

На правах рукописи

**Чебуркина Марина Николаевна**

**Французское органное искусство Барокко:  
музыка, органостроение, исполнительство**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Москва 2013

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория  
(университет) имени П. И. Чайковского»

Научный консультант: доктор искусствоведения, профессор  
**Чинаев Владимир Петрович**

Официальные оппоненты: **Кириллина Лариса Валентиновна**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВПО «Московская государственная  
консерватория (университет)  
имени П. И. Чайковского»,  
профессор кафедры истории зарубежной музыки

**Гуревич Владимир Абрамович**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВПО «Российский государственный  
педагогический университет имени А. И. Герцена»  
(Санкт-Петербург),  
профессор кафедры музыкально-инструментальной  
подготовки

**Панов Алексей Анатольевич**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный  
университет»,  
заведующий кафедрой органа, клавесина и карильона

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная  
консерватория (академия) имени М. И. Глинки»

Защита состоится 28 ноября 2013 года в 16 часов на заседании диссертационного  
совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени  
П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной  
консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан « » сентября 2013 года

Ученый секретарь диссертационного совета:  
кандидат искусствоведения

**М. В. Переверзева**

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Французское органное искусство Барокко принадлежит к числу ярчайших явлений музыкального прошлого. Черпающее истоки в недрах Возрождения и открывающее путь в XIX век, оно подвергается на протяжении своего двухвекового существования ярко выраженной эволюции.

В то же время французское органное искусство Барокко предстаёт как чрезвычайно целостное и относительно стабильное явление. Целостность его характера обусловлена единством действующих в XVII–XVIII веках во Франции эстетических и музыкально-теоретических закономерностей. Наряду с этим его внутренняя стабильность и единство его идейно-образного содержания обеспечиваются связью с церковным культом и являются следствием господства в его рамках религиозной проблематики.

Характер французского органного искусства Барокко определяется риторической природой мышления и подчиняется эстетическим и философским категориям эпохи («патетическое», «светлое и тёмное», идеи «метода» и «порядка»). Его специфика обусловлена также ярчайшим действием в его рамках теории пропорций, базирующейся на акустических критериях и исходящей из закономерностей натурального звукоряда.

Французское органное искусство Барокко вписывается в контекст движения Просвещения, которое знаменует собой уникальную по подъёму человеческого духа и расцвета научной мысли эпоху. Его ярчайшие явления наблюдаются во Франции, в том числе — в музыкальной сфере, и в частности — в области органного искусства. Вместе с тем прогрессивное мышление, послужившее импульсом создания Академий, выхода в свет энциклопедических изданий, и в конечном счёте — предпосылкой Великой Французской революции, контрастирует в XVII–XVIII веках во Франции с абсолютизмом королевской власти и кровавым революционным террором, подобно тому как изысканность вкуса соседствует с грубостью разрушительных войн, а изобилие роскоши — с болезнями и нищетой.

Данные противоречивые факты и полярные события накладывают отпечаток на характер французского органного искусства Барокко — насыщенного контрастами музыкального явления, пышного и великолепного, страстного и утончённого, блестящего огненной жизнерадостностью и переполненного страданием, математически выстроенного и стихийно-непредсказуемого.

В последние десятилетия европейское органное искусство XVI–XVIII столетий является предметом пристального внимания со стороны российских музыковедов. Данный интерес вписывается в контекст музыкального движения на международном уровне, акцентирующего своё внимание на необходимости знания существовавших прежде художественных закономерностей и следования историческим традициям, провозглашающего своим идеалом принципы исторически точной реставрации инструментов и аутентичной интерпретации.

Возросший интерес к европейскому органному искусству эпохи Барокко, и в частности — к французскому, обуславливает **актуальность** настоящей работы. Наряду с этим её **необходимость** вызвана тем фактом, что до настоящего времени в российском музыковедении французское органное искусство Барокко как целостное явление не было предметом специального научного исследования.

**Предметом исследования** настоящей диссертации является французское органное искусство Барокко, которое расценивается как комплексное явление, объединяющее три сферы: органную музыку (композиторское творчество), органостроение, органное исполнительство, — и охватывающее XVII–XVIII столетия (1600–1799). Данные рамки обусловлены единством эстетических, музыкально-теоретических, органостроительных и исполнительских тенденций, имеющих место во французском органном искусстве на протяжении всего указанного периода<sup>1</sup>.

Три составляющие французского органного искусства Барокко существуют на практике в неразрывном единстве, взаимодействуя между собой и дополняя друг друга:

1. Понятие «органная музыка» распространяется на сольные музыкальные сочинения для органа, созданные в XVII–XVIII веках крупнейшими французскими композиторами, и включает произведения, зафиксированные в письменном виде (изданные и рукописные) и дошедшие до нашего времени.

---

<sup>1</sup> Границы являются условными. Определение хронологических рамок французского органного искусства Барокко является одной из задач диссертации. Указанные хронологические рамки также обосновываются: *Чебуркина М. Н.* Французское органное искусство Барокко (1600–1799). Периодизация. Категории «Plein jeu» и «прелюдировать» // *Музыковедение*. — 2012. Вып. 12. — С. 2–6.

Избегание во французской органной музыке «классической» сонатной формы (демонстрируется в Главе II, разделе 2.4.6), отсутствие во французском органном искусстве принципиально новых явлений во второй половине XVIII века (выявляется в ходе настоящего исследования), а также специфическая трактовка во Франции терминов «классический» и «классицизм» (прослеживается в Главе I, разделе 1.1.3), побуждают нас не использовать эти термины по отношению к французскому органному искусству XVII–XVIII веков в качестве самостоятельных.

Выходят за рамки обозначенной категории органные пьесы с участием других инструментов, а также анонимные и коллективные сочинения. В силу её неподчинения указанным критериям органная импровизация затрагивается лишь в той степени, которой требует проблематика настоящего исследования.

2. Основой категории «органостроение» выступают диспозиции французских органов XVII–XVIII веков, критерии описания которых исходят из количества присутствующих в органе звуковых планов (мануальных и педального), их регистрового состава (названия регистров и высота звучания) и присутствия дополнительных механических устройств (системы мануальных и педальной копуляций, Tremblants и некоторые другие). Эти данные могут сопровождаться элементарными сведениями о внутреннем устройстве органа, строении составляющих регистры труб, структуре присутствующих в диспозиции многорядных регистров, а также характеристиками звучания отдельных регистров и регистровых групп.

Математические, физические, химические, технические, архитектурные, художественно-декоративные и т. д. параметры органостроения, а также органостроение, представленное творчеством органных мастеров нефранцузского происхождения и выражающее тенденции органостроения других стран, выходят за рамки настоящей работы. Вопрос строения микстур и проблема строев и температур, вызывающие необходимость углубления в сферу акустики, затрагиваются лишь в той степени, которой требует проблематика настоящего исследования.

3. Понятие «органное исполнительство» охватывает главные исполнительские средства и приёмы, используемые в прошлом и настоящем для раскрытия содержания французской органной музыки Барокко, теория которых разрабатывается во Франции в XVII–XVIII веках. Термины «исполнительство» и «интерпретация» расцениваются как идентичные и предполагают исторически точную (аутентичную) интерпретацию.

За рамки данной категории выходят приёмы, свойственные иным, нежели органная, формам исполнительства.

**Материалом исследования** являются французская органная музыка XVII–XVIII веков, французские документы эпохи (опубликованные трактаты, рукописи, предисловия к органным сборникам, статьи в энциклопедических изданиях),

отражающие теорию и практику французского органного музицирования, а также французские органы, сооружённые в этот период и сохранившиеся до наших дней.

**Цель исследования** — выявление основополагающих музыкальных закономерностей французского органного искусства Барокко — мыслимого в процессе эволюции, — знание которых необходимо для его адекватного восприятия и анализа, а также для художественно оправданной интерпретации французской органной музыки и исторически точной реставрации французских органов XVII–XVIII веков.

Цель исследования диктует круг **задач**, которые распределяются в шести направлениях:

1. Выявление основных эстетических и стилевых закономерностей французского органного искусства Барокко.

2. В области органной музыки — анализ структуры главных органных жанров (Месса, Гимн, Те Деум, Магнификат, Сюита, Ноэль, Концерт); анализ закономерностей гармонии и формы; анализ практики литургического и концертного (салонного) органного музицирования; выявление эволюции и периодизация французской органной музыки Барокко.

3. В области органостроения — определение его закономерностей; выявление его эволюции и его периодизация; демонстрация проблематики исторически точной реставрации органа французского Барокко.

4. В сфере исполнительства — выявление специфики органного исполнительства; анализ важнейших средств и приёмов органного исполнительства французского Барокко: регистровки, «движения», артикуляции, «неравных нот» и орнаментики; выявление его эволюции и его периодизация.

5. Выявление роли французской теории пропорций XVII–XVIII веков, исходящей из акустических закономерностей, в контексте французского органного искусства Барокко.

6. Определение хронологических рамок французского органного искусства Барокко и его периодизация.

Цель и задачи определяют **структуру исследования**.

Диссертация состоит из Введения, пяти Глав и Заключения, которые соответствуют поставленным задачам. Их дополняют Таблицы, Нотные примеры и Библиография.

Цель и задачи диктуют также **метод исследования**.

За основу метода исследования берётся анализ французской органной — и шире, музыкальной — теории XVII–XVIII столетий, который дополняется анализом органических сочинений и сохранившихся инструментов.

Мы считаем необходимым уточнить четыре момента:

1. Полный и всесторонний анализ трёх составляющих французского органного искусства Барокко требует углубления в сферу французской музыкальной теории, теории органостроения и органного исполнительства эпохи, а также анализа основных закономерностей литургической практики во Франции в XVII–XVIII веках и освещения некоторых положений французской философии и эстетики этого времени.

2. Правомерность выбора анализа теоретических источников в качестве основополагающего метода исследования усугубляется значимостью французской мысли этого периода в сфере музыкальной теории, органостроения и органного исполнительства, а также в области эстетики и философии. Едва ли не наибольшее количество информации о характере и особенностях французского органного искусства Барокко предоставляют документы той эпохи — энциклопедические издания, более или менее развёрнутые опубликованные трактаты, рукописи, предисловия к органным сборникам.

3. Обилие не переведённых на русский язык уникальных источников, содержащих ценнейшие сведения об особенностях французского органного искусства XVII–XVIII веков (в частности — в области интерпретации), и неадекватность целого ряда присутствующих в них терминов и формулировок побуждают использовать в ряде случаев комментированный перевод в качестве основной формы анализа.

4. В силу целостного и замкнутого характера французского органного искусства Барокко в диссертации не уделяется внимания его сравнению с органными школами других стран. За рамки настоящего исследования выходит также сравнение французского органного искусства XVII–XVIII столетий с другими видами французского музыкального искусства этого периода (инструментального и вокального).

Критерии метода исследования конкретизирует **методология**, в рамках которой принципиальное значение имеют три момента:

1. Избранная в диссертации методология имеет комплексный характер и основывается на объединении трёх подходов: музыковедческого, экспертного и исполнительского. Осуществление настоящего исследования стало возможным благодаря нашей многолетней профессиональной деятельности в качестве не только музыковеда, но также исполнителя (международная концертная деятельность — с 1994 года; работа в качестве органистки Версальского дворца — 1995–2010; запись компакт-дисков на французских исторических органах — с 2002 года; участие в католических литургиях, в том числе — традиционного типа) и органного эксперта (экспертная деятельность в составе Национальной комиссии по охране и реставрации исторических органов при Министерстве культуры Франции — с 2006 года, на основании Приказа Министра культуры Франции).

В контексте музыковедческого анализа мы опираемся на теоретическую, историческую и эстетико-философскую методологию.

Экспертная методология исходит из критериев технической и музыкальной экспертизы органов.

Исполнительская методология отталкивается от опыта и оценки концертирующего органиста и педагога.

В условиях диалектической взаимосвязи указанных видов методологии музыковедческий метод анализа выступает в настоящем исследовании в качестве основополагающего. Роль экспертной методологии особенно важна в третьей Главе, а исполнительской — в четвёртой Главе.

2. В настоящем исследовании мы опираемся на источниковедческую и текстологическую методологию и отдаём предпочтение методу работы с



первоисточниками — оригинальными теоретическими изданиями на французском языке, оригинальными нотными изданиями, рукописями. Все содержащиеся в диссертации переводы с французского языка на русский принадлежат нам. При переводе мы стараемся, по мере возможности, сохранять свойственную авторам манеру изложения и специфику используемых ими оборотов; также сохраняется оригинальная орфография.

Мы опираемся на оригинальную французскую терминологию, которая способствует наиболее адекватному выражению смысла обозначаемых явлений, и стремимся к передаче точных значений французских понятий. Наряду с этим введение в российское музыковедение (базирующееся в немалой степени на немецкой органной терминологии) понятий и терминов, бытующих во французской органной теории и практике, мы расцениваем как необходимость.

3. В рамках избранного в диссертации метода исследования мы стремимся объединить прошлое и настоящее.

Хотя в сфере органной музыки мы исходим из музыкально-исторического контекста эпохи, мы преломляем оценку явлений прошлого через призму достижений отечественной музыкальной науки, основой которой выступают теория интонации Б. Асафьева и учение о гармонии и музыкальной форме Ю. Холопова; они дополняются исследованиями последних лет. Таким образом, используемая в диссертации методология сочетает принципы «аутентичного» подхода, осуществляемого исходя из критериев «старой» (современной предмету исследования) музыкальной науки, и критерии «нового» (современного отечественного) метода анализа, опирающегося на последние достижения в сфере исследования стиля, гармонии, музыкальной формы и т. д.

В области органостроения связь между прошлым и настоящим осуществляется путём демонстрации проблематики исторически точной реставрации инструмента французского Барокко в современных условиях.

Все анализируемые в работе старинные средства и приёмы исполнительства отвечают критериям современного понятия «аутентичная интерпретация».

## Научная новизна исследования.

Настоящая диссертация является первым в российском музыковедении трудом, центральным объектом исследования которого является французское органное искусство Барокко как комплексное явление, объединяющее музыку, органостроение и исполнительство.

### Основные аспекты научной новизны исследования:

— В работе приводятся новые данные в результате этимологического анализа основных стилистических терминов, используемых по отношению к французскому органному искусству XVII–XVIII веков: «Барокко», «галантный стиль», «рококо», «маньеризм», «декаданс», «классицизм». В свете положений современного российского музыковедения и произведённого анализа французское органное искусство Барокко расценивается как целостное (единый «доминирующий стиль») и многогранное (присутствие «малых стилей») явление<sup>2</sup>.

— Впервые в мировом музыковедении выдвигается и обосновывается тезис о комплексном действии философских и эстетических категорий «патетическое», идеи «метода» и «порядка», «светлое и тёмное» как основополагающем стилевом критерии французского органного искусства Барокко.

Впервые совокупность трёх составляющих французского органного искусства XVII–XVIII веков анализируется, преломляясь через призму данных категорий. В связи с этим расширяются известные ранее в российской музыкальной науке сведения в указанных сферах.

— Впервые в мировом музыковедении выдвигается и обосновывается тезис о теории пропорций, разрабатываемой во Франции в XVII–XVIII веках, как важнейшем стилевом критерии французского органного искусства Барокко.

В данном контексте дополняются известные ранее в российской музыкальной науке положения в сфере акустически чистых гармонических делений, в ряду которых

---

<sup>2</sup> Термин «доминирующий стиль» принадлежит Л. Кириллиной: *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков // Самосознание эпохи и музыкальная практика. — М., 1996. — С. 52. Мы также опираемся на введённую ею категорию «малый стиль»: *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. — М., 2007. — С. 19.

подробно анализируются деления меньшие, чем полутон. В связи с этим представлена совокупность французских гармонических учений XVII–XVIII столетий, базирующихся на критериях акустически чистой системы (гармонические системы Р. Декарта, М. Мерсенна, Ж. Совёра и Ж.-Ф. Рамо), выявлена их преемственность и эволюция.

Впервые совокупность трёх составляющих французского органного искусства XVII–XVIII столетий анализируется с точки зрения теории пропорций, в основе которой лежат акустические закономерности (принцип натурального звукоряда).

— Впервые в мировом музыковедении выдвигается и обосновывается тезис о действии стилевых закономерностей французского органного Барокко в течение двухвекового периода (1600–1799) и осуществляется периодизация французского органного искусства Барокко.

— Многие явления французского органного искусства Барокко в настоящей диссертации анализируются впервые, среди них:

музыкальные сочинения, в том числе — не издававшиеся в современную эпоху и рукописные;

органные диспозиции и органные звучания;

исполнительские средства и приёмы;

оригинальные документы, среди них — рукописные.

— В сфере музыки:

Французская органная музыка Барокко анализируется в контексте комплексных явлений эстетики (принципы риторики, теория «страстей» и «стилей»), музыкальной теории (гармонии и формы) и органной практики (литургической и концертной) эпохи. В связи с этим расширены объём и аспекты анализа представленных в российской музыкальной науке французских музыкально-теоретических систем XVII–XVIII столетий, выявлена их преемственность и эволюция. На основе анализа литургических источников приводятся не известные ранее данные, касающиеся закономерностей и характера органного музицирования в ходе богослужения. Впервые в российском музыковедении выявляются факты несоответствий во французской органной музыке XVII–XVIII веков музыкальной формы и литургического прототипа, а

также прослеживается эволюция этих несоответствий. Создана Хронологическая таблица, включающая главные органные сочинения крупнейших композиторов французского Барокко. Осуществляется периодизация французской органной музыки Барокко, в ходе которой выявляются её эволюция и внутреннее единство.

— В области органостроения:

Расширены известные ранее сведения в сфере органостроения французского Барокко, которое анализируется с точки зрения структуры диспозиций и эстетики органных звучаний. На основе анализа документов эпохи Возрождения прослеживается становление принципов органостроения французского Барокко. Впервые в мировом музыковедении выдвигается и обосновывается тезис о действии во французском органостроении XVII–XVIII столетий закономерностей диспозиции-типа и прослеживается их эволюция. Пристальное внимание уделяется проблематике соотношения натуральных французских органных строев и искусственных темпераций. Впервые анализируются принципы французского органостроения Барокко концертного типа. Осуществляется периодизация органостроения французского Барокко, в ходе которой выявляются его эволюция и внутреннее единство.

— В сфере органного исполнительства:

Расширены известные ранее сведения в области органного исполнительства французского Барокко. Впервые в мировом музыковедении представлен и проанализирован целостный комплекс французских органных исполнительских приёмов и средств XVII–XVIII веков: регистровка, «движение» («характер», «темп», «такт», размер), «артикуляция» («туше», «манера», техника исполнения), «неравные ноты», орнаментика. Впервые в российском музыковедении в качестве основной формы анализа исполнительских средств используется форма комментированного перевода, позволяющая представить максимально точно и полно совокупность сведений, содержащихся в анализируемых документах, а также выявить специфику музыкального мышления каждого из авторов.

На основе анализа документов эпохи Возрождения прослеживается становление регистровых принципов французского органного Барокко; выдвигается и обосновывается тезис о господствующем положении регистровки в системе исполнительских приёмов и средств французского органного Барокко; осуществляется периодизация системы французских регистровок XVII–XVIII веков. Впервые в

мировом музыковедении выдвигается и обосновывается тезис о действии во французском органном исполнительстве XVII–XVIII столетий закономерностей регистрового типа и регистрового жанра.

Осуществляется периодизация органного исполнительства французского Барокко, в ходе которой выявляются его эволюция и внутреннее единство.

— В работе впервые переводятся на русский язык (в виде небольших отрывков и развёрнутых фрагментов) и анализируются основополагающие в сфере музыкальной теории и органной практики французские документы XVII–XVIII веков.

— Известные сегодня в российском музыковедении факты и положения в сфере эволюции на протяжении XVII–XVIII столетий во Франции гармонии и музыкальной формы дополняются новыми сведениями и сделанными на их основе выводами. Эти сведения и выводы касаются, в частности, становления тонально-функциональной системы, явления метрической экстраполяции и теории «песенной формы».

— В диссертации вводятся новые для российского музыковедения категории и термины, среди которых, в сфере органостроения и регистровок — «диспозиция-тип», «регистровый тип», «регистровый жанр», «органый план», «феномен “стабильного звучания”», «правило предшествующих обертонов», «правило предшествующих интервалов»; в сфере органной музыки — «дискур», «элокантность», «периодичные формы» («простые» и «сложенные»), «периодичное рондо», «форма органной литургической сюиты».

— В исследовании освещаются новым светом и корректируются некоторые бытующие в современном (отечественном и зарубежном) музыкознании положения в сфере теории и практики французского органного Барокко. Уточняется используемая до настоящего времени в российских трудах терминология, а также орфография французских имён и названий.

— Впервые в мировом музыковедении выявляется и корректируется ряд неточностей и ошибок, содержащихся в оригинальных французских документах XVII–XVIII веков.

— В качестве особого научного достижения, осуществлённого в рамках диссертации, следует указать воссоздание оригинальной диспозиции органа пятой Королевской капеллы Версальского дворца (1710), осуществлённое на основе анализа документов эпохи и сохранившихся деталей органа, неверная трактовка которых во французском музыковедении XX века привела к исторически ошибочной и акустически не вполне оправданной реставрации (1995) одного из самых престижных органов Франции.

### **Практическая ценность работы.**

На мировом уровне результаты исследования могут быть использованы музыкальными историками, теоретиками, органными экспертами, органистами: в консерваторских и университетских музыковедческих курсах, в плане оценки исторической значимости французских органов XVII–XVIII веков и в ходе их реставрации, а также в процессе аутентичной интерпретации и преподавания французской органной музыки Барокко.

В России результаты и материалы диссертации могут быть использованы:

- музыковедами — в курсах лекций по истории и теории музыки, музыкальной формы, полифонии, истории музыкально-теоретических систем, истории и теории исполнительского искусства;
- исполнителями — концертирующими органистами и преподавателями;
- педагогами вузов и училищ;
- теоретиками и практиками органного звучания — органными мастерами и специалистами в сфере акустики;
- аспирантами и студентами (музыковедами и исполнителями) вузов и училищ.

Мы надеемся, что настоящая работа будет способствовать возрастанию интереса к французскому органному искусству и музыкальной теории XVII–XVIII столетий и послужит импульсом для расширения музыкально-теоретических и исполнительских учебных программ, а также всё большего включения французской органной музыки Барокко в концертный репертуар органистов.

## **Апробация работы.**

Учитывая объединение в настоящем исследовании проблематики музыковедческого и практического характера — которое прослеживается на уровне поставленной цели, обозначенных задач, избранной методологии и структуры исследования, — апробация работы проходила в двух направлениях:

### **1) Музыковедческая апробация** результатов исследования.

Основные положения исследования были изложены автором в двух монографиях и 38 других публикациях (на русском и французском языках; общий объём — 90,9 п. л). Их список представлен в разделе III Автореферата.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского 18 апреля 2013 года и была рекомендована к защите.

### **2) Практическая апробация** результатов исследования имела место в ходе концертов и циклов лекций-концертов автора диссертации в Королевской капелле Версальского дворца (Франция), его экспертной деятельности в составе Национальной комиссии по охране и реставрации исторических органов при Министерстве культуры Франции, докладов и мастер-классов в Московской консерватории, в процессе концертов, участия в католических литургиях и записей компакт-дисков на исторических французских органах Барокко, в рамках выступлений на радио.

Главными вехами практической апробации являются:

#### **1. Доклады:**

– Презентация монографии «L'Orgue de la Chapelle royale de Versailles, Trois siècles d'histoire». Доклад на расширенном заседании кафедры органа. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 25 ноября 2010 года.

– Теория пропорций во французской музыкальной теории XVII–XVIII веков и французское органное искусство Барокко. Доклад на международной научной конференции «Наследие Ю. Н. Холопова и современное музыкознание». Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 25 сентября 2012 года.

2. Циклы лекций-концертов на органе Королевской капеллы Версальского дворца (1710/1995). В их ряду:

- От Короля-Солнца до Революции
- Королевские органисты
- Современники королевских органистов
- История органа Версальского дворца
- Мифы и реальность: загадки истории королевского органа
- Техника и практика: строение и функционирование органа
- Искусство составления регистровых смешений
- От литургического органа — к концертному
- Органная Месса
- Ноэль на французском классическом органе
- Концерт для органа
- Барочные цвета: секреты волшебства
- Франсуа Куперен
- Никола дё Гриньи
- Гаспар Корретт
- Луи Маршан
- Ученики Луи Маршана: Пьер Дю Маж и Жан-Адам Гилен
- Луи Никола Клерамбо
- Луи Клод Дакен
- Жан-Жак Боварле-Шарпантье
- Клод Бальбастр

3. Цикл докладов и мастер-классов в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского:

- 17 марта 2010 года — Органная «Метода» Гаспара Корретта (на примере «Мессы восьмого тона»)
- 18 марта 2010 года — Принципы французского органного исполнительства во второй половине XVIII века (на примере «Ноэлей» К. Дакена, К. Бальбастра и Ж.-Ж. Боварле-Шарпантье)
- 24 ноября 2010 года — Интерпретация французской органной музыки Барокко



– 21 декабря 2011 года — Принципы риторики и «страстей» в эпоху французского органного Барокко

– 22 декабря 2011 — Фундаментальные категории французского органного Барокко: «патетическое», концепт рационализма, «светлое и тёмное»

– 25 сентября 2012 года — Принципы органных регистровок в эпоху французского Барокко

– 26 сентября 2012 года — Особенности органного исполнительства французского Барокко: «неравные ноты» и «артикуляция»

– 17 апреля 2013 года — К проблеме темповых обозначений во французской органной музыке Барокко

4. Цикл дискографических записей органных сочинений французских композиторов XVII–XVIII веков для коллекции «От Короля-Солнца — до Революции» (лабелъ « Natives », Франция) на исторических органах французского Барокко:

– Клод Бальбастр в Сен-Рок (2002)

– От Короля-Солнца до Революции: орган Королевской капеллы Версаля (2004)

– Луи Клод Дакен, полное собрание сочинений для органа (2004)

– Луи Маршан, полное собрание сочинений для органа (2005)

– Франсуа Куперен, полное собрание сочинений для органа (2005)

– Жан-Жак Боварле-Шарпантье, сочинения для органа (2007)

– Гаспар Корретт, полное собрание сочинений для органа (2009)

5. Экспертная деятельность в составе Национальной комиссии Исторических монументов (Commission Nationale des Monuments historiques) при Министерстве культуры Франции.

Эта деятельность осуществляется в двух направлениях и включает:

– Экспертизу старинных органов в целях их защиты под эгидой Исторических монументов Франции.

Предполагает необходимость оценки значимости инструмента с точки зрения его художественных критериев и его уникального характера.

– Экспертизу старинных органов в целях осуществления их реставрации под эгидой Исторических монументов Франции.

Предполагает необходимость оценки современного состояния инструмента и обоснования проекта его реставрации, — в частности, выбора диспозиции, критериев эстетики звучания и метода технической реализации.

## **II. СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

### **Введение**

Во Введении обосновывается актуальность исследования, представлены предмет и материал исследования, сформулированы цель и задачи работы, описана её структура, охарактеризованы метод и методология, дан обзор научной литературы. В рамках последнего специальное внимание уделяется анализу и опровержению бытующей в некоторых зарубежных и российских трудах точки зрения, согласно которой завершающий период французского органного искусства XVII–XVIII столетий выражает явления «декадентского» («упаднического») характера.

### **Глава I. — Эстетические и стилевые закономерности французского органного искусства Барокко**

Глава имеет вступительный характер. Она посвящена анализу эстетических, философских и стилевых тенденций, в контексте которых развиваются в XVII–XVIII веках французская органная музыка, органостроение и органное исполнительство, и выявлению действия их закономерностей в рамках французского органного искусства того времени.

#### **Раздел 1.1 — Этимологический анализ основных стилистических терминов**

В разделе анализируются значения стилистических терминов, используемых в современном музыковедении по отношению к французскому органному искусству XVII–XVIII веков: «Барокко» (раздел 1.1.1), «галантный стиль», «рококо», «маньеризм», «декаданс» (раздел 1.1.2), «классицизм» (раздел 1.1.3). Пересечения, которые обнаруживаются в ходе их этимологического анализа, свидетельствуют о родственности обозначаемых ими явлений в рамках «доминирующего стиля».

Первое использование понятия «Барокко» как стилевого термина по отношению к музыке принадлежит французскому писателю, философу, музыкальному теоретику и композитору Ж.-Ж. Руссо (1750/1766<sup>3</sup>):

---

<sup>3</sup> В подобного рода указаниях первая дата соответствует дате реального окончания труда, последняя — дате его выхода в свет на французском языке. Первое известное нам издание «Музыкального словаря» Руссо датируется 1766 годом: *Rousseau J.-J. Dictionnaire de Musique // Collection Complete des Œuvres de J. J. Rousseau. T. IX. — Londres, 1766.* В диссертации цитирование осуществляется по парижскому изданию 1768 года.

«Музыка *Барокко* [«*Une Musique Baroque*»] — это музыка, гармония которой запутанна, насыщена модуляциями и диссонансами, мелодия которой жестка и неестественна, интонационный строй которой сложен и движение принуждённо. Весьма вероятно, что данный термин происходит от употребляемого в логике *Барокко*»<sup>4</sup>.

Несмотря на негативный тон высказывания, определение Руссо «музыки Барокко» содержит ряд объективных показателей, касающихся музыкального стиля. В диссертации анализируется каждый из этих показателей в свете других положений Руссо. В ходе анализа выявляется, что негативное видение Руссо современной ему «музыки Барокко», которая фактически является для него олицетворением «низкого» стиля, непосредственно связано с его отрицательным отношением к французской музыке в целом. Указанные факты трактуются как выявляющие истоки длительного и устойчивого неприятия во Франции понятия «Барокко» в качестве музыкально-стилистического термина.

Термин «галантный стиль» («*style galant*») официально существует во Франции уже в 1694 году; его господствующими признаками являются «приятность», «возвышенность», «изящество». Вместе с тем ёмкость и множественность заложенных в термине значений могут приводить к переплетению некоторых признаков «галантности» с «Барокко», «маньеризмом» и «рококо».

Понятие «рококо» («*rococo*») — производное от «рокай» («*rocaille*») — предполагает присутствие «витиеватой орнаментики». Связь с «Барокко» прослеживается через присутствие раковины, а также через критерий «необработанного» состояния и «нерегулярной формы», которые свойственны «барочной» жемчужине и являются выражением её «несовершенства».

Со своей стороны, «маньеризм» («*maniérisme*»), основой которого выступает «аффектация», скрывает за собой неестественность, наигранность, жеманство,

---

<sup>4</sup> *Rousseau J.-J.* Dictionnaire de Musique. (1766) — Paris, 1768. — P. 41. Мы обращаем внимание на необходимость разграничивать стилевой термин «Барокко», который используется сегодня во всём мире, и в том числе — во Франции, и понятие «музыка Барокко» в определении Руссо, в которое он вкладывает резко негативный смысл. Стилевой термин «Барокко» имеет, как и всякий стилевой термин, обобщающий, символический характер по отношению к обозначаемым им явлениям. В то же время музыкальный стиль Барокко может расцениваться как более ёмкая категория, включающая в себя «музыку Барокко».

вычурность; эти качества пересекаются с определениями, используемыми Руссо в контексте «музыки Барокко» и смежных с ней явлений.

Концепт «декаданса» («*décadence*»), созданный по отношению к французской органной музыке второй половины XVIII века Н. Дюфурком, акцентирует внимание на подобном рода свойствах. Однако тенденции характеристики французского органного искусства как выражающего эстетику «декаданса», порождённые идеями Руссо, имеют локальный и временный характер в силу отсутствия объективных критериев.

Французский «классицизм» («*classicisme*»; от «*classique*»: «классический») выступает во Франции термином-концептом, который призван совмещать «прекрасное» и «совершенное» — в противоположность «порочному» и «странному», которое заложено в категории «Барокко», — и обладать потенциальной возможностью возвысить французское музыкальное искусство XVII–XVIII столетий. Прослеженная в исследовании эволюция значений термина «классицизм» — который опирается на критерии рационализма, но также нередко предстаёт как близкий «галантному стилю», — позволяет заключить, что значение «образцовый», выражающее идеалы «высшего стиля», выступает в его контексте основополагающим вплоть до настоящего времени.

## **Раздел 1.2 — Принципы риторики, «страстей» и «стилей»**

Раздел содержит анализ положений крупнейших философов, учёных и художественных деятелей XVII–XVIII столетий, уделивших внимание данной проблематике: Р. Декарта (1618/1650/1668), М. Мерсенна (1629/1636–1637), Ш. Лё Брена (1668/1702), С. дё Броссара (1701), Сен-Ламбера (1702, 1707), Ж.-Ф. Рамо (1722), Ж.-Ж. Руссо (1750/1766), Ж. Лё Рона д'Аламбера (1751) и Д. Дидро<sup>5</sup> (1755–1765).

Рёне Декарт открывает «Краткую теорию музыки» следующим изречением:

«Её [музыки — М. Ч.] цель — нравиться и возбуждать в нас различные страсти [«*passions*»]»<sup>6</sup>.

Со своей стороны, Мерсенн неоднократно сравнивает на страницах «Универсальной гармонии» ораторскую речь и музыкальное изложение. Он

---

<sup>5</sup> При ссылке на «Энциклопедию» имя Дидро используется условно.

<sup>6</sup> *Descartes R. Abregé de la Mvsique // Traité de la Méchanique. — Paris, 1668. — P. 53.*

утверждает, что ораторский «дискур [« discours »]<sup>7</sup> — это гармоническая перспектива, в которой голос служит основой для создания самых разных изображений, ибо слова являются изображениями духовных представлений»<sup>8</sup>. В то же время, по его словам, для мелодии следует «подобрать... модуляцию и движение настолько ей соответствующие, что, будучи спета, она была бы способна оказать на слушателей воздействие, по крайней мере, такое же сильное, как если бы она была произнесена замечательным оратором»<sup>9</sup>.

В исследовании демонстрируется, что если предлагаемая Мерсенном кодификация «акцентов страсти» является формулировкой во французской теории первой половины XVII века учения об аффектах (раздел 1.2.1), то в XVIII веке, поднимаясь на более высокий уровень обобщения, «страсти» выступают одним из критериев создания системы «стилей» (раздел 1.2.2). Следствием некоррелятивности обозначаемых термином «стиль» явлений («стиль», «жанр», «страсть») становится присутствие в XVIII столетии во Франции нескольких уровней классификаций.

Произведённый в исследовании анализ позволяет обозначить четыре основных типа классификации «стилей» той эпохи:

1. «Высокий» («галантный») – «низкий» «стили»
2. «Церковный» («экклезиастический») – «театральный» («драматический») – «камерный» «стили»
3. «Стили-жанры»
4. «Стили-страсти»

Параллельно с этим предлагается стилевая классификация в контексте французского органного искусства XVII–XVIII веков с учётом современных представлений о стиле:

## 1. Французское органное Барокко

---

<sup>7</sup> Термин «дискур» вводится и обосновывается: *Чебуркина М. Н.* Риторика и «страсти» в системе французской органной музыки Барокко // *Музыковедение*. — 2011. Вып. 8. — С. 7–17. Мы также уделяем ему специальное внимание: *Чебуркина М. Н.* Риторика и музыкальная форма в эпоху французского Барокко // *Проблемы музыкальной науки*. — 2012. Вып. 1. 2012/1 (10). — С. 63–67.

<sup>8</sup> *Mersenne M.* Harmonie Vniverselle. [Т. I.] — Paris, 1636 / De la Voix. — P. 10.

<sup>9</sup> *Mersenne M.* Seconde partie de L'Harmonie Vniverselle. [Т. II.] — Paris, 1637 / De l'Art d'Embellir la Voix. — P. 365.

2. «Малые стили» («галантный стиль», французский «классицизм», «рококо», «маньеризм»)<sup>10</sup>

Специальное внимание уделяется выявлению действия принципов риторики в рамках французского органного искусства Барокко (раздел 1.2.3), а также анализу органного искусства Барокко с позиций современной ему теории «стилей» (раздел 1.2.4).

### 1.3 — Патетическое

К термину «патетическое» («*pathétique*») во Франции обращаются Мерсенн (1629/1636–1637), Броссар (1701), Руссо (1750/1766), Дидро (1765).

Хотя «патетическое» изначально соотносится Руссо с «театральным стилем», автор допускает более широкую его трактовку, связывая действие «истинно патетического» со «страстным акцентом». Предполагающее страстное, одухотворённое, эмоционально заострённое, жгучее высказывание, апеллирующее к «высоким страстям», «патетическое» предстаёт в качестве фундаментальной категории французского искусства Барокко и является ключом к его постижению.

Со своей стороны, концентрирующая внимание на «возвышении» и «возвышенно-прекрасном», «патетическая элокантность» («*l'éloquence pathétique*»)<sup>11</sup> оказывается чрезвычайно созвучна идейно-образному содержанию французского органного искусства Барокко, имеющего в большинстве случаев прикладной характер по отношению к литургии. Эти категории находятся в непосредственной связи с Элевацией — разделом Мессы, во время которого, согласно учению католической церкви, происходит Трансубстанциация и которая сопровождается духовным («страдания – искупление – возвышение») и физически осуществляемым (вознесение Святых Даров) возвышением. Органу, звучание которого знаменует этот поистине сюрреалистический момент, надлежит выразить всю непостижимую глубину и дивную

---

<sup>10</sup> Тезис о французском «классицизме» как «малом стиле» в контексте французского органного Барокко выдвигается и обосновывается: *Чебуркина М. Н.* Французский «классицизм» как «малый стиль» в системе французской органной музыки Барокко // *Музыковедение*. — 2011. Вып. 6. — С. 2–12.

<sup>11</sup> Термины «элокуция», «элокантный» и «элокантность» вводятся и обосновываются: *Чебуркина М. Н.* Риторика и «страсти» в системе французской органной музыки Барокко // *Музыковедение*. 2011. Вып. 8. С. 7–17. Они развиваются: *Чебуркина М. Н.* «Патетическое» как фундаментальная категория французского органного искусства Барокко // *Музыковедение*. — 2011. Вып. 11. — С. 11–17; *Чебуркина М. Н.* «Светлое и темное» как сущностное качество французского органного искусства Барокко // *Музыковедение*. — 2011. Вып. 12. — С. 2–8.

возвышенность события. Проблематика и образность Элевации, являющейся смысловым центром католической Мессы, распространяется и на другие её разделы.

Произведённый в разделе анализ позволяет выявить глубинные свойства французского органного искусства Барокко. Они определяются такими категориями, как «страстное», «высокое», «жгучее», «энергичное», «выразительное», и дополняются понятиями «одухотворённое», «эмоционально заострённое», «вдохновенное», а также «достойное», «изысканное», «благородное».

#### **1.4 — Концепт рационализма (идеи «метода» и «порядка»)**

В разделе освещаются основные положения трактата Декарта «Рассуждение о методе» (1637) и выявляется эволюция принципов рационализма во Франции к концу XVIII века. На основе анализа явлений просветительского характера, имеющих место во Франции в XVII–XVIII столетиях, и достижений в эту эпоху научной и философской мысли в разделе делается вывод о действии во Франции единых тенденций на протяжении двухвекового периода.

Распространяющийся на сферу французского органного искусства Барокко, концепт рационализма предстаёт в его контексте как метод мышления. Принципы рационализма прослеживаются в его трёх сферах.

В области органостроения идеи «метода» и «порядка» выражаются в выработке единых критериев строения органных диспозиций и в создании диспозиции-типа.

В сфере композиторского творчества рационализм проявляется в обращении к контрапунктическим и полифоническим формам (фуга, форма на *cantus firmus*, имитационные формы), в становлении тонально-функционального мышления и соответствующей ему системы музыкальных форм.

В исполнительстве организованность и «методичность» мышления наблюдается в стремлении внести «порядок» в интерпретацию, подчинив её своду строгих правил.

На более высоком уровне принцип рационализма прослеживается во французском органном искусстве Барокко в действии в его рамках теории пропорций.

#### **1.5 — Светлое и тёмное**

В разделе анализируются положения Мерсенна (1629/1636–1637), «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера (1753–1755), «Методической энциклопедии» (1788), освещаются явления живописи, архитектуры и литературы.



Хотя главным критерием «светлого и тёмного» («clair obscur») выступает категория контраста — которая рассматривается в XVII–XVIII веках во Франции как подчиняющаяся сфере действия риторики, — вместе с тем данное понятие выявляет диалектичность существования его составляющих, которые не мыслимы одна без другой и содержание которых раскрывается исключительно по отношению друг к другу.

Во французском органном искусстве Барокко «светлое и тёмное» предстаёт как его сущностное качество. Его действие прослеживается в органном искусстве на двух главных уровнях: в плане контраста и в плане множественности внутренних красочных градаций. Их дополняет пространственный фактор.

Чёткий, иерархически выстроенный принцип организации, необходимый в процессе противопоставления явлений разного уровня, свидетельствует о подчинении «светлого и тёмного» критериям рационализма. Наряду с этим заложенная в категории «светлое и тёмное» нюансировка красочных градаций, необходимая в процессе убедительного, «элокантного», «страстного» высказывания, способствует выявлению самых разнообразных аспектов «патетического».

В исследовании делается вывод о диалектической взаимосвязи фундаментальных философско-эстетических категорий эпохи: «патетическое», идеи «метода» и «порядка», «светлое и тёмное».

## **1.6 — Выводы**

1. Подчиняющееся стилевым тенденциям эпохи, французское органное искусство Барокко характеризуется целостностью (единый «доминирующий стиль») и многогранностью (присутствие «малых стилей»).

2. Анализ французского органного искусства XVII–XVIII столетий в контексте современной ему теории «стилей» выявляет его необычайное «стилевое» богатство. Подчиняясь двум высшим классификациям «стилей» («высокий – низкий» и «церковный – театральный – камерный»), органное искусство отвечает критериям главных очерчиваемых ими сфер. Особое место в «стилевой» системе французского органного Барокко занимает «фантазийный стиль».

3. «Стилевая» многогранность французского органного искусства Барокко объясняется ёмкостью его содержания: от глубоко человеческого — до сверхчеловеческого, от естественного — до сверхъестественного. Ей способствует необычайное богатство тембровых и технических возможностей органа,

предрасполагающих к выражению самых разнообразных, в том числе — самых специфических и экстремальных, образов и «страстей».

4. Высшим объединяющим фактором в контексте французского органного Барокко выступает риторика. Подчинение принципам риторики, теории «страстей» и «стилей» выступает в качестве одного из важнейших стилевых критериев французского органного искусства Барокко.

5. Неповторимый облик французского органного искусства Барокко обусловлен действием в его рамках эстетических и философских категорий эпохи. Важнейшими в их ряду являются «патетическое», «светлое и тёмное» и концепт рационализма. Ёмкие и разноплановые, характеризующиеся полярностью и диалектическим единством, эти категории определяют богатство и целостность французского органного искусства Барокко.

Комплексное действие указанных категорий выступает в качестве основополагающего стилевого критерия французского органного искусства Барокко.

## **Глава II — Французская органная музыка Барокко: теория и практика**

Глава посвящена анализу французской органной музыки Барокко, в ходе которого используются два метода: анализ музыкальных закономерностей органных сочинений и анализ теоретических источников. В рамках обоих методов широко применяются Таблицы и Схемы.

Органная музыка в XVII–XVIII веках звучит во Франции, прежде всего, в церкви.

### **Раздел 2.1 — Литургия и органное искусство**

Раздел содержит небольшой экскурс исторического характера, в ходе которого уделяется внимание объяснению основных категорий католической литургии тридентского обряда, а также принципов органного музицирования в рамках литургического года и в ходе конкретных служб.

В разделе представлен комментированный перевод посвященных органному музицированию глав трёх основополагающих церковных «Церемониалов» XVII–XVIII веков: «Церемониала епископов», 1600–1752 (раздел 2.1.1 нашей работы), «Парижского церемониала», 1662 (раздел 2.1.3) и «Монастырского церемониала», 1669 (раздел 2.1.4), а также «Манускрипта Труа», 1630 (раздел 2.1.2). Распространяющиеся

на содержание и образность органной музыки, формы её реализации, эстетику звучания, рекомендации этих документов носят взаимодополняющий характер.

## **Раздел 2.2 — Органные жанры в контексте литургии и концерта**

Во французской органной музыке Барокко представлены разнообразные жанры, черпающие свои истоки в недрах литургии: Месса, Гимн, *Te Deum*, *Магнификат*, Сюита, *Ноэль*. Их анализу посвящены разделы 2.2.1–2.2.6. В двух других разделах (2.2.7 и 2.2.8) выявляются предпосылки становления во Франции и анализируется само явление сольного органного Концерта (1749).

В процессе анализа выявляется, что ряд композиторов нарушает в «литургических» жанрах соответствие некоторых латинских строф и призванных «комментировать» их музыкальных пьес. В жанре Мессы такие факты прослеживаются у Ф. Куперена (1690), Н. дё Гриньи (1699) и Г. Корретта (1703). В Гимнах подобного рода явление (в «*Ave maris stella*» Гриньи) дополняется присутствием «лишнего» куплета (в «*Veni creator*» и «*Verbum supernum*» Гриньи). Ярчайшее противоречие такого типа имеет место и в «*Te Deum*» Л. Маршана (возм. 1725).

На основе анализа органических сочинений делается заключение, что, генетически связанные с литургическим жанром, такие органические композиции являются, скорее, фантазиями концертного типа, нежели прикладными религиозными сочинениями.

В исследовании демонстрируется, что данные процессы акцентируются во Франции к концу XVIII столетия. Новые явления зафиксированы в «*Магнификатах*» Ж.-Ж. Боварле-Шарпантье (1784–1785) и Г. Лассё (1785 и 1812). В то время как Боварле-Шарпантье официально утверждает практику «перестановок» органических куплетов во французских органических жанрах, Лассё вводит в два «*Магнификата*» посторонний для службы Оффисия жанр Оффертория.

На основе комплексного анализа французских органических жанров XVII–XVIII веков и в свете распространения концертной практики органного музицирования во Франции в диссертации делается вывод о том, что к концу XVIII столетия в недрах французской органной музыки Барокко созрели все необходимые предпосылки для её перемещения из религиозной сферы в концертную.

## **Раздел 2.3 — Ладогармонические системы**

Процесс двухвекового развития французской органной музыки Барокко ознаменован переходом от модальности к тональности, который сопровождается

становлением функциональных отношений. Французская музыкальная теория выступает по отношению к органному искусству этого периода как обобщение имеющих в его рамках процессов и мощный стимул его дальнейшего развития.

Во французских гармонических учениях XVII–XVIII веков можно условно обозначить два направления.

Первое из них базируется на учении о пропорциях, которое исходит из акустических закономерностей (натуральный звукоряд).

Второе направление основывается на системе восьми церковных ладов, или тонов.

В разделе осуществляется анализ крупнейших французских ладогармонических систем XVII–XVIII столетий, в контексте которого выявляется их эволюция и глубокая преемственность. Данные анализа конкретизируются в применении к французской органной музыке Барокко.

Представлены следующие учения: Декарта (раздел 2.3.1), Мерсенна (раздел 2.3.2), Г.-Г. Нивера (раздел 2.3.3), Ж. Совёра (раздел 2.3.4), Сен-Ламбера (раздел 2.3.5), Рамо (раздел 2.3.6).

Теоретическая система Рамо, которая базируется на акустических и математических предпосылках учений Декарта, Мерсенна и Совёра и одновременно с этим развивает на качественно новом уровне достижения музыкальных теорий Нивера и Сен-Ламбера в сфере функциональности, определяется в их ряду как венчающая предшествующее развитие и открывающая путь в будущее.

## **Раздел 2.4 — Принципы музыкальной формы**

Раздел посвящён анализу главных типов музыкальных форм французского органного Барокко. В его контексте специальное внимание уделяется анализу полифонических форм (раздел 2.4.1), соотношению контрапункта и гармонии (раздел 2.4.2), риторики и музыкальной формы (раздел 2.4.3).

Особое место занимает анализ явления метрической экстраполяции в эпоху французского Барокко (раздел 2.4.4) — принцип которого сформулирован Декартом (1618/1685/1668) и разрабатывается в системах Сен-Ламбера (1702), Рамо (1722), Руссо (1750/1766), — в его соотношении с современной теорией «песенной формы» (по теории Ю. Холопова). В свете положений французских учёных выявляется, что термин «chant» — имеющий внешнее сходство с понятием «пение» («песня») — предполагает

в действительности присутствие не столько «песни», сколько «мелодии» как признака гомофонно-гармонического изложения.

Со своей стороны, терминология, используемая во французской музыкальной теории в эту эпоху, отражает осознание действия принципа метрической экстраполяции на уровне разделов таких гомофонных музыкальных форм. Логика периодичности движения, в основе которого лежит как метрическое членение, так и воспроизведение более или менее крупных участков формы, находит свое выражение в категориях «период», «член», «реприза». «Период» выступает в их ряду как основополагающая категория.

В связи с этим в диссертации вводится понятие «периодичные формы». Их критериям подчиняются «период», «простые периодичные формы», «сложенные периодичные формы», вариации, «периодичное рондо»<sup>12</sup>. Данные формы анализируются на примере органных сочинений французских композиторов Барокко (раздел 2.4.5).

Некоторые органные пьесы второй половины XVIII столетия предоставляют образцы сонатных отношений (анализируются в разделе 2.4.6). Однако результаты анализа французских органных сочинений эпохи венского классицизма свидетельствуют, что разработка мысли не является их характерной особенностью; они тяготеют к сюитному принципу мышления. С другой стороны, этот анализ приводит к выводу о форме рондо как главной «динамической» форме в условиях французского органного Барокко: значение рондо в системе французской органной музыки этой эпохи аналогично значению сонатной формы у венских классиков.

В исследовании вводится категория «форма органной литургической сюиты» (раздел 2.4.7) и приводятся типовые схемы трёх форм такого вида: сюитная форма Мессы, сюитная форма Те Деум и сюитная форма Магнификата.

Отдельный раздел (2.4.8) посвящён анализу программных форм.

Специальное внимание в диссертации уделяется свободным (импровизационным) формам, и в их рамках — категориям «Прелюдия» и «прелюдировать» (раздел 2.4.9).

Базирующаяся на искусстве импровизации и генетически связанная с формой (жанром) прелюдии, категория «прелюдировать», разрабатываемая Руссо (1750/1766), предстаёт как квинтэссенция французского органного Барокко. Руссо пишет:

---

<sup>12</sup> Термины «период» и «периодичные формы» в контексте французского органного Барокко вводятся и обосновываются: *Чебуркина М. Н.* «Период» и «периодичные» формы во французской органной музыке XVIII столетия // *Музыковедение.* — 2012. Вып. 8. — С. 2–9.

«Прелюдировать» обычно означает спеть или сыграть отрывок фантазийного типа, нерегулярной формы и достаточно короткий, но затрагивающий наиболее важные ступени лада, чтобы либо поставить и настроить голос, либо расположить руки на инструменте, прежде чем начать собственно музыкальную пьесу.

Но на органе и клавесине искусство *прелюдировать* более значительно. Оно предполагает сочинение и исполнение экспромтом пьес, заключающих в себе всё самое искусное из того, что существует в композиции в области замысла, фуги, имитации, модуляции и гармонии. Именно в процессе *прелюдирования* великие музыканты — избавленные от рабского подчинения правилам, к которому взгляд критиков побуждает их на бумаге, — высвечивают искусные переходы, которые так восхищают слушателей. Здесь недостаточно быть хорошим композитором, или владеть в полной мере клавиатурой, или иметь хорошую и натренированную руку, но нужно ещё быть переполненным тем огнём гения и духом изобретательности, которые позволяют найти и мгновенно разработать темы, наиболее соответствующие гармонии и в наивысшей степени улаждающие слух. Именно благодаря искусству *прелюдирования* блещут сегодня во Франции превосходные органисты — такие как Господа Кальвьер и Дакен»<sup>13</sup>.

Предполагающее одновременно композицию и исполнение на конкретном инструменте, в процессе которого выявляются его регистровые и технические возможности, органное «прелюдирование» связывает воедино три сферы органного искусства: музыку, исполнительство, органостроение.

В процессе анализа демонстрируется, что органное «прелюдирование» включает в себе фундаментальные эстетические категории французского органного Барокко: «патетическое», концепт «рационализма», «светлое и тёмное», — а также объединяет стилевые признаки созданной Руссо категории «музыка Барокко», «галантного стиля» и французского «классицизма», выявляя их диалектическую связь и внутреннее единство.

---

<sup>13</sup> Rousseau J.-J. 1768. P. 383.

## **Раздел 2.5 — Хронологическая таблица**

### **Раздел 2.6 — Эволюция органной музыки французского Барокко. Периодизация**

В завершение произведённого в Главе анализа приводится Хронологическая таблица, выявляются основные вехи эволюции органной музыки французского Барокко и предлагается её периодизация.

### **Раздел 2.7 — Выводы**

1. Эмоционально-образное содержание и форма органных сочинений, созданных на протяжении двух веков, выражают эволюцию французского органного искусства Барокко по линии движения от религиозного — к светскому, или от церковного — к концертному.

2. В сфере гармонии во французской органной музыке XVII–XVIII веков прослеживается переход от модалного мышления к тонально-функциональному, а в области музыкальной формы — движение от опоры на полифонические формы к безусловному господству гомофонных.

3. Объединяющей для всех трёх периодов тенденцией, которая выражает специфику французской органной музыки XVII–XVIII столетий, выступает действие в её контексте основополагающих эстетических закономерностей французского органного Барокко, представленных категориями «патетическое», «светлое и тёмное», идеи «метода» и «порядка».

Подчинение органных сочинений этого периода закономерностям риторики и «страстей», стремление композиторов к созданию на органе «страстного акцента» выявляют действие категории «патетическое».

В то же время, вписывающаяся в контекст музыкально-теоретических изысканий и открытий эпохи в сфере гармонии и музыкальной формы и отражающая закономерности теории пропорций, органная музыка XVII–XVIII веков несёт на себе ярчайший отпечаток рационализма.

Контрастное сочетание в её рамках обоих аспектов выявляет действие категории «светлое и тёмное».

4. Обращение во французской органной музыке на протяжении двух столетий к «прелюдийным» формам — характер которых отвечает распространённой в ту эпоху

практике органного музицирования — выражает квинтэссенцию искусства французского органного Барокко.

### **Глава III — Органостроение французского Барокко**

Орган французского Барокко предстаёт как совершенный инструмент для раскрытия всех граней ёмкого образного содержания, заложенного в музыкальном сочинении, и выражения самых разноплановых «страстей».

Принципы органостроения французского Барокко формируются на основе художественно-исторических предпосылок, сложившихся в эпоху Возрождения.

#### **Раздел 3.1 — Орган французского Возрождения: предпосылки и становление органа французского Барокко**

В разделе приводятся и анализируются диспозиции наиболее репрезентативных французских инструментов XVI века. В их ряду определяется место органа церкви Сен-Жерве и Сен-Проте в Жизоре (1580) как прототипа органа французского Барокко.

В процессе анализа устанавливается, что на рубеже XVI–XVII веков во Франции осуществляется переход с 6-футовой на 8-футовую основу и происходит становление категории *Plein jeu*, которая фактически подчиняет себе органную диспозицию. Данные факты, свидетельствующие о переломном характере явлений, позволяют провести в сфере французского органостроения условную границу между Возрождением и Барокко на рубеже XVI–XVII столетий.

#### **3.2 — Орган французского Барокко: становление диспозиции-типа и принципы её эволюции**

Анализ французских диспозиций выявляет присутствие, начиная с первых десятилетий XVII века и вплоть до конца XVIII столетия, устойчивой модели органной диспозиции, принцип которой воспроизводится, порой с незначительными вариантами, от одного инструмента к другому. Мы обозначаем такую устойчивую модель термином «диспозиция-тип»<sup>14</sup>, который мы трактуем в широком и в более узком смысле.

---

<sup>14</sup> Термин «диспозиция-тип» вводится и обосновывается: *Чебуркина М. Н. Эволюция французского органостроения от Возрождения к Барокко: становление диспозиции-типа // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. Вып. 4. — С. 95–105.*



В разделе приводятся и анализируются диспозиции наиболее репрезентативных французских инструментов XVII–XVIII веков, среди которых:

- орган церкви Сен-Годар в Руане (1632)
- орган церкви Сен-Жермен-де-Пре в Париже (1663)
- орган церкви Сен-Луи-дез-Инвалид в Париже (1678–1683, 1687)
- орган церкви Сен-Жерве в Париже (1628, 1649, 1684)
- орган кафедрального собора в Руане (1689)
- орган церкви Сен-Кантен (1697–1703)
- орган церкви Сент-Омер (1715)
- орган кафедрального собора Нотр-Дам в Париже (1730–1733)
- орган аббатства Сент-Этьенн в Кан (1737–1741–1747)
- орган базилики Сен-Мартен в Туре (1761)
- орган Королевского монастыря в Сен-Максимен (1772–1774)
- орган кафедрального собора Сент-Сесиль в Альби (1734–1736, 1747, 1778–1779)
- орган приората Сен-Поль-Сен-Пьер в Сувиньи (1783)
- орган кафедрального собора Сен-Пьер в Пуатье (1787–1791)

Важными вехами французского органостроения Барокко являются: регулярное введение в диспозицию регистра Tierce 1 3/5 (начиная с 20–30-х годов XVII столетия); регулярное введение четвёртого мануала и соответствующего ему звукового плана (начиная с 60–70-х годов XVII века); появление регистра Grosse Tierce 3 1/5 (1678); введение регистров Bombarde 16 на Grand Orgue и в педали (1715); регулярное введение пятого мануального плана (Bombarde), регистров Montre 32 на Grand Orgue и Flûte 16 в педали, дублирование язычковых и флейтовых регистров (начиная с 1733 года).

Также анализируются три крупнейшие теории органостроения французского Барокко: Мерсенна, 1629/1636–1637 (раздел 3.2.3), Совёра, 1700–1702 (раздел 3.2.9) и дом Бёдоса дё Селля, 1766–1770–1778 (раздел 3.2.16). В контексте органостроения дом Бёдоса специальное внимание уделяется концертным и салонным инструментам (раздел 3.2.16.5).

На основе проделанного анализа делается вывод о том, что сформулированные дом Бёдосом теоретические и эстетические принципы, отличающиеся совершенством и законченностью, практически не оставляют для французского органостроения

возможности дальнейшего продвижения в рамках той же звуковой эстетики. Система дом Бёдоса знаменует не только кульминацию органостроения французского Барокко, но и его логическое завершение.

### **Раздел 3.3 — Органы Версальского дворца как тип и исключение**

Орган Королевской капеллы Версальского дворца, сооружённый по заказу Людовика XIV в 1709–1710 годах и являющийся одним из самых престижных инструментов французского Барокко, заслуживает внимания с разных точек зрения.

Он позволяет выявить эволюцию принципов органостроения одного мастера, который работал над сооружением двух органов для Версальского дворца (Р. Клико, 1679–1681 и 1709–1710) (осуществляется в разделах 3.3.1 и 3.3.2).

В то же время он предоставляет возможность проанализировать историческое развитие одного инструмента, с момента его создания до конца XVIII столетия, и выявить эволюцию принципов органостроения и эстетики органных звучаний во Франции на протяжении векового периода (осуществляется в разделе 3.3.3).

Необходимость такого анализа усугубляется тем фактом, что понимание характера этого органа являлось до настоящего времени ошибочным во французском музыковедении.

Наш интерес к органу Королевской капеллы Версальского дворца вызван также субъективной предпосылкой. Он обусловлен связанной с данным инструментом регулярной профессиональной деятельностью автора этих строк (концерты, музыковедческие презентации, участие в Мессах, серия дискографических записей, ряд научных исследований) в течение пятнадцати лет (1995–2010).

В диссертации приводится уточнённая диспозиция органа, построенного для третьей Королевской капеллы Версальского дворца (1679–1681) и производится её анализ (раздел 3.3.1). В контексте диспозиции-типа выявляются уникальные особенности королевского инструмента.

На основе оригинальных рукописных документов, которые хранятся в Национальных Архивах Франции, и углублённого анализа известных ранее источников воссоздаётся не дошедшая до нашего времени диспозиция органа, построенного тридцатью годами позже для пятой Королевской капеллы Версальского дворца (раздел 3.3.2). При воссоздании диспозиции мы соотносим сведения, содержащиеся в документах эпохи, со сделанным нами выводом о действии в контексте органостроения французского Барокко принципа диспозиции-типа. Базовые критерии восстановленной

нами диспозиции подтверждаются в ходе анализа более поздних документов и данными технических экспертиз (раздел 3.3.3). Выявляются уникальные особенности нового королевского инструмента.

Специальное внимание уделяется проблематике современной исторически точной реставрации органа французского Барокко на примере последней реставрации версальского инструмента (раздел 3.3.4). Выявляются ошибочные теоретические предпосылки, которые легли в основу этой реставрации (Ж.-Л. Буассо – Б. Каттьо, 1995). Приводится современная диспозиция органа Королевской капеллы Версальского дворца, демонстрируются её отличия от диспозиции 1710 года и анализируются их последствия для исполнения на этом инструменте созданных в ту эпоху французских органных сочинений.

#### **Раздел 3.4 — Эволюция органостроения французского Барокко. Периодизация**

В заключение проделанного в Главе анализа выявляются основные вехи эволюции органостроения французского Барокко и предлагается его периодизация; в рамках последней приводятся три диспозиции-типа французского органного Барокко.

#### **Раздел 3.5 — Выводы**

1. На протяжении XVII–XVIII веков объединяющим фактором органостроения выступает подчинение его критериев фундаментальным категориям французского органного Барокко.

Важнейшим звуковым критерием французских диспозиций на протяжении двухвекового периода выступает их обусловленность структурой смешений *Plein jeu* и *Jeu de Tierce*. Дополняемые мощными язычковыми красками, а также более изысканными сольными тембрами, звучания французского органа этого времени способствуют выражению всего богатства граней «патетического».

Выявление глубины и нюансов «светлого и тёмного» реализуется путём пространственного расположения звуковых планов, в совокупности с прогрессивным увеличением их количества, на протяжении всего периода французского Барокко, до фактически максимального (шесть планов: пять мануальных плюс один педальный).

Рационализм находит своё ярчайшее выражение в создании диспозиции-типа.

2. Обозначившиеся к концу XVIII века во Франции тенденции лирико-психологического и сентиментального характера, намечающие путь к романтизму

XIX века, а также тенденция к нивелированию роли *Plein jeu* и *Jeu de Tierce*, свидетельствуют об исчерпанности художественных тенденций прежней эпохи и о завершении целостного стилистического периода.

## **Глава IV — Органное исполнительство французского Барокко**

### **Раздел 4.1 — О специфике органного исполнительства**

В разделе выявляются особенности техники органного исполнительства, которые обусловлены спецификой инструмента.

Главными показателями его специфики являются:

- «неживой» фактор подачи воздуха в мехи (порождает «механичность» звучания);
- феномен «стабильного звучания» (отсутствие явления угасания звука);
- заданная ограниченность набора звуковых комбинаций (обеспечиваются составом диспозиции).

Данные свойства вызывают в процессе органного исполнительства:

- ограниченность туше и манеры звукоизвлечения;
- невозможность повлиять путём прикосновения на динамику и тембр;
- невозможность в XVII–XVIII веках делать *crescendo*, *diminuendo* или традиционно понимаемый акцент.

Указанные особенности органа и техники органного исполнительства приводят в процессе органной интерпретации к переосмыслению и перераспределению, по сравнению с другими инструментами, выразительных исполнительских средств.

Обладающая огромной силой воздействия на слушателя, регистровка выступает в процессе органного исполнительства в качестве его исходного пункта и важнейшей составляющей.

### **Раздел 4.2 — Регистровка. Регистровый тип. Регистровый жанр**

На протяжении XVII–XVIII веков французские теоретики и практики органного звучания уделяют самое пристальное внимание правилам составления регистровых

сочетаний. Жак Буавен сообщает в 1690 году, что «одним из самых прекрасных украшений игры на органе является знание того, как следует правильно соединять регистры»<sup>15</sup>.

Несмотря на потенциальную возможность существования на масштабных инструментах практически неисчерпаемого количества регистровых сочетаний, на практике музыканты и теоретики французского Барокко обращаются к определённым типам регистровок, или регистровым типам. Регистровый тип является логическим следствием присутствия в органостроении французского Барокко диспозиции-типа.

С другой стороны, в условиях кодификации «страстей», «жанров», «стилей» и регистровок в эпоху французского органного Барокко за многими регистровками закрепляются определённые жанры (в современном значении этого термина), в то время как сами жанры нередко связываются с регистровками. Данные факты позволяют сделать вывод о присутствии во французском органном искусстве Барокко такого специфического явления, как регистровый жанр<sup>16</sup>.

Основоположителем системы регистровых типов и регистровых жанров во Франции является Г.-Г. Нивер (1665).

Принципы регистровых смешений французского Барокко черпают свои истоки в системе Возрождения. В связи с этим осуществляется анализ регистровых закономерностей французского Возрождения и выявляется становление критериев французского Барокко, в частности — регистровых категорий *Plein jeu* и *Grand jeu*.

Представлены в виде комментированного перевода важнейшие системы регистровых смешений французского органного Барокко (разделы 4.2.3–4.2.16).

Среди них большинство принадлежит перу органистов: Г.-Г. Нивера (1665), Н. Лёбега (1676), А. Резона (1688), Ж. Буавена (1690), Г. Корретта (1703) и М. Корретта (1737 и 1787).

Три среди анализируемых теорий созданы учёными: Мерсенном (1629/1636–1637), Совёром (1702) и дом Бёдосом дё Селлем (1755/1770).

---

<sup>15</sup> *Boyvin J. Premier Livre d'Orgue Contenant les huit Tons. — Paris, 1690. — s. p.*

<sup>16</sup> Термины «регистровый тип» и «регистровый жанр» вводятся и обосновываются: *Чебуркина М. Н. Принципы органного исполнительства в эпоху французского Барокко: «регистровый жанр», «туше», «манера» исполнения, «артикуляция», «неравные ноты» // Музыкаведение. — 2012. Вып. 9. — С. 2–8. Они развиваются: *Чебуркина М. Н. Искусство смешивать регистры в эпоху французского Барокко, от Г.-Г. Нивера до Г. Корретта: становление и эволюция регистровых типов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15. — Июнь 2013. Вып. 2. — С. 36–53**

Также анализируются на основе органичных сочинений регистровые принципы композиторов: Ж. Титлуза (1624, 1626), Л. Куперена (1650–1659), Ф. Куперена (1690) и Л. К. Дакена (1757).

В процессе анализа демонстрируются типовые закономерности и специфические приёмы, свойственные каждой из регистровых систем, и прослеживается их эволюция. Данные анализа приводят к заключению, что система дом Бёдоса представляет кульминацию регистрового мышления французского органного Барокко и его логический итог. В то же время она фиксирует новые принципы, которые отражают эволюцию музыкального мышления и вкуса.

На основании произведённого анализа делается вывод, что к концу XVIII века регистровая система французского Барокко достигает предела своего развития и что регистровое мышление находится во Франции в преддверии нового стиля.

Хотя начиная со второй половины XVIII столетия некоторые факты свидетельствуют об ослаблении и даже разложении регистровых принципов французского органного Барокко (Руссо, 1750/1766; «Методическая энциклопедия», 1791, 1818; анализу этих процессов посвящён раздел 4.2.17), действие его фундаментальных критериев распространяется до конца XVIII века включительно.

В заключение проделанного в разделе 4.2 анализа выявляются основные вехи эволюции регистровых принципов французского Барокко и предлагается их периодизация.

Будучи исходным пунктом и важнейшим параметром органной интерпретации, регистровка оказывает влияние на другие исполнительские средства. Регистровка обычно предопределяет «движение» (характер, темп), туше и артикуляцию, а также особенности исполнения «неравных нот» и «украшений».

### **Раздел 4.3 — Движение, темп, характер, такт, размер**

В органном искусстве французского Барокко понятия «движение» (« mouvement »), «темп» (« Tempo »), «характер» (« Caractere »), «такт» и «размер» (« Mesure ») выступают как глубоко взаимосвязанные. В их ряду «движение» имеет значение обобщающей категории.

Основой анализа, который в большинстве случаев осуществляется в виде комментированного перевода, выступают системы «движений» и «темпов», принадлежащие перу органистов: Титлуза (1624, 1626), Нивера (1665), Лёбега (1676),

Резона (1688), Г. Корретта (1703), Ф. Куперена (1716), Рамо (1722) и М. Корретта (1737 и 1787).

Их дополняет анализ композиторских принципов Л. Куперена (1650–1659) и теоретических положений дом Бёдоса дё Селля (1755/1770), а также источников, не затрагивающих непосредственно органное звучание (к ним относятся системы Декарта, 1618/1650/1668; Мерсенна, 1629/1636–1637; Э. Лувье, 1696; Совёра, 1701; Броссара, 1701; Сен-Ламбера, 1702; Руссо, 1750/1766).

Значение термина «движение», широко используемого французскими органными композиторами на протяжении XVII–XVIII столетий, соответствует в ряде случаев современному понятию «темп». Наряду с этим, подчиняясь принципам риторики и «страстей», «движение» тесно связано с «характером» пьесы и выступает как одно из важнейших средств выражения заложенной в сочинении и конкретизируемой в момент его звучания «страсти».

Со своей стороны, распространённая в эту эпоху во Франции категория «такт» соответствует современному понятию «размер». Если в более ранний период «такт» призван задавать и регулировать «движение» пьесы, то есть определять её темп (до Нивера включительно), то позже во Франции вырабатывается специальная темповая терминология, вначале на французском (начиная с Нивера), а затем — также и на итальянском языке (начиная с М. Корретта), и роль «такта» сводится исключительно к обозначению метрических единиц.

#### **Раздел 4.4 — Туше, манера, техника исполнения, артикуляция**

В разделе анализируются положения Нивера (1665), Лёбега (1676), Резона (1688), Г. Корретта (1703), Ф. Куперена (1716), дом Бёдоса дё Селля (1770–1778) и М. Корретта (1787).

Нивер связывает понятие «*toucher*» с «позицией пальцев», «расчленённостью и изысканной текучестью звуков»<sup>17</sup>. Органист обобщает данные явления термином «манера» («*manière*»): «такая манера [исполнения] находится между разделением и смешением, в которой немного участвуют то и другое»<sup>18</sup>.

Лёбег привносит в понятие «*toucher*» критерий «движения»: он говорит о «движении туше» («*le mouvement du toucher*»)<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> *Nivers G.-G. Liure d'Orgue Contenant Cent Pieces de tous les Tons de l'Eglise.* — Paris, 1665. — s. p.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Lebègue N. Les Pieces d'Orgues.* — Paris, 1676. — s. p.

Развивая тенденции, обозначенные Н. Лёбегом, Андре Резон акцентирует внимание на критерии исполнения. В разделе «Как следует придать движение и характер всем пьесам»<sup>20</sup> органист даёт конкретные указания по поводу артикуляции в различных регистровых жанрах.

Г. Корретт является одним из первых французских органистов Барокко, использующих термин «туше» в значении «характер прикосновения».

Введение в использование термина «артикуляция» (« articulation ») принадлежит дом Бёдосу. Он представляет в Четвёртой части трактата «Искусство органного мастера» (1778) детальную разработку теории «артикуляции».

К термину «артикуляция» также обращается М. Корретт в Предисловии к «Пьесам для органа в новом жанре».

#### **Раздел 4.5 — Неравные ноты**

В основе специфического исполнительского приёма «неравные ноты» (« notes inégales ») лежит стремление к созданию на органе акцентов, которые призваны заострить выразительность музыкального «дискура» и способствовать созданию «страстного акцента».

В разделе анализируются положения Титлуза (1624), Нивера (1665), Резона (1688), Лулье (1696), Броссара (1701), Сен-Ламбера (1702), Г. Корретта (1703), Ж. М. Оттетерра (1707), Ф. Куперена (1716), М. Монтеклера (1736), Руссо (1750/1766) и дом Бёдоса дё Селля (1778).

В процессе анализа различных систем выявляются варианты трактовки «неравных нот». Начиная с Монтеклера прослеживается начало деградации этого исполнительского приёма. Более поздние системы Руссо и дом Бёдоса свидетельствуют о вырождении данной исполнительской категории в связи с переходом к точной нотной записи.

В результате произведённого анализа устанавливается, что категория «неравные ноты», зародившаяся во французском органном музицировании в первые десятилетия XVII столетия, очерчивает своим присутствием его хронологические рамки.

---

<sup>20</sup> *Raison A. Livre d'Orgue Contenant Cinq Messes.* — Paris, 1688. — s. p.



#### **Раздел 4.6 — Орнаментика («украшения»)**

Анализируются системы «украшений» («Agréments») Нивера (1665), Лёбега (1676), Резона (1688), Буавена (1690), Г. Корретта (1703), Ж.-Ф. Дандриё (до 1738), М. Корретта (ок. 1740) и дом Бёдоса дё Селля (1778).

Эти системы выявляют, что основными видами французской органной орнаментики являются: Cadence, или Tremblement (также: Agrément, Double-cadence); Port de Voix; Coulade, или Coulé; Pincement, или Pincé (также: Martellement); Harpègement.

В более позднюю эпоху (в системах Дандриё, М. Корретта и дом Бёдоса) наблюдается сокращение типов орнаментики, каждый из которых может, однако, предполагать ряд вариантов.

#### **Раздел 4.7 — Эволюция органного исполнительства французского Барокко. Периодизация**

В завершение произведённого в Главе IV анализа выявляются основные вехи эволюции органного исполнительства французского Барокко и предлагается его периодизация.

#### **Раздел 4.8 — Выводы**

1. Общая тенденция, которая прослеживается во Франции на протяжении XVII–XVIII столетий в сфере органного исполнительства, состоит в акцентировании множественности исполнительских решений в контексте возрастания значимости интерпретации концертного типа.

2. Несмотря на зарождение новых тенденций органного исполнительства во Франции к концу XVIII века, его основополагающие критерии остаются едиными на протяжении двух столетий. К ним относятся:

– действующая вплоть до конца XVIII века система регистровых типов и регистровых жанров;

– специфическая техника «неравных нот»;

– единая система орнаментики, в рамках которой наибольшее значение имеют Tremblement, Pincé и Port de Voix ;

– Plein jeu выступает как особая исполнительская категория французского органного Барокко; к ней примыкает Jeu de Tierce. Получая распространение на рубеже XVI–XVII веков и полностью нивелируясь к концу XVIII – началу XIX, Plein jeu

характеризуется стабильностью регистравого состава и устойчивостью интерпретации во Франции на протяжении двух столетий.

## **Глава V — Французская теория пропорций XVII–XVIII веков и французское органное искусство Барокко**

Глава имеет обобщающий характер.

Теория пропорций — закономерности которой сформулированы во французских гармонических учениях XVII–XVIII веков, исходящих из акустических предпосылок (принцип натурального звукоряда), — выступает фундаментальной базой французского органного искусства Барокко, определяя его специфику на протяжении двухвекового периода. Сфера действия теории пропорций распространяется на все три составляющие органного искусства.

### **Раздел 5.1 — Органостроение**

В области органостроения в эпоху французского Барокко действие теории пропорций прослеживается в следующих направлениях:

1. Принцип «арифметических пропорций» Декарта лежит в основе обозначения высот органных регистров.
2. Три главных указанных Декартом консонанса — октава, квинта и дитон  $4/5$  — выступают фундаментом французской органной диспозиции на протяжении XVII–XVIII веков.
3. Внутри каждого типа интервалов (октавы, квинты и мажорной терции) высотность регистров подчиняется действию геометрической прогрессии, знаменателем которой является пропорция  $1/2$  (выражает октавное соотношение).
4. Строение микстур подчиняется принципу «результанты».
5. Аналогичным принципам подчиняется строение регистра Cornet, а также структура диспозиций в целом.

### **Раздел 5.2 — Исполнительство**

Действие теории пропорций в эпоху французского органного Барокко наблюдается ярчайшим образом в сфере регистровок. Правила регистровок

проистекают из закономерностей обертонового звукоряда. Каждый регистр мыслится как составляющая его «гармоника».

В процессе анализа регистровок французского Барокко выявляются следующие закономерности:

1. Структура регистровок французского Барокко подчиняется «правилу предшествующих обертонов».
2. Другой её закономерностью является «правило предшествующих интервалов» (в соответствии с их акустической иерархией: октава – квинта – мажорная терция).
3. Регистровки подчиняются принципу последовательного «наслоения» друг на друга (без пропусков) октавных, квинтовых и терцовых, либо октавных и квинтовых, либо только октавных обертонов. Этот принцип отталкивается от установки Мерсенна, который сообщает в «Универсальной гармонии»:

«Музыка, в которой самые близкие [по акустическому признаку, то есть по порядку следования в натуральном звукоряде — М. Ч.] консонансы всегда — или чаще всего — следуют друг за другом, является наилучшей и более гладкой, чем когда это последование не соблюдается, так как такая музыка более непрерывна и прочна, поскольку в ней нет пустот и слух встречает всё то, чего он может благоразумно желать»<sup>21</sup>.

4. Акустический диапазон органного звучания расширяется на протяжении французского Барокко за счёт добавления более низких звучностей.

### **Раздел 5.3 — Композиторское творчество**

В сфере композиторского творчества опора на октаву (1/2), квинту (2/3) и мажорную терцию (4/5) — к которым примыкают минорная терция (5/6), мажорная и минорная сексты (3/5 и 5/8) — характеризует аккордику органнх сочинений французского органного Барокко.

Совершенство квинты по отношению к дитону 4/5 становится причиной окончания в первые десятилетия XVII века целого ряда органнх сочинений на аккорде, использующем лишь октаву и квинту (у Титлуза, 1624 и 1626). В то же время

---

<sup>21</sup> *Mersenne M. Harmonie Vniverselle. T. I. 1636 / Des Consonances. P. 104.*

вторичный характер минорной терции по отношению к мажорной исключает вплоть до середины XVIII века нормативное окончание органных пьес на созвучии с участием минорной терции. Первые образцы присутствия минорной терции в составе заключительного созвучия представлены в органных сочинениях Нивера (1665), однако они относятся к разряду исключений.

Действие теории пропорций распространяется не только на гармоническую вертикаль, но и на горизонталь. Её критерии действуют в контексте интервального соотношения ступеней звукорядов, соответствующих ладам и строям. Последний тип соотношений является основой создания так называемой «совершенной диатонической системы» (термин принадлежит Рамо, 1722<sup>22</sup>; явление обозначено ранее в учении Декарта) и построенных на её основе диатонических, хроматических и энгармонических родов (у Мерсенна).

Именно такое широкое понимание гармонии, мыслимой в контексте акустического феномена «резонирования» — в совокупности с развитием теории пропорций в новом музыкально-историческом контексте, — приводит Рамо к важнейшим открытиям в сфере музыкальной теории. Исходя из данных принципов, он приходит к созданию уникальной концепции «фундаментального звука» и интервальных и аккордовых обращений, к обоснованию равноправия мажорной и минорной терций (положение о пропорции 24/25 как соответствующей двум «гармоническим серединам» квинты<sup>23</sup>), а также к формулировке принципа ладовой функциональности (выводится из «тройной пропорции», основанной на «производном квинты»<sup>24</sup>).

Действие теории пропорций в области метро-ритма прослеживается в соподчинении длительностей (по принципу геометрической прогрессии).

Её выход на уровень музыкальной формы, наблюдаемый в тактовой организации, конкретизируется в явлении метрической экстраполяции (подчиняется действию геометрической прогрессии).

---

<sup>22</sup> Rameau J.-P. — *Traité de l'Harmonie Reduite à ses Principes naturelles*. — Paris, 1722. — P. 23.

<sup>23</sup> *Ibid.* P. 29–30.

<sup>24</sup> Rameau J.-P. *Démonstration du Principe de l'Harmonie*. — Paris, 1750. — P. 31–34.

#### Раздел 5.4 — Теория пропорций в контексте эволюции французского органного искусства Барокко

Если во времена Мерсенна «универсальная» (высшая, всеобщая, истинная) гармония имеет конкретную, физическую реализацию в виде соответствующих её критериям ладов, строев и построенных в их контексте созвучий, то в эпоху Рамо «фундаментальному звуку» — который продолжает мыслиться как «принцип», «основа» и «генератор» — отвечает скорректированная, рационально организованная реальность. Хотя Рамо использует в 1750 году термин «энгармонический четвертитон» и указывает соответствующую ему пропорцию  $125/128$ <sup>25</sup>, в действительности в его системе данный интервал скрывает за собой явление энгармонического тождества.

Новые тенденции гармонического развития (принцип энгармонической замены звуков и энгармонической модуляции) обозначены в органных сочинениях Ж.-Ж. Боварле-Шарпантье (1784).

В сфере органостроения и органного исполнительства во второй половине XVIII столетия слуховое восприятие уже не удовлетворяют, а порой и шокируют квинтово-терцовые звучности. Данные процессы находят своё отражение, в частности, в системе регистровых смещений дом Бедоса дё Селля (отказ от «терцовых» регистров в *Grand jeu*). Со своей стороны, Руссо открыто критикует в «Музыкальном словаре» принцип «продолжающейся пропорции» («*proportion continue*»)<sup>26</sup>, которая прежде рассматривалась Мерсенном как неоспоримое достоинство. В свете действия закономерностей, обозначенных в гармонической теории Рамо, метод построения регистровок в соответствии с пирамидой следующих друг за другом «гармоник» расценивается Руссо как не совместимый с практикой аккордовых обращений и не допустимый в условиях равноправия мажорного и минорного трезвучий. Руссо пишет:

«Когда играют на органе, каждая клавиша в басу издаёт совершенный мажорный аккорд [«*l'Accord parfait majeur*» ; речь идёт о мажорном трезвучии — М. Ч.]. Но поскольку этот бас не всегда является фундаментальным и поскольку часто модулируют в совершенный минорный аккорд [«*l'Accord parfait mineur*»], то этот совершенный мажорный аккорд редко играет в правой руке, — таким образом, что слышат минорную терцию [одновременно] с мажорной, квинту — с тритоном, большую септиму — с октавой, и тысячу других какофоний, которые

---

<sup>25</sup> *Ibid.* P. 92.

<sup>26</sup> *Rousseau J.-J.* 1768. P. 241.

мало шокируют наш слух, потому что привычка делает его покладистым. Но не следует полагать, что так же было бы с тонким от природы слухом, который в первый раз подвергли бы испытанию такой гармонией»<sup>27</sup>.

### **Раздел 5.5 — Выводы**

Разрабатываемая в XVII–XVIII веках во Франции теория пропорций, базирующаяся на акустических закономерностях, выступает в качестве важнейшего стилевого критерия французского органного искусства Барокко.

В разделе демонстрируется, что в контексте теории пропорций прослеживается действие определяющих суть французского органного искусства эпохи основополагающих категорий: «патетическое», концепт рационализма, «светлое и тёмное». Данный факт подчёркивает диалектическое единство стилевых критериев французского органного искусства Барокко, которое обеспечивает его целостность и многогранность.

### **Заключение**

На основе периодизаций, осуществлённых в каждой из его трёх сфер, представлена общая периодизация французского органного искусства Барокко:

1. Раннее французское органное Барокко: 1600–1665
2. Среднее (зрелое) французское органное Барокко: 1665–1735
3. Позднее (высшее) французское органное Барокко: 1735–1799

Окончание третьего периода отмечено уходом из жизни трёх репрезентативных для французского органного Барокко фигур: Ж.-Ж. Боварле-Шарпантье (1794), М. Корретта (1795) и К. Бальбастра (1799).

В процессе эволюции французского органного искусства Барокко целый ряд его кульминационных проявлений, как и официальное провозглашение самого определения «музыки Барокко» Руссо, приходится на вторую половину XVIII столетия. Хотя явления переходного характера наблюдаются в последние десятилетия XVIII века

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

во всех трёх сферах французского органного искусства, действие его основополагающих категорий распространяется до конца XVIII века включительно. Такими категориями являются: диспозиция-тип, система регистровых типов и регистровых жанров, специфическая исполнительская категория «неравные ноты», теория пропорций, гармоническая система «тонов», опора на полифонические и импровизационные формы, господство религиозного содержания.

В ряду таких основополагающих явлений особое значение имеет уникальная категория *Plein jeu*, которая выступает в качестве одного из наиболее репрезентативных явлений французского органного Барокко.

Характеристика дом Ф. Бёдосом дё Селлем регистровой категории *Grand Plein jeu*, данная им во второй половине XVIII века (1755/1770), оказывается чрезвычайно созвучна определению «музыки Барокко», которое представляет в эту же эпоху Ж.-Ж. Руссо (1750/1766). В то время как Руссо говорит о музыке, «гармония которой запутанна, насыщена модуляциями и диссонансами..., интонационный строй которой сложен и движение принуждённо», дом Бёдос апеллирует к «весомой и величественной» трактовке, к необходимости «потрясать слух большими линиями гармонии, в которых переплетаются синкопы, диссонантные аккорды, задержания и поразительные гармонические сюрпризы»<sup>28</sup>.

Сопоставление обоих высказываний приводит к выводу о том, что французское органное *Plein jeu* олицетворяет собой объективные признаки «музыки Барокко» Руссо.

Наряду с этим, выступающее символом французского органного искусства Барокко, *Plein jeu* обозначает его временные границы. Возникшее к началу XVII столетия и начинающее отходить на второй план к концу XVIII века, характеризующееся стабильностью регистрового состава и устойчивостью исполнительской трактовки, *Plein jeu* очерчивает двухвековой период действия во французском органном искусстве критериев «музыки Барокко» Руссо.

С другой стороны, *Plein jeu* стоит у истоков такого репрезентативного явления французского органного Барокко, как «прелюдировать».

Регистровая категория *Plein jeu* и органное «прелюдирование» — связь между которыми обеспечивается через органную Прелюдию, обычно звучащую на *Plein jeu*, — изначально мыслятся как два близких друг другу явления. Однако во второй половине XVIII столетия органное «прелюдирование» — в процессе которого, согласно

---

<sup>28</sup> *Bedos (dom) de Celles F. L'Art du Facteur d'Orgues. T. III. — Paris, 1770. — P. 523.*

Руссо, органист предстаёт «переполненным... огнём гения и духом изобретательности» — выступает по отношению к *Plein jeu* как категория нового качественного уровня. В то время как описание дом Бёдосом *Grand Plein jeu* выявляет основополагающие критерии «музыки Барокко», определение Руссо понятия «прелюдировать» представляет собой квинтэссенцию характеристики французского органного искусства Барокко в целом.

Анализ обеих категорий в перспективе исторического развития также выявляет их неравноценность.

*Plein jeu* предстаёт как чрезвычайно ёмкое, но замкнутое и закрытое явление, как уникальная категория французского органного Барокко, сфера действия которой распространяется во Франции на два столетия и не выходит за рамки органного музицирования. *Plein jeu* подчиняется критериям «прелюдирования», являясь одним из его частных случаев.

Со своей стороны, «прелюдирование» отличается широким и универсальным характером. Данная категория свидетельствует, что французское органное искусство Барокко, при всей его целостности, законченности и самодостаточности, содержит мощный потенциал дальнейшего музыкального развития. «Прелюдирование» выявляет, что, выступая закономерным звеном в процессе музыкальной эволюции, французское органное искусство Барокко заключает в себе тот огненный импульс движения вперёд, который раздвигает горизонты органного искусства, преодолевает географические границы и открывает путь в будущее.



## **Нотные примеры**

Работа содержит 39 примеров.

## **Таблицы**

Диссертация включает 117 таблиц и схем.

## **Библиография (литература и нотные источники)**

Библиография подразделена на четыре отдела и одиннадцать рубрик. Она насчитывает 467 наименований.

Среди них — 362 источника на иностранных языках, преимущественно на французском.

158 источников датируются XVI–XVIII столетиями, из которых 22 — рукописные.

### III. ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Основные положения диссертации отражены автором в следующих публикациях:

**Монографии** (на русском и французском языках):

1. *Чебуркина М. Н.* Французское органное искусство Барокко: Музыка, Органостроение, Исполнительство. — Paris : Natives, 2013. — 848 с. (51 п. л.)

2. *Tchebourkina M.* L'Orgue de la Chapelle royale de Versailles, Trois siècles d'histoire. — Paris : Natives, 2010. — 256 с. (9 п. л.)

**Список научных публикаций в изданиях, рекомендуемых ВАК:**

3. *Чебуркина М. Н.* К проблеме термина «французское барокко»: «Музыка барокко» Ж.-Ж. Руссо (1768) // Музыкаведение. — 2011. Вып. 2. — С. 2–9. (0,8 п. л.)

4. *Чебуркина М. Н.* «Галантный стиль», «рококо», «маньеризм», «декаданс» в системе французской «музыки барокко» // Музыкаведение. — 2011. Вып. 3. — С. 2–11. (1,1 п. л.)

5. *Чебуркина М. Н.* Французский «классицизм»: от «классического» — к «классицизму», или от «образцового» — к «устаревшему» // Музыкаведение. — 2011. Вып. 5. — С. 2–10. (0,9 п. л.)

6. *Чебуркина М. Н.* Французский «классицизм» как «малый стиль» в системе французской органной музыки Барокко // Музыкаведение. — 2011. Вып. 6. — С. 2–12. (1,1 п. л.)

7. *Чебуркина М. Н.* Риторика и «страсти» в системе французской органной музыки Барокко // Музыкаведение. — 2011. Вып. 8. — С. 7–17. (1,2 п. л.)

8. *Чебуркина М. Н.* Концепт «рациональности» как метод мышления во французском органном искусстве Барокко // Музыкаведение. — 2011. Вып. 9. — С. 2–9. (1 п. л.)

9. *Чебуркина М. Н.* «Патетическое» как фундаментальная категория французского органного искусства Барокко // Музыкаведение. — 2011. Вып. 11. — С. 11–17. (0,6 п. л.)

10. *Чебуркина М. Н.* «Светлое и темное» как сущностное качество французского органного искусства Барокко // Музыкаведение. — 2011. Вып. 12. — С. 2–8. (0,7 п. л.)

11. *Чебуркина М. Н.* Эволюция французского органостроения от Возрождения к Барокко: становление диспозиции-типа // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. Вып. 4. — С. 95–105. (0,6 п. л.)

12. *Чебуркина М. Н.* Эффект «резонирования» в гармонической системе Р. Декарта // Музыкаведение № 6. — 2012. — С. 2–8. (0,3 п. л.)

13. *Чебуркина М. Н.* Риторика и музыкальная форма в эпоху французского Барокко // Проблемы музыкальной науки. — 2012. Вып. 1. 2012/1 (10). — С. 63–67. (0,5 п. л.)

14. *Чебуркина М. Н.* Явление метрической экстраполяции в эпоху Ж. Титлуза и теория «песенной формы» // Музыкаведение. — 2012. Вып. 7. — С. 2–6. (0,5 п. л.)

15. *Чебуркина М. Н.* «Период» и «периодичные» формы во французской органной музыке XVIII столетия // Музыкаведение. — 2012. Вып. 8. — С. 2–9. (0,6 п. л.)

16. *Чебуркина М. Н.* Принципы органного исполнительства в эпоху французского Барокко: «регистровый жанр», «туше», «манера» исполнения, «артикуляция», «неравные ноты» // Музыкаведение. — 2012. Вып. 9. — С. 2–8. (0,6 п. л.)

17. *Чебуркина М. Н.* Ноэль французского органного Барокко как синтез литургических и светских тенденций // Проблемы музыкальной науки. — 2012. Вып. 2. 2012/2 (11). — С. 8–11. (0,4 п. л.)

18. *Чебуркина М. Н.* Французское органное искусство Барокко (1600–1799). Периодизация. Категории «Plein jeu» и «прелюдировать» // Музыкаведение. — 2012. Вып. 12. — С. 2–6. (0,5 п. л.)

#### **Список других научных публикаций:**

– На русском языке:

19. *Чебуркина М. Н.* Тенденции французского органостроения эпохи Барокко в XVII – начале XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15. Искусствоведение. — 2012. Вып. 2. — С. 99–115. (0,9 п. л.)

20. *Чебуркина М. Н.* Искусство смешивать регистры в эпоху французского Барокко, от Г.-Г. Нивера до Г. Корретта: становление и эволюция регистровых типов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15. Искусствоведение. — 2013. Вып. 2. — С. 36–53. (1,4 п. л.)

– На французском языке:

21. *Tchebourkina M.* Anciens mélanges, nouvelles sonorités // Livret CD – Claude Balbastre à Saint-Roch. — Paris : Natives, 2002. — P. 27–33. (0,3 п. л.)

22. *Tchebourkina M.* L'art de la registration à l'orgue classique français : du Roy-Soleil à la Révolution // Livret CD – Du Roy-Soleil à la Révolution, l'orgue de la Chapelle royale de Versailles. — Paris : Natives, 2004. — P. 21–36. (0,6 п. л.)

23. *Tchebourkina M.* L'orgue de la Chapelle royale : du Roy-Soleil à... bien après la Révolution // Livret CD – Du Roy-Soleil à la Révolution, l'orgue de la Chapelle royale de Versailles. — Paris : Natives, 2004. — P. 39–48. (0,4 п. л.)

24. *Tchebourkina M.* Nouveaux regards sur « Le Marché ancien » : ce qui fut fait, fut-il fourni ? // Livret CD – Du Roy-Soleil à la Révolution, l'orgue de la Chapelle royale de Versailles. — Paris : Natives, 2004. — P. 51–54. (0,2 п. л.)

25. *Tchebourkina M.* Des jeux pour Noël // Livret CD – Louis Claude Daquin, l'œuvre intégrale pour orgue. — Paris : Natives, 2004. — P. 29–33. (0,2 п. л.)

26. *Tchebourkina M.* Nouveaux regards sur « Le Marché ancien » : le jeu des nouveaux jeux // Livret CD – Louis Claude Daquin, l'œuvre intégrale pour orgue. — Paris : Natives, 2004. — P. 47–50. (0,2 п. л.)

27. *Tchebourkina M.* Marchand – Bach // Livret CD – Louis Marchand, l'œuvre intégrale pour orgue. — Paris : Natives, 2005. — P. 35–51. (0,5 п. л.)

28. *Tchebourkina M.* L'œuvre d'orgue de Louis Marchand, essai chronologique // Livret CD – Louis Marchand, l'œuvre intégrale pour orgue. — Paris : Natives, 2005. — P. 53–65. (0,5 п. л.)

29. *Tchebourkina M.* Marchand, du manuscrit au disque // Livret CD – Louis Marchand, l'œuvre intégrale pour orgue. — Paris : Natives, 2005. — P. 67–71. (0,2 п. л.)

30. *Tchebourkina M.* Basse de Trompette et Grand Jeu : le lien secret // Livret CD – François Couperin, l'œuvre intégrale pour orgue. — Paris : Natives, 2005. — P. 39–58. (0,7 п. л.)

31. *Tchebourkina M.* L'orgue classique français à l'aube de la Révolution // Livret CD – Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier, œuvres pour orgue. — Paris : Natives, 2007. — P. 37–63. (0,9 п. л.)

32. *Tchebourkina M.* L'orgue de la Chapelle royale de Versailles : à la recherche d'une composition perdue // L'Orgue. — Lyon : Symétrie, 2007. 2007–IV № 280. — P. 3–112. (6,2 п. л.)

33. *Tchebourkina M.* Discours sur la méthode // Livret CD – Gaspard Corrette, l'œuvre intégrale pour orgue. — Paris : Natives, 2009. — P. 35–44. (0,25 п. л.)
34. *Tchebourkina M.* De l'ordre des choses // Livret CD – Gaspard Corrette, l'œuvre intégrale pour orgue. — Paris : Natives, 2009. — P. 47–59. — 0,3 п. л.
35. *Tchebourkina M.* De l'ordre des choses. À propos du Gloria de la Messe du 8e ton pour l'orgue de Gaspard Corrette // L'Orgue. — Lyon : Symétrie. 2009–II № 286. — P. 35–40. (0,3 п. л.)
36. *Tchebourkina M.* Une méthode rare et précieuse // L'Orgue. — Lyon : Symétrie. 2009–II № 286. — P. 41–43. (0,25 п. л.)
37. *Tchebourkina M.* Tricentenaire de l'orgue de la Chapelle royale de Versailles (1710–2010). De la première mise en service de l'orgue // L'Orgue. — Lyon : Symétrie. 2009–III–IV № 287–288. — P. 258–260. (0,2 п. л.)
38. *Tchebourkina M.* L'orgue de la Chapelle royale de Versailles (1710–2010). Les progrès de la connaissance ou l'art difficile de l'humilité // L'Orgue. — Lyon : Symétrie. 2010–III № 291. — P. 35–69. (2,7 п. л.)
39. *Tchebourkina M.* Tricentenaire de l'orgue de la Chapelle royale de Versailles (1710–2010) // Versalia. — Versailles, 2011. № 14. — P. 143–175. (2,7 п. л.)
40. *Tchebourkina M.* Rappel à l'ordre ou couleurs Baroques. À propos de l'ordre de pièces dans le Premier Livre de Nicolas de Grigny // L'Orgue. — Lyon : Symétrie. 2011–I № 293. — P. 27–38. (0,6 п. л.)

