

УДК 78.021.4+78.024.4+78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-22>**Чжан Сінвень**

ORCID: 0000-0001-8591-3092

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
1843257132@qq.com

НОВИЙ ЗВУКОВИЙ ПРОСТІР МУЗИКИ К. ДЕБЮСІ: ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Мета роботи. У статті досліджуються музично-семантичні та музично-образні засоби у фортепіанній музиці К. Дебюссі в аспекті новацій звукопросторових уявлень. **Методологія дослідження** передбачає використання комплексного, компаративного виконавського, музикознавчого, культурологічного підходів; важливими є джерелознавчий і системно-аналітичний методи. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні композиторських музично-мовних та виконавських особливостей фортепіанного звукового простору в музиці К. Дебюссі. **Висновки.** Звернення до творчості К. Дебюссі — це особливий крок в осягненні нескінченного багатства, закладеного в звуковому образі фортепіано, що постійно розвивається, осягненні тих можливостей, якими здатний опанувати виконавець, який відкрив «двері» в новий художній простір. Надзвичайно важливим у фортепіанному звукопросторі Дебюссі є сам звук, який у грі на фортепіано розглядається в комплексі туше, педалювання, динаміки, а можливо, і темпу. Дебюссі був відомий своїм творчим підходом до педалювання та оригінальним туше, а також тонкою динамічною драматургією, що створювало зовсім особливий звук. Семантика звукоутворення постає, таким чином, смисловою одиницею звукового простору у всій своїй багатовимірності структури (тембру, фактури, ритму, темпу тощо). Для Дебюссі були важливими тонкі нюанси — фактури, ритміки, темпу, динаміки-артикуляції, виконавського туше та педалізації, що відкриває для виконавця нескінченні обрії звукотворення, формування звукового простору фортепіано, але й накладає відповідальність щодо дотримання стильових настанов музики. При цьому в інтерпретації та сприйнятті звукопростору музики Дебюссі важливого значення набуває цілісність, єдність даного простору, позбавленого різких контрастів, що відноситься не тільки для мрійливих, споглядальних, ліричних образних сфер, але й до ритмічних, гумористичних творів, де виконавцю потрібна особлива обережність для запобігання звукообразних «перебільшень», для збереження стримано-вишуканого стилю композитора. Дані аспекти становлять

важливу частину звукопросторової естетики Дебюссі. Аналіз даної проблематики дозволяє визначити імпресіонізм як втілення просторово-часових уявлень, що є характерним для мистецтва і культури ХХ століття.

Ключові слова: музичний стиль, композитор, імпресіонізм, музичний інструменталізм, фортепіано, фортепіанна музика, звуковий простір, музичне мислення, виконавська інтерпретація, засоби виразовості.

Zhang Xinwen, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

A new sound space of the music of K. Debussy: the piano-performance aspect

Aim of the work. The article examines the musical-semantic and musical-figurative means in the piano music of K. Debussy in the aspect of innovations of sound-spatial ideas. ***The research methodology*** involves the use of complex, comparative performing, musicological, and cultural approaches; source studies and system-analytical methods are important. ***The scientific novelty*** of the work appears in involves the use of complex, comparative performing, musicological, and cultural approaches; source studies and system-analytical methods are important. ***Conclusions.*** Turning to the work of K. Debussy is a special step in understanding the infinite wealth embedded in the sound image of the piano, which is constantly developing, understanding the possibilities that the performer who opened the "door" to a new artistic space is able to master. Extremely important in Debussy's piano sound space is the sound itself, which in playing the piano is considered in the complex of touch, pedaling, dynamics, and possibly tempo. Debussy was known for his creative approach to pedaling and original touch, as well as subtle dynamic drama that created a very special sound. Thus, the semantics of sound production appears as a meaningful unit of sound space in all its multidimensionality of structure (timbre, texture, rhythm, tempo, etc.). Subtle nuances were important to Debussy – textures, rhythms, tempo, dynamics-articulation, performance tone and pedalization, which opens up endless horizons of sound creation for the performer, the formation of the sound space of the piano, but also imposes responsibility for observing the stylistic guidelines of music. At the same time, in the interpretation and perception of the sound space of Debussy's music, the integrity, the unity of this space, devoid of sharp contrasts, is of great importance, which applies not only to dreamy, contemplative, lyrical image spheres, but also to rhythmic, humorous works, where the performer needs special care to prevent sonorous "exaggerations" to preserve the restrained and sophisticated style of the composer. These aspects are an important part of Debussy's sound-spatial aesthetics. The analysis of this issue allows us to define impressionism as the embodiment of spatio-temporal ideas, which is characteristic of the art and culture of the 20th century

Keywords: musical style, composer, impressionism, musical instrumentalism, piano, piano music, sound space, musical thinking, performing interpretation, means of expression.

Актуальність теми роботи. 151 рік тому, 22 серпня 1862 року, в Сен-Жермен-ан-Ле (департамент Івелін), народився видатний французький композитор і музичний критик Ашіль Клод Дебюссі (Achille-Claude Debussy). Важко переоцінити вплив цього колосу як на академічну, так і на джазову музику (як і, втім, вплив джазу на цього музичного імпресіоніста). Він утворив справжню революцію щодо сприйняття музичного звуку, тембральності та музичного простору у цілому. В творах цього композитора вже окреслено основні тенденції розвитку музики ХХ століття, передусім, у сфері звукообразності, у сфері музичного простору (і часопростору), що постали наріжним каменем композиторського мислення ХХ і ХХІ століть. Для виконавця-інтерпретатора музика Дебюссі є невичерпним джерелом пошуку нової (зокрема, й сучасної) звукообразності, нових звукопросторових інструментальних засобів і прийомів, що випередили час її написання. Так само його музика представляє незгасаючий інтерес і для сучасного дослідника-музикознавця.

Мета роботи — дослідити музично-семантичні та музично-образні засоби у фортепіанній музиці К. Дебюссі в аспекті новацій звукопросторових уявлень.

Виклад основного матеріалу. Буття музичного простору є багатоплановим та різноманітним, що створює досить широке дослідницьке поле як для виконавця, так і для науковця. Постійні розробки цієї категорії, що ведуться в різних науках, доводять, що вивчення простору сприяє більш глибокому розумінню законів гармонії та відкриттю її нових принципів, що існують іманентно, як у процесах регенерації людських клітин, так і в устрої Всесвіту і, звичайно, у його музичному втіленні, особливо інструментальному — «чистими смислами», поза вербального визначення [3, с. 472]. Сучасні науковці обґрунтовують нерозривний онтологічний взаємозв'язок простору та людини, що дозволяє вважати цю категорію

однією з фундаментальних форм усвідомлення світу та мислення про світ у музичному мистецтві. При цьому простір, як смисловий феномен, виявляє рідкісну властивість його онтології – цілісність. Музичне звукотворення К. Дебюссі являє блискучий взірць переосмислення музичного простору.

Відома сучасна українська дослідниця французької музики В. Жаркова справедливо зазначає, що визначення стильової характеристики музики К. Дебюссі в музикознавчій літературі «...традиційно коливається між полюсами впливу двох мистецьких явищ його епохи – імпресіонізмом та символізмом» [1, с. 28]. За аналогією до характеристики живописної школи художників, що починається з картини Клода Моне «Схід сонця» (1872)..., музика Дебюссі, яка мала незвичні звукові (темброві) барви, набула широкого трактування саме як утілення «імпресіонізму в музиці» [1, с. 28–29]. Цікаво, що сам композитор активно заперечував подібне визначення своєї творчості. У 1908 році, після виконання його оркестрового твору «Образи», композитора «відразу зарахували до сонму «музичних імпресіоністів», що викликало в нього активний протест: «Я намагаюся робити “дещо інше”, створити щось на кшталт реальностей, які певні дурні (*les imbéciles*) називають “імпресіонізмом” – терміном, що настільки недоречно застосований, наскільки це можливо, особливо критиками мистецтва, які не цураються його вживати відносно Тернера, найбільш прекрасного творця таємниці, якого можна уявити в мистецтві» [цит. за 1, с. 29]. Це «дещо інше», насамперед, стосується нового представлення музично-звукового простору.

Кожен твір Дебюссі – це новий ракурс погляду світ, нова можливість захопитися його красою і досконалістю. Це нова можливість відчуті радість буття, така необхідна кожній людині, яка перебуває у творчому пошуку, прагне знайти власне місце в навколишньому світі.

К. Дебюссі, творче обличчя якого відрізняє вишуканість музичного викладу, естетичність художніх образів, витонченість смаку, аристократизм духу, відкрив дорогу новому музичному мисленню, передбачивши чи не всі течії та напрямки музики ХХ століття (прямо зверненого до семантики звуку, до музичного простору і часопростору). Сучасні дослідники постійно відзначають здатність Дебюссі чути «звучну душу» фортепіано, яке вже перед молодим митцем відкриває свої дивовижні можливості. Руйнуючи стереотипи та звичні уявлення про звичне для епохи романтичне фортепіано Ліста і Шопена, Шумана і Брамса, Дебюссі відкрив гарне і нечуване досі звучання, яке всім здавалося новим і навіть придуманим, а насправді було цілком природним. Ця здатність дозволила композитору зрозуміти та розкрити сутність інструменту. Вже у ранніх фортепіанних творах Дебюссі ми відчуваємо особливу витонченість і чарівність звукообразного подання (наприклад, у «Циганському танці», написаному вісімнадцятирічним студентом). «Дві арабески» 1888 року вже повністю являють індивідуальність композитора, з властивими йому витонченістю, свіжістю та несподіваними гармонічними модуляціями, незвичайною прозорістю фактури.

Саме у творчості Дебюссі фактура, її незвичайна поетичність стають важливим фактором нового фортепіанного звукообразу. «Особливості фактурного викладу – пластів, ліній, голосів, способів їхнього поєднання, характерних гармоній, мелодійних зворотів, а то й окремих звуків – стимулюють творчу уяву виконавця, народжують у його свідомості сміливі метаморфози, образні порівняння» [2, с. 44]. А це означає, що зроблено ще один крок у новий звуковий простір. Також важливим засобом формування специфічної звукообразності Дебюссі є гнучка і тонка ритміка, що дає відчуті спадкоємність між французькою клавесинною музикою і сучасним фортепіано, той тонкий зв'язок, який ніколи

не переривається, який завжди живе в мистецтві великих майстрів.

В інтерпретації та сприйнятті звукопростору музики Дебюссі важливого значення набуває цілісність, єдність даного простору, позбавленого різких контрастів. Так, французький музикознавець Луї Лалой (Louis Laloy), протиставляючи стиль Дебюссі романтичній музиці (з її важливістю виявлення контрастів музичних ідей), вказує на загальну плинність поза контрастів, навіть, поза переходів у Дебюссі, коли виконавець повинен органічно з'єднати всі частини (епізоди) в єдине, безперервне ціле, щоб «все виросло з однієї атмосфери... Найважливіша якість – єдність тону. Все, що його порушує, портаменто, переривання ритму, довільні уповільнення чи прискорення не лише непотрібні, а й згубні. Більше того, краще було б повністю «переплутати» дух п'єси, наприклад, грайливо зіграти «Пагоди» або «Вечір в Гранаді» (з циклу «Естампи» – Ч. С.) в манері тореадора, що стоїть на варті, ніж різко зруйнувати чари ударом або гримасою» [8, с. 107]. Лалой написав це в 1909 році, ще до того, як були створені більшість найважливіших фортепіанних творів Дебюссі. Але нам здається, що ця думка французького музикознавця (і співвітчизника композитора) становить важливу частину звукопросторової естетики Дебюссі, що підтверджується й іншими джерелами. Наприклад, Джордж Коупленд повідомляє, що Дебюссі особливо любив його (Коупленда) фортепіанне перекладення симфонічного «L'après-midi d'un faune» через єдність і безперервність, яких вдалося досягти на фортепіано: «Особливо йому сподобалася моя фортепіанна версія «L'après-midi d'un faune», він погодився зі мною, що в оркестровому виконанні, яке вимагає використання різних інструментів, безперервність перебігу епізодів була порушена» [7, с. 166]. Отже, Дебюссі хотів не різких контрастів у музичному розвитку, а прагнув м'яких переходів у цілісності інстру-

ментального звукопростору. І це стосується не тільки наведеного прикладу з тембральністю простору «L'argis-midi d'un faune».

Так, Моріс Дюменіль вказує, що виконавцю слід уникати нерівної та «розрізаної» інтерпретації навіть у ритмічних, гумористичних творах: «У творах ритмічного, гумористичного характеру треба бути максимально обережним, щоб не перебільшувати, не переоцінювати почуття гумору, яке завжди має залишатися істинно галльським, стриманим і вишуканим. Так само постарайтеся дотримуватися загальної єдності ритмічної лінії. Це дозволить уникнути «подрібненого», «смикання» трактування» [4, с. 23]. Ідею плавного ритму в звукопросторовій концепції нової музики Дебюссі підтверджують і спогади його колишнього вчителя Ернеста Гіро, який цитує свого знаменитого учня: «Ритми не можуть міститися в тактах. Глупо говорити про «простий» і «складений» час. І те, й інше має йти нескінченим потоком, не прагнучи поховати ритмічні паттерни» [6, с. 206]. Дану ідею підхоплює і Роджер Нівколс через майже століття: «Необхідно повністю відмовитися від себе, дозвольте музиці робити з вами, що вона хоче, — бути сосудом, через який вона проходить» [7 с. 167]. Елі Робер Шмітц, франко-американський піаніст, диригент і пропагандист нової французької музики у своїй книзі стверджує наступне: «В інтерпретації Дебюссі вже давно поширено надлишок рубато, довільних коливань темпу; однак метрономічне виконання в його творах також немислимо» [9 с. 38]. Наприклад, відомо, що Дебюссі наполягав на тому, щоб тріолі у «Присвяті Рамо» були повністю ритмічними [7, с. 158]. Також в «Місячному саяві» було важливо, щоб трійки були виконувани строго в темпі, «але в межах загальної гнучкості» [7 с. 159]. Якщо в романтичній музиці тріолі, коли вони протистоять звичайному ритму, часто виконуються з використанням свого роду рубато, де перший

тон продовжується з агогічним акцентом, то в музиці Дебюссі це заперечується, але усі тони все одно мають бути «гнучкими». За словами Дюменіля, Дебюссі вважав, що «рубато скоріше слід робити із фразою загалом» [7, с. 159].

Тобто, у інтерпретації часопросторового континууму фортепіанної музики Дебюссі музиканти різних часів і націй підкреслюють, що виконавцям слід уникати раптових змін рубато (що було звичайним явищем для піаністів попередньої, романтичної, епохи). Дуже важливо, щоб фортепіанна тканина Дебюссі не стала жорсткою і механічною (як з боку ритмічної складової, так і з боку туше), вона має текти вільно і природно, повністю відповідаючи імпресіоністській парадигмі. Тим не менш, у виконанні має бути певна простота (це слово часто вживав сам композитор). Таким чином, рубато Дебюссі відрізняється від типового романтичного рубато, в якому звичайно присутні імпульсивність та раптові зміни темпу, і де можна розтягувати окремі ноти з агогічним акцентом. Фрази, навпаки, повинні мати природну гнучкість. При цьому сам композитор, схоже, вважає за краще не описувати рубато, ритм і темп своїх творів докладно, закликаючи виконавців покладатися на власні відчуття музичного часопростору. Так, у листі до М. де Фалья (який мав виконати фортепіанну версію «Двох танців» у Мадриді і, очевидно, звернувся до Дебюссі за порадою з приводу виконання його твору) Дебюссі пише (13 січня 1907 р.): «На те, що ви питаєте, досить складно дати однозначну відповідь! Неможливо записати точну форму ритму, як неможливо пояснити різні ефекти однієї фрази! Найкраще, я думаю, керуватися своїми почуттями... Образ двох танців мені видається чітко вираженим. Є щось, що можна отримати з переходу між «тяжкістю» першого та «благодаттю» другого; для такого музиканта, як ви, це не важко, і я цілком радий залишити виконання на ваш розсуд» [Lesure

& Nichols, с. 176]. Скептично композитор відносився і до фіксації темпів за метрономом.

Такий важливий виконавський показник фортепіанної просторовості, як динаміка, також не залишається поза увагою композитора (і, відповідно, викликає увагу виконавців). Сучасники згадують, що гра Дебюссі була делікатною та приглушеною. Американський піаніст Дж. Коупленд не тільки згадує про ідеї самого Дебюссі щодо м'якої фортепіанної гри, а, навіть, пригадує, як композитор не дозволив йому одного разу відкрити кришку свого рояля, «задрапірованого шовковим шарфом з важкою вагою: «Абсолютно ні!... І так мою музику всі грають надто голосно» [7, с. 164]. Також Дебюссі говорив, що динамічні ефекти не слід перебільшувати ні з крещендо, ні з рубато (стосовно «Місячного сяйва», наприклад): «На крещендо, що веде до кульмінації, він зупинився поряд зі мною: “Будь ласка, не перестарайтеся з цим крещендо (кульмінація була відзначена в тексті як *ff* — Ч. С.). Це звучить надто драматично; почніть м'якше, і ви досягнете того ж ефекту, не погіршивши якість вашого тону... крещендо потрібно робити протягом усієї фрази, а не на одній долі”» [7 с. 159]. Але Дебюссі безумовно не прагнув монотонного звуку, у чому його часто звинувачували в концертній критиці. Він прагнув, таким чином, більш тонких ефектів, які не зіпсували б якість звуку. Саме цього вимагав, на його думку, створений ним новий фортепіанно-звуковий простір. «Крещендо в ті дні були однією з нав'язливих ідей Дебюссі у гри на фортепіано. Йому подобалися легкі крещендо, коли *ppp* перетворювався на просте *pp*. Такі крихітні зміни були значущими та важливими для його мистецтва. Дуже багато піаністів, які грають сьогодні Дебюссі, не беруть до уваги його крещендо. Бачачи знак *ppp*, а потім крещендо, вони рідко знаходять час пошукати позначку гучності на іншому кінці цього крещендо. Воно відразу перетворюється на *ff*. Саме через таку недбалість музика

Дебюссі для фортепіано значною мірою звучить уривчасто, здіймаючись, а не ніжно плавно та задумливо, тривало, як це спочатку було задумано ним» [7, с. 171]. Хоча деякі виконавці (Е. Р. Шмітц), навпаки, дотримуються думки, що в музиці Дебюссі не слід якимось чином обмежувати динаміку, що твори Дебюссі повною мірою використовують можливості фортепіано, з динамічним діапазоном від *fff* до *ppp* і потребують різноманітних нюансів і артикуляції.

У концепції «м'якого звуку» Дебюссі важливу роль відіграє педалізація (нагадаємо, саме педальний механізм зробив фортепіано тим інструментом, який справив революцію у романтичному музичному мисленні як композиторів, так і виконавців): «педаль, як відомо «зробила» фортепіано з його новими концертними, ліричними-віртуозними-оркестральними характеристиками, що блискуче використовували усі наступні покоління композиторів та виконавців» [3, с. 441]. М. Дюменіль згадує про особливий звук, який можна отримати, використовуючи ліву педаль, але при цьому граючи голосно: «Тон збереже округлу, повну, багату співочу якість, але меншу гучність» [4, с. 14]. Можна також сказати, що це створить щільний, але м'який та соковитий звук. Також піаністи відзначають, що багато пасажів та швидких фігурацій у Дебюссі призначені не для віртуозної демонстрації, а для фонового звуку: їх функція «полягає в тому, щоб огортати основні мелодії, промальовувати для них гармонію лініями, відповідно до самого характеру фортепіано, і надавати їм гармонію. Бадьорість йде на другий план» [8, с. 108]. Той факт, що в «Серенаді ляльці» (з «Дитячого куточку») композитор зробив особливу примітку про те, щоб ліва педаль (*una corda*) залишалася навіть у пасажах «forte», свідчить про те, що він знав і використовував можливості цього звукового ефекту. Стосовно педалізації Дебюссі казав так: «Натискання педальєй неможливо записати... Воно варіюється від одного інструмента до

іншого, від однієї кімнати або від одного залу до іншого» [7, с. 162]. З конкретних порад композитора можна вказати на «Clair de Lune», де він запропонував відпустити обидві педалі перед одним натисканням, «щоб дозволити обертонам вібрувати» [7, с. 159]. Ефект одночасного використання обох педалей, очевидно, подобався Дебюссі. Він свідчить про це, наприклад, у «Пагодах», написавши «2 ped», це одне з небагатьох позначень педалі, які є у творах Дебюссі. Спірним є питання щодо «розмиття» педалі Дебюссі, адже це може ввести виконавця в оману, стати «прикриттям» поганої гри (втім, в «Reflets dans l'eau» Дебюссі хотів отримати розмитий звук, правою педаллю без лівої, у першому такті, а другий подати лише з лівою педаллю, «як луна, чути здалеку»). Композитор прагнув, щоб педаль використовувалася «довгими гармонічними ходами, без перерв та плутанини. Час від часу він дозволяв педалі переходити на крихітну частку від однієї гармонії до іншої, подібно до того, як роблять легато з п'ятипальцевої вправи C, D, E, F, G, піднімаючи один палець всього через мить після того, як ви граєте на цій ноті» [7, с. 160]. Твори Дебюссі часто розуміють використання педалі, навіть якщо це прямо не написано, наприклад, він пише басові ноти, які неможливо утримати без допомоги педалі. При цьому часто відбуваються зміни акордів, що вимагають підняття педалі, щоб уникнути розмиття. Піаністи часто досягають задовільного ефекту, використовуючи неповне натискання педалей, хоча немає свідoctв про використання самим композитором подібної техніки.

У виконавському (сценічному) мистецтві неабиякого ефекту набуває і візуально-просторове представлення простору музичного, звукового. Звичайно, форми рухів піаніста значно впливають на якість звучання, тим більш у творах Дебюссі – новатора музично-звукового простору, але тут теж є загроза виконавського жестового перебільшення.

Висновки. Звернення до творчості К. Дебюссі — це особливий крок в осягненні нескінченного багатства, закладеного в звуковому образі фортепіано, що постійно розвивається, осягненні тих можливостей, якими здатний опанувати виконавець, який відкрив «двері» в новий художній простір.

Надзвичайно важливим у фортепіанному звукопросторі Дебюссі є сам звук, який у грі на фортепіано розглядається в комплексі туше, педалювання, динаміки, а можливо, і темпу. Дебюссі був відомий своїм творчим підходом до педалювання та оригінальним туше, а також тонкою динамічною драматургією, що створювало зовсім особливий звук. Семантика звукоутворення постає, таким чином, смисловою одиницею звукового простору у всій своїй багатовимірності структури (тембру, фактури, ритму, темпу тощо).

Для Дебюссі були важливими тонкі нюанси — фактури, ритміки, темпу, динаміки-артикуляції, виконавського туше та педалізації, що відкриває для виконавця нескінченні обрії звукотворення, формування звукового простору фортепіано, але й накладає відповідальність щодо дотримання стильових настанов музики. При цьому в інтерпретації та сприйнятті звукопростору музики Дебюссі важливого значення набуває цілісність, єдність даного простору, позбавленого різких контрастів, що відноситься не тільки для мрійливих, споглядальних, ліричних образних сфер, але й до ритмічних, гумористичних творів, де виконавцю потрібна особлива обережність для запобігання звукообразних «перебільшень», для збереження стримано-вишуканого стилю композитора.

Дані аспекти становлять важливу частину звукопросторової естетики Дебюссі. Аналіз даної проблематики дозволяє визначити імпресіонізм як втілення просторово-часових уявлень, що є характерним для мистецтва і культури ХХ століття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Жаркова В.Б. Музыка Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 130. С. 24–51.
2. Приходько В.И. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков: Фолио, 1997. 208 с.
3. Черноиваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: Гельветика, 2021. 704 с.
4. Dumesnil, Maurice. How To Play and Teach Debussy. New York: Schroeder & Gunther, 1932. URL: https://www.stevepur.com/music/debussy_piano/dumesnil/dumesnil.html
5. Lesure F. & Nichols R. eds. Debussy Letters. London, 1987. 355 s.
6. Lockspeiser, Edward. Debussy: his life and mind II. London, 1965. 337 с.
7. Nichols, Roger. Debussy Remembered. London, 1992. 288 с.
8. Priest, Deborah. Louis Laloy on Debussy, Ravel and Stravinsky. Ashgate: Aldershot, 1999. 342 p.
9. Schmitz, E. R. The piano works of Claude Debussy. Dover: New York 1966. 234 s.

REFERENCES

1. Zharkova, V.B. (2021). The music of Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view of the problem of stylistic identification. *Scientific Bulletin of P.I. NMAU. Tchaikovsky*. Kyiv. Vol. 130. P. 24–51. [in Ukraine].
2. Prikhodko, V.I. (1997). Musical texture and performer. Kharkov: Folio [in Ukraine].
3. Chernoiivanenko, A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odessa: Helvetica [in Ukraine].
4. Dumesnil, Maurice. (1932). How To Play and Teach Debussy. New York: Schroeder & Gunther. URL: https://www.stevepur.com/music/debussy_piano/dumesnil/dumesnil.html [in USA].
5. Lesure F. & Nichols R. eds. (1987). Debussy Letters. London [in England].
6. Lockspeiser, E. (1965). Debussy: his life and mind II. London [in England].
7. Nichols, R. (1992). Debussy Remembered. London [in England].
8. Priest, D. (1999). Louis Laloy on Debussy, Ravel and Stravinsky. Ashgate: Aldershot [in USA].
9. Schmitz, E. R. (1966). The piano works of Claude Debussy. Dover: New York [in England].