



Л. А. КУПЕЦ

*Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова*

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ В ЭПИСТОЛЯРНОМ НАСЛЕДИИ КЛОДА ДЕБЮССИ

УДК 78.071.1: 78.03

Известный как «век истории», XIX век отмечен не только бурным развитием исторического знания. В рамках общего интереса к истории формировалось и её новое понимание: история как история культуры. В XX веке это направление дало крупнейших европейских культурологов, например, Й. Хёйзингу, Х. Ортегу-и-Гассета, К. Ясперса. Эпистолярное наследие великого французского музыканта, фактически создавшего основные концепты музыкальной картины мира XX века, Клода Дебюсси – это не только основной источник для понимания его личности, но документальное явление, в котором раскрывается интерес композитора к истории культуры.

Если попытаться представить взгляды Дебюсси на развитие и смену человеческих цивилизаций как некую целостную модель истории культуры, то она выглядит следующим образом¹. История культуры для композитора начинается с индийской философии, греческой литературы и философии (Еврипид, Софокл, Пифагор и, особенно, Платон). Затем в круг интересов входит китайская и японская средневековая скульптура и живопись, охватывающая несколько столетий (вплоть до середины XIX века) и на которую (в свою очередь) сильно повлиял буддизм. Из европейских поэтов внимание композитора обращено к Шарлю Орлеанскому и Франсуа Вийону.

В эпохе Возрождения Дебюсси выделяет титанов: Микеланджело и Л. да Винчи, сравнивая последнего с Моцартом. XVII–XVIII века в представлении композитора – это стиль Люксембургского сада, выражающего (как он писал) французский дух так же, как картины Ватто и музыка Ж.-Ф. Рамо и Ф. Куперена. Но XVIII век для Дебюсси – это и Гёте, много давший (как и индийская философия) Шопенгауэру, который, в свою очередь, связан с Ницше. Кроме философов,

XIX век «живёт» в живописи Тёрнера, Бёклина, импрессионистов, в литературе Э. По, поэзии парнасцев и символистов и даже в натурализме Э. Золя, который так не нравился Дебюсси.

Рассматриваемая таким образом история культуры в восприятии Дебюсси циклична, для неё не характерна эволюционность в развитии. Исторический процесс скрыт: есть равновеликость и равноценность сочинений, имён, культур. Характерно, что циклические взгляды Дебюсси сформировались до появления трудов О. Шпенглера. А своеобразное процессуальное начало появляется у французского композитора в «контрапунктическом» объединении эпох и фигур, оказавших, по его мнению, влияние на развитие культуры. Например, Дебюсси неоднократно называл творчество Микеланджело «чистым модерном», общеизвестно его сравнение искусства И.-С. Баха с яванским гамеланом.

Тот же взгляд свойствен Дебюсси при интерпретации истории музыки как части истории искусства, культуры. История музыкального искусства для композитора разворачивается в нескольких планах: горизонтальном (по национальным школам), вертикальном (значимость эпох в истории музыки), диагональном (связи и параллели отдельных фигур и явлений в музыкальном искусстве).

История музыкальной культуры «по-Дебюсси»

История музыки у Дебюсси охватывает достаточно широкий временной и пространственный диапазон: от григорианского хора – до современного искусства начала XX века (Дж. Пуччини, И. Стравинский, П. Дюка, А. Шёнберг). Несмотря на явно европейскую основу взглядов Дебюсси (внимание к французской, немецкой, итальянской музыке), он интересуется русскими композиторами (М. П. Мусорг-

ским, П. И. Чайковским, Н. А. Римским-Корсаковым, И. Ф. Стравинским), норвежскими (Р. Нурдроком, Э. Григом), а также яванским и индийским музыкальным искусством.

Дебюсси рассматривает и всемирную историю музыки циклично, как совокупность историй отдельных, своеобразных и относительно замкнутых национальных школ-традиций:

– французская, «золотой век» которой был в произведениях Рамо и Куперена;

– немецкая, начавшаяся с Баха, затем – Глюк; её кульминацией стали Моцарт и Бетховен, а Вагнер – гениальным «заключителем» эпохи;

– итальянская, в которой музыка Палестрины, Лассо, Витторио является мерой культуры для любого композитора, и явное отсутствие этой меры в современной итальянской школе (Верди, Пуччини и др.);

– русская школа, обновившая в XIX веке жанр симфонии за счёт народных тем, хотя, по убеждению Дебюсси, этот материал не адекватен форме (например, у Балакирева и Римского-Корсакова); а в XX веке новая русская школа стала менее русской, так как Стравинский, по мнению Клода Французского, тяготеет к Шёнбергу;

– в норвежской школе Дебюсси высоко оценивал творчество Нурдрока и произведение Грига «Пер Гюнт».

Кроме кульминационных имён в национальных культурах композитор отмечает и особые моменты во всемирной истории музыкального искусства: духовная музыка XVI-XVII веков, французская музыка XVIII века, венская классическая школа, инструментальная музыка Берлиоза и Шопена. Дебюсси акцентирует в этой истории музыки индивидуальные вехи, своего рода диагональные связи и параллели отдельных композиторов-гигантов, их место в музыкальном искусстве:

– Бах – основа всей музыки; Глюк и его влияние на французскую музыку; Вебер – отец романтизма; Мейербер и его влияние на оперу; Вагнер и его культ во Франции.

– моцартовский оркестр – это образец, который нужно возродить;

– «чистота» музыки Шопена сходна с искусством Куперена;

– контрапункт яванской музыки лучше, чем у Палестрины.

В рамках истории музыки Дебюсси рассматривает и развитие основных музыкальных жанров: духовной музыки, симфонии, оперы.

Таким образом, в истории и культуры и музыки Дебюсси интересуется как близкие по времени явления, так и древние цивилизации Востока и Запада, контакты которых способствовали взаимному обогащению (например, античная Греция и Египет). Более того, внимание композитора направлено не на то, что разделяло Восток и Запад, а на то, что их объединяло.

Культура «по-Дебюсси» имеет два фокуса: античность и Восток. В эпистолярной Клода Французского Восток зафиксирован как разноректорное явление. Наряду с давно освоенными в слуховом опыте европейцев «испанским» и «венгеро-цыганско-вербункошным» Востоком, Дебюсси активно обращается к культурам индо-буддийско-дальневосточной метатрадиции (понятие Л. С. Васильева).

Путь на Восток

«Встречу» Дебюсси и Востока обычно датируют 1889 г., когда он, побывав на Всемирной выставке, познакомился с яванской музыкой. Упоминания об этих впечатлениях встречаются в письмах, рецензиях, статьях Дебюсси и в 1895, и в начале 1900, и в 1913 гг. Но если античность привлекала композитора на протяжении всей его жизни, то интерес Дебюсси к Востоку резко возрос в 1900-1910-х гг. Например, в 1912 г. он упоминает в рецензии на концерт Ж. Э. Колонна законы конфуцианства, яванскую музыку и «восточные ткани», без которых не существует сегодня хорошего оркестра»³.

В некоторой степени этот интерес был связан, вероятно, с началом дружбы Дебюсси с П.-Ж. Туле (1901) и В. Сегаланом (1905), с которыми композитор планировал создать работы для театра: с Сегаланом в 1907 г. – «Сидхарта» (напомним, что, Г. Гессе написал свою поэму в прозе «Сидхарта» значительно позже – в 1919-1922), с Туле в 1912 – персидский балет. В эти же годы Дебюсси работает над такими сочинениями, как «Пагоды», «Золотые рыбки», рапсодия для саксофона (написанная в 1903 году, и которой сам Дебюсси давал разные названия – «фантазия», «мавританская рапсодия», «арабская рапсодия»⁴, балеты – «Камма» (1911-1912), «No ja li» (на малайский сюжет, 1913-1914), индийская драма (по Г. д'Аннунцио, 1914).

Эпистолярное наследие Дебюсси свидетельствует об интересе композитора к разным культурам Востока. Познакомившись с музыкально-исследовательским этюдом Сегалана, посвящённого музыке маори, Дебюсси предлагает автору заняться индийской музыкой, чтобы оказать большую услугу музыковедению. Прочитав жизнеописание Будды в 1907 г., композитор был им просто очарован. Знал знаменитую «Кама-сутру». Побывав в 1910 г. на китайской выставке, оценил её в двух словах: «изыскано и красиво». Кроме того, по свидетельству его друзей (Ж. Дюрана и П. Валери-Радо), в комнате Дебюсси с 1905 г. стояла китайская деревянная жаба, которую сам композитор считал фетишем, а на камине была статуэтка буддийского священника; на стене висела гравюра Хокусаи «Волна» и японское лаковое панно с рыбками.

Среди друзей Дебюсси было немало тех, кто чрезвычайно интересовался Востоком: Л. Лалуа, А. Мессаже, Р. Годе, Сегалан, Туле, а также эзотерическими

и оккультными учениями, широко распространившись в конце XIX – начале XX вв.: В. де Лиль-Адан, П. Луис, К. Мендес, Ж. Буа, С. Малларме, Г. д'Аннунцио. Например, Лалуа был автором исследования «Китайская музыка», вышедшего в 1912 г., и либреттистом оперы А. Русселя «Падмавати» (1914), а Годе в конце 1880-х гг. побывал в Ост-Индии.

Сам Дебюсси в письме к Шоссону в 1903 г. предлагает создать Общество музыкального эзотеризма, так как, по его мнению, «музыка должна быть наукой Высшей, охраняемой толкованиями столь длинными и столь трудно понимаемыми, что они обескуражили бы людское стадо, пользующееся ею также непринуждённо, как носовым платком»⁵. Эзотерические интересы Дебюсси могли быть одной из причин его восточных пристрастий.

Исследователи Ж. Бене, А. Решар, Ф. Линкольн и Р. Орледж высказывают предположение, что Дебюсси был членом масонской ложи Veritas, а с 1885 г. и до своей смерти состоял в звании Великого Магистра общества Сиона. По мнению Орледжа, некоторые из близких композитору людей, например, А. де Ренье и Мендес, были связаны с орденом Розенкрейцеров, «воскрешённым» во Франции Ж. Пеладаном и Ст. де Гуайта в 1888 г. С последним Дебюсси, видимо, был знаком (предполагает Орледж), хотя фактических доказательств этому нет⁶.

Интерес к Индии для Дебюсси – это интерес к иному мышлению и иным ценностям, столь характерный для французской (и шире, – европейской) культуры конца XIX века. Последний обусловлен возникновением таких научных дисциплин, как санскритология и индология, и появлением переводов «Бхагаватгиты» на латынь и европейские языки (наиболее полный перевод на французский язык был сделан впервые Ж. Бюрнуфом в 1861 г.). Но особое распространение «Гита» и индийская культура получили в конце века. П. Бурже, друг юности Дебюсси и один из «законодателей литературной моды» 1870-80-х гг., писал, что «в душе каждого образованного человека, обуреваемой мыслями, кроется буддист»⁷. В качестве яркого примера он приводит творчество главы парнасской школы Л. де Лиля с его «Бхагават». С именем этого поэта связаны несколько сочинений Дебюсси: два неизданных камерно-вокальных сочинения – «Эклога» (1881) для сопрано и тенора (без сопровождения) и романс «Девушка с волосами цвета льна» (1882), давший название одной из фортепианных прелюдий композитора. Бурже утверждал, что «общая основа, которая связывает между собой мечтания всех людей одного поколения – Индийский полуостров и его религиозные образы»⁸. В связи с Индией следует упомянуть «Химеры» Ж. де Нерваля, «Общий курс литературы» А. де Ламартина, а также статью И. Тэна о буддизме, написанную около 1889 года и возникшую по поводу известной книги Ф. Кёппена «История буддийской религии».

Во французской живописи этого времени влияние буддизма распространялось через знакомство на выставках с работами китайских и японских мастеров. Общеизвестна любовь Клода Моне и Клода Дебюсси к гравюрам Хокусаи. Одной из причин вспыхнувшего в Европе интереса к буддизму, вероятно, была его «психологичность», отмеченная многими исследователями⁹. Психологический аспект буддизма, по-видимому, тогда и обратил на себя внимание европейцев в конце XIX века, когда в европейской науке началась интенсивная разработка проблем психологии, венцом которой стала теория психоанализа З. Фрейда.

Имея замыслы сочинений на персидский, малайский, египетский, индийский сюжеты, сам Дебюсси понимал восточную культуру как исторически сложившуюся целостность, отличную от западной культуры (без выделения в этой культуре буддизма, индуизма и т. д.). Но в центре внимания европейской культуры тогда были Индия, Китай, Япония, то есть общая индобуддийско-дальневосточная цивилизация, которая, как утверждают отечественные исследователи С. Ольденбург и Л. Васильев, объединяет индо-буддийскую и китайско-конфуцианскую традиции в одну метатрадицию¹⁰. А в этой метатрадиции Индия являлась несомненным духовным и культурным «фундаментом».

По мнению В. Шохина, «тематически индуистское наследие в западно-европейской литературе [читай – культуре. – Л. К.] выступает в единстве элементов подвижных – варьируются мифологические реалии, и устойчивых – набор основных мировоззренческих концепций (пантеизм, трансмиграция, специфическое этическое сознание)»¹¹. В эпистолярном наследии Дебюсси можно найти много примеров, близких этой точке зрения. Например, в письме к своему издателю Дюрану (август 1915) Дебюсси писал, что «умершие деревья несомненно хранят в себе нечто от душ богов, изгнанных из людской памяти»¹². А в письме к Линденлаубу в 1903 г., протестуя против эпитетов «странный, причудливый, дальневосточный», которыми музыкальные критики обозначали его музыку, Дебюсси пояснял: «Я добросовестно вслушивался во множество звуков, существующих в природе; поверьте, что я не знаю более прекрасных»¹³. О пантеизме как основе эстетических взглядов Дебюсси упоминают все исследователи его творчества¹⁴.

Есть и более точные факты, подтверждающие знание Дебюсси индийской культуры. Высказывание композитора 1903 г. обнаруживает его понимание этической стороны индийской философии: «Разумеется, я отдаю себе отчёт в обоснованности стремлений и апостольских энтузиазмов. Ничто так не возбуждает, как игра в маленького Будду: питаться одним яйцом и двумя стаканами воды в день и отдавать остатки бедным, пережевывать бесконечные бредни космогонического пантеизма, мешанину из божественных сил природы, сладострастных смещений “я” и “не-я”,

растворяющиеся в культе вселенской души»¹⁵. Известно, что у Дебюсси и Сегалана 11 сентября 1906 г. состоялась беседа о нирване¹⁶. Будучи восхищён тем сюжетом из жизни Будды, который Сегалан предложил ему для оперы, Дебюсси в письме к Сегалану (1907) просит прислать ему «всё, что есть нового по “Сидхарте”»¹⁷. В этом жизнеописании, как можно понять из письма, Дебюсси привлекли, в первую очередь, фантазийное и глубоко философское начала: «Это удивительный сон! В настоящее время я не знаю музыки, способной пронизать эту бездну!» – так писал Дебюсси Сегалану 26 августа 1907 г.¹⁸

Обобщая факты, разбросанные в эпистолярии Дебюсси, следует признать:

1. Его Восток – это собирательное понятие культур Ближнего, Среднего и Дальнего Востока.
2. Несмотря на повышенный интерес композитора к традиционным восточным культурам, их влияние носило преимущественно ассоциативный характер, тем самым делая его трудно уловимым в музыкальном стиле Клода Французского: например, Р. Ховей указывает на аналогии с элементами индийской раги (известной в традиции Карнатик как Вашаспати) в центральном эпизоде «Острова радости»¹⁹.
3. Восприятие индийской культуры в качестве источника античности и затем европейской (а потом уже французской) культуры.

Новая античность

Античность в понимании Дебюсси – это нечто светлое, свободно-фантазийное, эстетически прекрасное, элегантно эротическое. В таком восприятии переплелись два противоположных начала: античность винкельмановского и ницшеановского типа.

В своих письмах композитор часто пересказывает, не цитируя, мысли и элементы учений античных философов и мыслителей: Диогена, Сократа, Платона и других. Он использует эти «античные модели» как подтверждение и одновременно украшение своей собственной мысли. Например, в письме к Стравинскому (август 1913) Дебюсси писал: «Музыка «Звездоликого» всё-таки странная. Возможно, что это и есть «гармония ночных сфер» Платона (только не спрашивайте, в каком сочинении и на какой странице об этом сказано)»²⁰.

На протяжении всего своего творчества Дебюсси обращался к античной тематике: начиная такими известными сочинениями, как «Послеполуденный отдых Фавна», «Песни Билитис», «Дельфийские танцовщицы», «Сиринокс», «Сирены» (из «Ноктюрнов»), и заканчивая проектами, которые композитор не завершил (балеты – «Дафнис и Хлоя», «Орфей», оперы – «Афродита», «Орфей», «Диана в лесу», «Орестея» (или «Ахилл»), «Пигмалион», «Дионисос», «Психея»). Количество сочинений Дебюсси, написанных на эту тему (опубликованных, неопубликованных и

проектов), – а их около 17, – подтверждает явный интерес композитора к античности. Кроме того, следует вспомнить, что первым произведением Дебюсси был «Триумф Вакха» (1882), а к «Песням Билитис» он обращался трижды: 1887 г. – вокальный цикл, 1900-1901 гг. – его оркестрово-сценический вариант, 1914 г. – переложение для двух фортепиано («Шесть античных эпитафий»). В дальнейшем Дебюсси собирался ещё сделать сюиту из этой музыки.

Почти все использованные (или упомянутые) Дебюсси мифологические образы и сюжеты можно условно объединить в три группы: 1) относящиеся к культу Афродиты, 2) Аполлона, 3) Диониса. Оставшиеся также имеют связи с этими группами. Так, Диана (или Артемида) – сестра Аполлона, а Ахилл, будучи сыном наяды, в греческой мифологии соприкасается с культом Пана (и, соответственно, Дионисом). В этих группах выделяются семантические доминанты: красота и любовь, красота и искусство, природа и искусство. Следовательно, ключевыми понятиями античности à la Дебюсси выступает сочетание любви, красоты, природы и искусства. Все эти эстетические категории часто встречаются в письмах, статьях и рецензиях композитора.

В отличие от существовавшей в искусстве рубежа веков антиномии аполлонийского и дионисийского начал, у Дебюсси это противопоставление не выявлено. Напротив, ему важно то общее, что их объединяет, – это искусство. Композитор даже смешивает «эпитеты» своих персонажей: Орфей у него весёлый и остроумный, а Фавн и Пан – элегические и мечтательные.

А в 1911 г. в письме к Р. Годе Дебюсси так писал о своей мистерии «Мученичество Св. Себастьяна»: «культ Адониса соединился там с культом Иисуса, что это, как утверждают, очень красиво»²¹. В данном контексте ещё раз следует вспомнить факт принадлежности Дебюсси к масонскому ордену. Показательно и использование композитором категории красоты как критерия оценки.

Значимость для Дебюсси категории красоты в жизни и искусстве явно прослеживается и в его эпистолярном наследии, и в его быту, и даже в оформлении изданий своих произведений²². Об органически присутствующем Дебюсси чувстве прекрасного свидетельствует и сам выбор авторов стихов для вокальных сочинений, поэтическому стилю которых важен декларируемый эстетизм. В основном – это поэты, прямо или косвенно относящиеся к «парнасской школе» (Л. де Лиль, Т. де Банвиль, П. Бурже, Ш. Бодлер), либо «вышедшие из неё» (С. Малларме, П. Верлен). Выбор Дебюсси стихов именно этих поэтов указывает достаточно определённо на эстетизм самого композитора: «Фонтан» и «Вечерняя гармония» Бодлера, «Море прекрасней соборов» Верлена, «Видение» и «Вздых» Малларме и др. В музыкальном языке Дебюсси особое отношение к красоте ощущается в первую очередь в его гармонии, которую критики называли «красочной, колористической, изысканной». Сам композитор в письме

к Р. Ленорману в 1912 г. сравнивал свои гармонии с «прекрасными бабочками»²³.

Отношение Дебюсси к красоте сходно с восточной традицией, где синонимом красоты стала природа, но не столько пластически-образная (как в античности), а изысканная, магически-тайная, скрыто-намекающая. Такое понимание красоты исходит из основного постулата буддийской философии об иллюзорности бытия. Этим объясняется, по мнению Л. Васильева, влияние буддизма и особенно дзен «на развитие различных сторон японской национальной культуры, и прежде всего на воспитание чувства прекрасного: умение найти скрытую красоту во всём, везде и всегда»²⁴. Так, в рецензии на сонату Глюка в 1901 году Дебюсси «поёт» гимн красоте, «подобной совершенным контурам архитектуры, контурам, растворяющимся и сливающимся с окрашенными пространствами воздуха и неба, пространствами, с которыми эти контуры сочетаются в гармоничном

единстве»²⁵. Спустя три года, в 1904, в интервью П. Ландорми он соединяет красоту с наслаждением и простотой – как идеал музыки²⁶. А в 1915 г. прямо противопоставляя красоту войне²⁷, Дебюсси поясняет свою позицию в письме к Стравинскому: «закрывать окна для красоты – ... уничтожает смысл жизни»²⁸.

Таким образом, сплав, некая синтетичность – как принцип – явился характерной чертой взглядов Дебюсси на искусство и культуру: сплав внутри античности, собирательное понимание Востока, соединение античности, христианства и буддизма, и, наконец, – объединяющее восприятие Запада и Востока. Соответственно и художественный стиль композитора в современной научной дебюссиане рассматривается как некая амальгама трёх стилистических направлений в парижском искусстве ‘fin de siècle’: «живописного» импрессионизма, «поэтического» символизма и «архитектурно-декоративного» Art Nouveau²⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее в этом разделе для описания композиторской модели истории культуры в качестве источников использованы: Debussy Cl. Letters. – London, 1987; Debussy Cl. Lettres. 1884-1918. – Paris, 1980; Lockspeiser E. Claude Debussy. Sa vie et sa pensee (suivi de analyse de oeuvre par Harry Halbreich). – Paris, 1980; Victor Segalen et Claude Debussy. – Monaco, 1962; Дебюсси К. Избранные письма. – Л., 1986; Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. – М.; Л., 1964; Кремлёв Ю. Клод Дебюсси. – М., 1965.

² Здесь и далее в этом разделе используются источники: Debussy Cl. Letters. Op. cit., 1987; Debussy Cl. Lettres. Op. cit., 1980; Holloway R. Debussy and Wagner. – London, 1979; Jarocinski S. Debussy: kronika, zycia, dziela, epoki. – Krakow, 1972; Orledge R. Debussy and the Theatre. – Cambridge, 1982; Victor Segalen et Claude Debussy. Op. cit.; Winzer D. Claude Debussy und die franzosische musikalische Tradition. – Wiesbaden, 1981; Дебюсси К. Избранные письма...; Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы...

³ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы..., с. 205.

⁴ Debussy Cl. Letters..., 1987, p. 137.

⁵ Дебюсси К. Избранные письма..., с. 44.

⁶ См.: Orledge R. Debussy and the Theatre. – Cambridge, 1982.

⁷ Бурже П. Очерки современной психологии. – СПб., 1888. – С. 347.

⁸ Там же, с. 235.

⁹ Подробнее см.: Психологические аспекты буддизма. – Новосибирск, 1986.

¹⁰ См.: Ольденбург С. Культура Индии. – М., 1991; Васильев Л. История религий Востока. – М., 1992.

¹¹ Шохин В. Индуистские традиции в литературах Запада и некоторые культурологические аспекты современного тра-

диционализма // Художественные традиции литератур Востока и современность. Традиционализм на современном этапе. – М., 1986. – С. 298.

¹² Дебюсси К. Избранные письма..., с. 238.

¹³ Там же, с. 102.

¹⁴ Например: Штерн М. Образы природы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова и Клода Дебюсси: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1988.

¹⁵ Debussy Cl. Letters..., 1987, p. 98.

¹⁶ Victor Segalen et Claude Debussy..., p. 55.

¹⁷ Дебюсси К. Избранные письма..., с. 128.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Lesure F., Howat R. Debussy (Achille-) Claude // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / General Editor – Stanley Sadie. – Oxford University Press, 2000. (Электронный ресурс).

²⁰ Дебюсси К. Избранные письма..., с. 203.

²¹ Там же, с. 175.

²² Debussy Cl. Lettres..., 1980, p. 13.

²³ Дебюсси К. Избранные письма..., с. 191.

²⁴ Васильев Л. Указ. соч., с. 363.

²⁵ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы..., с. 19.

²⁶ Там же, с. 169.

²⁷ Дебюсси К. Избранные письма..., с. 247.

²⁸ Там же, с. 249.

²⁹ См., например: Liess A. Claude Debussy und der Art Nouveau // Studi musicali. – 1975. – S. 245–276; 1976. – S. 143–234; Сарабянов Д. Стиль модерн. – М., 1989; Кокорева Л. Клод Дебюсси. От оперы «Пеллеас и Мелизанда» к «Прелюдиям» (к вопросу о музыкальном символизме) // Очерки по истории зарубежной музыки. – М., 2008. – Вып. 2. – С. 5-135.

Купец Любовь Абрамовна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
Петрозаводской государственной
консерватории им. А. К. Глазунова

