

Вера Ивановна Нилова –
музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры
истории музыки Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
inverafox@mail.ru

Элеонора Георгиевна Босенко –
профессор кафедры камерного ансамбля
и концертмейстерского класса Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
abos@psu.karelia.ru

Vera I. Nilova –
musicologist, Dr.Sci (Arts), Professor at the Department
of Music History of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
inverafox@mail.ru

Eleonora G. Bosenko –
professor at the Department of
Chamber Ensemble and Accompanist Class
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
abos@psu.karelia.ru

УДК 78.071.1+784

DOI 10.61908/2413-0486.2023.36.4.48-60

КАМЕРНОЕ ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО МОРИСА РАВЕЛЯ
И ЕГО ПОЭТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ

CHAMBER VOCAL OEUVRE OF MAURICE RAVEL
AND HIS POETIC PREFERENCES

Аннотация

Традиционно одним из актуальных направлений в изучении вокального творчества композиторов является выявление взаимодействия слова и звука. В отношении Равеля (и французской музыки вообще) аналитические процедуры будут результативными при условии практического владения

исследователем фонетикой французского языка. Владение французской фонетикой важно и для вокалистов. Но для концертмейстера одной из главных является проблема интерпретации вокальной музыки начала XX века. Статья посвящена изучению камерных вокальных произведений Равеля в аспекте его поэтических предпочтений.

Abstract

Traditionally, one of the topical directions in the study of vocal work of composers is the identification of the interaction between word and sound. Referring to Ravel (and French music in general), analytical procedures will be effective if the researcher has good phonetic skills in French. Even more important is the mastery of French phonetics for vocalists. But for the leader no less important than the performing school of the vocalist is the issue of interpreting vocal music of the early twentieth century. To solve this problem, it is necessary to expand the usual framework of the stylistic context of Ravel's oeuvre. The article is devoted to the study of Ravel's chamber vocal works in the aspect of his poetic preferences.

Ключевые слова: Равель, камерная вокальная музыка, Маро, Верлен, Малларме, традиция, поэзия

Keywords: Ravel, chamber vocal music, Marot, Verlaine, Mallarmé, tradition, poetry

В 1908 году в Париже вышла из печати серия написанных в разное время очерков Ромена Роллана под общим названием «Музыканты наших дней». В очерке «Современное состояние французской музыки» Роллан афористически охарактеризовал некоторых современников Дебюсси, которые входят в «сомкнутую фалангу музыкантов»: «в первых рядах ...блещет красочный мастер грез Клод Дебюсси, испытанный зодчий Поль Дюка, страстный мыслитель Альберик Маньяр, *наш поэт-иронист Равель* и такие чеканные и тонкие художники как Альбер Руссель и Деода де Северак»¹ [4, с. 207].

¹ Равель единственный, кого Роллан не назвал по имени.

Роллан был старшим современником Равеля и был лично знаком с композитором, поэтому характеристика, данная Ролланом Равелю, заслуживает внимания. Источником первой части двойной метафоры Равеля-композитора – *поэт* – мог быть подзаголовок французского издания монографии А. Швейцера о И. С. Бахе (1905), где Бах назван «музыкантом-поэтом»². Вторая часть метафоры – *иронист* – могла быть спровоцирована манерой поведения Равеля в парижских салонах³, а также его идентификацией с Алкивиадом⁴.

Цель данной статьи – оценивая эвристический потенциал двойной метафоры Роллана, характеризующей Равеля, обратиться к изучению камерного вокального творчества композитора, используя в качестве навигатора не стилевую парадигму (безусловно, подразумеваемую), а определение Роллана. Определение стилевой парадигмы необходимо для изучения неспециального и специального содержания⁵ музыки Равеля; изучение же вокальных произведений в аспекте поэзии и иронии

² Друскин М. С. Швейцер и начало века // Друскин М. С. Очерки, статьи, заметки. Л.: «Советский композитор», 1987. С. 134. В немецких изданиях этот подзаголовок снят, более того, Бах (как Шуберт и Берлиоз) отнесен Швейцером «скорее к живописцам», а Бетховен и Вагнер – «более к поэтам». Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М: Классика XXI, 2002. С. 323. При этом общее между Вагнером и Шубертом Швейцер определил так: «композиторы следуют за текстом во всех его деталях и таким образом остаются в русле поэтической музыки». Швейцер А. Цит. изд. С. 325. В этом смысле Равеля можно назвать композитором-поэтом.

³ В. Жаркова, в частности, писала, что в парижских салонах Равель надевал маску, а его манеру поведения назвала балансированием «на грани поведения, взрывающего светские нормы и безукоризненного в смысле ощущения меры дозволенного». Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): Монография. К.: Автограф, 2009. С. 124–125.

⁴ Об этом сообщила Жаркова со ссылкой на письмо Равеля мадам де Сен-Марсо от 19 августа 1898 года. Жаркова В. Б. Цит. изд. С. 122–123. Плутарх в «Сравнительных жизнеописаниях» охарактеризовал Алкивиادا не только с положительной стороны. URL.: <https://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1439001200> (дата обращения: 02.07.2023). Жаркова объясняет сравнение Равеля и Алкивиадом знанием дендистской доктрины. Жаркова В. Б. Цит. изд. С. 124. О том, что «композитор надел маску» говорил и Иван Соколов в лекции «Равель. Творческий облик» 16 января 2023 года. URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDIKE1T12kg> (дата обращения 01.07.2023).

⁵ О специальном и неспециальном музыкальном содержании см.: Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание // «PHILHARMONICA. International Music Journal». 2014. № 1. С. 14–25.

принципиально важно для интерпретации вокальных произведений Равеля творческим содружеством вокалиста и концертмейстера.

И поэзия, и ирония апеллируют к неспециальному музыкальному содержанию, но средства воплощения этого неспециального содержания относятся к специальному музыкальному содержанию. В отношении Равеля стартовым условием в данном исследовании камерной вокальной музыки стало признание композитора в качестве самостоятельной (наряду с Дебюсси) фигуры во французской музыке первой половины XX века⁶ и рассмотрение его творчества в контексте «*belle époque*» [2]. Такой метод исследования имеет очевидное преимущество. Музыка Равеля осмысливается не как идущая вослед за старшим современником Дебюсси (музыкальная горизонталь), а в многомерном художественном пространстве, в котором музыкально-поэтические традиции Франции естественным образом сосуществуют вместе с активным поиском новых средств выражения⁷ и вовлечением в орбиту художественных замыслов и решений разных видов искусства, причем не только литературы и театра (что для французской музыки было давней традицией), но и современного кинематографа.

Поэтический мир Мориса Равеля

Камерную вокальную музыку Равель писал на протяжении 40 лет. Его поэтические предпочтения сформировались в 1890-е годы. Тогда же

⁶ В отечественной музыкальной историографии основной корпус работ о Равеле был создан в 1960-х – начале 1980-х годов. Пик советского равелеведения пришелся на 1983 год. Итоговым для этого периода можно признать имевшее научную перспективу суждение Филенко: «в непосредственной близости к Дебюсси, в русле его эстетики, *но вместе с тем значительно отличаясь от нее, расцветает творчество Мориса Равеля*» (курсив наш. – В. Н., Э. Б.). Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Л.: Музыка, 1983. С. 4.

⁷ В качестве примера названа «Игра воды». «Промежуточная» эстетическая позиция Равеля может быть сопоставлена с бодлеровской: «Каждое стихотворение – это напряжение мысли, и каждое эссе – запись ощущения. Этот “романтик” в своей умеренности был похож на классиков» [6, с. 93]. Здесь, очевидно, имеет место феномен, обозначенный Дальхаусом как «форма рецепции, характеризующаяся преемственностью и самоочевидностью восприятия» [1, с. 296].

обозначился временной диапазон интересующей Равеля поэзии. Нижней хронологической границей стала эпоха Ренессанса (Клеман Маро), верхней – современные ему поэты-символисты (французские и бельгийские франкоязычные поэты) и другие менее известные современники, с которыми Равель общался в парижских салонах. В этом историческом диапазоне было и обращение к стихам Пьера де Ронсара (1524–1585), возглавлявшего (вместе с Дю Белле) объединение «Плеяда».

Для первого вокального произведения «Баллада о Королеве, умершей от любви» (1893) Равель выбрал стихи современного бельгийского журналиста Ролана де Марэ (1874–1955). Затем последовали *mélodie* «Глубокий мрачный сон» (1895) на стихи Поля Верлена (1844–1896), «Святая» (1896) на стихи Стефана Малларме (1842–1898), «Об Анне, играющей на клавесине» (1896) и «Об Анне, бросившей в меня снегом» (1899) и на стихи Клемана Маро (1496–1544). Завершила период 1890-х годов «Песня прялки» (1898) на стихи Леконта де Лиля (1818–1894). Хотя сам Равель в 1907 году из ранних вокальных произведений отдал предпочтение *mélodie* «Святая»⁸.

Поэзия Малларме и Верлена, привлекая внимание французских композиторов в начале XX века, вызвала большой интерес не только у них. Некогда популярный на Западе и в России врач и ученик итальянского психиатра Чезаре Ломброзо Макс Нордау (1849–1923) (не будучи французом) посвятил в своей книге «Вырождение» немало страниц творчеству французских писателей и поэтов, в том числе Верлену и Малларме. Взамен характеристики эпохи как «*belle époque*» или «заката Европы» (по Шпенглеру) он использовал французское выражение «*fin de siècle*» в значении, близком ницшевскому понятию *décadence*. Он был противником отрицания идеала в искусстве⁹, а французское общество того времени считал больше похожим на

⁸ См. письмо Жану Обри от 23 марта 1907 года [4, с. 50].

⁹ Ситуацию, сложившуюся в музыкальной культуре, Нордау описал так: «В операх и на концертах законченные формы прежних композиторов уже не нравятся. Ясная работа классиков, добросовестное соблюдение законов контрапункта представляются скучными.

загримированных персонажей, попавших на маскарад и живущих в домах, напоминающих «скорее склады, магазины, музей, чем жилые помещения»¹⁰ [3, с. 29]. Равель был частью этого общества, и мода на обустройство жилища коснулась и его. Жаркова дала описание Бельведера, благоустройством которого Равель занимался в 1921–1927 годах: «Бельведер создавал подлинную феерию стилей. В салоне для приема гостей секретер и комод в стиле Людовика XVI гармонировали с буфетом и посудой в стиле ар-деко, прекрасно оттененными модными обоями в вертикальную серую и черную полоску. В столовой в единое целое органично сливались стулья “а ля Директория”, круглый стол в стиле Людовика XVI, изысканное стекло ар-деко и античные “реминисценции”»¹¹. Такой же «феерией стилей» отличались спальня и кабинет. Все это многостилие дополнял миниатюрный японский салон с репликами предметов интерьера¹².

И Верлену, и Малларме (чьи книги были в библиотеке Равеля) Нордау дал нелицеприятные оценки. Упомянув, что поздней славой Верлен обязан Жану Мореасу и Морису Барресу, Нордау утверждал, что «позднее увлечение Верленом было на самом деле только искусным маневром горстки людей, которые за двенадцать или четырнадцать лет успели из Монмартра и Латинского квартала проникнуть во французскую литературу и, побеждая все преграды на своем пути и влияя на бульварную прессу, водрузить свое пиратское знамя на куполе дворца Мазарини» [3, с. 372]. Поэзию Малларме Нордау считал декадентской литературой, самого поэта называл слабоумным

Мелодически ослабевающая и звучно разрешающаяся кода, гармоничная фермата вызывает зевоту» [3, с. 31].

¹⁰ О деградации французского общества еще в XIX веке писал Флобер в письме к Тургеневу: «Помимо собственных горестей (за последние три года умерли почти все, кого я любил), меня угнетает состояние общества. <...> Никогда еще так мало не считались с интересами духа. Никогда еще так открыто не проявлялась ненависть ко всему высокому, презрение к Прекрасному, словом, никогда не осквернялась до такой степени литература». *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде: Письма; Статьи. В 2-х т. Т. 2 / Сост. С. Лейбович; Пер. с франц. под ред. А. Андрес; Примеч. С. Кратовой и В. Мильчиной. М.: Худож. лит., 1984. С. 115–116.

¹¹ Жаркова В. Б. Цит. изд. С. 150.

¹² Жаркова В. Б. Цит. изд. С. 153.

евнухом, а его эстетическую теорию критиковал за «спутанность всех законов искусства и смешивание всех художественных способов выражения объясняют словом “новизна”» [3, с. 377].

«Медицинский» приговор, вынесенный Нордау Верлену и Малларме, радикально расходился с оценкой их поэзии современными поэтами, одним из которых был английский поэт-символист, драматург, переводчик и литературный критик Артур Саймонс (1865–1945). В 1899 году, когда вышла его книга «Символистское движение в литературе», Равелю было 24 года. Саймонс так описал магию влияния Малларме на современников: «В этом живом, беспокойном состоянии ума можно было углядеть вызов импровизатора <...> Он словно стряхивал пыль с ваших собственных идей, немного приводил их в порядок и возвращал вам обратно на удивление блестящими» [6, с. 145]. О своем понимании поэзии Малларме Равель написал в Краткой автобиографии: «“Три вокальные поэмы на стихи Малларме”; я хотел передать в этой музыке особенности поэзии Малларме и прежде всего свойственную ему изысканность и глубину. “Изгибы крупа и прыжка” – самый странный, чтобы не сказать “непостижимый” из сонетов Малларме. В нем я применил почти такую же инструментовку, как Шёнберг в “Лунном Пьеро”» [4, с. 196]. Это признание Равеля дает основание предположить, что в поисках средств воплощения «странного» сонета он воспользовался «маской» Шёнберга.

В поэзии Верлена Саймонс оценил свободу от риторики¹³ и приближение «к чистой музыке». Его «живописание звуком» было сродни пластическому движению, разрабатываемому в начале XX века в свободном танце Айседоры Дункан и в теории ритмического воспитания Эмиля Жака-Далькроза¹⁴.

¹³ «Хребет риторике сверни» (пер. Б. Пастернака).

¹⁴ См. подробнее об этом: Безуглая Г. А. Музыкальность классической хореографии. Исследование. СПб.: Академия Русского балет имени А. Я. Вагановой, 2020. С. 216.

В вокальной музыке пластически «осязаемой» была музыкальная декламация. В Краткой автобиографии Равель писал: «Ясный и точный язык, глубокая затаенная поэтичность произведения Жюль Ренара давно привлекали меня. Его текст подсказал мне форму своеобразной музыкальной декламации, тесно связанной с интонациями французской речи»¹⁵ [4, с. 194–195]. Метод соотношения текста и музыки, о котором писал Равель, уходит в XVII век к лирическим трагедиям Люлли, к декламации французской трагедии. В письме к Рихарду Штраусу Роллан назвал и более ранние истоки французской декламации – старинную французскую народную песню и григорианское пение, отметив, что «современное движение за свободу ритма и против строгого однообразия размера соответствует подлинной традиции французской музыки, до ее увлечения итальянщиной в XVII веке»¹⁶.

В переписке Роллана с Р. Штраусом есть любопытный диалог о французской речи. По совету Роллана Штраус приобрел клавишную оперу «Пеллеас и Мелизанда», после чего написал Роллану о небрежности декламации у Дебюсси¹⁷. В ответ ему Роллан написал: «То, что Вы называете “небрежностью декламации”, на самом деле – психологическая правда и гибкость»¹⁸.

Свобода «от тирании правильного ритма» слышна уже в «Святой». Хотя в ней сохранена тактовая система музыкальной ритмики, формообразование вокальной мелодии (как в григорианском распеве) определяет текст, а тактовая черта сохранена лишь формально. Сходство с григорианским распевом усиливается силлабикой, волновым контуром мелодии,

¹⁵ В исполнении вокальных сочинений Равель обращал внимание на те качества, о которых он писал Эрнесту Ансерме, ходатайствуя об ангажементе Мадлен Грей: «это одна из наших выдающихся певиц; у нее красивый голос, достаточно сильный и чистый. И что тоже ценно, отличная дикция. Благодаря ей публика могла слышать “Шехеразadu” не только в виде симфонической поэмы» [4, с. 131].

¹⁶ Роллан Р. Цит. изд. С. 36.

¹⁷ Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника. Книга 3. М.: Музгиз, 1960. С. 29–30.

¹⁸ Рихард Штраус и Ромен Роллан. Цит. изд. С. 31–32.

минимальным количеством скачков с обязательным последующим их заполнением. В самой мелодии отсутствуют яркие индивидуальные интонационные обороты; здесь не использован принцип мелодического обобщения, и слово не подчинено музыке. Исполнительская ремарка *Liturgiquement* находится в полном соответствии с характером вокальной мелодии. Ее «литургический стиль» гарантирует ясную артикуляцию поэтического текста. Такое творческое решение, с одной стороны, апеллировало к средневековой традиции и, в целом, к французской национальной традиции, с другой – предлагало способ диалога поэта и композитора. В «литургическом» стиле фортепианная партия (при всей ее индивидуальности) выполняла функцию комментирования поэтического текста¹⁹.

В том же году Равель написал *mélodie* на одну из эпиграмм Клемана Маро «Об Анне, играющей на клавесине». Еще одна эпиграмма «Об Анне, бросившей в меня снегом» была написана в 1899 году, и вместе они образовали мини-цикл «Две эпиграммы Клемана Маро». Маро считается подлинным мастером ренессансной французской эпиграммы, который «удачно объединил античный опыт со специфически галльским юмором»²⁰. Он использовал устаревшую лексику и средневековые размеры²¹.

Mélodie «Об Анне, играющей на клавесине» написана в размере 5/4. По содержанию композиция этой вокальной миниатюры состоит из двух частей (разделяемых фортепианным отыгрышем) со вступлением и заключением. Но музыкальная декламация образует свой контур композиции вследствие объединения двух первых и двух последних строк восьмистрочного стиха единым мелодическим (волновым) движением с подъемом к кульминации в начале второй строки с последующим спадом и в конце седьмой строки.

¹⁹ Комментирующая функция поэтического текста в камерной вокальной лирике Равеля требует отдельного исследования.

²⁰ Михайлов А. Три века французской эпиграммы. URL.: http://www.belousenko.com/presents/French_epigram.htm (дата обращения 20. 07. 2023).

²¹ Там же.

Строки третья, четвертая, пятая и шестая отделены от предшествующих и последующих либо ритмом (остановка на последнем слоге предшествующей строки), либо паузами. Каждая из этих строк также имеет контур волны. Начало миниатюры артикулировано затактом (первая строка), последующие строки начинаются с сильной доли, а начало седьмой строки подчеркнуто метрическим сдвигом (третья доля пятидольного такта). В конце седьмой строки достигнута мелодическая вершина всей композиции. Именно вокальная партия вносит уточнения в композицию всей *mélodie*.

Силлабика вокальной миниатюры (за очень редкими исключениями) типична для речитатива Люлли. В его трагедиях речитатив представлял собой «рассуждение, положенное на музыку», а «декламационная линия очищена от всякой “мелодической растительности”»²².

Этими качествами обладает и вокальная партия миниатюры «Об Анне, играющей на клавесине». Фортепианная партия на протяжении всей композиции сохраняет оstinatный ритмический пульс шестнадцатыми длительностями, приглушая эффект интонационной экспрессии. Это качество произведения также имеет связь с французской традицией – с *air de cour* с ее вниманием к деталям просодии²³.

Младшей современницей *air de cour* была французская клавесинная миниатюра. У князя Эдмона де Полиньяк был клавесин XVIII века, и Равель, посещавший салон его супруги, об этом знал. Аккомпанирующая партия в миниатюре «Об Анне, играющей на клавесине» имеет ремарку «*clavessin ou piano (en sourdin)*» («клавесин или фортепиано с сурдиной» (с использованием левой педали) [7]. Большая часть партии левой руки записана в скрипичном ключе, что в сочетании с ремаркой «Очень легко и подвижно» создает эффект клавесинного звучания. На достижение этого эффекта направлены и

²² Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 2. С. 136–137.

²³ См. об этом: Брянцева В. Н. Французский клавесинизм. СПб.: Издательство «Дмитрий Буланин», 2000. С. 47.

артикуляционные обозначения: *staccato*, *staccatissimo*, *marcato* (в партии правой руки), *tenuto* (в партии левой руки). Отсутствует характерная для барокко терассообразная динамика, вместо нее использованы «вилки» *crescendo* и *diminuendo*. На премьере в 1900 году Равель сам аккомпанировал певице на фортепиано.

Во второй эпиграмме нет указания на инструмент. Фортепианная фактура более плотная, о клавишине напоминают одиночные и двойные морденты. От первой эпиграммы она отличается переменным размером: 7/4, 5/4, 6/4, 7/4, 4/4, 5/4, 7/4, что (как и в «Святой») делает тактовую черту фактически формальной.

Музыкальная декламация как техника, лежащая в основе музыкально-поэтического синтеза в камерной вокальной музыке Равеля, связывает ее и с французской песенной традицией (шансон, *air de cour*), и с традицией музыкального театра. В «Святой» фортепианная фактура состоит из равномерно чередующихся аккордовых вертикалей с несоблюдением функциональной логики. Аккорды следуют параллельно вокальной линии, и по технике такая фактура сходна с французской шансон начала XVI века.

Танцевальная моторика в фортепианной партии в *mélodie* «Об Анне, играющей на клавишине» дает основание услышать эту вокальную миниатюру в ее исторических связях с музыкально-хореографическим «двуязычием» в эпоху театральных преобразований Люлли²⁴. Хореографический жест явлен не только в моторике, но и акцентах – синкопах на первую долю такта с одновременной сменой штриха *staccatissimo* на *marcato*.

Если принять во внимание признание Равеля в том, что он задумал *возродить* принципы итальянской оперы-буфф в опере «Испанский час», то следует констатировать, что он, согласно Дальхаусу, «делал традицию, к которой он принадлежит по происхождению, предметом своих раздумий» и таким образом дистанцировался от нее. Дальхаус назвал это

²⁴ Безуглая Г. А. Цит. изд. С. 12.

«объективирующей рефлексией» [1, с. 291], изучение которой по отношению к камерной вокальной музыке Равеля необходимо приводит к освещению новых тенденций во французском театре и раннем французском кинематографе.

Литература

1. Дальхаус К. Распад традиции в XIX и XX веках // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 291–309.
2. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М., СПб.: Центр ГИ, 2012. 336 с.
3. Нордау М. Вырождение / пер. с нем. и предисл. Р. И. Сементковского; Современные французы / пер. с нем. А. В. Перельгиной; послесл. В. М. Толмачева. М.: Республика, 1995. 400 с.
4. Равель в зеркале своих писем / пер. с фр.; сост. М. Жерар, Р. Шалю. 2-е изд. Л.: Музыка, 1988. 248 с.
5. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. Вып. 4: Музыканты наших дней: Стендаль и музыка / пер. с фр. Ю. Вейсберг, Е. Куниной, И. Кунина; ред., сост. и коммент. В. Брянцевой. М.: Музыка, 1989. 20 с.
6. Саймонс А. Символистское движение в литературе: учеб. пособие / пер. с англ. Н. Александровой. СПб.: Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2018. 394 с.
7. Шекалов В. А. Клавесин в современном композиторском творчестве. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klavesin-v-sovremennom-kompozitorskom-tvorchestve/viewer> (дата обращения: 20.07. 2023).

References

1. Dahlhaus K. Raspad tradicii v XIX i XX vekah [Disintegration of the Tradition in the 19th and 20th Centuries]. *Dahlhaus K. Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki / sost., per. s nem., poslesl., komment. S. B. Naumovicha* [Selected Works on the History and Theory of Music, ed. and trans. from German, afterword, comments by S. B. Naumovich]. St. Petersburg: N. Novikov Press, 2019, pp. 291–309.
2. Krivitskaya E. D. *Muzyka Francii: vek dvadcatyj. Jestetika, stil', zhanr* [Music of France: the Twentieth Century. Aesthetics, Style, Genre]. Moscow, St. Petersburg: GI Center, 2012. 336 p.
3. Nordau M. *Vyrozhdzenie* [Degeneration], trans. from German and foreword by R. I. Sementkovsky; *Sovremennye francuzy* [Modern French People], trans. from German by A. V. Perelygina; afterword by V. M. Tolmachev. Moscow: Respublika, 1995. 400 p.
4. *Ravel' v zerkale svoih pisem* [Ravel in the Mirror of His Letters], trans. from French; comp. by M. Gerard, R. Shalyu. 2nd ed. Leningrad: Muzyka, 1988. 248 p.

5. Rolland R. *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie* [Musical-Historical Heritage] in 8 Issues. Issue 4: *Muzykanty nashih dnei: Stendal' i muzyka* [Musicians of our time: Stendhal and Music], trans. from French by Yu. Veysberg, E. Kunina, I. Kunin; ed., comp., and comments by V. Bryantseva. Moscow: Muzyka, 1989. 20 p.
6. Simons A. *Simvolistskoe dvizhenie v literature* [Symbolist Movement in Literature]. Textbook, trans. from English by N. Alexandrov. St. Petersburg: "Lan" Press; "Planet of Music" Press, 2018. 394 p.
7. Shekalov V. A. *Klavesin v sovremennom kompozitorskom tvorchestve* [The Harpsichord in Contemporary Composer's Work]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klavesin-v-sovremennom-kompozitorskom-tvorchestve/viewer> (20.07.2023).