].

23. Roland-Manuel, A. (1938). *Ravel*. Paris : Éd. de la Nouvelle Revue critique, 287 p. [in French].

24. Saint-Saëns, C. (2018). Camille Saint-Saëns à Philippe Bellenot. 2 janvier 1914. In: *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* / éd. établie, présentée et annotée par M. Cornejo. Paris : Le Passeur, p. 351. [in French].
25. Stuckenschmidt, H. H. (1981). *Ravel : variations sur l'homme et l'œuvre*. trad. de l'allemand par P. Landy. Paris : J.-C. Lattès, 273 p. [in French].
26. Mawer, D. (ed.). (2000). *The Cambridge companion to Ravel*. Cambridge: Cambridge University press, 294 p. [in English].
27. Cook, N. and A. Pople (eds). (2004). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge University Press, 818 p. [in English].
28. Kaminsky, P. (ed.). (2011). *Unmasking Ravel: New perspectives on the music*. Rochester, New York : University of Rochester Press, 342 p

VALERIYA ZHARKOVA

Zharkova, Valeriya — Doctor of Art Criticism habil., Professor, Head of the World Music History Department, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3706-3481>

zharkova_valeriya@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347596

SEMANTICS OF MOVEMENT AND DANCE IN THE WORKS OF MAURICE RAVEL

The relevance of the study. The semantic layers formed by Maurice Ravel's lifelong appeal to dance genres have been studied. It has been noted that the semantic thesaurus manifested through connections with dance genres is a multi-valued component of Ravel's unique artistic world, which he carefully created from the first to the last composition, connecting all the layers of his work with through-going plastic lines. It has been emphasized that the artist's constant appeals to previously written compositions with the aim of making a new orchestral or ballet version, as well as numerous allusions to them and quotations in his later opuses (especially in the opera *The Child and the Charms* and *The Piano Concerto in g major*) form the impressive integrity of his artistic world, the basis of which were dance genres and, more broadly, attention to the category of movement and the means of its embodiment in music. It is emphasized that the 'grounding' and provocative simplicity of using the expressive possibilities of dance (after all, it is originally a household, everyday genre) introduce into Ravel's works the rhythm of the 'breathing' of a huge layer of European culture, which structures the dynamic semantic space of the composer's works in the unfolding 'from the earthly to the heavenly'. It is proven that it is precisely in this act of the inextricable connection of what is in the moment of 'here and now' and the timeless, everyday and high supra-mundane that Ravel's loyalty to the philosophy of dandyism, which was for him the basis of life and creativity, was manifested.

The main objective of the study is to highlight the semantic layers formed by the composer's constant appeal to dance genres, his desire to embody the expression of gesture and movement in music, and to extrapolate the visual characteristics of dance figures into the musical space.

The methodological basis of the article is the use of historical, comparative, and phenomenological methods of analysis.

Results and conclusions. Ravel retains the traditional reliance on dance genres for French composers, but for him this connection turns into a special channel of communication with the listener. The deep feeling of the moving bodily nature of dance becomes a sign of Ravel's devotion to the rhythms of life — they must be beautiful and convey an energetic impulse, which the artist called

‘enthusiasm for living’. This ‘touch of life’ through all forms of movement fills Ravel’s music and directs us to understand the meaning of the composer’s works.

The Basque world of his mother, a wonderful dancer, and the dynamic world of super-speed and precise mechanisms of his father were united in the consciousness of Ravel the artist. Serving Beauty, the search for perfect form complemented the family spectrum of the meanings of life and formed a unique spiritual space that does not lose its relevance for us today.

Keywords: 20th century French music, Maurice Ravel’s works, category of movement, dance, dance genres, plasticity in music, musical language, musical dandyism, metaphysics of movement..

Стаття надійшла до редакції 08.11.2025
Отримано після доопрацювання 18.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025