

УДК 78.087.34

Струнный квартет М. Равеля F-dur как образец индивидуальной трактовки жанра

Рубцова Дарья Александровна

Ассистент кафедры истории, филологии и искусств,
Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского,
298609, Российская Федерация, Республика Крым, Ялта, ул. Тимирязева, 27;
e-mail: krihta@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению индивидуальных закономерностей трактовки жанра струнного квартета в творчестве М. Равеля. На основании систематизации сведений о стиле композитора в целом сделаны выводы об отношении М. Равеля к камерно-инструментальному жанру в области композиции и драматургии, трактовки инструментов струнно-смычкового квартета, которые в общей партитуре тяготеют к оркестрово-концертному принципу. Выявлены также особенности Квартета F-dur в области ладовой структуры тем, тяготеющих к испанскому колориту, соотношения тонального и модалного принципов в гармонии, полиартикуляционности в исполнительской сфере. Научная новизна статьи определяется тем, что в ней впервые представлена многоаспектная характеристика струнного Квартета F-dur М. Равеля, включающая анализ композиционных, драматургических и исполнительских особенностей сочинения, что дает возможность составить общее представление о камерно-инструментальном стиле композитора.

Для цитирования в научных исследованиях

Рубцова Д.А. Струнный квартет М. Равеля F-dur как образец индивидуальной трактовки жанра // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 3А. С. 337-346.

Ключевые слова

Импрессионизм М. Равеля, квартетный жанр, ладовая структура тем, гармония и колорит в квартетном письме, исполнительская атрибутика в Квартете М. Равеля.

Введение

Стиль М. Равеля традиционно относят к импрессионизму в музыке, ставя его в один ряд со стилем К. Дебюсси. В настоящее время сам факт общности идейно-художественных и

стилевых предпосылок между этими композиторами существенно переосмысливается, равно как и содержание самого понятия «импрессионизм в музыке». Сравнение квартетов К. Дебюсси и М. Равеля (о квартете К. Дебюсси речь идет в работе автора данной статьи [Рубцова, 2014]) лишний раз доказывает и первое, и второе, поскольку, по мысли Ю. Крейна, «...на примере камерной музыки это даже более заметно, чем на примере симфонической, тесно связанной как со “звукообразами”, перекликающимися с отдельными чертами стиля новой французской живописи, так и с музыкальной хореографией» [Крейн, 1966, 6].

На «особость» стиля М. Равеля впервые обратил внимание Т. Адорно. Характеризуя место композитора в стилистической системе новейшей музыки, исследователь называет его «мастером звучащих масок» [Адорно, 1998, 240]. В его творчестве «...в счастливом кажущемся союзе примирились ирония и форма». Если М. Равель – импрессионист, то это слово означает, по мысли Т. Адорно, определение его музыки, которая «в силу бесконечно малого единства перехода, полностью разлагает материал своей природы и все-таки остается тональной». М. Равель «слишком знающий, чтобы следовать чистому импрессионизму, ибо не доверяет уже его основе» [там же].

Это означает два момента: 1) М. Равель как представитель музыкального модернизма открывает в своем творчестве путь к полистилистике, оперируя сознательно материалом прошлого искусства, претворяя этот материал сообразно собственному его видению; 2) для М. Равеля строгие рамки музыкальных течений и направлений, каноны форм музыки неприемлемы; его музыка находится на рубеже того «региона» (Т. Адорно), который связывает прошлое и будущее, предполагает у композитора умение оставаться самим собой, «надевая» на себя «маски» стилей и жанров, среди которых приоритетными для М. Равеля являются: французская музыка (стиль) и танец (жанровое начало).

Все это отразилось и в Квартете F-dur, созданном М. Равелем в 1902 – 1903 годах, в период, когда он еще был учеником Г. Форе по композиции в Парижской национальной консерватории (ему композитор и посвятил это произведение). Квартет 1903 года – единственное из камерно-инструментальных сочинений М. Равеля, представляющее «чистый» квартетный жанр в его классической функционально-инструментальной разновидности. Другие, более поздние его сочинения отступают от струнной квартетности, хотя и базируются на модели сонатно-ансамблевого инструментального цикла. Это «Интродукция и Allegro для арфы, струнного квартета, флейты и кларнета» (1906), «Фортепианное трио» (1914) и две сонаты – «Соната-дуэт для скрипки и виолончели» (1922) и «Соната для скрипки и фортепиано» (1927).

Струнный квартет М. Равеля F-dur

Струнно-смычковый Квартет у М. Равеля, как и у К. Дебюсси, – единственный. В нем еще нет «иронии» (Т. Адорно) по отношению к типовой форме, что связано с двумя обстоятельствами: влиянием школы Г. Форе и первым знакомством композитора с К. Дебюсси. Осознавая но-

визну языка своего сочинения (в первую очередь, в тематизме и ладо-гармонии), М. Равель тогда обратился к К. Дебюсси с целью услышать его мнение о своем сочинении, познакомившись с которым уже всемирно известный композитор сказал: «Во имя богов музыки и из уважения ко мне, не меняйте ничего из того, что вы написали в своем квартете» [Крейн, 1966, 48].

Для самого М. Равеля данный квартет был одним из первых опытов создания цельной и законченной музыкальной формы, соединяемой с найденным им интонационно-тематическим материалом. Утраченные в расширенной ладовой конструкции традиционные тонально-гармонические связи должны были компенсироваться средствами колорита и фактуры, которые в Квартете выступают на первый план, подчиняя себе тонально-гармоническую архитектуру. Сам М. Равель писал об этом в 1938 году: «Мой квартет в фа-мажоре <...> ответил стремлению к музыкальной конструкции, несомненно, осуществленной недостаточно совершенно, но значительно более определенной, чем в моих предшествующих сочинениях» [цит. по: там же, 49].

Первое исполнение Квартета, в том числе и в России (конец 1900-х гг.), вызвало разноречивые отклики. Тогда он казался «необычным и спорным», а один из московских рецензентов назвал его по стилю «анархическим». Критик, вместе с тем, правильно указал на источник этой «анархичности»: «Все четыре голоса его так самостоятельны, так самодовлеющи, что, несмотря на монотематизм квартета, часто хочется попросить квартетистов не мешать друг другу и сыграть свои партии отдельно» [там же].

Квартет написан в традиционной четырехчастной форме, как и Квартет К. Дебюсси, с которым у него много общего. Однако если К. Дебюсси тяготеет к технике «единого мотива» (его собственное выражение) и стремится подчинить фактуру динамике композиционного движения («фактурный тематизм»), то М. Равель использует преимущественно более развернутые «ладовые мелодии» (выражение Ю. Крейна), становящиеся основой линейной полифонии концертно-симфонического типа. В Квартете М. Равеля слышен оркестр во всем многообразии его тембровых оттенков, поскольку струнные инструменты весьма часто используются так, что имитируют деревянные, медные, а иногда и ударные. Этому способствует и фактурное многозвучие, часто игра *tutti*, а также прямо пропорциональная взаимосвязь громкостной динамики и фактурных процессов уплотнения-разрежения, чего К. Дебюсси чаще всего избегает.

По образности Квартет М. Равеля – сочинение лирическое. В нем весьма редки «вспышки» драматизма, возникающие при столкновении образно контрастных тем (средний эпизод Второй части). Вместе с тем, лирика показана в Квартете в разных оттенках – то меланхолическом, то жанрово-танцевальном, то мечтательно-фантастическом, а чаще всего – пасторальном, что отражено в характере его основных тем, построенных на пентатонических трихордах.

Главная тема первой части уже в начале содержит подобные интонации. Тема (*Allegro moderato. Très doux*, четверть =120) излагается в форме восьмитакта, подчеркивающего ее

песенно-танцевальную основу. С т. 9 начинается фаза развития темы, необходимая для построения на ее основе главной партии сонатной формы. Развитие строится на вычленении тематических оборотов, перебрасываемых из голоса в голос, которые становятся фоном для более развернутых тематических вкраплений. Выразительная «убаюкивающая» попевка темы (т. 24), переходит из голоса в голос, а фактурные пласты меняются местами по вертикали, но все это окрашено в пасторальные тона и кульминация здесь – тихая по динамике.

С раздела «В» следует заключительный показ темы, растворяющейся далее в фигурационном фоне тремолирующих шестнадцатых. После небольшой связки-репризы следует вторая тема, мало чем по характеру отличающаяся от первой (тема побочной партии), но подчеркивающая испанский колорит всей части (раздел «D», тт. 55-68). Тема побочной партии дана во фригийском ладу с тоной «ля» и содержит характерную триоль, типичную для испанской мелодики. Характерно, что изложение темы дается в дублировке первой скрипки и альты на фоне тремолирующих терций второй скрипки и берущихся на вторую и третью долю квинт и октав виолончели. Квартетная партитура явно напоминает оркестровую с участием всех групп оркестра и типичным распределением функций (виолончельные ходы прямо ассоциируются с литаврами).

От раздела «Е», с контрапункта обеих тем незаметно начинается разработка. Об этом свидетельствуют тональные и фактурные процессы, типичные для классических развивающихся разделов формы. В частности, тема главной партии с т. 80 проводится в *Fis-dur*, а триоль из второй темы становится остинатным фоном; виолончельные квинты, звучавшие как литавры, «стягиваются» в двойные органные пункты, а альт дает другой вариант остинато в параллельных секстах.

Однако у М. Равеля в разработке отсутствует как таковое динамическое напряжение; здесь преобладает колорит, достигаемый за счет ладо-гармонии и квартетной оркестровки. Легатное изложение тем (т. 2 раздела «F» и далее), передаваемое от инструмента к инструменту – сначала альт, потом первая скрипка, затем виолончель, – идет на фоне фигураций, исполняемых дубль-штрихом, который далее преобразуется в тремоло.

Реприза темы главной партии динамизирована фактурно. В ней использован материал только что прозвучавшей разработки, что сообщает форме первой части непрерывность и текучесть. Вторая тема (тема побочной партии, от начала раздела «K») дана не в оригинале, а в однотерцовом экспозиционном *a-moll As-dur'e*. Тема полностью не проводится, в связи с чем, а также по «ложной» тональности, данный раздел относится скорее к развивающему по функции, чем к собственно репризному. Лишь с повторного проведения главной партии (раздел «L») устанавливается фактурный и тематический баланс.

«Ладовый мелодизм», тональная и фактурная колористика, запрограммированная уже первой частью, развивается далее во Второй. Эта часть (*Assez viv. Très rythmé*, четверть с точкой = 92, переменный размер 6/8, 3/4, основная тональность «а», модифицируемая в разных ладовых оттенках) – типичное *scherzo-pizzicato*, использованное и в Квартете К.

Дебюсси. Однако М. Равель более отчетливо, чем К. Дебюсси, показывает интонационные истоки своей музыки («чистая» пентатоника в начальной теме, что в целом встречается у него редко), моделируя испано-баскское фламенко, что сразу же показано в чередовании *pizzicato* и *arco*.

Вступающая с раздела «А» тема в трехдольном размере содержит и характерную триоль, встречавшуюся в теме побочной партии из Первой части, что указывает на сквозную линию в тематическом развитии Квартета. Обе темы, прозвучав один раз, излагаются далее еще раз в новых вариантах, сочетаясь своими оборотами, как и темы первой части. Однако танцевальное скерцозное движение постепенно утрачивает свой пульс и как бы затихает; от него в конечном итоге остается одно виолончельное *ля pizzicato*, звучащее на *ppp* (тт. 86-87). Начинаясь от раздела «Н» средний эпизод (*Lento*, четверть = 46) вносит в музыку скерцо резкий контраст. Основной тип развития здесь – импровизация на заданный тематический материал, но, как и у К. Дебюсси, эта импровизация – контролируемая.

Lento содержит и другой дебюссистский излюбленный прием – колористическую дублировку альты и второй скрипки, на фоне которых виолончель исполняет совсем другую диатоническую пентатонную мелодию (тт. 89-94). В Квартете М. Равеля часто звучит, причем в развернутых «ладовых мелодиях» (Ю. Крейн), солирующий альт, иногда в предельно высоком регистре, – прием, явно идущий от квартетного письма К. Дебюсси.

В развитии музыки *Lento* включается далее и мотив *pizzicato* из первой темы основного раздела (от т. 107), сочетаемый по вертикали с *arco* у альты, излагающего вторую тему. От *Tempo* (т. 111 и далее) следует совместное развитие трех тем – обеих тем основного раздела скерцо и медленной темы *Lento*. От раздела «К» начинается (еще в рамках *Lento*) внедрение репризного материала: первая тема основного раздела сначала дана в увеличении, а потом, как и во многих других местах Квартета, она постепенно сходит «на нет», после чего от виолончельного *solo* (тт. 130-132, *pizzicato, con sordino*) постепенно выкристаллизовывается реприза материала основного раздела части.

В репризе этот материал излагается почти без изменений, аналогично второму проведению темы в экспозиции, но в более эффектных, ярких по звучанию красках – штриховых и динамических. Вторая часть Квартета с полным правом может быть названа картинно-программной, при чем инструментальная программность в ней воплощена через ассоциации с хореографичностью, танцем как «фирменным знаком» равелевского стиля. По меткому замечанию Ю. Крейна, равелевская трактовка танца – «это не “парижская” эlegantность: здесь подчеркнуто благородство, сдержанная темпераментность баскских танцевальных движений» [Крейн, 1966, 56].

Третья часть Квартета (*Très Lento*, четверть = 44) – почти прямая аллюзия на *Andantino* из Квартета К. Дебюсси. Как и у К. Дебюсси, медленная часть вступает со своей темой не сразу, а как бы вытекает из предыдущего скерцо. Этому способствует сохранение тональности (a-moll) в семитактовом вступлении. Уже здесь намечается импровизационно-поэзный

принцип, используемый М. Равелем в *Lent* (так обозначен автором первый раздел этой части), реализуемый в свободной форме дебюссистского типа, с различными тональными сдвигами, колористическими эпизодами, играющими роль интермедий.

Мелодическая модуляция приводит из *a-moll* в *Ges-dur*, в котором излагается основная тема *Lent*. Мелодический материал темы поручен альту, которому контрапунктируют вторая скрипка и виолончель (раздел «А», тт. 14-18). Тема имеет облик ноктюрна с характерным оттенком ориентальности. Это подчеркивается фактурой «мелодия – аккомпанемент», а также, ладовостью с пониженными ступенями, характерными для испано-баскской интонационности. Со вступлением *tutti* на «pp» (*Très calme*, от т. 19) у первой скрипки звучит видоизмененная основная тема из первой части, чередующаяся по фразам с темой *Lent*.

С раздела «В» начинается развитие, играющее здесь роль интермедии-импровизации на основную тему части. Характерная особенность мелодики всех партий квартета – ритмическая свобода, подчеркнутая переменными размерами. Чередование трех- и четырехдольности создает эффект «зыбкости» и текучести развития. На момент вступления раздела «С» (т. 38) достигается местная кульминация, быстро сходящая на нет и уступающая место начальной теме *Lent* в *Ges-dur*. Второй трехтакт темы строится на реминисценции фразы из основной темы первой части, присутствующей в Квартете как лейт-образ.

С раздела «D» (*Modéré*, четверть = 84) начинается колористический эпизод, для которого характерен ряд квази-оркестровых эффектов, в частности, тремоляndo – смычковое и пальцевое, сложные пассажи и арпеджио. Эти приемы вносят сумрачный колорит в изложение мотивов из вступительного раздела к данной части, причем этот колорит сохраняется и в следующем за этим проведением «ноктюрновой» темы (раздел «F», *Pas trop lent*, четверть = 60, от т. 65).

Вплоть до репризы главной темы в *Ges-dur* (*Tempo I*, от т. 88), которой предшествовала мощная кульминация на «*ff*» в *e-moll* (раздел «H», *Modéré, passionné*, тт. 76-79), сохраняется гомофонно-полифоническая фактура с ведущей линией первой скрипки, контрапунктами и аккордами второй, фигурацией-арпеджио альты и репликами виолончели. По регистровому охвату и многослойности такая фактура, действительно, близка оркестровой, а также фортепианной (образец – ноктюرنы Ф. Шопена, «Ундина» из «Гаспара из тьмы» самого М. Равеля).

В репризе Третьей части собраны воедино все звучавшие в ней темы – мотив вступления, основная мелодия и «тема-цитата» из первой части Квартета. Однако, в отличие от стиля зрелого М. Равеля, в данном *Lent* нет непрерывного развертывания одной идеи, одного типа поступательного движения. Поэтому показ тематических элементов и в репризе *Lent* остается фрагментарным, а фактура – по-прежнему квази-оркестровой по колористике и тембро-регистровке. Эффектно звучит кода *Lent*, где чередуются *arco* и *pizzicato*, а в последних трех тактах имитационно проводится видоизмененный материал диатонической темы из первой части, как бы истаивающий в высоких регистрах всех инструментов на тонике *Ges-dur* «pp».

По поводу квартетного письма, тематизма и формообразования в *Lent* следует отметить, что использование свободной формы с чередованием тематического рельефа и колористических эпизодов, тональных смен и наложений фрагментов разных тем по вертикали, делает данную часть несколько фрагментарной. Вместе с тем, фрагментарность вытекает из самого скрытого программного замысла этой части, где жанры ноктюрна и испанской серенады, чередуясь, создают интонационно наглядную картину ночи, наполненной звуками природы и музыки, звучащей как бы издалека.

К этому можно добавить, что, помимо тональной и тематической работы по созданию единства материала, большую роль в организации целого играет квартетная фактура, развивающаяся вариантно-сквозным способом. Ни один из прозвучавших фактурных сегментов, как в тематически рельефных фазах, так и в колорирующих эпизодах, не остается забытым. Фактура в *Lent* строго организована на основе своеобразного равелевского (идущего от К. Дебюсси) мотивно-фактурного принципа, заключающегося в сохранении всех ее компонентов, но в вариантном виде: перемещение по вертикали, горизонтальные, точнее, диагональные наложения пластов, принцип «цепной» связи в виде предвосхищения новой фактурной ячейки в рамках предыдущей или, наоборот, сохранения элементов предыдущей фактуры со вступлением новой.

Финал Квартета (*Vif et agité*, 5/8, 3/4; начальная тональность d-moll, в конце – F-dur; четверть, четверть с точкой = 84) можно охарактеризовать как единый поток безостановочного движения. Первая тема Финала структурно дискретна и строится вначале по двухтактовым фразам, окончания которых выдерживаются на ферматах (тт. 1-4). Финал написан в сонатной форме, однако тема главной партии построена на очень коротких мотивах, которые не дают оснований для масштабного тематического развития. К пятизвучному мотиву восьмыми у первой скрипки (начало раздела «А») присоединяется его альтовый вариант (от т. 19), что в итоге приводит к кульминации *tutti*, основанной на проведении альтовой темы-варианта в партиях всех инструментов квартета (кроме второй скрипки).

Тема главной партии, играющая в Финале роль своеобразной интродукции, сменяется связующим разделом, главным средством преобразования материала в котором выступают фактура и метроритм. На смену пятидольности приходит трехдольность (6 тактов до раздела «D»), а также простая гомофонно-полифоническая ткань, где выделяется ведущая мелодия первой скрипки, стилизованная под менуэт. С раздела «Е» тема начинает развиваться; создается некое подобие разработанности, в которой преобладает вариантность, а не тематические вычленения.

От раздела «F» со сменой размера на 5/4 устанавливается длительная фаза фактурно-тематического развития, синтезирующего обе прозвучавшие ранее темы. Развитие первой из них приводит к изложению второй через цепочку модуляций, причем вторая тема вбирает в себя фактуру первой, что характерно для данного Квартета в области инструментального изложения. С раздела «I» (от т. 138) начинается своеобразное соревнование тем и соответствующих им фактур. Изложение приобретает черты концертной антифонности, свойственной данному Квартету в целом.

С раздела «К» начинается еще один переходный этап. Материал темы-интродукции полностью подчиняется второй теме, которая звучит уже в F-dur – основной тональности Квартета. Достигнутая кульминация не означает последующего спада, а лишь подчеркивает импровизационную непрерывность развития музыки. Снова (раздел «М») звучит вторая тема в варианте с триолями, идущими от лейт-темы из Первой части. После длительного *diminuendo* вступает кода (раздел «N»), где на оживленное движение в размере 5/8 наслаиваются фрагменты второй, певучей темы.

Сближение тем в сонатной форме Финала осуществляется не тонально-гармоническими, а фактурными средствами, что в целом характерно для равелевского камерного и оркестрового инструментального письма. Выделение в качестве формообразующих средств фактуры и тембровой колористики при красочной модуляционной «поддержке» гармонией – главная черта стилистики раннего равелевского Квартета. Характерно, что в Финале нет как таковой лейт-темы (ее отчасти заменяет родственная ей трехдольная песенная вторая тема).

Заключение

Завершая анализ Квартета F-dur, необходимо отметить, что его концепция – уже целиком равелевская, что обнаруживается, в частности, при сравнении данного сочинения с Квартетом К. Дебюсси. Если К. Дебюсси последовательно проводит через все части основную идею, которую он называл сам «единым мотивом», то М. Равель идет по пути вариантно-фактурных преобразований разных по жанровым и стилевым истокам «материалов», подчиняя их импровизационной логике, неотделимой от жесткого архитектурного контроля. В Квартете М. Равеля лишь в области языка (ладо-гармония) есть общность с К. Дебюсси, а в области фактурно-тембровых средств квартетного письма М. Равель идет по пути придания квартетности концертной виртуозности высшего уровня сложности. В этом плане Квартет М. Равеля тяготеет к выявлению концертной природы жанра, в то время как Квартет К. Дебюсси представляет собой своего рода жанровую квартетную симфонию.

Еще одной существенной стороной равелевского квартетного письма (как и творчества М. Равеля в целом) выступает явно очерченная уже в этом раннем произведении композитора «игра» стилями и жанрами. Полистилистическая контекстная основа Квартета показана еще не явно, поскольку это произведение было переходным и этапным для стиля композитора. Однако жанровая характеристичность и стилистическая «игра» намечены здесь уже как концептуальные приемы.

Отсюда – то родство, которое исследователи творчества М. Равеля обнаруживают между его Квартетом и квартетными стилями русских авторов – А. Бородина и П. Чайковского, а также Э. Грига, который, по его собственным словам, учился у славянских авторов писать норвежскую музыку. Все это ставит Квартет М. Равеля в «пантеон» мировой квартетной классики, где он занимает рубежное положение: с одной стороны – выступает итогом предшествующей эволюции жанра, с другой – открывает его новые перспективы в музыке Новейшего времени.

Библиография

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. СПб., 1998. 445 с.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 278 с.
3. Мартынов И. Морис Равель: Монография. М.: Музыка, 1979. 335 с.
4. Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. М.: Музыка, 1966. 112 с.
5. Раабен Л. Н. Камерная и инструментальная музыка первой половины XX века: страны Европы и Америки: Исследование. Л.: Сов. композитор, 1986. 200 с.
6. Рубцова Д.А. Квартетный стиль в творчестве французских импрессионистов (на примере Квартета g-moll, op. 10 К. Дебюсси) // European Applied Sciences. 2014. № 2. С. 13-16.

M. Ravel's String Quartet in F major as an example of the individual genre interpretation

Dar'ya A. Rubtsova

Assistant at the department of history, philology and arts,
V.I. Vernadsky Crimean Federal University,
298609, 27 Timiryazeva st., Yalta, Republic of Crimea, Russian Federation;
e-mail: krihta@gmail.com

Abstract

The article is devoted to the individual regularities in the interpretation of the string quartet genre in the works of M. Ravel. The author, based on the systematization of information about the composer's style, makes conclusions on M. Ravel's attitude to the chamber and instrumental genre in the field of composition and drama, the interpretation of the instruments of the string-bow quartet, which in the general score gravitate towards the orchestral and concert principle. The author describes the peculiarities of the String Quartet in F major: the structure of the themes gravitating towards the Spanish style, the correlation of the tonal and modal principles in harmony, and the polyarticulation in the performing sphere. The article for the first time presents the multifaceted characterization of the M. Ravel's String Quartet in F major, which includes the analysis of its compositional, dramatic and performing features, which makes it possible to draw up a general idea of the chamber-instrumental style of the composer. An essential part of the Ravel quartet writing (as well as his works in general) is the "play" styles and genres, clearly outlined in this early work. The polystylistic contextual basis of the

Quartet is not yet shown explicitly, as this work was a transitional and stage for the composer's style. However, the genre characteristic and the stylistic "game" are already outlined here as conceptual devices.

For citation

Rubtsova D.A. (2017) Strunnyi kvartet M. Ravelya F-dur kak obrazets individual'noi traktovki zhanra [M. Ravel's String Quartet in F major as an example of the individual genre interpretation]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (3A), pp. 337-346.

Keywords

M. Ravel's impressionism, a quartet genre, modal system of themes, harmony and color in the quartet style, performing attributes in M. Ravel's Quartet.

References

1. Adorno Th. (1998) *Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki* [Selected works: Sociology of music]. Saint Petersburg.
2. Asaf'ev B. (1977) *Kniga o Stravinskom* [A book about Stravinsky]. Leningrad: Muzyka Publ.
3. Krein Yu. (1966) *Kamerno-instrumental'nye ansambli Debyussi i Ravelya* [Chamber and instrumental ensembles of Debussy and Ravel]. Moscow: Muzyka Publ.
4. Martynov I. (1979) *Maurice Ravel*. Moscow: Muzyka Publ.
5. Raaben L.N. (1986) *Kamernaya i instrumental'naya muzyka pervoi poloviny XX veka: strany Evropy i Ameriki* [The chamber and instrumental music of the first half of the twentieth century: Europe and America]. Leningrad.
6. Rubtsova D.A. (2014) Kvartetnyi stil' v tvorchestve frantsuzskikh impressionistov (na primere Kvarteta g-moll, op. 10 K. Debyussi) [Quartet style in the works of French impressionists (on the example of the Debussy's String Quartet in G minor, Op. 10)]. *European Applied Sciences*, 2, pp. 13-16.