Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского»

Зайцева Лилия Александровна

ФРАНЦУЗСКАЯ ОРГАННАЯ МЕССА НА CANTUS FIRMUS «CUNCTIPOTENS GENITOR DEUS» (ОТ П. АТТЕНЬЯНА К Н. ДЕ ГРИНЬИ)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Научный руководитель –
доктор искусствоведения,
профессор
Гаврилова Людмила Владимировна

Красноярск
2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение…….....4

Глава I. Французская органная музыка барокко и органная месса

1.1. Французская органная музыка: на пути к органной мессе……...20

1.2. Некоторые вопросы периодизации французской органной музыки и органной мессы……....29

1.3. История французской органной мессы на cantus firmus……...38

1.4. Жанровая система французской органной мессы на cantus firmus…… 43

Глава II. Месса «Cunctipotens Genitor Deus» и анонимная месса из сборника Пьера Аттеньяна

2.1. Месса «Cunctipotens Genitor Deus» в западноевропейской музыкальной традиции ……51

2.2. Анонимная месса из сборника Пьера Аттеньяна как образец первой композиционно целостной органной мессы в истории жанра……..57

Глава III. Органная месса на «Cunctipotens Genitor Deus» Г.-Г. Нивера

3.1. Общая характеристика органной мессы. Композиционные особенности ……..65

3.2. Жанровые особенности полифонических пьес: Plein jeu, фуга, дуэт, трио, диалог …….. 69

3.3. Жанровые особенности гомофонно-полифонической пьесы: Recit ……...73

3.4. Некоторые обобщения о специфике жанров органной мессы Г.-Г. Нивера …….. 74

Глава IV. Органная месса на «Cunctipotens Genitor Deus» Ф. Куперена («Приходская»)

4.1. Французская органная месса от Г.-Г. Нивера к Ф. Куперену……77

4.2. Композиционные и ладотональные особенности «Приходской» мессы ……79

4.3. Жанровые особенности полифонических пьес

4.3.1. Plein jeu…….....83

4.3.2. Фуга, дуэт, трио, диалог…….... 86

4.4. Жанровые особенности гомофонно-полифонических пьес: Recit, Tierce en Taille, Chromhorne en Taille ……... 91

4.5. Оффертoрий …… 95

4.6. Некоторые обобщения о специфике жанров «Приходской» органной мессы Ф. Куперена ……98

Глава V. Французские органные мессы на cantus firmus («Cunctipotens Genitor Deus»): до и после Ф. Куперена

5.1. Композиция органных месс на cantus firmus «Cunctipotens»…..106

5.2. Жанровые особенности полифонических пьес ……...113

5.3. Жанровые особенности гомофонно-полифонических пьес …...121

Заключение ……126

Список литературы ……...136

Приложения

Приложение 1. Нотные примеры…… ...155

Приложение 2. Таблица ……..190

Приложение 3. Генеалогическое древо Титлузов…….196

Приложение 4. Династия Куперенов ……197

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. На протяжении достаточно длительного периода времени в изучении органной музыки барокко отечественное музыкознание ограничивалось по большей части творчеством И. С. Баха, что у исследователей (в частности, Е. Кривицкой) определяется как «бахоцентристский» подход в трактовке музыкальных явлений европейской культуры эпохи Барокко» [53, *б*]. Органное наследие немецкого композитора рассматривалось в качестве самого крупномасштабного явления, репрезентирующего основополагающие черты данной жанровой сферы. И лишь в последние десятилетия появляются исследования, которые в значительной степени не просто расширяют общую картину истории органной музыки, но и существенно меняют сложившуюся ситуацию, открывая совершенно новые явления. Ведь традиции органного искусства уходят корнями в далекое прошлое, а наиболее значимые изменения в этой сфере стали происходить со времени появления органа на территории Западной Европы и включения его в богослужебную практику.

Усовершенствование конструктивной части, освоение приемов игры, определение функций инструмента в церковной службе – все эти процессы в европейских странах протекали практически одинаково. Но только в XVI веке начинают формироваться отличные друг от друга национальные органные школы и традиции, активно развивающиеся на протяжении эпохи барокко. Именно они становятся объектами изучения исследователей, благодаря чему обнаруживаются неизвестные российскому искусствознанию страницы истории органной музыки Германии, Италии, Нидерландов, Англии, Испании. Одним из недавних открытий можно считать и органную музыку Франции середины XVII – начала XVIII веков, представляющую собой яркую и самобытную, самостоятельно развивающуюся традицию, аналога которой нет в какой-либо другой стране. Это проявляется как в национально-

индивидуальной конструкции органа, особом внимании к регистровым краскам и тембрам, так и формировании оригинальной жанровой системы.

Среди многообразия жанров французской органной музыки несомненно выделяется органная месса. Ее возникновение обусловлено регламентацией порядка включения органа в богослужение. В процессе развития и усовершенствования технических возможностей, а также репертуара для органа, строфы, которые исполнял инструмент в чередовании с хором в литургии, постепенно стали заменяться самостоятельными пьесами. В дальнейшем эти пьесы, рассредоточенные в течение всего богослужения, объединились в самостоятельный цикл, который и получил название органной мессы. Она развивалась в различных странах Европы, но наибольшее распространение этот жанр получил именно во французской культуре. Это обусловило и национальную специфику французской органной мессы, не имеющей аналога по своим жанрово-стилевым особенностям ни в одной другой национальной традиции.

Формирование и стабилизация жанра французской органной мессы относится к первой половине XVII века, что далеко не случайно. Именно в этот период, по мнению М. Чебуркиной, происходит окончательное утверждение новых принципов строения органных диспозиций, а «состав самих органных отделов все больше подчиняется единому принципу построения, отражающему философскую концепцию «метода» и «порядка» Р. Декарта» [99, *100*]. В это же время происходит и становление французской органной школы.

К сожалению, в настоящее время жанру французской органной мессы не уделяется достаточного внимания со стороны музыковедов[1]. Более того, нельзя не выделить характерную особенность, отличающую изучение

[1] В книге Е. Кривицкой французская органная месса рассматривается в историческом ракурсе, а также в сравнении с итальянской и немецкой органными мессами, и этому отводится 5 страниц текста [53, *55–60*]. Далее автор характеризует несколько примеров композиторских месс, отмечая их композиционные особенности. В монографии М. Чебуркиной жанр органной мессы представлен в разделе «Органные жанры в контексте литургии и концерта» второй главы и ему посвящено 6 страниц текста [101, *135–141*].

органной музыки в отечественном музыкознании последних десятилетий: интерес к ней проявляют, прежде всего, органисты-исполнители, активно занимающиеся концертной деятельностью, которые непосредственно соприкасаются с данной традицией. В связи с этим, исследования, посвященные французской органной музыке, имеют вполне определенную историко-практическую направленность. В них дается общая панорама развития, вписываемая в художественно-эстетическую и стилевую картину искусства барокко, систематизируются сведения из обширного корпуса источников, характеризуется жанровая система, специфика органостроения и т.д.

Таким образом, растущий интерес в современном музыкознании к органному наследию барокко, в частности, к французской органной музыке, а также отсутствие в отечественном музыковедении исследования, в котором бы французская органная месса как целостное жанрово-стилевое явление становилась предметом специального изучения, обусловило **актуальность** избранной темы настоящей диссертационной работы.

Степень разработанности темы. Феномен органной мессы можно считать одним из недавних открытий, связанных с изучением истории органного искусства. Ретроспективный обзор литературы по теме диссертации позволяет сделать вывод, что имеющиеся работы ориентированы, с одной стороны, на вопросы органного исполнительства, историю создания и конструкцию органов, с другой, на исследование истории развития органной культуры в западноевропейских странах. Так, например, в последние десятилетия в отечественной науке появляются музыковедческие труды, которые раскрывают национальную специфику разных органных школ. Среди них отметим диссертационные исследования и книги таких авторов как М. Насонова («Северонемецкая органная школа. Органная композиция как феномен культуры», 1994) [69], Н. Диденко («Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV-XVIII веков», 1994) [25], Т. Зенаишвили («Органные сочинения Иоганна Пахельбеля:

вопросы стиля и исполнительской интерпретации», 1997) [47], А. Панов («Терминология и регистровка в немецком органном искусстве барокко и галантного маньеризма», 2003; «Практика немецкого органиста XVII—XVIII столетий в зеркале исторических документов», 2006) [76; 74], М. Омельченко («Органное искусство Австрии и Южной Германии», 2008) [71], С. Козлыкина («Стиль Джироламо Фрескобальди в контексте эпохи раннего барокко», 2007) [50], Е. Бурундуковская («Органно-клавирная культура Италии XVI-XVII века», 2009) [20], Е. Попова («Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции» (2005) [79], А. Карпенко («Из истории английского органа и органной музыки», 2008) [71], А. Фисейский («Орган в истории мировой музыкальной культуры (III век до н.э. – 1800 год)» (2009) [106], М. Моисеева («Органное искусство Испании эпохи Высокого Возрождения и барокко», 2010)[2] [66].

В различного рода учебных пособиях по истории западноевропейской музыки внимание исследователей направлено на органные традиции нескольких национальных школ. Однако информация о французской органной школе представлена в них сравнительно в небольшом объеме, которая сводится к упоминанию французских органистов и некоторых органных жанров, в том числе и органной мессы [13; 23]. Сведения о французской органной музыке встречаются в книге М. Друскина «Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков» (2007) [27]. Но имеющееся там содержание в интересующем нас аспекте носит скорее описательный характер. В книгах Н. Бакеевой «Орган» (1977) [3] и эстонского органиста и композитора Х. Лепнурма «История органа и органной музыки» (1999) [58] также можно найти определенную информацию о ряде французских авторов, но лишь самого общего плана.

Одна из первых работ в отечественном музыкознании, которая раскрывает специфику жанра органной мессы, – это статья Т. Барановой «Из

[2] Более раннее исследование по истории испанской органной музыки: В. Фролкин «Органно-клавирная школа Испании эпохи Ренессанса: композиторское творчество, исполнительская практика, педагогика» (1982).

истории органной мессы» (1978) [4], где рассматриваются итальянская, немецкая и французская традиции, а также приводятся в пример композиционные схемы и жанровая составляющая органных месс.

Об особенностях французской темброво-регистровой стороны пишет органист А. Панов в своей книге «Принципы регистровки во французской органной музыке XVII–XVIII столетий» (1993) [75], однако в этом исследовании не раскрывается обозначенная в настоящей диссертации проблематика.

Первая в отечественном музыкознании монография – «История французской органной музыки» Е. Кривицкой [53] появляется в 2003 году, а спустя 10 лет – «Французское органное искусство Барокко: музыка, органостроение, исполнительство» М. Чебуркиной [101]. Опираясь на сведения этих исследователей, можно отметить, что органная музыка Франции середины XVII – начала XVIII веков – это яркая, самобытная и самостоятельно развивающаяся традиция, аналога которой нет в какой-либо другой стране. В своей книге Е. Кривицкая рассматривает этапы формирования национальной традиции, в ней содержатся важные наблюдения над стилем французских композиторов-органистов. Помимо этого, в орбиту внимания включена подробная информация, касающаяся особенностей французского богослужения, вопросов органостроения и жанровой системы. В работе М. Чебуркиной предоставлены новые исторические данные о церковных церемониалах, рассмотрена формообразующая сторона органных пьес, введен в научный обиход целый ряд свидетельств современников эпохи, а также использована информация о сохранившихся до наших дней барочных органах.

При обращении к французской органной мессе основной акцент оба автора делают на классификацию органной мессы и композиционный план рассматриваемого жанра. Подробные схемы (таблицы), отражающие структуру органных циклов разных композиторов эпохи барокко, предоставлены в монографии М. Чебуркиной. Общую характеристику жанров органной мессы можно найти в книге Е. Кривицкой, некоторые из них даны в

аналитическом ракурсе. Кроме обозначенных выше позиций, Е. Кривицкой затрагиваются вопросы, связанные с эволюцией жанровой системы французской органной музыки в целом. Так, касаясь ее становления, исследователь акцентирует внимание на таблицах регистровых комбинаций, которые, по ее мнению, позволяют проследить процесс формирования органных жанров. Правомерность этого утверждения не подлежит сомнению. Действительно, способы регистровых смешений влияли на появление тех или иных жанров. Однако в этом случае не всегда учитываются особенности формообразования, тематизма, фактуры и приемов развития материала. Безусловно, эти вопросы требуют серьезного изучения.

В докторской диссертации М. Чебуркиной так же дается общее представление о жанрах органной мессы, где исследовательницей прежде всего анализируется темброво-регистровая сторона органных композиций[3]. Как было указано выше, один из параграфов научной работы М. Чебуркиной посвящен вопросам формообразования[4]. Тем не менее, не все представленные формы могут быть применены к жанрам французской органной музыки второй половины XVII века: исследователь уделяет большее внимание тем формам, которые приобретают свою актуальность уже во второй половине XVIII века.

Не умаляя достоинства работ Е. Кривицкой и М. Чебуркиной, которые стали во многом определяющими для автора диссертации в понимании

---

[3] М. Чебуркина пишет: «На протяжении XVII–XVIII веков французские теоретики и практики органного звучания уделяют самое пристальное внимание правилам составления регистровых сочетаний» [101, *525*]; «Несмотря на потенциальную возможность существования на масштабных инструментах практически неисчерпаемого количества регистровых сочетаний, на практике музыканты и теоретики французского Барокко апеллируют к определённым типам регистровок, или регистровым типам» [101, *526*]; «Возникший в результате объединения жанра и регистровки, регистровый жанр служит выражению определённого характера («страсти») и предполагает присутствие целого комплекса соответствующих им исполнительских средств и приёмов (наряду с регистровкой — характер движения, артикуляции, «неравных нот», орнаментики)» [101, *527*]. Так же М. Чебуркиной предложена ссылка на свои статьи, в которых обосновываются введенные автором термины «регистровый тип» и «регистровый жанр»: Принципы органного исполнительства в эпоху французского Барокко: «регистровый жанр», «туше», «манера» исполнения, «артикуляция», «неравные ноты» / / Музыковедение. — М., 2012. №9. — С.2–8.

[4] Один из параграфов докторской диссертации М. Чебуркиной называется «Принципы музыкальной формы» (Глава II) [101, *299*]. Исследователь пишет о следующих формах: полифонические, периодичные, вариации, периодичное (куплетное) рондо, сюитное рондо, рондо-соната, сонатная, сюитная, программные и свободные (импровизационные) формы.

феномена французской органной мессы, их необходимо рассматривать как некий фундамент для дальнейшего изучения этого явления.

Назовем еще ряд исследований, содержание которых посвящено истории французской органной музыки. Подробная информация о традициях национальных органных школ, в том числе и французской, собрана в книге «Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков» (2007) [31], а также в сборнике статей «Органная книжечка. Очерки по истории и теории органного искусства» (2008) [71]. Следует выделить статьи органистов А. Панова и И. Розанова [72; 73], где авторы рассматривают исполнительскую практику французской органной музыки XVII–XVIII столетий.

Несомненный интерес представляет книга В. Березина «Музыканты королей Франции» (2013) [5]. Ее содержание основано на достоверных и подробных сведениях о деятельности королевских музыкантов Франции в период XVII–XVIII столетий, в том числе и французских органистов, их общественном положении и обязанностях. Информация о французской органной мессе и ее жанрах включена во второй раздел («Портреты инструментальных жанров XVII — первой половины XVIII века») учебного пособия Ю. Бочарова «Жанры инструментальной музыки эпохи барокко» (2016) [11].

Существенную роль в работе над темой диссертации сыграло знакомство с зарубежными исследованиями. История национальных органных школ с момента их возникновения, включая и французскую школу, рассматривается в книге автора К. Ф. А. Вильямс (1903) [177][5]. В этом раннем издании так же содержатся сведения общего плана о композиторах-органистах, репрезентирующих французский органный стиль эпохи барокко.

Еще одна работа, датированная началом XX века, – это Предисловие к нотному сборнику французского музыковеда И. Роксе (1925) [168][6], в котором

[5] Книга переиздана в 2008 году.
[6] Сборник переиздан в 1967 году.

автор дает подробную историческую справку и обзор анонимных органных месс из сборника французского нотоиздателя П. Аттеньяна.

Особого внимания заслуживают труды Н. Дюфурка (1954, 1969, 1972, 1971, 1975) [126; 127; 128; 129; 130], которые, по мнению отечественных ученых, являются основополагающими для данной сферы. На основе архивных документов французским исследователем представлен обзор органных сочинений XVI–XVIII веков.

Ценный материал, отражающий процессы включения французского органа в богослужение, предоставлен в научных работах таких авторов как Х. Дж. Уэбб (1975) [175], Л. И. Ройел (1984) [170], Д. Хил [148], П. Вильямс (1993) [179], У. Д. Росс (2000) [169], К. Бисаро (2006) [117], Ж. Арон (2008) [107], Л. Ф. Вагстаф (2009) [174], А. Мендель (2013) [154], М. Оконор (2014) [121]. Кроме того, в них дается содержание разных церковных церемониалов, которые регламентировали участие органа в литургии. Сведения о взаимодействии григорианского пения с органной музыкой в рамках богослужения, а также о мелодических первоисточниках, которые цитировались в органных сочинениях французских композиторов, можно найти в работе греческого автора Т. ван Ейка (1993) [132]. Отметим, что в упомянутом выше исследовании Л. И. Ройел приводится общая характеристика творчества французских композиторов и жанров французской органной музыки барокко. Жанровая система французской органной школы так же рассматривается в книге Д. Понсфорда (2011) [164] и в докторской диссертации Ж. Д. Баррера (2017) [110], причем в последней автором анализируются органные сочинения французских композиторов барокко с акцентом на применение в них риторических фигур. Об особенностях одного из жанров – Plein jeu – пишет польский органист Р. Рехон [167]. Специфике органных офферториев французского барокко посвящено исследование С. Ю. Пак (2016) [160].

Помимо этого, об истории французской органной музыки и ее самобытных чертах, а именно о регистровой составляющей, пишут

Б. Густафсон (2004) [149], П. Дюбуа (2005) [124], М. Р. Миллер (2010) [155], Д. Конолли (2013) [120]. Исследователь Ж. Р. Шеннон (2014) [171] рассматривает французскую органную музыку XVII столетия в контексте ее эволюционных процессов. В работе Б. Густафсон даны общие сведения о творчестве ряда французских органистов так называемого, по словам автора, «классического периода». Кроме этого, среди огромного количества французских композиторов им выделяются две фигуры музыкального барокко – Ф. Куперен и Н. де Гриньи, которые, по его мнению, стали авторами образцовых («классических») французских органных месс. Точку зрения Б. Густафсон разделяет и Д. Конолли, считая, что органные мессы Ф. Куперена и Н. де Гриньи являются наиболее совершенными сочинениями указанного жанра. О влиянии французской органной музыки на английскую органную школу XVII столетия пишет Е. Уитен (2014) [176].

Существенный вклад в изучении французской органной музыки барокко внесли исследователи, которые обратились к творчеству нескольких французских композиторов – это Д. С. Пайл (Н. Жиго, 1991) [165], К. Павлиш (Ж. Титлуз, 2012) [161], С. Ферфолья (Г.-Г. Нивер, 2014) [134], Д. Б. Лятенхаймер (Ф. Куперен, 2016) [151].

Истории возникновения жанра органной мессы посвящены работы Е. Хигинботтона [146; 147], Б. ван Вей (1995) [180], Л. Барре-Бенсон [111], У. З. Мат (2012) [153].

Практически во всех перечисленных иностранных исследованиях затрагивается тема формирования французской органной мессы, ибо именно этот жанр занимал лидирующее положение во французской органной музыке на протяжении второй половины XVII – начала XVIII столетий. Однако и в этих работах не уделяется должного внимания специфике и своеобразию жанровой и формообразующей сторон органной мессы рассматриваемого периода.

Во французской органной музыке сложилось два типа органной мессы – на cantus firmus и «свободная». В диссертации внимание сосредоточено на

одном типе – мессе на cantus firmus. В ряду аргументов в пользу данного *ограничения исследования* можно выдвинуть следующие:

а) в жанрово-композиционном плане данные типы месс практически не отличаются друг от друга;

б) первая опубликованная во Франции анонимная органная месса в сборнике П. Аттеньяна (1531) представляет собой полную композицию на cantus firmus («Cunctipotens Genitor Deus»). В дальнейшем именно данный первоисточник станет самым востребованным в композиторской практике, что само по себе дает повод для отдельных наблюдений[7];

в) на примере изучения органных месс, созданных на один первоисточник, интересно обнаружить определенную преемственность между образцами этого жанра в рамках французской традиции, что позволит поставить вопрос о наличии либо отсутствии эволюции жанра французской органной мессы в рамках эпохи барокко.

Хронологически исследование ограничено периодом с 1531 до 1699 года. Это обусловлено публикацией первого образца мессы на cantus firmus «Cunctipotens Genitor Deus» и созданием последнего подобного рода примера в рамках эпохи барокко (следующая композиция появится только во второй половине XVIII века). Данное ограничение обеспечит возможность рассматривать традицию органной мессы в едином жанрово-стилевом пространстве (за исключением анонимной мессы из сборника Аттеньяна), которое французские исследователи определяют в качестве классического периода в развитии органной музыки во Франции.

Объектом исследования диссертационной работы является французская органная месса эпохи барокко.

Предмет исследования – жанры французской органной мессы на cantus firmus.

---

[7] Любопытно, что первая, так называемая, «свободная» месса, тоже принадлежит анонимному автору и датируется 1670–1675 годами.

Цель данной работы – выявить жанровые особенности французской органной мессы барокко на cantus firmus «Cunctipotens Genitor Deus».

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- систематизировать сведения о путях формирования французской органной музыки и французской органной мессы барокко;
- уточнить периодизацию органной мессы в истории французской органной музыки барокко;
- охарактеризовать специфику жанровой системы французской органной мессы барокко;
- рассмотреть первоисточник «Cunctipotens Genitor Deus» и проследить практику его использования в творчестве французских композиторов;
- проанализировать анонимную органную мессу из сборника Пьера Аттеньяна как пример первой композиционно целостной мессы в истории жанра и органную мессу Г.-Г. Нивера в качестве первой сформировавшейся жанровой модели французской органной мессы барокко;
- исследовать «Приходскую» органную мессу Франсуа Куперена как классический образец композиции рассматриваемого жанра, а также органные мессы композиторов Г.-Г. Нивера, Н. Лебега, Н. Жиго и Н. де Гриньи.

Материалом исследования являются французские органные мессы на один cantus firmus «Cunctipotens Genitor Deus» следующих композиторов: анонимная из сборника П. Аттеньяна (1531)[8], Г.-Г. Нивера (1667)[9], Н. Лебега

[8] Yvonne Rokseth: Preface to Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531, Publications de la Société française de musicologie, Paris: E. Droz, 1925.
[9] Deuxième livre d'orgue contenant la messe et les hymnes de l'Église, Nivers, Guillaume-Gabriel, Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2010.

(1678)[10], Н. Жиго (1685)[11], Ф. Куперена (1690)[12], Н. де Гриньи (1699)[13]. Наблюдения над мессами композиторов второй половины XVIII века М. Корретта, Ж. Ж. Боварле-Шарпантье, Г. Лассе[14] послужили основой для заключительного раздела диссертации.

Большую помощь работе оказало привлечение оригинального текста вступительной статьи к сборнику французского нотоиздателя Пьера Аттеньяна, в котором помещена первая органная месса в истории западноевропейской музыкальной культуры. Перевод с французского языка осуществлен автором диссертации.

В содержание настоящего исследования также вводится информация, заимствованная из «Книг королевских штатов» («États de la France»), которые публиковались с 1644 по 1789 год. Отсканированные архивные материалы на французском языке были предоставлены доктором искусствоведения, профессором Московской государственной консерватории В. В. Березиным.

Кроме этого, автором были задействованы иностранные источники на английском и французском языках, которые помогли представить портретную характеристику музыкантов одной из самых продолжительных династий – Куперенов, и главного ее представителя – Франсуа Куперена. Переводы данных материалов также были выполнены автором[15].

Научная новизна. Диссертация является первым специальным исследованием, которое посвящено французской барочной органной мессе на cantus firmus («Cunctipotens Genitor Deus»). В ней впервые:

---

[10] Oeuvre complètes d'orgue, Archives des maîtres de l'orgue des XVIe, XVIIe, et XVIIIe siècles, vol. 9, ed. Guilmant. Paris: Durand, 1909.
[11] Pièces d'orgue, Archives des maîtres de l'orgue des XVIe, XVIIe, et XVIIIe siècles,vol. 4, ed. Guilmant. Paris: Durand, 1902.
[12]Pièces d'orgue, Archives des maîtres de l'orgue des XVIe, XVIIe, et XVIIIe siècles, vol. 5, ed. Guilmant. Paris: Durand, 1904.
[13] Pièces d'orgue, Archives des maîtres de l'orgue des XVIe, XVIIe, et XVIIIe siècles, vol. 5, ed. Guilmant. Paris: Durand, 1904.
[14] Corrette Michel, Troisième Livre d'Orgue, Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2012; Beauvarlet-Charpentier Jean-Jacques, Journal d'orgue No.4, Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2012; Lasceux Guillaume, Annuaire de l'Organiste, Messe des Solemnels majeurs (Cunctipotens), Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2014.
[15] Очерк по истории династии Куперенов помещен в Приложении настоящей диссертации.

- систематизированы сведения о григорианском первоисточнике «Cunctipotens Genitor Deus» и дальнейшем его применении в западноевропейской музыке;
- введены в научный обиход результаты исследования французских органных месс на «Cunctipotens Genitor Deus» (анонимной органной мессы из сборника П. Аттеньяна, органной мессы Г.-Г. Нивера, «Приходской» мессы Ф. Куперена, органных месс Н. Жиго, Н. Лебега, Н. де Гриньи);
- предложена собственная классификация жанровой системы французской органной мессы барокко;
- подробно исследована «Приходская» месса Ф. Куперена;
- сделаны выводы о признаках эволюции жанра на основе сравнительного анализа органных месс Г.-Г. Нивера, Н. Жиго, Н. Лебега, Ф. Куперена и Н. де Гриньи;
- выявлены особенности жанров французских органных месс на «Cunctipotens Genitor Deus» (вторая половина XVII столетия);
- введен в научный оборот русскоязычный перевод Предисловия к анонимной мессе из сборника французского нотоиздателя Пьера Аттеньяна;
- переведена и собрана в полном объеме информация о династии Куперенов.

Теоретическая и практическая значимость. Теоретическая значимость заключается в сведениях, полученных в результате исследования, которые значительно расширяют имеющиеся представления о французской органной мессе и стилевых характеристиках составляющих ее жанров, а также о музыке эпохи барокко в целом.

Практическая значимость диссертационного исследования заключается в приобретении знаний, которые могут быть применены в курсах зарубежной музыкальной литературы, истории зарубежной музыки, анализа музыкальных форм в высших и средних специальных учебных заведениях. Полученная информация может быть полезна для практикующих органистов-

исполнителей, а также при подготовке тематических концертов для узкой и широкой аудитории.

Методологическая основа исследования базируется на комплексном подходе к проблематике.

Основополагающим для автора стал принцип историзма, позволивший рассмотреть органную музыку Франции в контексте историко-социальных и культурных явлений. Из общенаучных методов особое значение имели анализ и синтез, благодаря которым при изучении разрозненных данных удалось выстроить единую картину, воссоздав историю французской органной музыки и органной мессы в их хронологии. На основе системного метода была создана классификация жанров органной мессы барокко.

Метод компаративистики выявил общие и самобытные закономерности органной мессы на один первоисточник в период XVI–XVIII столетий. Обращение к жанровой составляющей органной мессы определил метод музыкально-теоретического анализа, который включает в себя тематический, стилистический, структурно-композиционный подходы.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Французская органная месса является одним из магистральных жанров французского барокко, что обусловлено необычайным профессиональным ростом органной школы во Франции в период второй половины XVII столетия. История ее развития в рамках французской органной музыки представлена двумя периодами: первый – вторая половина XVII века, второй – вторая половина XVIII века.

2. Французская органная месса на cantus firmus – это один из характерных жанров эпохи барокко и, одновременно, самобытное и оригинальное явление.

3. Григорианский напев «Cunctipotens Genitor Deus», положенный в основу органных месс, является одним из наиболее часто используемых цитируемых материалов в западноевропейской музыке.

4. Первый среди сохранившихся образцов французской органной мессы принадлежит анонимному автору (1531). Именно она стала композиционной основной для создателей органных месс последующих поколений французских композиторов.

5. Стабилизация жанрово-композиционной модели французской органной мессы на cantus firmus происходит в середине XVII века. Классическим образцом жанра органной мессы на cantus firmus является «Приходская» месса Ф. Куперена.

6. Жанрово-композиционная модель органной мессы на cantus firmus обнаруживает преемственность с первой органной мессой анонимного автора. В то же время, композиционные и жанровые изменения, обозначившиеся в конце XVII столетия, свидетельствуют о процессе эволюции жанра органной мессы на cantus firmus.

8. Предположение ряда исследователей, что органная месса на cantus firmus эволюционирует в сторону органной сюиты, является не верным, т.к. органная месса и органная сюита сосуществовали на протяжении одного периода времени.

Апробация результатов исследования. Основные положения исследования были изложены в 14 научных публикациях, в том числе в 4 статьях в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК. Полученные результаты были представлены в виде докладов на научных международных конференциях (Красноярск 2007, 2009, 2012, 2017, Томск 2009, Новосибирск 2007, 2017).

Структура работы. Исследование состоит из Введения, пяти глав, Заключения, Списка литературы и Приложения. Во Введении формулируются тема исследования, его цель и задачи, представлен обзор отечественной и зарубежной музыковедческой литературы, а также определяются методологические основы работы.

Первая глава посвящена истории французской органной музыки барокко и одному из ее магистральных жанров – органной мессе на c.f. Рассмотрены

вопросы периодизации французской органной музыки и органной мессы. Здесь же дана классификация и характеристика жанровой системы французской органной мессы.

Во второй главе анализируется анонимная органная месса из сборника нотоиздателя П. Аттеньяна (1531), а также рассматривается используемый в ней григорианский напев, получивший в практике название «Cunctipotens Genitor Deus», который стал одним из распространенных цитируемых первоисточников в западноевропейской музыке на протяжении длительного периода времени.

В третьей главе исследуется органная месса на cantus firmus Г.-Г. Нивера как пример первой композиции жанра в рамках эпохи барокко.

В четвертой главе уделяется внимание органной мессе Ф. Куперена (1690), которая по мнению большинства исследователей явилась классическим образцом рассматриваемого жанра эпохи барокко.

Пятая глава направлена на выявление характерных черт и особенностей органной мессы на c.f. и ее жанровых составляющих на примере органных месс ряда французских композиторов второй половины XVII столетия – Н. Лебега, Н. Жиго, Г.-Г. Нивера, Ф. Куперена и Н. де Гриньи.

Заключение суммирует наблюдения и подводит итоги проведенного исследования.

ГЛАВА I. ФРАНЦУЗСКАЯ ОРГАННАЯ МУЗЫКА БАРОККО И ОРГАННАЯ МЕССА

1.1. Французская органная музыка: на пути к органной мессе

Начало формирования французской органной мессы как жанра неразрывно связано с историей французской органной музыки. Практически все исследователи выделяют фигуру теоретика, композитора, органиста и мастера по органостроению *Жана Титлуза* (1563-1633), который, по сути, явился первооткрывателем национальной органной традиции[16]. Например, Е. Кривицкая пишет об определяющей роли Ж. Титлуза в становлении и развитии самобытных черт французской органной школы первой половины XVII века: «Генеалогическое древо французской органной композиторской школы восходит к имени Жана Титлуза» [53, *16*]. Однако возникает вопрос: сохранились ли какие-либо сведения об органной музыке Франции или ее представителях в более раннее время. В монографии Е. Кривицкой указано, что «непосредственным предшественником сочинений Титлуза было собрание П. Аттеньяна» [53, *17*], а это значит, что между сборниками П. Аттеньяна (1531) и Ж. Титлуза (1623) помещается почти столетний «безымянный» период. Какова же причина? В книге М. Друскина читаем: «О существовании органной музыки на более ранних этапах развития можно лишь догадываться. Сохранившиеся материалы отрывочны и случайны. Больше сведений поступает об органистах XV века (Генрих из Саксонии, Гребан, Байли, Беранже)» [27, *271*]. Далее исследователь пишет о ранних клавирных сборниках – это публикации Жана д'Эстре (1559) и Симона Горлье (1560)[17], и об органных фантазиях и ричеркарах Ш. Гийе (1610), Е. Дю Корруа (1610) и К. Лежена (1612) [27, *272*]. В исследованиях зарубежных авторов так

[16] Генеалогическое древо Титлузов см. в Приложении 3 настоящей диссертации – с. 214.
[17] Органные сочинения перечисленных композиторов аналогичны сочинениям из сборника П. Аттеньяна, однако каковы они были в точности, М. Друскин не указывает.

же упоминаются органисты рубежа XVI–XVII столетий, например, в книге К. Павлиш [161] перечисляются имена органистов французских приходов – Г. Лесселье, П. Жан Ван дер Эльс, А. Ле Рой, Ж. Лефевр, В. Жоли, Г. Котле, П. Шабансо де ла Барр, Ш. Ракo[18], а в книгах Н. Дюрфука [130] и Д. Пейла [165] – имена придворных органистов Ф. Бьенвеню, К. Шабансо де ла Барр, П. де л Аль[19].

В монографии Е. Кривицкой предложена следующая версия ответа на поставленный выше вопрос: «Религиозная война между католиками и гугенотами привела к уничтожению последними многих прекрасных органов, которые пренебрежительно называли «папскими» инструментами» [53, *17*]. Польский исследователь и органист К. Павлиш также пишет, что множество французских органов пострадали в результате религиозных конфликтов. Действительно, временной промежуток с 1560 по 1585 годы был периодом особых потерь: в 1562 году были повреждены органы собора Руана, органы в Берне (соборы Sainte-Croix и Notre-Dame-de-la-Couture), в Лионе (собор Notre-Dame-de-Confort), так же в соборах Байе, Ле-Мана, Тура, Ангулема и Пуатье и др.[20] Таким образом, по мнению Е. Кривицкой и К. Павлиша, вместе с органами скорее всего был уничтожен и весь существующий на то время нотный материал.

Однако вернемся к Жану Титлузу. Первую страницу в историю французской органной музыки барокко вписали вышедшие в печать два авторских сборника Титлуза – «Церковные гимны для игры на органе с фугами и ричеркарами на их plain-chant» (1623) и «Магнификат, или песнопение

---

[18] П. Шабансо де ла Барр работал при Notre-Dame в Париже с 1580 по 1600 годы, Ш. Ракo – там же с 1618 по 1643. По предположению А. Пирро, именно они были одними из учителей французского органиста второй половины XVII века Николя Жиго. Шарля Ракo за успешные навыки в композиции особенно хвалил Марен Мерсенн.

[19] Французские органисты Ф. Бьенвеню и К. Шабансо де ла Барр служили при Генрихе IV в период с 1589 по 1610 годы, органист П. де л Аль – при Людовике XIII, с 1610 по 1643.

[20] Кшиштоф Павлиш пишет о разрушениях органов еще нескольких церквей: 1567 – соборы Суассона, Осера, 1568 – собор Sainte-Croix Орлеана, 1569 – собор в Вире, 1580 – собор в Каоре, 1585 – собор в Эмбруне [161].

Пресвятой Девы для игры на органе в 8 церковных тонах» (1626)[21]. Возникновение органных композиций, как пишет сам Титлуз, «связано с появлением томов табулатур для всех видов инструментов; но никто не вспомнит печатных произведений для органа. Другая причина – в усовершенствовании органа: в течение нескольких лет по всей Франции были построены инструменты с двумя мануалами и педальной клавиатурой» [53, *18*]. Органные сборники Титлуза – это первые опубликованные сочинения во Франции, которые были написаны специально для органа. В своих композициях автор обращается к традициям итальянской органной школы, поэтому жанровая составляющая его сборников еще не отражает индивидуальную специфику французской органной музыки. Несмотря на это, большое значение имеют введенные Титлузом приемы работы с музыкальным материалом, которые будут развиваться французскими композиторами-органистами второй половины XVII века, а именно: 1) звучание григорианского первоисточника в партии педали; 2) создание нового типа французской хоральной обработки; 3) тематическое объединение двух органных пьес – хоральная обработка (будущий жанр Plein jeu) и фуга.

Таким образом, органные сочинения Жана Титлуза сыграли определяющую роль в формировании жанровой системы французской органной музыки барокко: органная пьеса с григорианским первоисточником в педали, занимающая положение первого версета в органном цикле и звучащая в соответствующей регистровке – именно эта композиция готовит будущий органный жанр *Plein jeu (Плэн жё)*[22].

Нельзя обойти вниманием еще одну выдающуюся фигуру французского

---

[21] Примерно в это же время – в первой половине XVII века – в Италии появляются органные сборники Дж. Фрескобальди: 1608 – «Книга фантазий», 1615 – «Ричеркары и канцоны», «Первая книга токкат», 1627 – «Вторая книга токкат», 1635 – сборник «Музыкальные цветы»; в Нидерландах в 1617 и 1624 издаются сборники органной музыки, в которых представлены произведения иностранных авторов (Италии, Германии, Англии), в 1619 – появляются «Священные песнопения» Я. Свелинка (37 пятиголосных мотетов с basso-continuo для органа); в Германии – сборники И. Шмидта (1607, 1609, 1611), сборники М. Преториуса (1615-1620); Англия в этот период отмечена лишь появлением одного сборника – «Фицвильямова книга» (1654).

[22] В настоящем исследовании автор использует оригинальные названия органных жанров, следуя традициям, заложенным следующими исследователями – Е. Кривицкой, М. Чебуркиной, Ю. Бочаровым [11; 46; 101].

органного искусства – *Луи Куперена* (1626-1661)[23]. Титулованный органист, клавесинист, придворный виолист Людовика XIV, Луи Куперен внес значительный вклад в развитие французской органной музыки барокко[24]. В его творчестве появляются новые жанры – фантазии, дуэты, прелюдии, а также намечаются черты будущих жанров, которые в дальнейшем будут составлять содержание органных месс: *трио, Basse de Trompette (бас де тромпет), Tierce en Taille (тьерс ан тай), Chromhorne en Taille (хромхорн ан тай), Récit (реси)*[25]. Кроме того, Куперен впервые в своих нотных текстах вводит рекомендации по использованию органных регистров, тембров или их комбинаций. По описанием исследовательницы Е. Уиттен [176], фантазии Луи Куперена по сути уже являются органным жанром Basse de Trompette, а Д. Понсфорд [164] предполагает, что органные композиции композитора считаются самыми ранними из известных французских барочных органных сочинений, созданных на основе светских танцев[26].

Практически ни в одном музыковедческом исследовании нет упоминаний о существовании органных месс Титлуза и Луи Куперена. Отсюда

---

[23] Любопытные сведения приводятся в исследовании Е. Уиттен. Возможно, благодаря французскому композитору Роберу Камберу, английская публика и в том числе английские композиторы, среди которых – Генри Перселл, могли познакомиться с органными сочинениями Луи Куперена: оперный композитор вероятно привез с собой в Англию несколько рукописей Куперена [176, *25*].

[24] Удивительна жизнь представителей династии Куперенов, которые на протяжении 173 лет служили одной церкви Парижа – Сен-Жерве. Кроме этого, большинство музыкантов этого рода являлись придворными органистами и клавесинистами Людовика XIV. История династии французского рода представлена в Приложении 4 (с. 215).

[25] «Так, например, он предписывает вести мелодию гимна «Urba beata Jerusalem» в сопрано и исполнять ее первым пальцем правой руки в манере «трио», «в шести «басовых» фантазиях складываются характерные черты будущего «Basse de Trompette», «проступают черты и будущих диалогов, рожденных в недрах; театральной музыки: сопоставление тихого сопровождения и яркой мелодики, элементы стиля «эхо»; «складывается четкое разделение фактуры на два контрастных по функциям и тембру пласта: линию сольного голоса и аккомпанемента аккордового склада, гармонически поддерживающего мелодию. В дальнейшем этот тип фактуры утвердится в таких новых французских жанрах, как Tierce en Taille, Chromhorne en Taille, Récit» [53, *35–38*]

[26] Еще один представитель французской органной школы несколько отличался от своих коллег – это Франсуа Роберде. Творчество Франсуа Роберде было обращено к традициям итальянской органной музыки. «Во французскую музыку Роберде привнес все типологические черты итальянской инструментальной музыки первой половины XVII века: полифоническую технику ричеркара и канцоны, где строго выдержаны Т-Д соотношения темы и ответа на протяжении всей формы; широкое использование хроматизмов в духе Фрескобальди; жанры – фуга и каприччио; характерный тип композиции, суть которой в метрическом варьировании исходного тематического материала» [27, *40*]. Вместе с тем, Роберде использует в своих сочинениях некоторые типы танцевальных жанров, что свойственно уже французской культуре. Интересно, что основная сфера деятельности Ф. Роберде отнюдь не была связана с музыкой. Потомственный ювелир, Роберде в 1650 году получил титул придворного ювелира Его Величества Короля. В 1660 году он публикует свой единственный опус – сборник «Двенадцать фуг и каприччио».

возникает несколько вопросов. Сочиняли ли они органные мессы? Если да, то почему, например, Титлуз публикует именно свои магнификаты и гимны? Или может быть органные мессы попросту не сохранились? Или же игра на органе носила всецело импровизационный характер (о чем пишут современные исследователи)? Однако на сегодняшний день на эти вопросы ответа пока нет. Ведь не случайно в своей книге Д. Шеннон [171] пишет, что полное историческое исследование органной музыки Франции рассматриваемого периода скорее всего невозможно из-за отсутствия сохранившегося нотного материала и других письменных документов.

Поворотным моментом в истории французской органной музыки следует считать появление органного сборника *Гийома–Габриеля Нивера* (1623–1714), придворного органиста Людовика XIV. В «Первой органной книге» Нивера (1665) были опубликованы оригинальные жанры французской органной музыки: среди 100 композиций, которые включены в этот сборник, встречаются новые, совершенно не знакомые западноевропейской инструментальной традиции жанры – *Récit, Echo, Plein jeu, диалог.* В 1667 и 1675 годы выходят еще два сборника Г.-Г. Нивера, которые свидетельствуют о стабилизации жанрово-композиционной модели французской органной мессы эпохи барокко.

Безусловно, нельзя обойти вниманием и технические возможности французского органа[27], в котором приоритетная роль принадлежала его регистрово-тембральной составляющей[28]. Со времен Ж. Титлуза и до второй половины XVII века инструмент постепенно приобретал свои индивидуальные качества в виде оригинальных регистровых комбинаций и тембровых сочетаний[29]. Особое внимание к регистрам и тембральным краскам

[27] В 30-40-е годы XVII века французский орган имел два главных мануала – Grand Orgue и Positif de dos, один побочный - Récit или Écho, и педаль.
[28] Подробнее об этом см.: монографии Е. Кривицкой [53] и М. Чебуркиной [101].
[29] Еще в 1511 году появляется «таблица смешения регистров» органного мастера Лоя Годе [53, *42*]. Она и ей подобные таблицы представляли собой наглядное пособие, демонстрирующее несколько способов и возможностей объединения разных органных регистров. Лой Годе рассматривает два способа регистровки: первый был связан с выделением какого-либо одного солирующего регистра, в то время как остальные регистры лишь оттеняли его; второй способ предполагал целенаправленное сочетание нескольких регистров

во французской органной музыке неслучайно, ибо французскому искусству в целом свойственно стремление к изысканной красочности, повышенное внимание к колориту. Композиторы-органисты целенаправленно создавали оригинальные тембровые сочетания[30], которые в результате своего объединения могли имитировать звучание других инструментов. Все это безусловно стало следствием формирования национальной самобытной жанровой системы, сущность которой проявлялась через посредство регистровой краски, которая могла определять тип и движение фактуры, влиять на название пьесы и на музыкально-тематический материал.

Возникновение новых жанров французской органной музыки, как и усовершенствование самого органа, происходило в период правления Людовика XIV, на службе у которого находилось большинство столичных органистов. Появление немалого числа органных книг обусловлено особым положением французских органистов. Известно, что Людовик XIV эмпирически придавал форму института любой организации. Так, например, органисты подчинялись одному из королевских департаментов, так называемой Капелле (Chapelle)[31], а именно ее подразделению – Музыкальной капелле (Chapelle Musique). По описаниям В. Березина [5], во времена Людовика XIV среди органистов существовала практика работать по квартальной системе[32]: один квартал музыкант занимал должность

для воссоздания искусственного тембра. Отмеченные способы смешивания регистров будут унаследованы французскими органистами XVII – начала XVIII веков в качестве основы для своих многочисленных органных композиций.

[30] Отметим общую закономерность того времени: это наличие авторских комментариев в сборниках для органа. Например, Предисловие к "Первой органной книге" Г.-Г. Нивера, в котором автор указывает на возможные примеры регистровок, характеризует новые жанры, комментирует систему церковных тонов, отмечает аппликатуру и расшифровывает орнаментику. Аналогичные примеры встречаются в Предисловии "Первой органной книги" Н. Лебега, в Обращении "К читателям" А. Резона и Г. Корретта, в указаниях регистровки в начале органных пьес Ф. Куперена.

[31] Подробнее об этом см.: В. Березин «Музыканты королей Франции» [5].

[32] В одной из таблиц Н. Дюфурка показаны сроки службы органистов при королевском дворе [5]:

	Квартал января	Квартал апреля	Квартал июля	Квартал октября
1678	Ж. Томлен	Ж.-Б. Бютерн	Г. Г. Нивер	А. Н. Лебег
1693	Ф. Куперен	Ж.-Б. Бютерн	Г. Г. Нивер	А. Н. Лебег
1702-1703	Ф. Куперен	Ж.-Б. Бютерн	Г. Г. Нивер	Г. Гарнье
1706-1708	Ф. Куперен	Ж.-Б. Бютерн	Л. Маршан	Г. Гарнье
1713	Ф. Куперен	Ж.-Б. Бютерн	Ф. Даженкур	Г. Гарнье

придворного органиста, остальные три квартала он возвращался на службу в свою приходскую церковь или монастырь[33]. Для того, чтобы занять место придворного органиста, претендентам необходимо было пройти определенные испытания. Например, в 1678 году был организован конкурс, где на должность придворного органиста были выбраны четыре кандидата. Подобный экзамен посчастливилось сдать впоследствии известному композитору Франсуа Куперену[34].

Посещение церкви для слушания мессы входило в обязательное правило Людовика XIV. Такое отношение к религии он распространяет и на своих придворных, которые должны были соблюдать практически все религиозные обряды[35]. Немаловажен и тот факт, что король был всегда озабочен музыкальной составляющей богослужения[36].

---

[33] Из книги «Музыканты королей Франции»: «Занятость придворных органистов, кажется, была не слишком велика, и, как правило, они служили одновременно в приходских и монастырских храмах. А когда, во времена Людовика XIV, органисты стали служить поквартально, остальные три квартала за пределеми двора им приходилось волей-неволей играть в приходах и монастырях, хотя нельзя сказать, что они были обижены вознаграждением: каждый получал за квартал своей службы 600 ливров» [5, *183*].

[34] «…Прослушав нескольких органистов, чтобы судить о том, кто наиболее достоин занять должность органиста в музыке его Капеллы, вакантную после кончины Жака Томлена, Его Величество выбрал Франсуа Куперена как наиболее опытного в своем деле, и утвердил его в указанной должности одного из органистов своей Капеллы, дабы служил он в этом качестве в квартал января, и получал за исполнение указанной должности… 600 ливров» [5, *184*].

[35] Примерный список требований короля выглядит таким образом: ежедневно должны совершаться торжественные и вечерние службы, со знанием молитв «Отче наш», «Символ веры», «Исповедуюсь» (перед исповедью), священных песнопений, мотетов и гимнов, кроме этого, необходимо совершать Благодарственные молебны к Господу, молебны во время бедствий, во время поклонения Святым Дарам.

[36] «Людовик XIV всегда очень любил церковные церемониалы, которыми был очарован, и всегда соблюдал их, особенно в дни больших праздников. Его часто видели искренне молящимся и с неподдельной радостью участвующим в службе вместе со служителями алтаря, которые исполняли свой долг с возможным тщанием и скромностью. Он наблюдал за ними с заинтересованным вниманием, и если замечал в ком-то рассеянность или равнодушие к их священнодействиям, неуверенность в службе, он тотчас жаловался их руководителю, приказывая заменить нерадивых, невзирая на их заслуги и старшинство и не желая видеть при алтаре тех, кто возмущали бы благолепие службы бесцеремонными манерами, голосом неприятным или слишком слабым, плохо различимым в пределах Капеллы. Его Величество даже распорядился по этому поводу, чтобы старший капеллан, обязанный петь и участвовать в службе в стихаре и епитрахили на музыкальной галерее в некоторые праздники в течение года, обладал красивым низким басом или, по крайней мере, обычным басом, равно как и дьякон или иподиакон, служащие в обычные дни при наших сеньорах прелатах, будь то на ранних вечернях или большой мессе дня, будь то на поздних вечернях, которые поют после проповеди. Ни альты, ни тенора, пусть даже самые прекрасные, не нравились ему у алтаря. Он любил, когда священнослужители пели молитвы Литургии и Отче наш, Евангелие и Послания апостолов голосами, хорошо слышимыми во всех частях храма и не вызывающими раздражения» (Chuperelle (l'abbé Jérôme) Cérémonial historique. Archives départamental de la Seine-Maritime, 28 F 45, p. 504–505 // Maral A. La Chapelle royale de Versailles… P. 67): [5, *144*]. Король «не дозволял принять певца в капеллу, не прослушав его самолично, причем несколько раз», «он мудро судил, что существует огромная необходимость прослушать голос несколько раз перед тем, как принять решение запустить его на службу в капелле» [8, *183*]. Во время проповеди Людовик всегда «внимательно слушал оратора, опершись подбородком на набалдашник своей трости, скрестив предварительно на нем свои руки» [6, *453*], возможно, так же внимательно король слушал и игру органных мастеров. Поскольку Людовик XIV

Появление новых французских органных жанров во второй половине XVII века способствовало активному росту нотопечатания органных сборников. Однако все же необходимо отметить, что в силу объективных причин органисты не могли публиковать абсолютно все свои органные сочинения. По описаниям иностранных исследователей, в течение одного дня на разных богослужениях органисту порой приходилось играть более 100 версетов, и он не мог бы выдержать такие требования, не будучи свободным импровизатором. Поэтому, большинство историков склоны считать, что импровизация – это вынужденная мера, иначе органист печатал бы огромнейшее количество нот. Например, Д. Понсфорд пишет, что импровизация для французских органистов была некой нормой, т.к. она являлась вероятной причиной того, почему, например, Жан-Филипп Рамо, занимавший различные посты в качестве органиста с 1702 по 1722/1723 годы, не оставил после себя никакой органной музыки[37]. Здесь же можно упомянуть и клавесиниста Ж. Шамбоньера, который так же был органистом, однако его органные сочинения не известны.

Все же, что побуждало французских органистов публиковать свои органные книги? На этот вопрос есть ряд ответов. Во-первых, публикация органного сборника могла свидетельствовать об окончании обучения мастерству органной игры, органист в этом случае так же мог получить «сертификат профессиональной компетенции» [164]. Во-вторых, за новое сочинение «в технике alternatim и за новые поиски в колористических эффектах» и его публикацию органист получал от духовенства денежное поощрение [164]. В-третьих, композитор мог опубликовать все свои органные композиции в одном сборнике по типу полного собрания органных сочинений. Так же печатные органные книги были необходимы начинающим органистам

был набожным королем и не пропускал практически ни одной литургии, то стоит предположить, что музыкальное оформление богослужения должно было быть на соответствующем уровне, и скорее всего, не повторяться. Подобный пример красноречиво описывает в своей книге Розеншильд, что «при дворе было строжайше запрещено исполнять одно и то же произведение дважды. Горе тому, кто осмелился бы повторить – сыграть или спеть – одну и ту же вещь на протяжении менее одного месяца!» [87, *46*].

[37] Подробнее об этом см: D. Ponsford, French Organ Music in the Reign of Lois XIV [164, *2*].

или органистам провинциальных приходов, что облегчало им задачу при выборе репертуара музыкальной составляющей службы (в частности, об этом писали сами органисты в Предисловии к своим органным книгам).

На протяжении XVII–XVIII столетий среди французских органных сочинений практически в равном количестве фигурируют органные мессы, сюиты, гимны, магнификаты и ноэли[38] (Приложение 2, Таблица). Правомерно замечание М. Чебуркиной, которая пишет о том, что литургические органные жанры, в том числе и органная месса, «продолжают быть широко представлены в творчестве многих органных композиторов во второй половине XVIII столетия» [101, *163*]. В свою очередь, хотелось бы подчеркнуть, что стабилизация как жанровой системы французской органной музыки, так и жанрово-композиционной модели органной мессы происходит одномоментно, а именно с выходом органной книги в 1667 году, принадлежавшей одному из французских композиторов Г.-Г. Ниверу. Пройдя несколько этапов своего формирования, уникальная жанровая система органной музыки Франции в полном объеме впервые была представлена в органной мессе Нивера, с использованием григорианского первоисточника «Cunctipotens Genitor Deus».

Однако в процессе изучения исследуемого материала возник еще один вопрос: как развивался жанр французской органной мессы в рамках французской органной музыки барокко в целом и как соотносились между собой данные явления? Рассмотрение этой задачи потребовало обращения к проблеме периодизации французской органной музыки и органной мессы. Этому и посвящен следующий параграф настоящего исследования.

[38] Ноэль – органная композиция на рождественскую тему.

1.2. Некоторые вопросы периодизации французской органной музыки и органной мессы

История французской органной музыки эпохи барокко – это длительный этап становления и формирования самобытного стиля и уникальных жанров. Этот продолжительный процесс включал в себя несколько периодов, однако на сегодняшний день среди музыковедов нет единого мнения, какими временными рамками они ограничены. В данном разделе исследования попытаемся систематизировать имеющуюся на сегодняшний день информацию.

В книге известного французского органиста и музыковеда Н. Дюфурка [130] периодизация французской органной музыки эпохи барокко представлена следующим образом:

– первый период: 1665-1703 (органные книги Г.-Г. Нивера, Н. Лебега, Н. Жиго, А. Резона, Ж. Буавена, Ф. Куперена, Н. де Гриньи и Г. Корретта);

– второй период: 1706-1739 (органные книги Ж. А. Гилена, Л. Маршана, П. дю Мажа, Н. Клерамбо и Ж. Ф. Дандрие);

– третий период: вторая половина XVIII века до начала революции – 1789 года (М. Корретт, К. Бальбастр, Л. К. Дакен, Ж. Ж. Боварле-Шарпантье).

Как видим, возникновение французской органной музыки, по мнению французского исследователя, приходится на вторую половину XVII века, а угасание – на конец XVIII века.

Иной взгляд на периодизацию предлагает соотечественник Н. Дюфурка, автор недавнего исследования по французской органной музыке Ж. Д. Баррера. К эпохе барокко он относит временной промежуток между двумя ключевыми датами, связанными с появлением двух авторских органных сборников – 1665 и 1739 годы. Свой выбор автор объясняет следующим образом. Первый сборник, который принадлежит Г.-Г. Ниверу (1665), это, своего рода, отправная точка, начало национальной французской органной традиции, именно в нем впервые представлены самобытные жанры

французской органной школы эпохи барокко. Что касается второго сборника – это посмертная публикация органных сочинений Ж. Ф. Дандрие (1739), которые, по словам Ж. Д. Баррера, стилистически принадлежат уже другой эпохе [110, *14*]. Отметим, что французский ученый не предпринимает попытки делить на этапы обозначенный им исторический период, наоборот, он подчеркивает его целостность и единство, нераздельность. Такого же мнения придерживаются еще два исследователя: польский органист П. Рачон[39], который пишет о «классической» французской органной школе, просуществовавшей в период с 1660 по 1740 годы [166, *15*], и М. Р. Миллер, выделяющая период примерно с 1650 по 1750 годы [155, *68*]. К ним примыкает С. Пар с периодизацией в два этапа: вторая половина XVII века – «золотой век французской барочной органной музыки» [160, *1*], а начало XVIII века – зенит.

В отечественных исследованиях вопросы периодизации французской органной музыки барокко впервые были затронуты в работах двух крупнейших российских музыковедов – М. Друскина и К. Розеншильда. Оба исследователя делят историю барочной органной музыки во Франции на три периода, однако конкретные даты ими не указываются.

В книге М. Друскина читаем, что первоначально во французской органной музыке было «заметно влияние итальянских органистов, но не в такой сильной степени, как в Германии» [27, *272*]. Можно предположить, что данный период, датируемый началом XVII века, был ориентирован на творчество итальянских органных мастеров. Далее исследователь пишет, что во второй половине XVII века французские органисты «Лебег и его современники д'Англебер и Нивер закладывают основы нового стиля – гомофонного, с преобладанием мелодических элементов над контрапунктическими» [27, *273*], а позднее, «в XVIII веке литература для органа во Франции теряет черты самостоятельности» [27, *274*]. Таким образом, опираясь на рассуждения автора, начало XVII века можно определить в

[39] Петр Рачон - польский органист, автор работ по истории органной музыки.

качестве первого периода, вторую половину XVII века – обозначить вторым периодом, а начало XVIII века – соответственно третьим периодом.

В книге К. Розеншильда «Музыка во Франции XVII – начала XVIII века» периодизация представлена следующим образом: первый этап – начало XVII века (творчество основоположника французской органной музыки Ж. Титлуза); второй этап – вторая половина XVII века (синтез полифонического и гомофонно-гармонического письма, опора на танцевальные мотивы и имитация речитативов Люлли; творчество Л. Куперена, Г.-Г. Нивера, Ф. Куперена («кульминационная точка»), Н. де Гриньи); третий этап – первая половина XVIII века (творчество «последних крупных мастеров французского органного искусства» Л. Маршана и Л. Клерамбо) [87, *42*].

В монографии Е. Кривицкой в разделе «Французская органная музыка между 1600-м и 1789 годом» практически двухвековой временной промежуток делится на три периода:

- первая половина XVII века – формирование французской органной школы;

- 1665–1715 – «золотой век французской органной музыки»;

- после 1715 года – «органная музыка эпохи рококо».

Однако, в данной периодизации выявляются определенные противоречия, на которые хотелось бы обратить внимание. Е. Кривицкая пишет, что «в последнее десятилетие XVII века рождаются органные сочинения, в которых суммируются поиски в области стиля и жанров французской органной музыки «Великого века». Многие композиционные приемы получают законченность выражения, «эталонность» - становятся традицией, которая будет тиражироваться без изменения в течение следующего столетия» [53, *87*]. Далее читаем, что «на рубеже XVII–XVIII веков звезда французского органного искусства стала постепенно тускнеть, и все явственней начали проступать черты упадка его некогда былого блеска и великолепия» [53, *106*]. С одной стороны, автор пишет, что органные

сочинения конца XVII века станут неким образцом для подражания в творчестве органистов XVIII столетия. С другой стороны, на рубеже XVII–XVIII веков, по словам автора, проявляются «черты упадка». Тогда возникает вопрос, как быть с сочинениями 1690-х годов – органными мессами Ф. Куперена (1690) и Н. де Гриньи (1699), которые, по общему мнению всех исследователей, и явились тем самым эталоном*?* Какие «черты упадка» в них проявились? Далее, Е. Кривицкая пишет: «Первые десятилетия нового столетия (*XVIII век – Л.З.*) еще целиком продолжают традиции и стиль органного искусства «Великого века»: инерция столь велика, что лишь после смерти Короля-солнца (в 1715 году) проявляются сколько-нибудь замеченные изменения в органной музыке» [53, *107*]. Таким образом, временной промежуток, определяемый рубежом XVII-XVIII столетий (последнее десятилетие XVII века и первое десятилетие XVIII века), автор характеризует с противоположных оценочных позиций.

В докторской диссертации М. Чебуркиной предлагается несколько иная периодизация французской органной музыки барокко:

- первый период (1600–1665) – появление первых авторских сборников органных полифонических пьес (Ж. Титлуз, Л. Куперен, Ф. Роберде);

- второй период (1665–1735) – формирование модели французской органной мессы и новых органных жанров (Г.-Г. Нивер, Н. Лебег, Н. Жиго, Н. де Гриньи, Ф. Куперен, Ж. Буавен, Г. Корретт, А. Резон, Л. Маршан, Н. Клерамбо);

- третий период (1735–1799) – проявление сентиментализма, тенденция к излишней чувственности и роскоши, обращение к новым инструментальным музыкальным формам (вариации, рондо и др.; М. Корретт, Ж. Ф. Дандрие, Л. Дакен, Г. Лассе, К. Бальбастр и др.).

На первый взгляд, данная периодизация отражает естественный процесс зарождения традиции, ее расцвет и угасание. Но все же возникают как минимум два вопроса:

- почему первый этап М. Чебуркина датирует 1600 годом, хотя первый авторский сборник Ж. Титлуза появился в 1624 году (об этом справедливо пишет в своей рецензии Ю. Бочаров[40]);
- почему автор продлевает границы французской органной школы эпохи барокко до конца XVIII века, а именно до 1799 года? В некоторой степени данному суждению со стороны М. Чебуркиной дается отрицательная оценка в книге А. Булычевой, которая отмечает, что стремление «предельно расширять хронологические границы стиля» является крайностью современной науки[41].

Таким образом, в определении верхней границы общей периодизации существует очевидная сложность. С одной стороны, исследователи пишут о реальном процессе угасания традиций французской органной школы к концу XVIII столетия. С другой, утверждение нового гомофонного стиля в системе европейского музыкального языка не могло не влиять на развитие жанров французской органной музыки во второй половине XVIII столетия. Вероятно, не случайно Е. Кривицкая, характеризуя последний период, использует термин рококо, а М. Чебуркина – сентиментализм[42].

Сравнительную таблицу периодизации французской органной музыки барокко можно представить следующим образом:

Таблица 1

	периоды		
Н. Дюфурк	**1665–1789**		
	1665–1703	1706–1739	1750–1789

[40] Подробнее см.: журнал «Старинная музыка», № 3 (61) 2013 [9, *26*].

[41] В книге «Французская музыка первой половины XVIII века» А. В. Булычевой читаем: «ныне наблюдается другая крайность: предельно расширять хронологические границы стиля, как поступает М. Н. Чебуркина, продлевая эпоху барокко вплоть до революции 1789 года» [19, *5*].

[42] В продолжении обозначенных противоречий отметим еще одно утверждение М. Чебуркиной. В заключении своего исследования автор пишет об «общей периодизации французского органного искусства барокко», в частности – «раннее французское органное барокко», «среднее (зрелое) французское органное барокко» и «позднее (высшее) французское органное барокко». Вновь напрашивается вопрос: почему так называемое «позднее барокко» является «высшим», если последний период французской органной музыки барокко подвергается исследовательницей определенной критике?

Ж. Баррера	**1665–1739**		
П. Рехон	**1660–1740**		
М. Р. Миллер	**1650–1750**		
С. Пар	**1650–1750**		
	вторая половина XVII века		первая половина XVIII века
К. Розеншильд/ М. Друскин	**ок. 1600–1750**		
	Начало XVII века	вторая половина XVII века	Начало XVIII века
Е. Кривицкая	**1624–1789**		
	Первая половина XVII века	1665–1715	«эпоха рококо»
М. Чебуркина	**1600–1799**		
	1600–1665	1665–1735	1735–1799

В настоящей работе не ставится задача представить собственную периодизацию французской органной музыки эпохи барокко, так как материалом для исследования в ней является не органная музыка в целом, а конкретный жанр – органная месса. В связи с чем необходимо выяснить, каким образом встраивается история французской органной мессы эпохи барокко в общую периодизацию французской органной музыки?

На наш взгляд, появление и развитие жанра органной мессы во Франции имеет свои и вполне определенные границы. Свидетельством тому служит приведенная ниже сводная хронологическая таблица обращения французских композиторов к жанру органной мессы:

Таблица 2

1667–1703 (2 пол. XVII – нач.XVIII вв.)		**1756–1784** (2 пол. XVIII в.)	
1667	Органная месса Г.-Г. Нивера	1756	Четыре органные мессы М. Корретта
1670/75	Органная месса анонимного автора	1771/72	Семь органных месс Г. Лассе
1678	Органная месса Н. Лебега	1782	Органная месса

			Ж.-Ж. Боварле-Шарпантье
1685	Три органные мессы Н. Жиго	1783–84	Органная месса Г. Лассе
1688	Пять органных месс (свободных) А. Резона	1784	Четыре органные мессы Ж.-Ж. Боварле-Шарпантье
1690	Две органные мессы Ф. Куперена		
1699	Органная месса Н. де Гриньи		
1703	Органная месса Г. Корретта		

Из предоставленной выше таблицы можно сделать вывод, что первые образцы французской органной мессы появляются в период второй половины XVII века, который по мнению большинства исследователей является временем расцвета французской органной музыки, рождения уникальной жанровой системы. Также и наибольшее количество публикаций французских органных месс приходится на вторую половину XVII века. Однако нельзя не заметить, что с 1703 по 1756 годы публикации органных месс отсутствуют. Попытки найти в музыковедческих исследованиях ответ на вопрос – почему возник такой длительный перерыв – оказались безрезультатными. С середины 50-х годов и в течение трех десятилетий мессы вновь создаются.

Таким образом, французская органная месса в хронологическом плане представлена двумя периодами.

По общему мнению, французская органная музыка барокко начинает угасать со второй половины XVIII столетия, что закономерно должно было повлечь за собой и угасание жанра органной мессы. Что об этом пишут исследователи? В статье Т. Барановой читаем: «органная месса практически перерождается в сюиту, и композиторы следующего поколения – Л. Клерамбо, П. Дюмаж, Л. Маршан дают своим циклам наименование «suite» [4, *156*]. Однако данное утверждение, на наш взгляд, не совсем верно. Органная месса и органная сюита сосуществовали параллельно уже во второй половине XVII

века, а также на протяжении практически всего XVIII столетия (см.: Приложение 2, Таблица).

Например, в 1665 году Г.-Г. Нивер публикует органную сюиту, а в 1667 – органную мессу; органист Н. Лебег – в 1675 и 1676 издает органные сюиты, в 1678 – органную мессу; в 1689 и 1690 органисты Ж. Жюльпан и Ж. Буавен пишут органные сюиты, и в это же время, в 1690 году, появляются органные мессы Ф. Куперена; в 1695 году издаются органные сюиты Л. Шомона, в 1699 году – органная месса Н. де Гриньи. Ситуация не меняется и во второй половине XVIII века: в 1756 году органист М. Корретт публикует органные мессы и сюиту, а в 1784 году, практически в конце XVIII века благодаря органисту Ж.-Ж. Боварле-Шарпантье появляются еще четыре органные мессы.

Тем не менее, аналогичный взгляд находим у М. Чебуркиной, которая отмечает, что органные литургические циклы эволюционируют «во второй половине XVIII столетия в сторону светской Сюиты» [101, *162*]. Что же представляла собой так называемая французская «органная сюита»? Органная сюита – это цикл разножанровых органных композиций с их нерегламентированным количеством внутри – от пяти до двенадцати пьес, без использования григорианского первоисточника[43].

Ю. Бочаров пишет, что «в реальной практике католической церкви характер использования органа в мессе мог варьироваться. Соответственно, общее количество версетов и отдельных пьес в органных мессах не всегда совпадало. Еще больше разночтений возникало при публикации, поскольку композиторы и издатели не всегда стремились представить полные версии органных месс» [11, *177*]. Действительно, возможно органные сюиты выступали в качестве сборников пьес, которые могли быть использованы, например, в помощь начинающим или провинциальным органистам. Однако и здесь возникает вопрос. Большинство органных месс были написаны на

[43] Единственные французские органные мессы, которые названы композиторами как «мессы», но количество композиций в них соответствуют органной сюите – это органные мессы композитора Г. Лассе (1772, 15 версетов), органная месса cantus firmus М. Корретта (1756, 12 версетов).

григорианский первоисточник, который регулировал тон органных версетов: каждый раздел органной мессы был написан в том тоне, в котором были написаны части вокальной мессы. К тому же органные мессы на c.f. вряд ли можно было сократить: используемый григорианский напев в ней служил неким объединяющим началом всех органных версетов. В органной же сюите наблюдается иная закономерность – все пьесы этого цикла сочинены композиторами в одном тоне, впрочем, это было понятно уже из заголовка любой органной сюиты (например, Органная сюита первого тона). Наличие одного тона во всех органных верстах было характерно для органной мессы, но другой ее разновидности – «свободной» мессе. Поэтому, вслед за Ю. Бочаровым можно предположить, что органные сюиты были скорее всего неполными «свободными» мессами. Так называемые «свободные» мессы композиторы сочиняли для тех приходов, которые не подчинялись главным церковным церемониалам, а опирались на свои местные обычаи[44]. Соответственно в этом случае григорианский первоисточник, наличие которого было обязательным требованием для органной мессы на c.f., был не актуален[45].

В завершении данного параграфа вернемся к вопросу: каково же соотношение истории французской органной музыки барокко и истории французской органной мессы? Как было указано выше, французская органная месса представлена двумя периодами:

1) первый период – вторая половина XVII (1667–1703) – начало XVIII столетий, в котором происходит появление уникальной жанровой системы французской органной музыки и стабилизация композиционно-жанровой модели французской органной мессы на cantus firmus;

---

[44] М. Чебуркина пишет, что в «Монастырском церемониале» не содержится указаний о необходимости присутствия в органных пьесах cantus firmus, что может расцениваться как свидетельство о различии требований, предъявляемых к приходским и монастырским церквям» [101, *132*].

[45] В частности, об этом см.: W. P. Mahrt «The musical Shape of the Liturgy» [153].

2) второй период – вторая половина XVIII столетия (1756–1784), который знаменован угасанием как французской органной музыки в целом, так и французской органной мессы.

Обращение к органной мессе было общеевропейской практикой, однако только во Франции органная месса стала особенно востребованным литургическим жанром, с которым работали практически все французские органисты. Столь активное внимание к данному жанру не могло не повлиять и на особенности его композиционной, формообразующей и жанровой составляющей, благодаря чему французская органная месса стала уникальным явлением в истории западноевропейской музыки.

1.3. История французской органной мессы на cantus firmus

Формирование органной мессы как жанра происходит в эпоху Возрождения и одной из причин ее появления можно считать сложившуюся практику использования органных вставок в процессе богослужебного церемониала. Значимо и то обстоятельство, что к XVI веку инструментальная музыка постепенно начинает эмансипироваться, выделяться в самостоятельную жанровую сферу. По мнению Т. Барановой [4], уже в конце XV века утвердилась традиция исполнения основных частей ординариума – Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei – по принципу чередования («alternatim», от лат. – попеременно, по очереди[46]): одну строфу хорала пропевал хор, другую играл орган. Органные строфы, которые звучали во время богослужения, в дальнейшем заменялись самостоятельными пьесами, и будучи рассредоточенными во время всего богослужения, затем объединялись в самостоятельный цикл, который получил в западноевропейской музыке XVI века название «органная месса». Среди авторов органных месс назовем Дж. Кавaццони, А. Кабессона, П. Хофхаймера, Т. Престона, П. Риса,

[46] Термин «alternatim» происходит от латинского «alter» - «второй», «другой».

Ж. Брумеля, Х. Л. Хаслера, Х. Эрбаха, А. Банкьери, Дж. Фрескобальди, К. Меруло, А. Габриели, С. Шейдта, А. Шлика, Г. Бухнера, Г. Шейдемана, Д. Букстехуде.

Органная музыка, принадлежавшая католической традиции в период XV–XVIII столетий, была почти вся написана в технике alternatim. Любопытное замечание предлагается в работах польского органиста П. Рехона [166]. Он пишет, что истоки идеи чередования органных и хоровых версетов, возможно, находятся в диалогах древнегреческой трагедии между двумя актерами или в противопоставлении двух хоров. На этом же принципе чередования основаны антифонное и респонсорное пение. Некоторые церкви, не имея профессионального хора, активно подключали звучание органа в богослужение, который воспроизводил многоголосие с помощью характерной полифонической техники. Кроме того, на литургии право прозвучать первому поручалось органисту, который задавал темп и высоту певчим хора.

На территории Западной Европы существовали определенные церковные регламенты, которые вносили некоторые коррективы в формирование жанра органной мессы. Именно в этих материалах содержались предписания, указывающие в какие моменты мог звучать орган. Среди них – документы Буржского кафедрального собора (1407), церквей Notre-Dame (1415, Париж) и Saint-Georges (1494, Агно)[47], соборы (встречи священнослужителей) – General Chapter (1515, Неаполь), Valladolid Chapter (1523, Испания), Chapter of Lyons (1536), General Chapter 1542 и 1546 (Рим), соборы в Саламанке (1551, Испания), в Авиньоне (1561, Франция), в Барселоне (1574, Испания)[48], галликанских церквей Реймса (1564) и Камбре (1656), «Римский Бревиарий» (1568). Можно предположить, что формирование жанра органной мессы приходилось на начало XV века. Так же любопытно, что

[47] В документе этой церкви упоминается имя органиста А. де Сакса, который должен был играть в ординариуме мессы – Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei [167, *4*].

[48] Chapter of Lyons (1536) – прописаны ограничения звучания органа в Gloria; Valladolid Chapter (1523), General Chapter in 1542 and 1546 (both Rome), in 1551 (Salamanca), in 1561 (Avignon) and 1574 (Barcelona) – свидетельствуют, что Credo должно исполняться только хором, чтобы орган не мог скрыть смысл пропиваемых слов молитвы.

ранние образцы неполных органных месс встречаются в рукописях, которые тоже датированы началом XV столетия, среди них – Codex Faenza (1420) и «Буксхаймская органная книга» (1470, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus), манускрипты Manuscript I-FZc 117 (1400, Kyrie, Gloria), Sagan Manuscript (1425, Gloria), Wynsem Manuscript (1430, Sanctus, Credo).

К началу XVI века французская органная месса представляла собой композицию из четырех разделов, в каждом из которых помещалось несколько органных версетов: Kyrie – 5, Gloria – 9, Sanctus – 2, Agnus Dei – 2. В качестве образца приведем схему чередования хоровых и органных вставок в ординариуме мессы.

Таблица 3

Орган	Хор
KYRIE	
Kyrie eleison I	
	Kyrie eleison II
Kyrie eleison III	
	Christe eleison I
Christe eleison II	
	Christe eleison III
Kyrie eleison IV	
	Kyrie eleison V
Kyrie eleison VI	
GLORIA	
Et in terra pax	
	Laudamus te
Benedicimus te	
	Adoramus te
Glorificamus te	
	Gratias agimus tibi
Domine Deus, Rex	
	Domine Fili
Domine Deus, Agnus Dei	
	Qui tollis peccata mundi
Qui tollis peccata mundi	
	Qui sedes ad dexteram Patris
Quoniam tu solus Sanctus	
	Tu solus Dominus
Tu solus Altissimus	
	Cum Sancto Spiritu
Amen	
SANCTUS	
Sanctus	
	Sanctus

Sanctus, Dominus Deus	
	Pleni sunt coeli
AGNUS DEI	
Agnus Dei	
	Agnus Dei
Agnus Dei	

Первые печатные сборники, где среди других произведений фигурируют органные мессы, появляются в XVI веке. Самый ранний образец французской органной мессы (со всеми частями – Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei), впрочем, она же и была первой в Западной Европе – это анонимная месса в сборнике П. Аттеньяна (1531, Франция). На первых порах композиция органной мессы строго подчинялась григорианскому первоисточнику, и в каждом органном версете в одном из голосов должна была звучать мелодия хорала. Такие органные циклы получили название «органные мессы на cantus firmus». Аналогично вокальным мессам XVI столетия, композиторы в своих органных мессах на c.f. помещали григорианский первоисточник в партию тенора или в средний голос, если органная фактура состояла всего из трех голосов. Большинство органных месс опиралось на напевы григорианской мессы «Cunctipotens Genitor Deus» (Месса IV), именно этот первоисточник стал наиболее востребованным среди органистов[49]. Органные мессы на «Cunctipotens» писали следующие французские авторы: Г.-Г. Нивер (1667), Н. Лебег (1678), Н. Жиго (1685), Ф. Куперен (1690), Н. де Гриньи (1699), М. Корретт (1756), Ж.-Ж. Боварле-Шарпантье (1784), Г. Лассе (1819).

Спустя время композиторы в своих органных мессах стали свободно обращаться с григорианским хоралом, в частности, в некоторых органных версетах не использовали его вовсе. Поэтому в Церемониалах конца XVI–начала XVII веков стали появляться новые правила и коррективы в отношении использования мелодического первоисточника в органных версетах. В

[49] В качестве c.f. также фигурировали напевы григорианских месс I, II, V, VIII, IX («Cum jubilo»), XI (Orbis factor), но они использовались композиторами реже.

«Римском Миссале» (1570) и «Церемониале епископов»[50] (1600) зафиксировано, что орган должен звучать в чередовании с хором или священником (alternatim) в разделах Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei и исполнять сольные композиции во время Оффертория, Элевации, Причастия, Входа и Выхода. В «Парижском церемониале» (1662, шестая глава IV части: «Об органисте и органах»)[51] указывается, что «cantus planus будет играться во время первого и последнего куплетов Kyrie eleison, для Et in terra pax, Qui tollis peccata mundis, для In Gloria Dei patris <…> для первого Sanctus и первого Agnus Dei» [101, *127*][52]. Данный документ свидетельствует о фигурировании первоисточника только в первых органных версетах (а также в последнем Kyrie и в середине Gloria на «Qui tollis peccata mundis»). Напомним, что в органных мессах начала XVI века григорианский хорал включался в каждый органный версет.

В «Манускрипте Труа» (1630) обнаруживаем еще одни любопытные указания. В нем отмечено: «Органист обязан играть на сольных регистрах третье и пятое Kyrie eleison, и последнее [Kyrie] – на Plein jeu» [101, *121*]. Далее в манускрипте написано, что органисту необходимо снова играть на Plein jeu первый куплет Sanctus, а третий куплет Sanctus – играть фугу на Trompette и Clairon, Voix humaine, или на других регистрах; первый куплет Agnus Dei так

---

[50] «Церемониал епископов» (1600) «выступает основополагающим документом римской католической церкви, фиксирующим правила церковной литургии разных видов и предоставляющим указания по проведению служб литургического календаря» [101, с. 114].

[51] Аналогичные документы XVII-XVIII столетий: «Caereoniale benedictinum» (1641, Германия), «Ceremoniale monasticum...ordinis S. Benedicti» (1695, Туль), «Ceremoniale monasticum» (1634, Париж), «Rituale cisterciense» (1727, Париж), «Ceremoniale lexoviense» (1747, Лизье) [146].

[52] Любопытные замечания предлагает в своей монографии М. Чебуркина: «органист должен обладать умением в искусстве органной игры и, кроме того, отличаться хорошими нравами <…> он будет исполнять свою роль как можно лучше, со скромностью и точностью, специально заботясь о том, чтобы не играть на органе ничего порочного и светского»; «чтобы играть на органе во время дивной службы, органист будет внимателен к звуку колокольчика, который будет ему указывать, когда следует начинать и заканчивать игру, - чтобы священные действа не длились более, чем нужно, и не заканчивались слишком быстро. Органист не допустит присутствие вблизи органа никого, крое певцов или тех, кто находится рядом по делу»; «он будет следить за тем, чтобы орган всегда был закрыт, и будет открывать его лишь в торжественные дни, в которые его используют, и часто чистить на нем пыль и паутину»; «он будет заботиться о том, чтобы никогда не играть на органе в чувственной или порочной манере; чтобы не вводить никакой мелодии, мирской или поверхностный характер которой не подходит к службе; чтобы не использовать с органом никакой другой инструмент, нежели труба, флейта или корнет» [101, *128*].

же на регистре Plein jeu, и третий куплет Agnus Dei – с использованием сольного регистра.

Именно «Парижский церемониал» и «Манускрипт Труа» стали определяющими для французской органной мессы барокко: в одном из них регламентируются правила включения григорианского первоисточника в органные версеты, в другом – даются важные указания на темброво-регистровую составляющую.

Специфике органных версетов французского богослужения будет посвящен следующий параграф.

1.4. Жанровая система французской органной мессы на cantus firmus

Французская органная школа занимала особое место среди европейских органных школ эпохи барокко. Именно в это время во французской органной музыке была сформирована своя уникальная жанровая система, не имеющая аналогов. Этому предшествовал длительный процесс накопления тематического и интонационного комплексов, и, что особенно важно, тембровых и регистровых средств. Однако самобытность французских органных композиций, в первую очередь, проявлялась в самой формулировке названия жанра: Plein jeu, Tierce en Taille, Chromhorne en Taille, Basse de Trompette, Recit и другие. Некоторые из них, такие как фуга, дуэт, трио, квартет уже встречались в инструментальной и вокальной музыке барокко, однако у французских органистов эти жанры наделялись характерными особенностями, в частности, композиторы избирательно подходили к выбору темброво-регистровой составляющей этих пьес.

Жанровая типология французской органной музыки Барокко предлагается в различных исследованиях. Так, в монографии Е. Кривицкой первую группу представляют крупные циклические композиции (мессы, магнификаты, сюиты, гимны), вторую группу – малые жанры. В свою очередь

малые жанры делятся на три группы, где основным критерием выступает источник их происхождения:

1) жанры, в заголовок которых выносилось название регистра – Plein jeu, Tierce en Taille, Chromhorne en Taille, Basse de Trompette;

2) жанры, возникшие под влиянием театральной практики – Récit, диалог;

3) жанры, связанные с инструментальной сферой исполнительства – фуга, дуэт, трио, квартет.

Все они входят в состав органных месс, магнификатов, гимнов и сюит второй половины XVII–XVIII столетий.

Французский исследователь Ж. Баррера в своей классификации делает акцент на музыкальную стилистику органных композиций. Сразу обратим внимание, что три первые позиции обусловлены аффектными характеристиками, поэтому четвертая, названная им «imitatif», не совсем вписывается в предложенную автором классификацию, ведь «имитация» в данном случае связана с приемом изложения музыкального материла:

Таблица 4

Стили	Органные жанры
Majestueux *(величественный)*	Plein-jeu/Prelude, Grand jeu, Fond d'orgue
Martial *(воинственный, героический)*	Récits de «dessus», Récits de «basse», Récits de «basse» et «dessus»
Lyrique *(лирический)*	Récits de «dessus», Récits en «taille», Flûtes
Imitatif *(имитационный)*	Fugue, Quatour, Echo, Duo, Trio, Petit plein-jeu
Mixte *(смешанный)*	Dialogue de récits, Dialogue en trio, Dialogue de la voix humaine, Petit dialogue, Grand dialogue

Кроме этого, французским исследователем представлены еще несколько классификаций, но уже внутри каждого органного жанра:

Таблица 5

1. Dialogue:

«dialogue lyrique»	Concert des flûtes, Dialogue de la voix humaine, Dialogue du cornet et du cromorne
«petit dialogue»	Basse et dessus de trompette, Dialogue de trompette et cromorne, Dialogue de Trompette et cornet
«Grand dialogue»	*(жанры автором не указаны)*

Таблица 6

2. Récit (в качестве критерия выступает фактурное местоположение музыкальной темы):

Récits	
Récits de «basse» (тема звучит в нижнем голосе)	Basse de trompette, Basse de Cromorne, Diminution de la Basse, Basse de Tierce, Basse de voix humaine
Récits de «dessus» (тема звучит в верхнем голосе)	Récit de cornet, Dessus de trompette, Récit de cromorne, Récit de voix humaine, Récit de tierce et Récit de nazard
Récits «en taille» (тема звучит в среднем голосе):	Cromorne en taille, Tierce en taille
Récits de «Basse et dessus» (чередование темы в нижнем и верхнем голосах)	(*жанры автором не указаны)*

Таблица 7

3. Фуга (критерий – темп):

Fugue	
fugue grave (медленные)	fugue légère (быстрые)

Таблица 8

4. Дуэт (критерий – жанровая основа, танец):

Duo
duo en style de bourrée
duo en style de gavotte
duo en style de gigue
duo en style de menuet

Однако заметим, что в типологиях Е. Кривицкой и Ж. Баррера не учитывается важнейший стилевой компонент барокко, который определяется взаимодействием двух различных типов музыкального мышления: полифонического и гомофонного. Об этом пишет Ю. Бочаров в одной из своих статей, указывая, что «характерная черта барочной стилистики» выражалась «в неустойчивом балансировании имитационно-полифонического и неимитационного методов изложения и развития музыкального материала» [12, *б*][53].

Отчасти эту проблематику затрагивает автор диссертации М. Р. Миллер [155], которая делит французские органные жанры на две группы – полифонические и неполифонические. Данная классификация, на наш взгляд, не совсем верно отражает действительное положение, т.к. исключительно неполифонических жанров среди французской органной музыки барокко нет.

[53]В 2017 году отечественное музыкознание пополнилось еще одним учебным пособием по изучению музыкальных форм барокко – «Доклассические музыкальные формы» (2 часть: Музыкальное формообразование в эпоху барокко. Учебное пособие. Воронеж, пед.ун-т). Автор этой публикации – Л.Л. Крупина – использует новый подход в систематизации барочных форм. Так, Ю. Бочаров пишет: «Что же касается непосредственно систематизации барочных музыкальных форм, представленной в книге Л.Л. Крупиной, то в ее основе лежит прежде всего фактурный принцип» [12, *б*]. Далее читаем: «Л.Л. Крупина отказывается от первоначальной двоичности общей типологии, предлагая в качестве собственного варианта систематизации следующую триаду: 1. Полифонические формы: инструментальные формы раннего барокко (связанные с жанрами ричеркара, канцоны, токкаты, фантазии) и фуга. 2. Синкретические гомофонно-полифонические формы: одночастная, двухчастная, трехчастная, ритурнельная (концертная). 3. Формы гомофонной направленности: сонатная, рондо, вариации». В данном варианте систематизации справедливо подмечена характерная черта барочной стилистики, выражающаяся в неустойчивом балансировании имитационно-полифонического и неимитационного методов изложения и развития музыкального материала» [12, *б*].

В некоторой степени аналогичная точка зрения принадлежит польской исследовательнице С. Ферфолья, которая выделяет три типа французских органных композиций: 1) гомофонные (соответственно – неполифонические), 2) имитационные (или полифонические), 3) сольные (солирующий тембр с аккомпанементом) [134]. Опять же, в органной музыке Франции невозможно четко отделить сочинения полифонические и неполифонические по той причине, что представленные типы фактурной организации на данном этапе так или иначе находятся еще в некотором синтезе.

Еще одна жанровая классификация представлена в исследовании Н. Гольфарб. Она разделяет органные композиции на хоральные и свободные (не связанные с хоралом): к первым относятся «любые обработки хоральных мелодий», ко вторым – «сочетание прелюдийного и полифонического, stillus phantasticus и stillus gravis, прелюдии (фантазии, токкаты, преамбулы) и фуги» [22, *92*].

В виду отсутствия единства по данному вопросу, в диссертационном исследовании предлагается собственный тип классификации жанровой системы органной мессы, где в качестве основного критерия выступает фактурный принцип изложения музыкальной ткани.

Так, *первая группа* жанров представляет собой композиции с полифонической фактурой (преимущественно с имитационными вступлениями). Сюда входят Plein jeu (на cantus firmus и без него), фуга, дуэт, трио, квартет, диалог[54]. *Вторая группа* органных жанров – это композиции с гомофонно-полифонической фактурой (в основном без имитационных вступлений), среди них Tierce en Taille, Chromhorne en Taille, Basse de Trompette, Récit:

Таблица 9

Органные жанры с полифоническим типом фактуры	Органные жанры с гомофонно-полифоническим типом фактуры

[54] Иного мнения о жанре Plein jeu Ю. Бочаров, который отмечает, что для Plein jeu «характерна полнозвучная фактура, но не имитационность» [11, *131*], однако данное заключение не верно. Об этом подробнее в Главе III.

Plein jeu – с c.f.	Plein jeu – без c.f., фуга, дуэт, трио, квартет, диалог	Tierce en Taille, Chromhorne en Taille, Basse de Trompette, Récit

Опираясь на данную классификацию, представим общую характеристику каждой жанровой группы.

1. Полифонические жанры.

Plein jeu («полная игра»)[55] – пьеса прелюдийного характера, которая открывала или завершала разделы крупной циклической композиции. Как правило, в основе Plein jeu лежала обработка григорианского хорала, который звучал только в партии педали. Это единственная органная пьеса, где использовался мелодический первоисточник. Основными приемами работы с григорианской монодией в этих пьесах являются переритмизация и колорирование напева. Также существовал жанр Plein jeu без участия c.f., который в основном фигурировал в «свободных» органных мессах и органных сюитах.

Фуга, дуэт, трио, квартет. Данные жанры представляют собой композиции с полифонической фактурой и имитационным вступлением голосов, тематический материал которых опирается в основном на танцевальные ритмоформулы. Каждый голос органных дуэтов, трио и квартетов звучал на своем мануале и был «окрашен» определенным регистром. Истоками данных жанров, по определению Е. Кривицкой, можно считать оперные и инструментальные ансамбли. Для французской органной фуги было характерно применение всегда одной и той же регистровки[56], однако на данном этапе существования эта композиция была близка пьесам ричеркарного типа, с многократным повторением темы в имитационной технике и ответами в основной тональности[57]. Кроме этого, фугам был присущ

[55]Plein jeu – регистровая комбинация: 16,8,4,2-футовые принципалы, флейты, микстуры.
[56]Язычковые Trompette, Chromohrne в сочетании с принципальными восьмифутовыми и четырехфутовыми регистрами.
[57] На рубеже XVII-XVIII столетий французские теоретики давали многообразие трактовок определения термина «фуга». Об этом см.: М. Чебуркина [101, *299–306*].

ряд особенностей, среди которых: медленный темп, применение хроматических и экспрессивных мелодических оборотов, риторических фигур.

Диалог. Фактура органных диалогов представляла собой противопоставление различных регистров и тембров, они могли звучать в одновременности, либо попеременно, имитируя тем самым ситуации театрального игрового действия, наподобие реплик разных персонажей.

2. Гомофонно-полифонические жанры.

Даная группа жанров – Tierce en Taille, Chromhorne en Taille, Basse de Trompette, Récit de cromorne, Récit de voix humaine – это пьесы лирического, танцевального или героического характера. В этих композициях фактурная ткань разделяется на два пласта – соло и аккомпанемент. Так, например, в основе жанра Récit лежит принцип дифференцированной фактуры с выделением одного или нескольких регистров, например, могли солировать регистры Voix humaine, Chromhorne. Происхождение органного Récit связано с одноименным жанром, бытовавшим во французских придворных балетах с пением[58]. Мелодический рисунок органных Récit имел определенные сходства с вокальной природой интонирования. Характерной особенностью жанров Tierce en Taille и Tierce en Chromhorne являлось применение фактуры из трех пластов – мелодическая линия, звучащая у солирующих регистров Tierce и Chromhorne, которая помещалась в середину фактуры, над ней – подголосок, снизу – функционально гармонический бас. Чаще всего эти жанры звучали в моменты литургии, связанные с покаянием, мольбой. Жанры Basse de Trompette и Récit de Cornet имитировали звучание духовой меди: тематизм этих пьес основан на фанфарных оборотах в подвижном темпе, что способствовало выражению силы и божественной славы. С другой стороны, эти композиции вызывали ассоциации с картинами военных или конных

[58] Балетный recit – это «выходы артистов с рассказом (recit) – пояснением предстоящего хореографического номера, положенным на музыку» [87, *9*]. С 1605 года декламация уступила место пению, а recit исполнялся теми героями, которые не участвовали в танцах.

придворных выездов, что было неотъемлемой составляющей королевских традиций.

Напомним, что инструментальная музыка эпохи барокко не отличалась стабильностью, часто жанры были изменчивы и подвижны, черты одного жанра могли смешиваться и объединяться с другими. Подобное явление было не чуждо и французским органным жанрам. Среди них назовем Dialogue en trio, Dialogue de récits, Récits de Basse et dessus (la trompette et le cornet).

Практически все жанры, которые входили в состав органной мессы, представляли собой своего рода палитру и многообразие тембровых и регистровых комбинаций. Каждый жанр – это оригинальное претворение очередной тембровой краски. Желание продемонстрировать колористические возможности регистра-тембра остается основным правилом для сочинения органных композиций, что являлось одним из важнейших качеств французской органной музыки эпохи барокко.

ГЛАВА II. МЕССА «CUNCTIPOTENS GENITOR DEUS» И АНОНИМНАЯ МЕССА ИЗ СБОРНИКА ПЬЕРА АТТЕНЬЯНА

2.1. Месса «Cunctipotens Genitor Deus» в западноевропейской музыкальной традиции

В истории любого вида искусства, будь то живопись, литература, музыка, существует некий фонд «кочующих сюжетов», к которым художники, писатели и композиторы обращаются на протяжении многих веков. В живописи Средневековья и Ренессанса фигурировали евангельские сюжеты (Благовещение Девы Марии, Рождество, Богородица с младенцем, Распятие), а истории о Дон Жуане и докторе Фаусте длительное время привлекали внимание писателей разных столетий.

В истории западноевропейской музыки также можно привести несколько подобных примеров. Один из них – это мелодия средневековой секвенции «Dies irae» («День гнева»), текст которой был написан монахом Томмазо ди Челано в XIII веке. Суровый и строгий напев секвенции притягивал внимание как зарубежных, так и отечественных композиторов на протяжении довольно длительного времени, включая XIX и XX столетия. Вспомним также и французскую песню «L’homme arme» XIV века («Вооруженный человек») [93], которая была особенно популярна в свое время не только в светской, но в церковной музыкальной практике. Мелодию «L’homme arme» стали использовать в качестве cantus firmus в своих вокальных мессах нидерландские полифонисты эпохи Возрождения. С одной стороны, данное явление свидетельствует о проходившем процессе обмирщения церковной культуры, с другой стороны, в этом видится характерный для эпохи принцип комментирования, когда каждый композитор индивидуально интерпретировал выбранный мелодический первоисточник.

К этому же списку «кочующих» напевов примыкает еще один,

который, как оказалось, привлекал композиторов на протяжении длительного периода времени. «Cunctipotens», «Cunctipotens genitor» или «Cunctipotens Genitor Deus»[59] – таковы варианты названия церковного песнопения средних веков.

Какова история его происхождения? Первоначально, это была мелодия Kyrie четвертой григорианской мессы (Пример 1). В дальнейшем этот напев подвергается тропированию, о чем пишет в своей книге Ю. Евдокимова: «мелизматический стиль напева Kyrie IV при новой подтекстовке – тропе «Cunctipotens genitor» становится силлабическим» [28, *27*] (Пример 2).

Благодаря этому тропу напев Kyrie приобрел наибольшую популярность среди других григорианских мелодий, существовавших в церковном обиходе того времени. Впоследствии, григорианская четвертая месса так и закрепила за собой название «Cunctipotens Genitor Deus».

В переводе «Cunctipotens Genitor Deus» – «Всемогущий Бог». Предполагается, что автором подтекстовки Kyrie является монах Санкт-Галленского монастыря по имени Туотило (ок. 850 – ок. 913/915)[60], который был не только музыкантом, певцом и композитором, но и художником, скульптором, прекрасным оратором. Представим перевод текста средневекового тропа:

Всемогущий Отче, Боже, Создатель всего сущего, помилуй; Да спасет нас милосердие Твое, Всемогущий Правитель, помилуй; Источник и причина всего благого, вечный свет, помилуй; Христос, слава и сила Божия и мудрость Отца, помилуй; Сотворивый человека, исцеляющий падших, помилуй; Творящий против тебя будет проклят, благой Иисус, помилуй; Святое дыхание, сияние и любовь, помилуй; Огонь нисходящий, источник жизни, очищающая сила, помилуй; Отпущающий грехи, дарующий

[59] В разных музыковедческих работах (как и в нотах) чаще всего встречается сокращенная версия названия этого песнопения – «Cunctipotens».
[60] Наиболее подробная информация о монахе Туотило в книге – J.M. Clark «The Abbey of St.Gall» [119].

прощение, стирающий наши преступления, наполняющий нас, дающий нам святую благодать, помилуй; Всещедрый Дух, помилуй.[61]

При появлении раннего многоголосия в период с IX по X века, Kyrie-троп «Cunctipotens» будет выступать в качестве vox principalis в свободном органуме и в другой его разновидности – мелизматическом органуме, в котором на одну ноту vox principalis приходится длительный распев в vox organalis (Пример 3-4).

Существует еще один органум-кондукт «Cunctipotens» в Кодексе Каликста, который хранится в соборе Сантьяго-де-Компостелла, датируемый началом XII века (1160–1180). В основе этого органума-кондукта также лежит вышеупомянутый троп.

Заканчивается эпоха средних веков и с наступлением следующего исторического периода происходит формирование новых музыкальных жанров, среди них – вокальная месса. Первая авторская месса, сочиненная на полный текст ординариума, использующая кондуктную технику и изоритмию, принадлежит французу Гийому де Машо. Именно в первой части своей мессы композитор заимствует мелодию Kyrie из IV григорианской мессы «Cunctipotens»[62]. В процессе поиска музыкального материала для диссертационного исследования была обнаружена еще одна месса с первоисточником «Cunctipotens», которая ранее не упоминалась ни в одном исследовании: это первая «Апостольская месса» («Missa in Festis Apostolorum», um. 1) Джованни Палестрины.

По описаниям многих исследователей месса «Cunctipotens» звучала в особые дни богослужебного календаря. В книге «Вокальные жанры эпохи Возрождения» Н. Симаковой читаем: «С введением обычая тропирования

---

[61] По мнению американского исследователя Т. Тарантино необычность рассматриваемого тропа заключается в новом подходе к работе с первоисточником, например, в тропах считалось традицией оставлять первое слово – Kyrie – после делать текстовую вставку. Однако здесь Kyrie каждый раз заменяется новыми словами и сохраняется лишь только последнее слово *eleison* [172].

[62] В остальных частях своей мессы Г. де Машо использует мелодии других григорианских месс, в частности, как указывает Н. Симакова «источником для Sanctus и Agnus Dei является XVII месса «In dominus Adventus» (Grad.Vat. №17), а последней, шестой части – Ite, missa est – Sanctus из VIII мессы «In feste duplicibus» (Grad. Vat. №8)» [92, *18*].

(силлабической подтекстовки распетых мелодий хорала, а в дальнейшем – мелодических текстовых вставок в хорал) складывается традиция приурочения определенных частей мессы к конкретным событиям и праздникам» [92, *17*]. Месса «Cunctipotens» имела обыкновение звучать в торжественные праздники, тем самым получив дополнительное название «апостольская».

С XV столетия композиторы, которые писали сочинения для клавишных инструментов, также обращались к григорианскому первоисточнику «Cunctipotens». Инструментальная музыка эпохи Возрождения первоначально была тесно связана с вокальными жанрами, ибо в этот период только начался процесс формирования ее жанровой сферы. Поэтому вполне закономерно, что инструментальная музыка обогащалась средствами и приемами, выработанными в практике вокальной музыки. В это же время возникает новый инструментальный жанр – органная месса. Именно здесь вновь оказывается востребованным григорианский первоисточник «Cunctipotens Genitor Deus», который используется в качестве cantus firmus'a.

Органные мессы «Cunctipotens» встречаются на протяжении длительного периода времени, начиная с первой половины XV века и заканчивая XVIII столетием, хотя в диссертации исследователя Д. Литенхайме отмечается, что «Missa Cunctipotens», была «базой для большинства альтернативных органных месс» [151, *18*], и звучала она с XIV столетия в самые праздничные богослужения. Из имеющегося нотного материала можно сделать вывод, что к «Cunctipotens» обращались органисты-композиторы практически всех европейских национальных традиций: Франции, Германии, Италии и Испании.

Перечислим органные мессы в хронологическом порядке:

Таблица 10

1400-1420	Италия	Кодекс Фаенца (Codex Faenca), анонимная месса для органа с пением «Genitor Deus»
1460-1470	Германия	Сборник «Буксхаймская органная книга» Конрада Паумана: анонимные органные мессы «Kyrie Angelicum», Kyrie eleison de apostolis I, Kyrie eleison de apostolis II
1531	Франция	Сборник Пьера Аттеньяна: анонимная месса «Cunctipotens»
1550	Италия	Джироламо Каваццони, органная месса «Missa Apostolorum»
1568	Италия	Клаудио Мерулло, органная месса «Missa Apostolorum»
1578	Испания	Антонио де Кабесон, органная месса
1605	Италия	Антонио Банкьери, органная месса «Messa Apostolorum» из сборника «Звучащий орган» («L'organo suonarino»)
1635	Италия	Джироламо Фрескобальди, органная месса «Messa delli Apostoli» из сборника «Fiori musicali»
1645	Италия	Джованни Баттиста Фазоло, органная месса «Cunctipotens Genitor Deus»
1667	Франция	Гийом Габриель Нивер, органная месса
1678	Франция	Николя Лебег, органная месса
1685	Франция	Николя Жиго, три органных мессы
1690	Франция	Франсуа Куперен, «Приходская» органная месса
1699	Франция	Николя де Гриньи, органная месса
1756	Франция	Мишель Корретт, органная месса
1784	Франция	Ж.-Ж. Боварле-Шарпантье, органная месса
1819	Франция	Г. Лассе, органная месса

Как показывает содержание таблицы, имена авторов первых органных месс нам неизвестны. Более того, в рукописном виде сохранились не все части ординариума органных месс. Только в 1531 году появляется органная месса, написанная на текст всех пяти разделов ординариума – это анонимная месса из сборника французского нотоиздателя Пьера Аттеньяна. Спустя двадцатилетие в 1550 году в Италии композитор Джироламо Кавaццони пишет свою органную мессу «Missa Apostolorum», открывая тем самым путь к авторским циклам.

Одними из первых, кто обратился к органным обработкам на мессу «Cunctipotens», являются итальянские и немецкие авторы. Спустя практически столетие, в XVI веке появляются две органные мессы в Италии и по одной мессе в Испании и Франции. В XVII веке наибольшая активность принадлежит французской органной школе, так как в это время публикуется значительное количество органных месс на первоисточник «Cunctipotens». Любопытно, что в одном из сохранившихся документов *The Paris Directorium chori* (1656) указано, что месса «Cunctipotens Deus» (или Месса IV в Liber Usualis) должна была исполняться «всякий раз, когда играют на органе» [151, *18*].

В XIX столетии композиторский интерес к мессе «Cunctipotens» несколько угас, однако внимание к ней возобновилось в XX веке. Современные композиторы разных стран стали вновь обращаться к григорианской мессе, которая вдохновляла авторов на создание новых композиций. Так, например, среди них назовем «Toccata et Fuga super Kyrie Cunctipotens genitor Deus» Дэвида Мерелло, «Месса Cunctipotens genitor deus» для баса, баритона, двух хоров, двух фортепиано и перкуссии Хуана Триго, «Kyrie: Cunctipotens Genitor Deus» для вокального ансамбля (квартет) Эндрю Смита, Ричеркар «Cunctipotens Genitor Deus» Владимира Русо, «Cunctipotens Genitor Deus» для органа и голоса Теренцио Зардини.

Таким образом, на основе напевов григорианской мессы «Cunctipotens» было написано достаточно большое количество сочинений в

разных жанрах и в разных национальных музыкальных школах. Напевы, которые были созданы многие столетия назад средневековыми монахами в сакральном пространстве, обладают особой энергетикой, благодаря которой на протяжении длительного времени привлекали и продолжают привлекать внимание композиторов разных времен. Это явление можно уподобить каноническому сюжету, связанному с образом Богоматери, который на протяжении столетий породил множество интерпретаций. Месса «Cunctipotens» словно закрепила в своем мелодическом облике обобщенный музыкальный символ католической мессы. Подстраиваясь под определенные эпоху, время и жанровые условия, она давала импульсы к рождению новых уникальных и неповторимых музыкальных произведений.

2.2. Анонимная месса из сборника Пьера Аттеньяна как образец первой композиционно целостной органной мессы в истории жанра

Первым печатным нотным изданием во Франции, в который входила и первая органная месса, является сборник Пьера Аттеньяна «Табулатуры для игры на органе, спинете и клавикорде» («Tabulatures pour le jeu des Orgues, Espinettes et Manicordions», 1531).

Упоминания о клавирных сборниках французского нотоиздателя Пьера Аттеньяна фигурируют практически во всех отечественных учебниках и исследованиях по западноевропейской музыке. Однако ни в одном из них не представлена информация по истории возникновения этих нот и дальнейшая их судьба. Попытаемся восполнить этот пробел.

В начале 1531 года одно из первых французских нотоиздательств в Париже, руководителем которого был Пьер Аттеньян, печатает семь сборников инструментальных пьес для клавишных инструментов, которые пользовались большой популярностью среди современников. Из семи сборников пять были изданы в течение четырех месяцев – с января по апрель 1531 года, два других не имеют указания даты выпуска, и появились они,

предположительно, немного раньше или чуть позже, так как Аттеньян обычно выпускал нотные издания одного жанра следом друг за другом. Четыре сборника представляли собой переложения вокальных шансон и танцев (гальярды, паваны, басдансы, бранли), а остальные три предназначались для литургического репертуара органистов.

Во времена Пьера Аттеньяна французских органистов и священнослужителей волновала общая проблема, которая долгий период оставалась нерешенной, а именно: что должен был исполнять органист в процессе богослужения. Корнелиус Агриппа[63] отмечал, что в торжественные моменты литургии на органе игрались легкомысленные мелодии[64]. Довольно долго органистам не хватало соответствующего репертуара для богослужений. Нет сомнений в том, что многочисленные просьбы органистов побудили парижского издателя Пьера Аттеньяна составить сборники, необходимые для литургии, ибо отнюдь не каждый органист был способен создавать импровизации на библейский текст. Однако неизвестно точное имя того, кто попросил Аттеньяна создать пьесы для органа или сделать переложения для этого инструмента. Возможно, что эти произведения сочинил не один композитор, и в создании сборников могли принимать участие несколько музыкантов. Популярность аттеньяновских публикаций была невероятно высока: в нотных магазинах конца XVI века уже невозможно было найти экземпляр этого издания[65].

Итак, обратимся к содержанию пятого сборника Аттеньяна[66]. В его состав входили клавирные версеты для ординария двух месс – «Kyrie fons

---

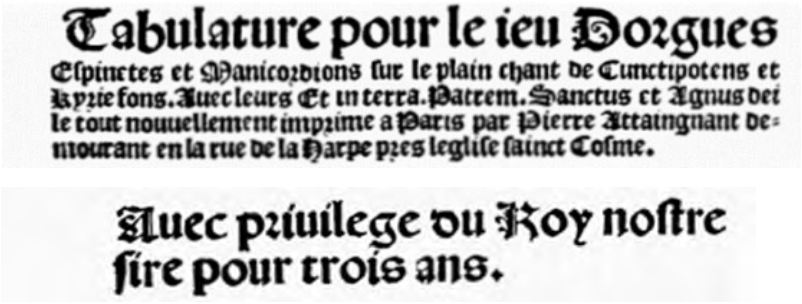
[63] Корнелиус Агриппа, или Генрих Корнелиус Неттесгеймский (1486-1535) – астролог, астроном, философ, врач, алхимик, богослов и др.

[64] На Соборе 1528 года был установлен запрет появляться в церкви мимам и гистрионам, которые играли на цитрах и тамбурах. Отныне в церкви можно было услышать лишь орган.

[65] Отметим, что впервые в истории западноевропейского нотопечатания парижский издатель позаботился об отделении друг от друга пьес, предназначенных для светского и церковного музицирования. Другие авторы того же времени, например, Марк Антонио ди Болонья (1523) и Леонард Клебер (1524), наоборот, объединяли вместе вокальные мотеты и шансон, инструментальные фантазии и Kyrie.

[66] Названия других сборников П. Аттеньяна, в которые вошли композиции, созданные для литургических целей: шестой сборник – «Магнификат на восемь тонов с Te Deum laudamus и двумя прелюдиями, все в виде табулатур для спинетов и монокордов, органов и сходных с ними инструментов» («Magnificat sur les huit tons avec Te Deum laudamus et deux Preludes, le tout mys en tabulature des Orgues Espinettes et Manicordions, et telz

bonitatis» и «Cunctipotens». Интересно обратить внимание на оригинальный заголовок, предваряющий нотный текст:


Tabulature pour le ieu Dorgues
Espinctes et Manicordions sur le plain chant de Cunctipotens et
Kyrie fons. Auec leurs Et in terra. Patrem. Sanctus et Agnus dei
le tout nouuellement imprime a Paris par Pierre Attaingnant de-
mourant en la rue de la Harpe prs leglise sainct Cosme.

Auec priuilege du Roy nostre
sire pour trois ans.

Перевод заголовка можно представить следующим образом: «Табулатуры для органов, спинетов и монокордов на темы Cunctipotens и Kyrie fons, с их Et in terra, Patrem, Sanctus и Agnus dei, все впервые напечатанные в Париже Пьером Аттеньяном…»; «с привилегией короля на три года» [168, *3*].

Градуалы Парижа в начале XVI века обычно включали в себя ординарии месс «Kyrie fons bonitatis» и «Cunctipotens». Они были в обиходе парижской епархии на протяжении нескольких веков, подвергаясь лишь незначительным изменениям. Введение именно этих месс в сборник Аттеньяна подтверждает практику частого обращения к ним. Обычно исполнение мессы «Kyrie fons» было возможно в понедельник Пасхальной седмицы и Пятидесятницы, Богоявление, воскресение после Введения и Рождества Пресвятой Богородицы и другие дни. Для всех остальных воскресных дней Пасхи и Пятидесятницы и для переходящих праздников служебник предписывает исполнение мессы «Cunctipotens».

Анонимная месса «Cunctipotens» представляет собой цикл из 20 пьес, написанных в характерной для практики эпохи Возрождения технике композиций на cantus firmus. Эта месса является первым образцом целостного завершенного цикла ординариума. Символично, на наш взгляд, появление этого исторически важного нотного документа во Франции, ведь именно

---

semblables instrumentz»); седьмой сборник – «Тринадцать мотетов с Прелюдией, все представлены в табулатуре для органов, спинетов и монокордов и сходных инсутрментов» («Treze Motetz musicaulx avec ung Prelude, le tout reduict en la Tabulature des Orgues Espinettes et Manicordions et telz semblables instrumentz»).

органная месса во второй половине XVII столетия станет одним из ведущих жанров французской органной школы.

Представим композиционную схему анонимной мессы:

Таблица 11

Kyrie (6 версетов)	**Gloria (9)**	**Sanctus (3)**	**Agnus Dei (2)**
Kyrie a	Et in terra	Sanctus a	Agnus Dei
Kyrie a[1]	Benedicimus te	Sanctus a[1]	Agnus Dei
Christe a	Glorificamus te	Benedictus	
Christe a[1]	Domine Deus rex		
Kyrie b	Domine Deus agnus		
Ultimus[67] Kyrie b[1]	Qui tollis peccata		
	Quoniam tu solus		
	Tu solus altissimus		
	In gloria dei partis		

Как показывает таблица, очевидна вполне определенная закономерность в чередовании однотекстовых инструментальных версетов с вариантно-строфическим принципом формообразования в Kyrie и Sanctus. На подобную форму работы с тематическим материалом указывал в своем известном исследовании С. Скребков «Художественные принципы музыкальных стилей», отмечая этот метод в качестве характерной особенности ренессансной эпохи [91].

На данном этапе развития жанра органной мессы определяющим композиционно-тематическим фактором каждого версета является григорианский напев. Отметим, что композитор анонимной мессы использует традиционные методы работы с первоисточником, которые были выработаны мастерами нидерландской полифонической школы.

В композиторской практике эпохи Возрождения сложились основные приемы работы с c.f.: колорирование, переритмизация, сегментирование и

[67] В переводе с лат. – «последний», «отдаленный», «дальний».

чередование c.f. и пауз, ракоходное изложение, каноническое проведение и техника имитаций, перемещение по голосам. При анализе органных версетов обнаруживаются схожие приемы работы с григорианским напевом. Среди них назовем: колорирование и перемещение по голосам.

Прием колорирования c.f. композитор применяет во всех версетах анонимной органной мессы. Причем, он используется как в традиционной для вокальных месс зоне каденций, так и шире – по отношению к напеву в целом (Примеры 5-6).

Прием перемещения c.f. по голосам трактуется в анонимной мессе следующим образом: напев проводится целиком от начала до конца в одном из голосов – либо в верхнем, либо в среднем или нижнем. Отсюда можно отметить, что c.f. функционирует и как гармоническая опора, и как мелодический голос (единственные версеты, где c.f. перемещается из голоса в голос – это версеты из Et in terra pax и Benedictus).

В следующей схеме показано местоположение кантуса в каждом органном версете:

Таблица 12

Kyrie	**Gloria**	**Sanctus**	**Agnus Dei**
Kyrie *бас*	Et in terra *бас-сопрано*	Sanctus *тенор*	Agnus Dei *сопрано*
Kyrie *сопрано*	Benedicimus te *бас*	Sanctus *сопрано*	Agnus Dei *тенор*
Christe *бас*	Glorificamus te *бас*	Benedictus *сопрано-бас*	
Christe *сопрано*	Domine Deus rex *бас*		
Kyrie *сопрано*	Domine Deus agnus *бас*		
Ultimus Kyrie *тенор*	Qui tollis peccata *бас*		
	Quoniam tu solus *бас*		
	Tu solus altissimus *бас*		
	In gloria dei partis *бас*		

Обратимся к тематическим особенностям анонимной мессы. В первую очередь, отметим однородность тематического материала на протяжении всего цикла, каждый версет представляет собой вариантное повторение предыдущего. Основные приемы: чередование мелодических оборотов в восходящем и нисходящем поступенном движении, их различных вариантов с использованием опеваний.

Практически во всех версетах все голоса вступают одновременно. Единственные композиции – «Tu solus altissimus», «Sanctus» a и «Sanctus» a[1], где экспонирование материала начинается с имитации (Пример 7).

Среди приемов развития музыкального материала выделим следующие – имитация (Примеры 8-9), ритмическое уменьшение (Примеры 10-11), ритмическое уменьшение вместе с вариантным повторением мелодического движения (Примеры 12-13); среди основных элементов метроритмической организации тематического материала мессы отметим несколько повторяющихся фигур:

- движение восьмыми в одном голосе, либо в двух голосах параллельными интервалами (Пример 14);

- восьмая-две шестнадцатых (Пример 15);

- ритмомелодический оборот в виде опевания основного тона с последующим разрешением в зоне каденций – две шестнадцатых и четыре тридцать вторых, который особенно часто встречается в сборниках лютневой музыки XVI столетия, причем в тех же каденционных участках формы[68]. (Пример 16).

Фактура органных пьес – трехголосная с полифоническими приемами изложения материала. Любопытно следующее обстоятельство. Автор органных месс сочинял версеты таким образом, чтобы исполнитель мог обходиться при игре на органе только двумя руками в том случае, если отсутствует органная педаль. Однако органисту, играющему на инструменте с

[68] Подобные обороты были выявлены в произведениях для лютни композиторов Винченцо Галилеи, Джона Дауленда и др.

ножной клавиатурой, не составило бы труда дублировать мелодию кантуса в педали.

В заключительных зонах каждого версета формируется гармонический оборот, состоящий из следующей последовательности – субдоминанта-доминанта-тоника. В этом можно усматривать проявление стилевых процессов, обусловленных происходящим в это время переходом от полифонической системы европейского музыкального языка к гомофонно-гармонической (Пример 17).

В ходе анализа анонимной мессы были отмечены два способа изложения тематического материала. Соответственно, выделим две группы версетов:

- версеты-контрапункты с одновременным вступлением голосов;
- версеты с имитационным вступлением голосов (Gloria – «Tu solus altissimus», «Sanctus» a, «Sanctus» a^1).

Первая группа представляет собой версеты с инструментальными приемами изложения, которые характеризуют формирование типичных оборотов, как например, поступенные и гаммообразные ходы, октавные скачки. Примерно к этому времени среди нотного материала появляются так называемые обучающие книги (учебники) по игре на клавишных инструментах, которые формировали специфическую исполнительскую практику[69]. Не случайно в фактуре органных версетов часто встречаются удобные для исполнения мелодические обороты, которые соответствуют естественному положению пальцев руки.

Вторая группа версетов перекликается с вокальными приемами изложения, такими как имитационные вступления, которые на тот момент были особенно характерны для вокальной полифонии нидерландской школы.

---

[69] В качестве примера можно привести книги следующих авторов: «Spiegel der Orgelmacher und Organisten» А. Шлика (1511), «Fundamentum» Х. Бухнера (1520), «Declaracion de instrumentos musicales» Х. Бермудо (1555), «L'organo suonarino» А. Банкьери. О подобных учебных книгах французского происхождения ничего не известно, возможно, это книги вовсе и не сохранились. Одно из первых ранних письменных руководств на французском языке по органной игре связано не с техникой исполнительства, а с правилами смешения регистров автора Л. Годе – «Instruction pour le jeu de l'Orgue» («Инструкция для игры на органе», 1510). Вопрсы апликкатуры затрагиваются в Предисловии к «Первой органной книге» Г.-Г. Нивера (1665).

Обощая наблюдения над первой анонимной мессой, выделим ряд закономерностей:

- структура органной мессы – 20 версетов на cantus firmus;
- композиция органной мессы основана на чередовании версета и его варианта;
- протяженность каждого версета соответствует масштабам c.f.;
- при работе с кантусом применяются приемы колорирования и перемещения по голосам;
- фактура всех версетов трехголосная с применением имитаций и секвенций;
- многократно повторяемый в зонах каденций ритмомелодический оборот заимствован из лютневого репертуара;
- признаки танцевальности проявляются благодаря использованию характерных ритмомелодических оборотов;
- синтез вокальных и инструментальных приемов изложения музыкального материала.

Каждый версет анонимной мессы является обработкой григорианского напева. Спустя время, во второй половине XVII века композиторы органных месс не будут следовать этому правилу, а создадут иной тип органной мессы, где c.f. будет использоваться только в первых версетах Kyrie, Gloria, Sanctus и Agnus Dei. Остальные же версеты будут сочиняться на свободном от кантуса материале или косвенно опираться на определённые интонационные обороты.

ГЛАВА III. Органная месса «Cunctipotens Genitor Deus» Г.-Г. Нивера

3.1. Общая характеристика органной мессы. Композиционные особенности

В зарубежных исследованиях по истории французской органной музыки барокко композиторов-органистов второй половины XVII – начала XVIII столетий часто называют «мастерами классицизма» [109; 124; 125; 134; 143; 149; 167]. В частности, один из музыковедов пишет, что в обозначенный временной период можно выделить два поколения органистов: к первому относятся Г.-Г. Нивер, Н. Лебег и Н. Жиго, а ко второму – А. Резон, Ж. Бойвен, Н. де Гриньи, Г. Корретт и Ф. Куперен [134]. Среди первого несомненно выделяется фигура музыканта и теоретика Гийом-Габриеля Нивера, который по праву считается основателем самобытного исполнительского стиля и органного репертуара[70].

Месса «Cunctipotens Genitor Deus» Г.-Г. Нивера, опубликованная в его Второй органной книге (1667 год, «Deuxième Livre d'Orgue contenant la Messe et les Hymnes de l'Église»)[71], свидетельствует о вполне сформировавшейся жанрово-композиционной модели французской органной мессы эпохи барокко со свойственными ей индивидуальными особенностями. Именно она

---

[70] Гийом-Габриель Нивер (1632–1714) – органист, композитор и теоретик, ученик Ж. Шамбоньера и А. Дюмона. В 1650-ых годах (возможно, в 1654 году) становится органистом церкви Saint-Sulpice (Париж). Известно, что 21 сентября 1668 года Нивер женится на Анне Эно, в браке с которой появляется единственный сын композитора. Спустя десятилетие, в 1678 году его назначают органистом Королевской часовни (капеллы) по личному выбору Людовика XIV, вместе с органистами Н. Лебегом, Ж. Томленом, Ж. Бутерном (здесь композитор проработает до 1708 года). В 1681 году Нивер становится учителем музыки королевы, а в 1686 – получает должность клавесиниста к драматическим представлениям в монастырской школе для девочек. Г.-Г. Нивер был хорошо известен в городах Франции и за ее пределами. Им было написано более 200 сочинений для органа, среди которых органные мессы, сюиты, гимны, вокальная музыка.

[71] Как раз с этого времени начинается «Золотой Век» французской органной музыки, который приходился на правление Великого Короля Людовика XIV (1665-1715): «длинную череду блестящих органистов эпохи Людовика XIV открывает Г.-Г. Нивер… Заняв место буквально под Солнцем, Нивер оказался значительной фигурой в истории французской органной музыки, его музыка «явила собой квинтэссенцию французского органного стиля эпохи Людовика XIV» [53, *63*].

станет образцом для последующих сочинений в этом жанре на протяжении второй половины XVII столетия.

Исключением в этом отношении являются мессы на «Cunctipotens» Николя Лебега и Николя Жиго, опубликованные уже после мессы Нивера: соответственно в 1678 и в 1685 годах. Однако соотнося их с мессой Нивера, позволим предположить, что они были сочинены композиторами несколько ранее, а указанные в изданиях годы являются датами их публикации. В первую очередь, нельзя не учитывать, что в те времена бытовала практика печати органных книг, куда собирались сочинения разных лет. Во-вторых, в мессах Лебега и Жиго отсутствуют оригинальные жанровые композиции, каковые представлены у Нивера: среди всех органных версетов лишь некоторые имеют жанровое определение – это фуга, дуэт и трио, в остальных же в заголовке фигурирует текстовая строфа из григорианского первоисточника. Этот композиционный тип можно охарактеризовать как переходный от модели Аттеньяновского сборника к циклу Нивера. В-третьих, Лебег и Жиго, точно следуя предписаниям церковных церемониалов, включают cantus firmus во все требуемые для этого органные версеты, что в дальнейшем станет необязательным. Добавим к этому, что в этих мессах отсутствует и органная композиция оффертория. Поэтому, вероятнее всего, органные мессы Лебега и Жиго были созданы раньше органной мессы Нивера, в которой была впервые представлена сформировавшаяся жанровая система французской органной музыки. Такого же мнения придерживается исследователь Д. Пайл [165], хотя М. Чебуркина, наоборот, считает, что органные мессы Лебега и Жиго созданы именно в те годы, которые указаны в их сборниках, а отсутствие в них специфической для органной музыки Франции жанровой составляющей объясняет особым индивидуальным подходом композиторов к жанру органной мессы.

Создавая свой цикл, тем не менее Нивер опирался на существующую тогда структуру сюитного типа по принципу контрастного чередования

разножанровых пьес[72]. Месса состоит из четырех основных разделов с включением Оффертория.

Таблица 13

Kyrie	Gloria	Offertoire	Sanctus /Benedictus	Agnus Dei
5	9	1	3	2
Plein jeu фуга Récit дуэт диалог	Plein jeu Jeux doux фуга Récit дуэт фуга Эхо Diminution de la Basse Plein jeu	Фуга и диалог	Plein jeu фуга Récit	Plein jeu диалог

Каждый раздел открывается последовательностью версетов, в чем видится проявление определенной закономерности в выборе органных жанров: в Kyrie и Gloria – Plein jeu-фуга-Récit-дуэт, Sanctus – Plein jeu-фуга-Récit, в Agnus Dei – Plein jeu. Очевидно, что композитор предпринимает попытку стабилизировать внутреннюю структуру органной мессы. Все последующие французские органисты будут использовать ее в качестве основной композиционной схемы, внося некоторые изменения.

В мессе Нивера складывается новая регистровая система: он тщательно выбирает необходимые регистры и регистровые комбинации для своих органных версетов, что повлекло за собой создание новых органных жанров. С. Ферфолья пишет, что регистровое разнообразие в те времена наверняка

[72] Интересно, что в итальянской и немецкой органных мессах было не так много органных версетов: в практике немецкого богослужения органист исполнял то, что пел хор или община, органный репертуар ограничивался духовными песнями, хоральными обработками в строгом четырехголосии, а в итальянской богослужебной традиции в ординариуме мессы орган звучал только в разделе Kyrie в манере alternatim, в остальном инструмент принимал участие в разделах проприя.

удивляло слушателей церкви, и никто не мог представить себе, что канонические напевы могли так органично сочетаться или вплетаться в красочную канву их обработки [134].

Отметим также, что каждая часть органной мессы Нивера написана в соответствии с церковными тонами первоисточника «Cunctipotens»:

Таблица 14

Kyrie, первый тон (tonus primus, финалис «d»)

Kyrie eleison I ***d***	Plein jeu ***d (D)***
Kyrie eleison II *d*	
Kyrie eleison III ***d***	Фуга ***d (D)***
Christe eleison I *d*	
Christe eleison II ***d***	Récit ***d (D)***
Christe eleison III *d*	
Kyrie eleison IV ***d***	дуэт ***d (D)***
Kyrie eleison V *d*	
Kyrie eleison VI ***d***	диалог ***d (D)***

Таблица 15

Gloria, четвертый тон (tonus quartus, финалис «e»)

Et in terra pax ***e***	Plein jeu ***G-e***
Laudamuste *e*	
Benedicimus te ***e***	Jeux doux ***a-e***
Adoramus te *e*	
Glorificamus te ***e***	фуга ***a-e***
Gratias agimus tibi *e*	
Domine Deus, Rex ***e***	Récit ***a-e***
Domine Fili *e*	
Domine Deus, Agnus Dei ***e***	дуэт ***a-e***
Qui tollis peccata mundi *e*	
Qui tollis peccata mund ***e***	фуга ***a-e***
Qui sedes ad dexteram Patris *e*	
Quoniam tu solus Sanctus ***e***	Эхо ***a-e***

Tu solus Dominus *e*	
Tu solus Altissimus *e*	Diminution de la Basse ***a-e***
Cum Sancto Spiritu *d*	
Amen ***e***	диалог ***a-e***

Таблица 16

Sanctus, восьмой тон (tonus octavus, финалис «g»)

Sanctus ***g***	Plein jeu ***F***
Sanctus *g*	
Sanctus, Dominus Deus ***g***	фуга ***F***
Pleni sunt coeli *g*	

Таблица 17

Agnus Dei, шестой тон (tonus sextus, финалис «f»)

Agnus Dei ***f***	Plein jeu ***F***
Agnus Dei *f*	
Agnus Dei ***f***	диалог ***F***

Таким образом, все разделы мессы соответствуют церковномутону вокального первоисточника (кроме Sanctus).

3.2. Жанровые особенности полифонических пьес: Plein jeu, фуга, дуэт, трио, диалог

В органной мессе Нивера все версеты ***Plein jeu*** представляют собой лаконичные небольшие композиции, написанные в четырехголосной полифонической фактуре. В партии педали звучит григорианский напев (в технике cantus planus), оформленный в виде однородных крупных ритмических длительностей. Работа с первоисточником соответствует технике колорирования вокальных месс эпохи Возрождения – между

основными тонами c.f. помещается проходящий звук, который выделяется метроритмически в виде мелких длительностей по сравнению с кантусом. Версеты отличаются плавностью и текучестью мелодических голосов, непрерывностью движения, отсутствием ритмических остановок, при всем этом каденции не дробят композицию пьесы на разделы.

Начало версетов Plein jeu представляет собой имитационное вступление голосов на фоне звучащего c.f. в педали, причем имитация представляет собой вычлененный инициальный оборот из c.f. или его начальный мотив в ритмическом уменьшении:

- c.f. и имитация трех голосов в тонико-доминантовом соотношении в Kyrie (Пример 18)

- c.f. и парное октавное вступление в Gloria (Пример 19)

- c.f. и парное тонико-доминантовое вступление, вместе с появлением новой ритмической группы, которая предвосхищает следующий версет (фуга) в Sanctus (Пример 20)

- c.f. и вступление по типу фугированной экспозиции в Agnus Dei (Пример 21).

Гармоническое содержание органных версетов Plein jeu отражает характерную барочную ладовую двойственность: с одной стороны, очевидны признаки модального мышления в виде функционально не связанных между собой аккордов, с другой – встречающиеся в музыкальной ткани вводные тоны свидетельствуют о признаке тонико-доминантовых отношений.

Единственная пьеса Plein jeu, написанная без c.f., – версет, завершающий раздел Gloria. Это одночастная сквозная форма, близкая жанру прелюдии, с повторением одного мелодического оборота в виде поступенного восходящего хода в объеме интервала кварты (Пример 22).

Для всех версетов Plein jeu характерны целостность и единство композиции: тематическая однородность достигается благодаря связи с григорианской мессой IV и использованию заимствованного из нее тематического элемента в качестве основного мотивного зерна всей

композиции, за изложением которого следует зона развертывания материала (секвенцирование, варьирование тематических сегментов).

Органные версеты в жанре ***фуги*** в мессе Нивера представляют собой одночастные лаконичные композиции с разными типами вступления голосов. Среди них: тонико-доминантовое вступление (фуги Kyrie); октавное вступление; вступление по типу канона.

Первая четырехголосная фуга Kyrie состоит из двух разделов, где тема прозвучит единожды в каждом голосе по типу экспозиции (9+9, d-F). В качестве темы фуги выступает мелодический оборот, представляющий собой вычлененное мотивное звено из напева Kyrie. Примечательно то, что в рассматриваемой фуге есть удержанное противосложение – нисходящий поступенный мелодический ход (Пример 23).

Фуга из Gloria по технике вступления голосов близка каноническому типу. Отметим, что в отличие от предыдущего версета, тема фуги не индивидуализирована и по своему мелодическому облику напоминает общие формы движения (Пример 24).

Еще одна фуга из Gloria – «fugue grave» – является особой жанровой разновидностью французской органной фуги барокко: исполняется она медленно, неспешно и величественно. Тема фуги лаконична, в ней обнаруживаются признаки, с одной стороны, марша-шествия, с другой – ораторской выразительной речи. Она прозвучит всего четыре раза: два вступления в октаву от первой ступени и два в октаву от пятой ступени (Пример 25).

Интересное жанровое решение представлено композитором в фуге из Sanctus. Во-первых, тема заимствует мелодический оборот из григорианского первоисточника (восходящий квартовый скачок) и прозвучит она всего лишь дважды в тонико-доминантовом соотношении. Во-вторых, после имитационного вступления темы (1-3 тт.) следует раздел в гомофонно-полифонической фактуре: на первый план выходит солирующий регистр

Trompette, исполняющий разнообразные мелодические фигурации (Пример 26).

Органные ***дуэты*** в мессе Нивера написаны в полифонической технике с имитационным вступлением голосов, причем, в отличие от фуг, каждое появление темы сопровождается ответом в октаву. Кроме того, в дуэтах на протяжении всей композиции повторяется одна и та же ритмомелодическая фигура, изменения могут проявляться только в ее направлении – восходящем или нисходящем. Благодаря этому, дуэты легко узнаваемы среди жанрового многообразия органной мессы Нивера. Ярким примером тому служит дуэт Kyrie, состоящий из трех строф, где начало каждой обозначено имитационным вступлением темы с характерным ритмомелодическим оборотом: (Пример 27).

Второй дуэт (Gloria), по отношению к предыдущему, еще более лаконичен и прост. Тема дуэта прозвучит лишь дважды – в октаву от главной ступени и в октаву от доминанты. В основе органного версета – остинатная фигура в виде пунктирного ритма, придающая маршеобразный характер (Пример 28).

В сравнении с другими органными версетами, дуэты наиболее близки к светским формам музицирования, в них наиболее очевидна жанрово-бытовая природа тематизма.

Композицию ***диалога*** из Kyrie можно разделить на два раздела: первый состоит из двух построений по типу $a+a_1$ (4+6 тт.), звучащих в тональности ре минор на мануале Positif, затем в тональности доминанты на мануле Grand jeu. Второй раздел строится на чередовании двух манулов (вплоть до перекличек, равных одному такту) с кадансированием каждый раз в новой тональности (Примеры 29). Аналогичное строение обнаруживаем в диалоге из Agnus Dei – экспонирование темы в первом разделе сменяется «игрой» мануалов во втором продолжительном разделе. Мелодическая линия двух диалогов основана на вокально-декламационных интонациях с обилием разного рода орнаментики (Пример 30).

Для органных диалогов характерны часто встречающиеся в композиции каденции, которые то дробят ее на небольшие и неравные построения, то наоборот, расширяют ее структуру. По сути, любой диалог – это общение двух собеседников. Их реплики могут быть краткими или продолжительными, они могут звучать вместе или перебивать друг друга. Подобную модель «общения» можно усмотреть и в диалогах Нивера, что повлияло на игровую логику чередования манулов и свободу формообразования в версетах.

3.3. Жанровые особенности гомофонно-полифонической пьесы: Recit

Récit de Cromhorne (Kyrie) представляет собой композицию, состоящую из двух разделов: первый – экспозиционный, где основная тема повторяется дважды (в тональности d moll и в доминанте, 6+9 тт.), второй – развивающий, основанный на вычленении из темы мелодических оборотов. В нем обращает на себя внимание применение композитором нисходящего хода в нижнем голосе от первой к пятой ступени (Пример 31).

Аналогичная композиция из двух разделов используется в Récit de Voix humaine («человеческий голос»), причем если суммировать двойное проведение темы (от тоники и доминаты), получается завуалированный в мелодии длительный и выразительный хроматизированный нисходящий ход в пределах диапазона октавы (Пример 32). Думается, что использование минорных тональностей и подобных оборотов в данном жанре непосредственно связано с его происхождением и влиянием театральной практики.

Это еще более ярко проявляется в Récit de Cromhorne для Benedictus. Версет состоит из трех разделов – вступления, основной части и заключения (внутри каждого есть членение на более меньшие построения). Вступление (10+11 тт.) как бы подготавливает выход главного героя – солирующего регистра Cromhorne. Снова Нивер применяет нисходящее мелодическое

движение баса – фригийский оборот, в то время как мелодия направлена в противоположную сторону (Пример 33). Основной раздел (21-47 тт.) начинается с появления солирующего регистра Cromhorne, который исполняет главную тему: по сути, она является вариантом темы вступления, но с обилием разного рода украшений (Пример 34). После каденции в тональность субдоминанты следует заключительный раздел, как своего рода завершение, где в изложение темы в регистре Cromhorne композитор вводит имитационную технику: нисходящий мелодический оборот (вычлененный из баса) повторяется дважды – от первой ступени (g) и от пятой ступени (d). Имитация звучит на фоне выдержанного баса – длительное звучание субдоминанты и следом за ней доминанты с последующим разрешением в тонику образуют практически полный функциональный оборот (Пример 35).

3.4. Некоторые обобщения о специфике жанров органной мессы Г.-Г. Нивера

В целом, для жанров органной мессы Г.-Г. Нивера характерны сравнительно небольшие размеры версетов, большая часть композиций лаконичны и одночастны, среди них – Plein jeu, фуги, дуэты. Форма, основанная на последовательности «вступление и основной раздел» характерна для диалогов и Récit. Функция вступления в диалогах и Récit заключается в экспонировании основной темы, которая звучит в партии одного мануала (диалог) или у нескольких регистров, которые готовят включение сольного регистра (Récit).

По местоположению в органной мессе версеты Plein jeu открывают каждый ее раздел – Kyrie, Gloria (+ без c.f. замыкающая раздел Gloria), Sanctus, Agnus Dei. В композициях Plein jeu в партии педали полностью проводится григорианский хорал, Нивер точно цитирует его «со всеми нотами», «без сокращения», «без изменений и без искажений» [134]. Во всех версетах Нивером применяется техника колорированного c.f. в виде cantus planus

(равномерное движение целыми). Мелодический оборот, звучащий в имитационно вступающих основных голосах в самом начале версета, повторяет инициальный оборот из кантуса в обращении или ритмическом уменьшении.

Лаконичные четырехголосные фуги в органной мессе Нивера написаны в полифонической технике, где вступление голосов основано на тоникодоминантовом или октавном соотношении, а также технике канона. Все фуги монотематичны, только в одной используется удержанное противосложение (фуга из Kyrie). Примечательны фуги из Kyrie и Sanctus, темы которых интонационно связаны с григорианским первоисточником. Безусловно, фуги Нивера представляют собой еще начальную стадию формирования одного из самых сложных полифонических жанров барокко.

Подвижные и легкие двухголосные версеты в жанре дуэта написаны Нивером в полифонической технике с имитационным вступлением голосов в октаву. Одна из особенностей органных дуэтов – это опора на танцевальные ритмомелодические фигуры.

Для жанра диалога характерна игра на двух мануалах – Positif и Grand jeu. Первый раздел выполняет роль вступления на мануале Positif, основной второй раздел представляет «игру-диалог» двух мануалов. В тематическом материале версетов проявляется вокально-декламационная природа интонирования.

В органные Récit Нивера преобладает минорный лад, медленный темп, нисходящее мелодическое движение как в теме, так и в басу, богатая орнаментика в партии солирующего регистра. Кроме этого отметим, что в рассматриваемых органных версетах есть свой фонд ритмомелодических фигур, которые повторяются в композиции каждого Récit. Формообразование Récit аналогично жанру диалог (вступление и основой раздел).

В исследовании С. Ферфолья дается очень любопытная характеристика Г.-Г. Нивера. С одной стороны, композитор как бы венчает традиции так называемой «старой» школы французских органистов, с другой, он является

началом «золотой» эры французской органной музыки и задает ей новое направление [134]. Обращение к григорианскому первоисточнику (техника cantus firmus) свидетельствует о связи Нивера с искусством его старших современников (Ж. Титлуз), а создание уникального органного стиля, который характеризуется появлением новых жанров, указывают на начало нового этапа в истории французской органной музыки.

ГЛАВА IV. ОРГАННАЯ МЕССА НА «CUNCTIPOTENS GENITOR DEUS» Ф. КУПЕРЕНА («ПРИХОДСКАЯ»)

4.1. Французская органная месса от Г.-Г. Нивера к Ф. Куперену

Особое место в истории французской органной музыки барокко занимают мессы Франсуа Куперена. В исследованиях им уделяется наибольшее внимание, в частности, считается, что среди органной литературы второй половины XVII века органные мессы французского композитора стали вершиной развития рассматриваемого жанра [110; 115; 151; 142; 160]. Немаловажно и то обстоятельство, что фигура Ф. Куперена занимала особое положение в искусстве барокко. Мастер музыкального портрета, он «раскрылся во всем огромном масштабе как глубокий, многогранный и могучий художник» [87, *50*], его творчество – это «конгломерат различных элементов (гомофонно-лютневых, полифонически-органных), традиций, идущих не только от Люлли и Корелли, но и от Монтеверди, Фробергера, Луи Куперена и других. Именно в этом причудливом смешении различных элементов – оригинальность и художественная смелость Куперена, его сила и привлекательность» [65, *83*].

Франсуа Куперен Великий – придворный клавесинист, органист, а также учитель игры на клавесине, автор теоретических трудов, является одной из ярких фигур конца XVII – первой половины XVIII вв. Казалось, жизненный путь композитора был уже заранее определен, ведь будучи единственным ребенком в семье, он должен был по праву продолжить занятие своего отца – стать органистом церкви Сен-Жерве. Но потеряв отца в десятилетнем возрасте, судьба выбрала Куперену другой путь. Органист королевского двора и друг семьи Жак Томлен практически заменяет отца юному музыканту, на протяжении нескольких лет выступает в качестве его учителя и наставника. Спустя время, благодаря именно Томлену Куперен становится королевским

органистом и клавесинистом – в 1693 году по решению Людовика XIV Куперен пополняет штат королевских музыкантов.

В 1690 году Франсуа Куперен опубликовал свои единственные сочинения для органа – «Приходскую» и «Монастырскую»[73] органные мессы[74]. По-видимому, появление этих месс в данный период не случайно: в 1686 году молодой музыкант, достигнув восемнадцатилетнего возраста, занимает пост органиста церкви Сен-Жерве. Следуя традиции практически всех французских церковных органистов того времени, Куперен также обращается к жанру органной мессы.

Франсуа Куперен был прекрасным импровизатором, однако благодаря привилегии Людовика XIV композитор публикует свои органные мессы. Именитый органист королевского двора М. Делаланд писал, что «прятать» превосходные качества и талант композитора и органиста Ф. Куперена ни в коем случае нельзя, поэтому его столь «прекрасные мессы безусловно достойны публикации» [151, *24*].

Кроме органных месс Франсуа Купереном были написаны и другие духовные сочинения, среди них – церковные песнопения (антифоны, мотеты)[75] и кантаты, а также уникальное сочинение – «Leçons de Ténèbres»[76]. Однако по свидетельству французского музыковеда М. Бенуа большинство из этих произведений утеряно.

«Приходская» месса («Messe pour les paroisses») Франсуа Куперена была сочинена композитором для торжественных богослужений и именно в ней

---

[73] «Монастырская» органная месса Ф. Куперена представляет собой тип «свободной» мессы (без c.f.).

[74] Французский музыковед М. Бенуа писала, что в последние годы своей жизни Ф. Куперен был крайне обеспокоен тем, что множество его рукописей и публикаций были утеряны. Можно предположить, что среди них вероятно находились и органные сочинения. Однако нельзя не напомнить и еще одно важное обстоятельство, которое может объяснить их отсутствие: органная игра в процессе богослужения большинства французских органистов была импровизационного характера, что являлось не исключением и для Ф. Куперена.

[75] Антифоны – «Salve Regina», «Regina coeli laetare», «Tantum ergo sacramentum», «Laudate pueri Dominum in A minor», «Magnificat in A minor», мотеты - Motet pour le jour de Pâques, Verset du motet de l'année dernière, Motet de Saint Barthélémy, Motet de Sainte Suzanne, Motet de Saint Augustin, Motet de Sainte Anne.

[76] «Leçons de Ténèbres» («Уроки тьмы» или «Темные чтения») - духовное сочинение для двух певцов и basso-continuo (орган), в основу которого положен плач пророка Иеремии. Исполнялось на литургии в Страстную неделю.

мелодическим первоисточником служит IV григорианская месса «Cunctipotens». Композиционный план «Приходской» мессы повторяет строение органной мессы Г.-Г. Нивера, что, впрочем, является уже традиционным для французской органной школы барокко. Интересные сведения об органной мессе Франсуа Куперена находим в недавнем исследовании Д. Лятенхаймер [151]. Автор пишет, что месса Куперена – это безусловно новый виток в развитии жанра. Действительно, органные версеты композитора превосходят композиции своих старших современников и по сложности музыкального языка, и по технике, и по продолжительности звучания.

Подробное рассмотрение «Приходской» органной мессы Ф. Куперена представлено в следующих аналитических параграфах.

4.2. Композиционные и ладотональные особенности «Приходской» мессы

Композиция «Приходской» мессы Ф. Куперена представляет собой цикл, состоящий из последовательности разножанровых пьес (21 номер), которые были объединены в группы в соответствии с четырьмя частями ординариума: в Kyrie - пять версетов, Gloria – девять, Sanctus (Benedictus) – три, Agnus Dei (Deo Gratias) – три. Следуя установленной традиции включать в композицию французской органной мессы часть из проприума, Куперен помещает между разделами Gloria и Sanctus органный оффертoрий:

Таблица 18

Kyrie	Gloria	Offertoire	Sanctus /Benedictus	AgnusDei/Deo Gratias
5	9	1	3	3
Plein jeu фуга Recit	Plein jeu фуга дуэт	диалог - Recit/ Фуга	Plein jeu Recit	Plein jeu диалог Plein jeu

диалог Plein jeu	диалог трио Tierce en Taille диалог диалог-трио диалог	/ Dialogue	Chromhorne en Taille	

Как видим, органные версеты написаны композитором в жанрах, характерных французской органной музыки барокко. Помимо этого, Куперен называет свои версеты «куплетами» («couplet» - строфа, связка) – данный термин означает исполнение сольной органной пьесы в рамках практики alternatim [101, *117*][77]. В диссертации французского исследователя Д. Лятенхаймер [151] дается иное объяснение по этому вопросу: возможно Куперен называет свои органные версеты куплетами по аналогии с рондо своих клавесинных сборников [151, *26*].

Каждая часть «Приходской» органной мессы написана в соответствии с церковным тоном, который был продиктован избранным для нее григорианским первоисточником «Cunctipotens Genitor Deus». Так, вокальные строфы Kyrie написаны в первом тоне (tonus primus, финалис «d»), строфы Gloria – в четвертом тоне (tonus quartus, финалис «e»), строфы Sanctus – в восьмом тоне (tonus octavus, финалис «g»), и строфы Agnus Dei – в шестом тоне (tonus sextus, финалис «f»).

Ниже представлены схемы, которые показывают, насколько точно следовал Куперен заданному тону первоисточника в своих органных версетах.

Kyrie

Таблица 19

Kyrie eleison I ***d***	Plein jeu ***d-moll (D)***
Kyrie eleison II *d*	

[77] Обращение к термину «куплет» отмечаем и у Николя Лебега, в частности, в одной из органных книг он пишет: «манера [исполнения данного] *куплета* является, на мой взгляд, самой прекрасной и внушительной [из всех манер исполнения] на органе» [101, *673*].

Kyrie eleison III ***d***	Фуга ***d-moll (D)***
Christe eleison I *d*	
Christe eleison II ***d***	Récit ***d-moll (D)***
Christe eleison III *d*	
Kyrie eleison IV ***d***	Dialogue ***d-moll (D)***
Kyrie eleison V *d*	
Kyrie eleison VI ***d***	Plein jeu ***d-moll –A-dur***

Как видим, композитор пишет органные версеты в соответствии с тоном вокальной мессы. В завершении четырех органных версетов Kyrie – Plein jeu, фуга, Récit, диалог – Куперен традиционно заменяет минорное трезвучие на одноименный мажор. Заключительным аккордом пятого версета Plein jeu является ля мажорное трезвучие, что не случайно: именно этот аккорд подготавливает следующую часть мессы – Gloria, органные версеты которой написаны композитором в ля миноре/ля мажоре. Кроме этого, композитор применяет и другие ладовые структуры, например, некоторые органные версеты написаны Купереном в дорийском и миксолидийском ладах.

Рассмотрим раздел Gloria:

Таблица 20

Et in terra pax ***e***	Plein jeu ***G-e***
Laudamuste *e*	
Benedicimus te ***e***	Фуга ***a-e***
Adoramus te *e*	
Glorificamus te ***e***	Duo ***a-e***
Gratias agimus tibi *e*	
Domine Deus, Rex ***e***	Dialogue ***A-e***
Domine Fili *e*	
Domine Deus, Agnus Dei ***e***	Trio ***A-e***
Qui tollis peccata mundi *e*	
Qui tollis peccata mund ***e***	Tierce en Taille ***a-e***
Qui sedes ad dexteram Patris *e*	

Quoniam tu solus Sanctus ***e***	Dialogue ***a-e***
Tu solus Dominus *e*	
Tu solus Altissimus *e*	Dialogue ***a-e***
Cum Sancto Spiritu *d*	
Amen ***e***	Dialogue ***a-e***

Как и в Kyrie, в органных версетах Gloria Куперен снова опирается на церковный тон григорианского первоисточника – «e». Однако в версетах композитора он выполняет особую функцию: в каждой органной композиции Gloria в качестве последнего аккорда выступает доминантовое трезвучие – e-gis-h, которое готовит начало следующей органной композиции в соответствующей тональности.

В разделе Sanctus органной мессы Куперен не придерживается соответствия церковному тону первоисточника:

Sanctus

Таблица 21

Sanctus ***g***	Plein jeu ***F***
Sanctus *g*	
Sanctus, Dominus Deus ***g***	Récit ***F***
Pleni sunt coeli *g*	

Тоновое соответствие вокальных и органных версетов наблюдается в разделе Agnus Dei:

Таблица 22

Agnus Dei ***f***	Plein jeu ***F***
Agnus Dei *f*	
Agnus Dei ***f***	Dialogue ***F***

В целом, ладотональная организация органной мессы как инструментального цикла выглядит следующим образом:

Таблица 23

Kyrie	d
Gloria	G-a-A
Offertoire	C
Sanctus	F
Benedictus	g-G
Agnus Dei	F
Deo Gratias	G

Таким образом, ладотональная организация каждого органного версета «Приходской» мессы Франсуа Куперена обнаруживает соответствие с церковными тонами первоисточника IV григорианской мессы (кроме двух версетов в Sanctus). В целом, месса имеет традиционный для жанра рассматриваемого периода композиционный план, унаследованный от старшего современника композитора Г.-Г. Нивера. Во всех разделах органной мессы Куперена задействованы все оригинальные жанры французской органной музыки барокко.

4.3. Жанровые особенности полифонических пьес

4.3.1. Plein jeu

В композиции Plein jeu, которая открывает раздел Kyrie «Приходской» мессы, представлена хоральная обработка григорианского напева из Kyrie мессы «Cunctipotens Genitor Deus». Он традиционно помещен в партии педали и излагается крупными длительностями, подобно cantus firmus в вокальных мессах Возрождения (Пример 36).

В работе с григорианским первоисточником Куперен использует следующие приемы – альтерирование ступеней и введение дополнительных тонов. Фактура органного версета четырехголосная, где каждая горизонталь выступает в качестве самостоятельной мелодической линии. Вместе с этим, бас (партия нижнего голоса) приобретает функцию гармонического

фундамента, что дает сочетание двух фактурных принципов – полифонического контрапункта в синтезе с хорально-аккордовым складом. В целом, в пьесе преобладает плавное поступенное движение, близкое к интонационной природе хорального напева, с использованием параллельных терций и секст.

В композиции Plein jeu Kyrie выделяются три небольших этапа развития, начало которых повторяется в вариантном виде: движение к "fis" в верхнем голосе (2 т.), повторение нисходящего терцового хода и звучание основного тона напева «a» в средних голосах, а также варьируемое мелодическое движение баса. Отметим и гармонический план указанных разделов, где в каждом следует движение от T к D, с применением местных опорных тонов в басу – C, G и F.

Приемы тематического развития Plein jeu, который замыкает раздел Kyrie, аналогичны первой композиции – периодически возникающее движение параллельными терциями в обращенном виде явно напоминает начало первого Plein jeu (Пример 37).

Таким образом, органные версеты в жанре Plein jeu, обрамляющие раздел мессы Kyrie, представлены в виде хоральных обработок, в которых членение композиции на несколько разделов соответствует цезурам григорианского напева. В следующих частях органной мессы Куперена (Gloria, Sanctus, Agnus Dei) форма данного жанрового типа пьес будет постепенно изменяться в сторону большего усложнения.

Композиция Plein jeu Gloria представлена в новом варианте. Она состоит из вступительного и основного разделов: в начале версета голоса вступают имитационно в тонико-доминантовом соотношении, причем тема-ячейка, представляющая собой восходящий квартовый скачок, является начальным мотивом cantus firmus, который появляется позднее в педали. Аналогичные приемы работы наблюдаются и в композиции Plein jeu из Sanctus, более того, композитор сам называет этот версет «каноном»: пьеса написана в технике простого (однотомного) трехголосного канона с имитационными

вступлениями голосов в интервалах кварты и квинты (Примеры 38-39). Григорианский напев по традиции помещается в партию педали. В композиции органного версета Gloria образуются два фактурных пласта – тема кантуса и мелодическое «кружево» (Пример 40).

Завершает органную мессу версет Plein jeu без cantus firmus (Deo Graias), представляющий собой небольшую одночастную композицию (20 т.), в которой в качестве основного тематического оборота является восходящий скачок на интервал кварты. В начале версета, уже традиционно для данной группы пьес, используется техника имитационного вступления голосов.

Итак, жанры Plein jeu с cantus firmus «Приходской» мессы опираются на григорианский первоисточник и соответствуют его строению, что отличает рассматриваемый жанр от немецких хоральных обработок, размеры которых могли не только совпадать с напевом, но и разрастаться независимо от него. Следуя традиции, мелодию кантуса в виде однородных крупных длительностей композитор помещает в партию педали. Тематический материал каждого Plein jeu повторяет интонационные обороты хорала. В целом, жанр Plein jeu в органной мессе имеет свою линию развития – от контрапункта к композиции с имитационным вступлением голосов, а наличие интонационного сходства между всеми Plein jeu объясняется непосредственной связью с первоисточником, а именно – IV григорианской мессой.

Принципы работы с cantus firmus в Plein jeu близки приемам, выработанным практикой вокальных месс эпохи Возрождения. Среди характерных приемов техники письма на cantus firmus назовем следующие:

- григорианский первоисточник звучит в одном голосе, в «Приходской» мессе – это партия педали (все версеты Plein jeu);

- григорианский первоисточник проводится однократно (все версеты Plein jeu);

- григорианский первоисточник подвергается колорированию (все версеты Plein jeu);

- григорианский первоисточник диктует форму органной композиции (все версеты Plein jeu);

- григорианский первоисточник от начала и до конца органной композиции проводится без членения на фразы;

- григорианский первоисточник звучит в виде cantus planus – однородными длительностями на фоне свободного развития верхних голосов;

- в композициях с имитационным вступлением григорианский первоисточник звучит последним из голосов (Plein jeu из Gloria, Sanctus, Agnus Dei).

4.3.2. Фуга, дуэт, трио, диалог

Рассматриваемые в этом параграфе органные жанры представляют собой группу версетов, в которых не цитируется в полном виде (от начала до конца) мелодия григорианского хорала. Объединяющим началом этих композиций служит характерный имитационно-полифонический тип фактурной организации музыкальной ткани.

В «Приходской» мессе Куперена встречаются всего две фуги[78]: одна в разделе Kyrie, другая в Gloria, причем вторая фуга имеет сравнительно небольшие размеры, поэтому композитор называет ее «petitte fugue» - «небольшая фуга». В целом, фуги написаны в четырехголосной полифонической фактуре и, что характерно для французской традиции, звучат на язычковых регистрах. Композиционный план первой фуги (Kyrie) представляет собой последовательность из экспозиционного и развивающего разделов, где второй по продолжительности значительно превышает первый (16т.+40т.). Тема фуги основана на начальном мелодическом обороте григорианского первоисточника, прозвучавшего в предыдущей пьесе Plein jeu – *d-cis-d-f-e-d-cis-d*. Заметим, что первый хроматический оборот темы, ее узкий

[78] Отечественные музыковеды Ю. Бочаров и Н. Симакова определяют данный тип органной композиции как «версетная фуга».

диапазон, краткость и лаконичность, неторопливая поступь напоминают будущие драматически-сосредоточенные темы баховских фуг (Пример 41).

На протяжении всей фуги тема остается неизменной, она звучит последовательно во всех голосах в тонико-доминантовом соотношении. После модулирующего оборота в тональность доминанты начинается развивающий раздел, с тонально-гармоническим движением в виде секвенций и ряда отклонений.

Следующая фуга (Gloria) представляет собой лаконичную одночастную композицию (24 т.) с использованием одного регистра Chromhorne. Тема фуги основана на мелодическом обороте в объеме терции (Пример 42). В целом, тематический материал фуги однороден. В сравнении с предыдущей фугой, в ней чаще чередуются парные вступления голосов. Между темами звучат небольшие интермедии в виде секвенционных построений, основанных на оборотах темы и протяженностью не более одного-двух тактов.

Как было отмечено ранее, французским органным фугам свойственны следующие приемы развития: тематическая однородность, звучание темы в тонико-доминантовом соотношении и в некоторых проведениях нестабильность ее мелодического контура, так же добавим сюда и краткость интермедийных участков формы. Все выше перечисленное наблюдается и в фугах Франсуа Куперена.

Рассмотрим следующие полифонические жанры – дуэт и трио. В органной мессе эти композиции звучат в Gloria и между ними выявляется определенное сходство. Во-первых, это полифонические пьесы с имитационным принципом изложения и развития тематического материала, во-вторых, в них очевидна танцевальная жанровая природа. Так, например, дуэт вызывает очевидные ассоциации с жигой, на что указывают соответствующие размер, ритмический рисунок, безостановочность, стремительность движения с эффектом «раскручивающейся пружины». Композитор прибегает к мелодическим и ритмическим оборотам как итальянской (равномерное движение восьмыми), так и французской жиги

(наличие пунктира). В трио можно обнаружить характерные черты менуэта (Примеры 43-44). Любопытна композиция трио: его крайние части представляют собой собственно трехголосие (два голоса на регистре Chromhorne, один на Tierce), а средний раздел – двухголосие. В этом усматривается определенная символика: трио как образ Святой Троицы, а дуэт, своего рода, две ипостаси Иисуса Христа – Бог и человек.

Темы органных дуэта и трио имеют явную интонационную близость: восходящее поступенное мелодическое движение в объеме широкого интервала (секста-септима). Частое повторение тем в имитационной технике с тонико-доминантовым ответом или ответом в октаву вновь приближают эти пьесы к фугам.

Еще один полифонический жанр без участия c.f. – диалог. Именно эта композиция встречается в «Приходской» мессе наиболее часто:

Kyrie

Dialogue sur la Trompette et le Chromhorne,

Gloria

Dialogue (Trompette et Clairon),

Dialogue sur la Voix humaine,

Dialogue en Trio (Cornet et Tierce),

Dialogue sur les grands jeux,

Agnus Dei

Dialogue sur les grands jeux.

Как видим, практически в каждом диалоге Куперена представлен новый тембр или темброво-регистровая комбинация. Обратим внимание на тематический материал рассматриваемых жанров. В некоторых диалогах Куперен опирается на танцевальный тип тематизма, причем опять же, темы диалогов являются мелодическими и ритмическими вариантами друг друга (Примеры 45-46). Обе темы диалогов – Dialogue sur la Trompette et le Chromhorne из Kyrie и Dialogue sur la Voix humaine – представляют собой нисходящий мелодический ход в объеме кварты-квинты с опорой на I и V

ступени (тональности d-moll и a-moll), с точным повторением затакта (↓кварта-↑терция). Несмотря на тематическую близость этих диалогов, композитор предлагает оригинальное тембровое решение: в первом случае звучат Trompette и Chromhorne, во втором – Voix humaine, поэтому уже знакомая тема предстает в новой тембровой краске. Подобное мелодическое сходство можно увидеть и в следующей паре диалогов (Gloria): один из них позволяет говорить о претворении черт марша, другой – куранты. В первом диалоге (марш) начальный восходящий оборот – *a-h-cis* – повторяется в теме второго диалога (куранта), который завуалирован в мелодической фигурации: на сильную долю первых трех тактов приходятся те же ноты (в минорном варианте) – *a-h-c* (Примеры 47-48).

Последний диалог в органной мессе (Agnus Dei) не имеет жанровой танцевальной основы, его тема скорее близка к темам инструментальных фуг. Добавим так же не типичное включение композитором в жанр диалога органной педали, которая в данном версете выполняет роль гармонической поддержки (Пример 49). Мелодический контур темы рассматриваемой композиции варинатно повторяет инициальный оборот напева из cantus firmus предыдущего версета Plein jeu – опора на тоны *f-g-a-b* (Пример 50).

Итак, для всех диалогов «Приходской» мессы характерны полифоническая фактура и имитационный принцип вступления голосов, как правило, в тонико-доминантовом или октавном соотношении. В некоторых диалогах происходит смена фактурной организации музыкальной ткани, которая представляет собой сочетание двух пластов – соло и аккомпанемент, однако это непродолжительные участки композиции. Например, в диалогах на Trompette (Kyrie и Gloria) на фоне выдержанных аккордов (Positif) звучат мелодические фигурации (на Grand orgue), имитирующие тембр духового инструмента (Примеры 51-52).

Один из версетов «Приходской» мессы, входящий в группу полифонических жанров, имеет некоторые особенности. *Dialogue en trio* – совмещает в себе черты двух жанров – диалога и трио. Фактура этой

композиции полифонизированна, однако в ней нет характерного для диалога имитационного вступления голосов (примечателен нисходящий ход по звукам натурального минора в нижнем голосе). В теме органного версета обнаруживаются мелодико-ритмические элементы, близкие гавоту (Пример 53). Форма рассматриваемой композиции двухчастна, где вторая часть является своего рода вариацией-дублем первой.

Чем же отличается эта композиция от других полифонических жанров? Первая часть основана на чередовании двух регистров, что соответствует жанру диалог, а вторая часть, где к двум мануалам присоединяется педаль, образуя при этом три фактурных пласта, модулирует в жанр трио. Добавим, что вторая часть начинается с имитационного вступления двух разных регистров, как бы компенсируя его отсутствие в начале диалога (Пример 54).

Рассмотрим формообразующую сторону органных диалогов «Приходской» мессы. Композиция этих версетов вызывает некоторые сложности в определении формы. Обилие каденционных участков дробят форму на несколько неравнозначных по размеру разделов, учитывая, что как правило, тематический материал этих версетов однороден. Тем не менее, если следовать классификации В. Н. Холоповой, диалоги «Приходской» мессы относятся к группе многочастных форм, а именно к 3, 4-х частным композициям, а по типологии Т. Кюрегян – к трёхчастным и к многочастным (четырехчастным) формам.

Так же обратим внимание на тембровую «диалогичность» рассматриваемых органных жанров. В качестве примера приведем диалог №4 (Kyrie):

Таблица 24

1 часть	2 часть	3 часть	4 часть
Мануал–*Positif*: звучит *Chromhorne*	Мануалы *Positif+Grand orgue*: звучит диалог *Chromhorne*	Мануалы *Positif+Grand orgue: Chromhorne* на втором плане и соло	Мануал *Grand orgue:* звучит *Trompette*

	и *Trompette*	*Trompette*	

Как видим, в крайних частях звучат используются регистры, а в средних они объединяются. Поэтому, ко всему добавим, что в диалогах наблюдается и определенная логика тембровой драматургии.

Итак, в завершении данного параграфа отметим характерные черты полифонических органных жанров без c.f. – фуг, дуэтов, трио и диалогов:

- тематическая однородность;
- полифонический тип фактуры, имитационный тип вступления голосов;
- опора на танцевальные жанровые прообразы;
- интонационное сходство между темами одного жанра – в диалогах, фугах, дуэтах и трио;
- одновременное и равноправное звучание разных регистров на разных мануалах (дуэт, трио, диалоги);
- 1-2-х частные формы в фугах, 2-3-х частные – в дуэте и трио, 3-4-х частные – в диалогах.

4.4. Жанровые особенности гомофонно-полифонических пьес: Recit, Tierce en Taille, Chromhorne en Taille

Пожалуй, самыми проникновенными композициями «Приходской» мессы являются жанры с гомофонно-полифонической фактурой – Tierce en Taille, Chromhorne en Taille, Récit. Особо выразительная мелодическая линия и неспешность отличает эти композиции от других жанров органной мессы, что не случайно, ведь исполняются они в значимые моменты литургии: в моменты покаяния и мольбы. Так, Tierce en Taille заменяет текстовую строфу «Берущий на себя грехи мира, прими нашу молитву» (Gloria), а Chromhorne en Taille звучит во время Элевации (Elevation).

Отличительным признаком органных композиций с применением французского «taille» является использование солирующего регистра в середине всего фактурного органного комплекса. Как уже упоминалось выше, для жанров Tierce en Taille и Chromhorne en Taille характерно наличие трех самостоятельных фактурных пластов: верхний – подголосок, выполняющий подчиненную роль, средний – соло главного регистра, и третий – педаль в виде функциональной гармонической опоры. Добавим также, что обе композиции Tierce en Taille и Chromhorne en Taille написаны композитором в многочастной форме (четыре раздела, обрамленные каденциями), где каждая часть начинается с варьированного повторения главной темы с дальнейшим ее вариантным преобразованием.

Обратимся к композиции Tierce en Taille (Gloria). В основе темы лежит нисходящий поступенный мелодический ход в объеме октавы, который вариантно повторяется в виде имитации в верхнем голосе. Любопытно, что мелодическое движение баса направлено в противоположную сторону. После восьмитактового «предисловия» вступает главный солирующий регистр Tierce (Пример 55).

Аналогичное противоположное движение двух крайних мелодических голосов используется и в композиции Chromhorne en Taille (Benedictus). Также после восьмитактового вступления тема звучит у солирующего регистра (Chromhorne). Особенно выразительны в этой органной композиции восходящий хроматизированный ход в мелодии в объёме октавы и нижний фригийский оборот (Пример 56).

В вокально-инструментальной музыке барокко изложение тематического материала подчинялось следующему принципу: первоначально тема звучала в партии оркестра, в последствии она же повторялась в партии солиста. Подобный прием был особенно распространен в творчестве И. С. Баха, например, достаточно вспомнить его знаменитую Арию альта из «Страстей по Матфею». Аналогичное явление наблюдается и в рассматриваемых органных композициях, где тема так же проводится дважды,

сначала в партии сопровождающих голосов, затем у солирующего регистра («tutti» и «solo» или оркестр-солист) с дальнейшим ее варьированием.

Мелодический рисунок органных жанров Tierce en Taille и Chromhorne en Taille насыщен мелизматикой и разнообразными фигурациями, местами появляются обороты виртуозного характера. Особый колорит данным пьесам придает и вокально-речитативный тип интонирования, подвижность ритмического рисунка, что встречается только в этих органных жанрах. Композитор демонстрирует выразительные возможности солирующего регистра, причем остальные голоса словно «замирают» при выходе «главного персонажа» (Примеры 57-58).

Еще один жанр с гомофонно-полифонической фактурой – органный Récit. Как и предыдущим рассмотренным в этом параграфе жанрам, композициям Récit был свойственен лирический тон повествования. В «Приходской» мессе Куперена Récit встречается дважды: в Kyrie – на строфу «Christe eleison» и в Sanctus – «Sanctus Dominus Deus Sabaoth». Напомним, что органный Récit представлял собой «декламацию» на солирующих регистрах (Chromhorne, Cornet, Tierce и др.), которым поручалось вести главную тему на одном мануале, в то время как другой мануал выполнял функцию аккордового сопровождения.

Рассмотрим композицию первого Récit (Kyrie). Органный версет написан в форме вариаций на остинатный бас: тема, звучащая в нижнем голосе, основана на типичном нисходящем поступенном обороте от первой к пятой ступени (от t к D, тональность d-moll). Тема basso ostinato повторяется в органном версете шестикратно, однако каждый раз в новом ритмическом либо мелодическом варианте (Примеры 59-61). Однако мелодия солирующего регистра (Chromhorne) имеет свою линию развития, благодаря чему органный версет можно разделить на основной и развивающий разделы.

Тема органного Récit, в основе которой восходящее движение от терцового тона с последующим секвенционным развитием, повторяется и в партии «солиста», но на октаву выше. Аналогичное вступление, которое

готовит звучание основного регистра, отмечалось и в жанрах Tierce en Taille и Chromhorne en Taille (Пример 62).

Мелодическая линия Récit изобилует многочисленными задержаниями и выразительными интонационными оборотами декламационного типа, что приближает эту пьесу к стилю придворных air de cour. Обрамляет композицию рассматриваемого Récit тема в своем первоначальном виде.

Светлыми восторженными красками отличается следующий версет – Récit de Cornet. В органной мессе Récit de Cornet звучит в разделе Sanctus вместо текстовой строфы «Sanctus Dominus Deus Sabaoth» («Свят Господь Бог Саваоф!»). В отличие от предыдущего Récit, анализируемый органный версет написан в лаконичной одночастной форме. Звучание солирующего регистра предваряет шеститактовое вступление с изложением основной темы в имитационной технике во всех голосах, включая педаль, где тема проводится в ритмическом увеличении. После каденции в основную тональность (F-dur) вступает солирующий Cornet (Пример 63).

Тематический материал Récit de Cornet, в сравнении с темой Récit de Chromhorne, не отличается яркой индивидуализированностью и самостоятельностью. Основу органного версета составляют восходящие-нисходящие гаммообразные обороты, движение по звукам трезвучия, секвенцирование (Пример 64). Примечательно так же в этой композици использование фанфарных оборотов, которые безусловно соответствуют указанному в заголовке версета регистру Cornet (Пример 65).

Таким образом, для органных жанров с гомофонно-полифонической фактурой характерен следующий ряд особенностей. Во-первых, особый подход к темброво-регистровой стороне, а точнее, господствующее звучание одного солирующего регистра на протяжении всей композиции. Во-вторых, в рассмотренных композициях обнаруживается связь с театральным искусством: мелодическая линия с периодической сменой ритмического рисунка вызывает ассоциации с вокальной декламацией в духе придворных air de cour. Подобный тип мелодики можно сравнить с так называемыми

«ритмами страстей»[79], о которых писала в своей статье Л. Пылаева [83, *64*]. Местоположение в органной мессе версета Récit de Cornet в разделе Sanctus повлияло на тематическую сторону композиции, в которой использовались мелодические обороты, имитирующие звучание духовых инструментов. В заключении отметим, что все композиции написаны в минорных тональностях (кроме Récit de Cornet), в чем проявляется особая патетика и выразительность.

4.5. Оффертoрий

Во французской органной мессе второй половины XVII–XVIII столетий оффертoрий являлся самой крупной пьесой, однако некоторые органисты отказывались от этой композиции, например, в органных мессах Н. Жиго (1685) оффертoрий отсутствует. Кроме того, органисты могли создавать оффертoрий в качестве самостоятельной пьесы, в частности, среди органных сочинений Н. Лебега встречаются 10 подобных композиций (1685).

Органный оффертoрий считался драматургическим центром органной мессы, так как это момент дароприношения. В нем объединялись духовная сосредоточенность с характерными для версальского двора светскими танцевальными прообразами и традицией вокальной air de cour. В отличие от других органных пьес, оффертoрий представлял собой крупную трехчастную композицию (а именно, контрастно-составную), напоминающую по форме французскую увертюру: части оффертория следовали друг за другом по принципу контрастного сопоставления тематизма, тональности, темпа, размера и т.д.

Композицию оффертoрий «Приходской» мессы Ф. Куперена можно представить следующим образом:

Таблица 25

---

[79] «Ритмы страстей» французской поэзии XVII века своей несбалансированной фразировкой и свободой в отношении структуры стиха, безусловно, оказали влияние на облик музыкально-синтаксических построений вокальных танцев»; «настоящее опьянение свободными ритмами, и этот расцвет ритмов в air de cour продолжаются вплоть до 1640 года в лютневой музыке и французских танцах» [83, *64*].

I часть C-dur	*II часть c-moll* (дорийский)	*III часть C-dur*
Вариантно-строфическая форма: I – 1-12 тт. (C-dur) II – 13-26 тт. (G-dur) III – 26-48 тт. (G-dur) IV – 48-68 тт. (C-dur)	Два небольших раздела По типу ричеркарной композиции: I – 69-95 тт. (c –moll) II – 96-120 тт. (C-dur)	Две части с членением внутри на два раздела: I – 130-141 тт. (C-dur) 142-151 тт. (G-dur) II – 152-166 тт., 167-183 тт. (C-dur)

Тема первой части оффертория, неторопливая и размеренная, соответствует темпу медленной процессии, совершаемой в храме. Основной интонационный оборот темы – восходящее движение от V к I ступени – будет неоднократно повторяться на протяжении всей части в разных голосах в виде имитаций и секвенционных построений. Именно на нем основан тематический материал, пронизывающий всю ткань первой части (Пример 66).

В этот момент богослужения, как пишет в своей книге М. Андреев, сравнивая средневековую драму с католической мессой, происходит аллегорическое отражение входа Спасителя в Иерусалим: «Зритель наблюдает вступление Христа в Иерусалим под ликующие крики народа» [2, *63*]. Как видим, избранный композитором восходящий мелодический ход образно передает неторопливую поступь, шествие Мессии. Но торжество и ликование обернется в предательство и вражду: в завершении первой части Куперен меняет мажорную ладовую окраску на дорийский минор, тем самым предвосхищая события трагического характера. Однако, следуя традиции, Куперен заканчивает первую часть мажорным трезвучием (Пример 67).

Во второй части исходный образ кардинально меняется на свою противоположность. Изложение отличает строгость голосоведения, нисходящая направленность мелодического движения, в тоновом облике темы усматриваются черты фигуры распятия, при том, что трехголосная фактура воспринимается в качестве символа Святой Троицы (Пример 68).

Третья заключительная часть оффертория является, своего рода, триумфом и выражением божественного сияния и славы. В главной теме очевидно проявляются жанровые черты жиги (Пример 69).

Тема третьей части представляет собой мелодический и ритмический вариант темы первой части оффертория: тот же восходящий оборот (от I к V ступени – *g-a-h-c*), но завуалированный в неаккордовых звуках. Интересно, что тема второй части хоть и не имеет явного сходства с крайними частями, однако в ней выделяются те же опорные тоны I и V ступени. Таким образом, при наличии образного контраста, все части оффертория имеют между собой интонационно-тематические связи.

Каждая часть оффертория написана композитором в определенном жанре. Например, последовательное имитационное вступление голосов и полифоническая фактура второй части безусловно свидетельствуют об использовании модели фуги, а в третьей части применение полифонического типа изложения и, что самое главное, регистровых перекличек, наряду с танцевальным тематизмом, указывают на жанр диалог. Первую часть оффертория можно трактовать не совсем однозначно: регистровые смены, а также наличие нескольких разделов, характерны для диалога. Однако способы изложения тематического материала свидетельствуют о другом жанре – Récit, а именно применение гомофонно-полифонической фактуры и проведение темы в верхнем голосе с речитативным типом мелодики. С одной стороны, соединение разных жанров свидетельствуют об определенном развитии французской органной музыки, с другой – об индивидуальной композиторский трактовке композиции, в которой содержание и художественный образ повлекли за собой изменение жанрового канона.

4.6. Некоторые обобщения о специфике жанров «Приходской» органной мессы Ф. Куперена

Суммируя наблюдения над «Приходской» мессой, подведем итоги относительно особенностей жанров, составляющих ее структуру.

Plein jeu. В органной мессе жанр Plein jeu выполняет важную композиционную функцию: в соответствии с указаниями «Парижского церемониала» он открывает либо завершает раздел циклического произведения. Это далеко не случайно. Дело в том, что термин «Plein jeu» означает не только органный жанр, но и регистровую комбинацию, которая «объединяет наибольшее, по отношению к другим регистровкам, количество труб и охватывает предельно широкий высотный спектр, а потому обладает огромной силой воздействия на слушателя» [101, *723*]. Поэтому органный Plein jeu можно уподобить, своего рода, инструментальному вступлению, после которого как в театральном представлении появляются «солисты» в виде органных регистров в разнообразных формах (дуэт, трио, Récit и др.).

В «Приходской» мессе Куперена Plein jeu представляют собой одночастные версеты небольших размеров, с применением хорального типа фактуры и имитационными перекличками. Органная педаль является обязательным фактурным компонентом в Plein jeu, в партии которой помещается григорианский первоисточник, он же и определяет границы формы органного жанра. В «Приходской» мессе Plein jeu имеет очевидную логику развития – от четырехголосной хоральной обработки к более развернутым композициям с применением имитационного вступления голосов.

Фуга, дуэт, трио. В «Приходской» мессе Куперена фуги еще не обрели ту «классическую» форму, которую репрезентировал в своем творчестве И. С. Бах. Они представляют собой небольшие четырехголосные композиции (одна – двухчастная, вторая - одночастная), где тема может повторяться как в

основном, так и в вариантом виде, звучать в тонико-доминантовом соотношении или в октавном, а также быть тонально разомкнутой.

Аналогичные приемы работы наблюдаются в органных дуэте и трио. В этих жанрах мелодия каждого голоса ведет свою самостоятельную партию, окрашенную определенным тембром. Кроме того, голоса должны обязательно звучать не только в разных регистрах, но и на разных мануалах. Как и диалоги, тематический материал дуэта и трио органной мессы опирается на танцевальные ритмоформулы.

Диалог. Противопоставление одновременно звучащих двух и более регистров является характерным признаком жанра диалога. Это своего рода игра тембров и регистров, в диалогической форме которой можно усматривать определенные элементы театрального действия с участием нескольких «персонажей». В качестве тембра может выступать один регистр или регистровая комбинация. В каждом разделе органной мессы Куперена диалоги занимают серединное положение или могут завершать их (Kyrie, Gloria, Agnus Dei). Приемы развития тематического материала основаны на вариантности в сочетании с ричеркарной техникой композиции. Как правило, диалоги представляют собой многочастную форму, в которой:

- первая часть – комбинация регистров на Positif;

- вторая, третья… части – непрерывные регистровые переклички на разных мануалах;

- заключительная часть – комбинация регистров на Grand Clavir.

Практически все dialogues в своей жанровой основе имеют определенный танцевальный прототип.

Récit, Tierce en Taille, Chromhorne en Taille. Примечательной особенностью органных жанров рассматриваемой группы является четкое деление фактуры на мелодию и аккомпанемент. Это уже не диалог и равноправие тембровых красок, не игра регистров, а выступление одного солирующего регистра, который напрямую влиял на тематический материал жанра. Например, регистру Chromhorne соответствовал свой комплекс

интонаций и ритмоформул с обилием разного рода мелодической орнаментики, именно здесь доминировала лирическая повествовательность. Иной музыкальный материал представлен в пьесе Récit de Cornet: здесь господствуют общие формы движения и инструментальный тип мелодики. Для рассматриваемой группы жанров органной мессы также характерна следующая особенность: основная тема органных версетов первоначально проводится в небольшом вступлении и только после этого она вновь повторится, но уже в партии солирующего регистра. Здесь также можно провести параллель с театральным искусством, что уже отмечалось выше.

Выбор регистра сказывается и на формообразующей стороне жанра. Например, Récit de Chromhorne – это развернутая композиция, состоящая из нескольких разделов, а Récit de Cornet – это одночастная лаконичная пьеса, по способам изложения тематического материала напоминающая клавирную прелюдию.

В целом, в «Приходской» мессе Ф. Куперена представлены следующие формы:

- *одночастная форма*: Plein jeu, фуга («pettite fugue»), Récit de Cornet;

- *двухчастная форма*: фуга, дуэт, диалоги №13, №14, №20, диалог-трио;

- *трехчастная форма*: трио, диалоги № 12, Récit de Chromhorn;

- *многочастная форма*: 1) диалог № 4 (4 ч.), диалог № 9 (5 ч.), Tierce en Taille №11 и Chromhorne sur en Taille №18 (4 ч.).

- *вариации на basso ostinato:* Récit de Tierce;

- *контрастно-составная форма*: оффертoрий.

Практически все органные версеты «Приходской» мессы Ф. Куперена являются однотемными композициями, в которых происходит «интенсивное развитие единого тематического материала», где «тематизм не расплывается в строфических вариантах <…>, его образно-жанровая индивидуальность сохраняется» [89, *144*]. Таким образом, основным принципом развития для всех жанров органной мессы остается вариантное преобразования музыкального материала.

Следуя традициям работы с cantus firmus вокальных месс эпохи Возрождения, Куперен использует соответствующие приемы работы с григорианским первоисточником в органных версетах Plein jeu, а именно: мелодия хорала без членения на фразы звучит крупными длительностями от начала до конца в одном голосе в виде cantus planus, подвергается колорированию и определяет форму органной композиции.

Одной из важных особенностей мессы является наличие тематического единства всего цикла. Его можно обнаружить на двух уровнях:

- мотивных связей с первоисточником;
- интонационно-тематических связей между органными пьесами.

1. Мотивные связи с первоисточником.

В первую очередь, напомним, что в ладотональной организации органных версетов «Приходской» мессы Франсуа Куперена выявляется соответствие с церковными тонами первоисточника IV григорианской мессы «Cunctipotens» (исключение составляет два органных версета Sanctus). Во-вторых, практически во всех органных версетах «Приходской» мессы наблюдается интонационная связь с напевами IV григорианской мессы, которые становятся «источником мотивно-тематических образований» [30] в органных композициях Куперена. Причем подобная мотивно-тематическая работа с первоисточником обнаруживается в органных версетах как на cantus firmus, так и без него. Таким образом, напевы григорианской мессы стали для органных композиций Куперена, по определению Ю. Евдокимовой, «интонационно-мотивным фондом» [30].

Мотивные связи с первоисточником выявляются следующим образом: из григорианской мессы вычленяется мотивно-тематическое звено, которое становится в дальнейшем тематическим элементом органных версетов.

Приведем примеры мотивно-тематических звеньев первоисточника, которые используются композитором в органных версетах[80]:

[80] В таблице представлены мелодические обороты первоисточника в виде буквенного обозначения, которые в точном или вариантом виде повторяются в органном версете.

Таблица 26

Григорианский первоисточник	Органный версет
Kyrie I Круговое движение – agach, acha; Нисходящий поступенный ход – chag, agfde	Kyrie: Plein jeu, фуга, Récit; Gloria: Tierce en Taille, диалоги; Оффертoрий (первая часть версета); Sanctus: Récit; Benedictus; Agnus Dei: Plein jeu
Christe I Восходящий скачок (кварта) – da; Нисходящий поступенный ход – dcba; Круговое движение - dacba	Диалог (Kyrie)
Gloria, Et in terra pax Восходящий скачок – dg; нисходящее движение - gagfe	Gloria: Plein jeu, диалоги; Оффертoрий (вторая часть версета); Petite Plein jeu
Gloria, Benedicimus te Круговое движение - dcde	Фуга (Gloria)
Gloria, Glorificamus te Круговое движение – fefg, fgagf	Дуэт (Gloria)
Gloria, Domine Deus, Agnus Dei Круговое движение – fefg, fgagf	Трио (Gloria)
Sanctus Восходящий скачок – gc	Plein jeu (Sanctus)
Agnus Dei Восходящий ход – fgga	Agnus Dei: Plein jeu, диалог

Таким образом, мотивно-тематическое звено первоисточника может стать темой органного версета не только в рамках одного раздела мессы, но и темой версетов других частей цикла.

В следующей таблице представлены все версеты «Приходской» мессы Ф. Куперена с указанием органных жанров и строк григорианского первоисточника:

Таблица 27

Kyrie

Kyrie eleison I	Plein jeu – техника на cantus firmus, цитата напева
Kyrie eleison III	Фуга – соответствие напеву
Christe eleison II	Récit – соответствие напеву
Kyrie eleison IV	Диалог – соответствие напеву
Kyrie eleison VI	Plein jeu – техника на cantus firmus, цитата напева

Таблица 28

Gloria

Et in terra pax	Plein jeu – техника на cantus firmus, цитата напева
Benedicimus te	Фуга – соответствие напеву
Glorificamus te	дуэт – соответствие напеву
Domine Deus, Rex	диалог – не соответствует напеву
Domine Deus, Agnus Dei	трио – соответствие напеву
Qui tollis peccata mund	Tierce en Taille – не соответствует напеву
Quoniam tu solus Sanctus	диалог – не соответствует напеву
Tu solus Altissimus	диалог – не соответствует напеву
Amen	диалог – соответствие напеву

Таблица 29

Sanctus

Sanctus	Plein jeu – техника на cantus firmus, цитата напева
Sanctus, Dominus Deus	Récit – соответствие напеву

Таблица 30

Agnus Dei

Agnus Dei	Plein jeu – техника на cantus firmus, цитата напева
Agnus Dei	Диалог – соответствие напеву

Таким образом, органные версеты «Приходской» мессы Франсуа Куперена можно объединить в две группы: первая представляет собой композиции, которые соответствуют напеву текстовой строки (их большее количество в цикле), во второй соответствие напеву отсутствует – это четыре версета в разделе Gloria. Однако отметим, что в темах версетов второй группы фигурирует квартовый скачок, который является инициальным мелодическим ходом в строфе «Et in terra pax» IV григорианской мессы.

2. Интонационно-тематические связи между органными пьесами.

Тематическое единство «Приходской» мессы обеспечивается не только взаимосвязью с первоисточником, но и наличием интонационно-тематического сходства между отдельными жанрами в цикле. Выделим наиболее очевидные связи:

1) единый тип ритмомелодического движения и фактуры в жанрах Plein jeu (Пример 70);

2) восходящее мелодическое (круговое) движение в жанрах дуэт и трио (Пример 71);

3) восходящий поступенный мелодический ход в жанрах Récit (от звука «f», в первом примере – в мелодии, во втором примере – в среднем голосе и педали) (Пример 72);

4) метроритмический вариант темы в двух диалогах (Пример 73):

5) квартовый скачок в темах Plein jeu (Gloria, Sanctus, Agnus Dei, Deo gratias), диалогов (Kyrie, Gloria), диалог-трио (Gloria) (Пример 74);

6) поступенный нисходящий бас в версетах Recit (Kyrie), диалог-трио (Gloria), оффертoрий, Chromhorne en Taille (Elevation) (Пример 75);

7) мелодический поступенный ход в темах Recit (Kyrie, Sanctus), трио (Gloria), оффертoрий, Plein jeu (Agnus Dei) (Пример 76).

Интонационно-тематическое сходство, как между жанрами одной группы, так и в целом между органными версетами всей «Приходской» мессы, компенсировалось еще одним, едва ли не главным объединяющим средством – выбором нового тембра или регистровой комбинации. Каждый следующий

жанр – это новое претворение очередной тембровой краски. Желание продемонстрировать колористические возможности регистра-тембра остается основным правилом для сочинения органных композиций, в которых «сам тембр может взять на себя тематическую роль» [53, *182*].

Таким образом, «Приходская» месса Франсуа Куперена представляет собой органную сюиту, в которой чередование версетов основано на контрастном сопоставлении. Жанр органной мессы принадлежит духовной традиции, однако происходит процесс его секуляризации за счет внедрения мелодических оборотов, сформировавшихся в рамках светской музыкальной практики, включая театральную. Основываясь на музыкальном материале первоисточника, композитор обогащает органные версеты христианской символикой: в некоторых органных версетах Куперен использует риторические фигуры, среди которых часто встречается фигура креста.

Опираясь на традиции, которые были заложены французским композитором и органистом Нивером, Куперен развивает и совершенствует жанры органной мессы. Органные версеты, как своего рода образы и персонажи, имеют между собой тесную интонационно-тематическую связь. В этом чередовании контрастных версетов, написанных в разных жанрах (ведь ни один жанр не повторяется друг за другом), можно усмотреть и некую модель театра как в целом в композиции органной мессы, так и внутри каждого жанра. В этом видится оригинальность и творческое мастерство одного из знаменитых композиторов эпохи барокко – Франсуа Куперена Великого.

ГЛАВА V. ФРАНЦУЗСКИЕ ОРГАННЫЕ МЕССЫ НА CANTUS FIRMUS («CUNCTIPOTENS»): ДО И ПОСЛЕ Ф. КУПЕРЕНА

5.1. Композиция органных месс на cantus firmus «Cunctipotens»

В течение второй половины XVII столетия были опубликованы семь французских органных месс на cantus firmus «Cunctipotens». Все они принадлежат французским композиторам, которые на протяжении своей жизни находились на посту церковных органистов, часть из них были органными мастерами и экспертами в области органостроения. Так как одно из положений, выносимых на защиту, связано с вопросом о наличии эволюционных процессов во французской органной мессе барокко, то в данной главе представим общую панораму месс на cantus firmus «Cunctipotens», дополнив ее аналитическими наблюдениями над произведениями Н. Лебега[81] (1678), Н. Жиго[82] (1685) и Н. де Гриньи[83] (1699).

---

[81] *Николя Лебег* (ок. 1631–1702) – композитор, органист, клавесинист, органостроитель, родился в городе Лан, в северной части Франции. О ранних годах жизни композитора на сегодняшний день ничего не известно. В одном из сохранившихся архивных документов указана дата его переезда в Париж – 1650. В скором времени, слава о композиторе распространилась по всей Франции: в 60-х годах XVII столетия Лебег входил в число знаменитых и талантливых композиторов Парижа. В 1678 году его приглашают на пост одного из органистов короля. Ученики Лебега: Франсуа д'Анжикур, Николя де Гриньи, Габриель Гарнье.

[82] *Николя Жиго* (1624/1627–1702/1707) – композитор и органист, огранный мастер. Существуют разные сведения о месте рождения композитора, предположительно в деревенском местечке недалеко от Парижа. По-видимому, Николя был старшим из трех братьев, но о судьбах других ничего не известно. Не сохранилась информация об обучении музыке, и кто научил органному искусству композитора. Служил церковным органистом в нескольких храмах Парижа – Saint-Martin, Saint-Nicolas, Saint-Esprit. В 1662 году женится на Мари Обер (с брачным договором), которая родит ему двух мальчиков и трех девочек. Оба сына Николя Жиго продолжили ремесло своего отца и также стали органистами, а одна из дочерей в свое время выйдет замуж за органного мастера. В 1658 году Жиго числится в списке музыкантов в балете «Alcidiane» Ж.-Б. Люлли. Известно, что семья Жиго имела достойное финансовое обеспечение, в их доме находилась интересная коллекция музыкальных инструментов: два клавесина, три спинета, два клавикорда, небольшой орган, басовая виола, теорба и др. Сохранившиеся органные сочинения Николя Жиго: две органные книги 1682 и 1685 гг.

[83] *Никола де Гриньи (1671–1703)* – органист, композитор, один из ярких представителей французской органной школы барокко. Николя де Гриньи родился в семье музыкантов, благодаря которым он унаследовал музыкальные навыки и способности: навык игры на органе он получил от своего старшего современника Николя Лебега, придворного органиста и композитора. Должность органиста Гриньи получил в Реймском соборе. За свою короткую жизнь композитор оставил сравнительно небольшое наследие: его перу принадлежит всего лишь одна органная книга, в которую входили органная месса и обработки христианских гимнов. Известно, что сам И.С. Бах проявил интерес к сочинениям Гриньи и приблизительно в 1710-е годы отыскав его органную книгу сделал рукописную копию для собственного изучения.

В первую очередь, привлечем внимание к композиционному плану, избирая в качестве исходного образца первой полной композиционной модели жанра анонимную органную мессу из сборника Аттеньяна (1531).

Представим количественную сторону композиции органных месс на «Cunctipotens»[84] в следующей схеме:

Таблица 31

Композитор	Анонимная месса, 1531	Нивер 1667	Лебег 1678	Жиго, три органные мессы, 1685			Куперен 1690	Гриньи 1699
Количество версетов в цикле	20	20	19	8	7	20	21	23

Количество версетов, входящих в части ординариума, стабильно во всех органных мессах второй половины XVII века: в Kyrie – 5, в Gloria – 9, в Sanctus – 2, в Agnus Dei – 2. Увеличение или уменьшение композиции органной мессы могло быть связано с включением или наоборот отсутствием тех версетов, которые звучали во время Offertoire, Elevation, Benedictus, Communion и Deo gratias.

Органный оффертoрий появляется только в трех мессах – у Нивера, Куперена и Гриньи;

версет Benedictus – во всех мессах (кроме Лебега);

версет Elevation – в мессах Лебега и Гриньи;

заключительный версет – Deo gratias – в мессах Куперена и Гриньи.

Таблица 32

Разделы мессы	Аттеньян 1531	Нивер 1667	Лебег 1678	Жиго 1685			Куперен 1690	Гриньи 1699
				1	2	3		

[84] В Приложении диссертации М. Чебуркиной предлагается сравнительная таблица Gloria органных месс Ф. Куперена и Н. Гриньи [101, *755*].

Kyrie	6	5	5	5 (+2 дубля)	2	6	5	5
Gloria	9	9	9	9 (+7 дублей)	3	9	9	9
Offertoire	-	1	-	-	-	-	1	1
Sanctus	2	2	2	2 (+1 дубль)	1	2	2	2
Elevation/ Benedictus	- 1	- 1	1 -	-	-	- 1	- 1	1 1
Agnus Dei	2	2	2	2	1	2	2	2
Communion/ Deo gratias	-	-	-	-	-	-	- 1	1 1

Обратим внимание на строение второй органной мессы Жиго. Ее композиция представляет собой последовательность лишь из семи пьес, которые, согласно указаниям «Парижского церемониала», и являются теми самыми версетами, где в партии педали должна обязательно звучать мелодия григорианского первоисточника: два версета из Kyrie, три – из Gloria, и по одному версету из Sanctus и Agnus Dei. Данная композиция, на наш взгляд, могла возникнуть по двум причинам. Во-первых, эти версеты можно было бы использовать в качестве дублей вместо пьес на c.f. «Cunctipotens». Во-вторых, отсутствие в мессе версетов без c.f. скорее всего объясняется тем, что в эти моменты богослужения органист импровизировал. Таким образом, рассматриваемая вторая месса Жиго по-видимому является сокращенным вариантом органной мессы на c.f., в которой должны присутствовать, в первую очередь, версеты с первоисточником как обязательная каноническая часть органного цикла.

Рассмотрим каждый раздел органных месс[85].

[85] В дальнейшем в четвертой аналитической главе из трех органных месс Н. Жиго будет рассматриваться только первая органная месса. Вторая месса, как было указано выше, представляла собой неполную органную мессу из семи небольших композиций по типу версетов из анонимной мессы сборника Аттеньяна, а третья органная месса является по сути композиционным и жанровым вариантном первой органной мессы Жиго.

Таблица 33

Kyrie:

Kyrie	Нивер	Лебег	Жиго	Куперен	Гриньи
1	Plein jeu c.f.	Plein jeu c.f.	Plein jeu c.f.	Plein jeu c.f.	Plein jeu c.f.
2	Fugue на c.f.	Fugue на c.f.	Fugue на c.f.	Fugue на c.f.	Fugue на c.f.
3	Recit de Cromhorne	Duo	Fugue	Recit de Chromhorne	Cromhorne en Taille
4	Duo	Kyrie (Recit)	Fugue	Dialogue	Trio en Dialogue
5	Dialogue	Plein jeu c.f.	Plein jeu c.f.	Plein jeu c.f.	Dialogue

Как показывает схема, в первой паре версетов обязательно следуют друг за другом две пьесы: Plein jeu с c.f. и фуга, тема которой основана на инициальном обороте григорианского хорала. Версеты, находящиеся в середине раздела Kyrie, представлены в виде двух жанров: первая разновидность – пьесы с солирующим регистром, вторая – дуэт или диалог. Например, в мессах Лебега и Нивера встречаются такие пьесы как Récit и дуэт, у Куперена и Гриньи – регистровые жанры и диалог.

Интересное использование одного и того же жанра обнаруживаем в мессе Жиго: композитор пишет органные версеты только в жанре фуги. Напомним, что версеты, основанные на григорианском первоисточнике, обязательно должны были открывать и замыкать раздел Kyrie. Однако, как видим, не все композиторы придерживались этого правила: Нивер и Гриньи завершают Kyrie жанром dialogue.

Одна из самых крупных частей органной мессы – Gloria, поэтому в ней фигурируют все характерные жанры французской органной музыки: дуэт, трио, фуга, диалог и жанры с регистровыми заголовками.

Таблица 34

Gloria:

Gloria	Нивер	Лебег	Жиго	Куперен	Гриньи
1	Plein jeu	Plein jeu	Plein jeu	Plein jeu	Plein jeu
2	***(жанр не указан)	Benedicimus te (фуга)	фуга	фуга	фуга
3	фуга	Glorificamus te (фуга)	Recit	дуэт	дуэт
4	Recit	Domine Deus (Recit)	фуга	диалог	Recit
5	дуэт	Domine Deus Agnus Dei (Dialogue)	фуга	трио	Basse de Trompette
6	фуга	Plein jeu	Plein jeu	Tierce en Taille	диалог
7	Echo	дуэт	фуга	диалог	фуга
8	Diminution de la Basse	трио	(диалгог)	Dialogue en Trio	Трио
9	Plein jeu	In Gloria (фуга)	Plein jeu	диалог	диалог

Gloria открывается жанром Plein jeu, после которого звучит фуга. Однако здесь фуга тематически не связана с мелодией григорианского первоисточника, как в разделе Kyrie. Возможно, именно напев из первого Kyrie, который был известен еще со времен средних веков, подвергается дальнейшей обработке благодаря своей особой популярности. Согласно церковным церемониалам, в мессах Лебега и Жиго жанр Plein jeu с c.f. звучит на текстовую строку «Qui tollis».

Последовательность версетов – Plein jeu / фуга – так же фигурирует в разделах Sanctus и Agnus Dei; в мессах Жиго, Куперена и Гриньи фуга заменяется жанрами Recit или Dialogue:

Таблица 35

Sanctus

Sanctus	Нивер	Лебег	Жиго	Куперен	Гриньи

1	Plein jeu	Plein jeu	Plein jeu	Plein jeu	Plein jeu
2	фуга на c.f.	фуга	Récit	Recit	фуга
Benedictus/ Elevation	Récit (Benedictus)	трио (Elevation)	-	Cromhorne en Taille (Benedictus)	Récit (Benedictus)/ диалог (Elevation)

Таблица 36

Agnus Dei

Agnus Dei	Нивер	Лебег	Жиго	Куперен	Гриньи
1	Plein jeu	Plein jeu	Plein jeu	Plein jeu	Plein jeu
2	фуга	фуга	фуга	диалог	диалог
				Plein jeu (Deo gratias)	Dialogue (Communion)
					Plein jeu (Deo gratias)

Принимая во внимание общие композиционные закономерности органной мессы на c.f., среди которых – фиксированное количество версетов в каждом разделе мессы и последовательность жанров Plein jeu - фуга (кроме: Sanctus в мессах Жиго и Куперена – Plein jeu/Recit, и Agnus Dei в мессах Куперена и Гриньи – Plein jeu/диалог), – ее внутренне наполнение претерпевает следующие изменения:

1. В сравнении с анонимной органной мессой из сборника Аттеньяна в органных мессах второй половины XVII века отмечается увеличение количества пьес за счет включения органных версетов:

– Offertoire (Нивер, Куперен, Гриньи);

– Benedictus (Нивер, Куперен, Гриньи);

– Elevation (Лебег, Гриньи);

– Communion (Гриньи);

– Deo gratias (Куперен, Гриньи).

2. По указаниям «Парижского церемониала» в органной педали некоторых версетов должен звучать григорианский напев. Однако не все композиторы подчинялись этим правилам. Cantus firmus в пятом версете Kyrie присутствует только в мессах Лебега, Жиго, Куперена, в шестом версете Gloria – в мессах Лебега и Жиго, в девятом версете Gloria – в мессах Нивера и Жиго.

Интересные наблюдения выявляются на уровне жанровой составляющей органных месс. Заголовки версетов в мессах Лебега и Жиго не отражают жанровую специфику французской органной музыки: Жиго в основном обращается к жанру фуги, а Лебег выносит в название большинства версетов первые слова оригинального богослужебного текста; в органных мессах Куперена и Гриньи появляется новый жанр – трио-диалог.

Интересно было также рассмотреть следующий вопрос: насколько точно следуют церковному тону первоисточника композиторы в своих органных версетах.

Таблица 37

IV Месса	Нивер	Лебег	Жиго[86]	Гриньи
Kyrie «d»	1) a 2) a 3) d 4) d 5) d	1) a 2) d 3) d 4) d 5) d	1) d 2) d 3) d 4) d 5) d	1) d 2) d 3) d 4) d 5) d
Gloria «e»	1) G 2) a 3) a 4) a 5) a 6) a 7) a 8) a	1) D 2) d 3) a 4) a 5) a 6) F 7) d 8) a	1) e 2) d 3) a 4) d 5) F 6) d 7) d 8) a	1) d 2) a 3) a 4) a 5) a 6) a 7) a 8) a

[86] В данной Таблице рассматривается первая органная месса Николя Жиго.

	9) d	9) F	9) C	9) a
Sanctus «g»	1) F 2) B	1) F 2) B	1) F 2) B	1) F 2) F
Agnus Dei «f»	1) F 2) F	1) F 2) F	1) F 2) F	1) F 2) F

Как видим, в Kyrie и Agnus Dei все композиторы придерживаются одного тона («d» и «F») и в завершении органных версетов Kyrie уже традиционно заменяют минор на одноименный мажор (D-dur). В части Gloria только в мессах Нивера и Гриньи наблюдается ладовая стабильность (практически все версеты написаны в тональности a-moll). Однако органные композиции Gloria всех месс тем не менее имеют связь с церковным тоном первоисточника («e») – последним аккордом каждой пьесы является трезвучие E-dur. В Sanctus все единодушно заменяют тон григорианской мессы.

В следующих параграфах будут рассмотрены жанры органных месс на cantus firmus в соответствии с классификацией настоящего исследования.

5.2. Жанровые особенности полифонических пьес

Подводя итоги наблюдениям над полифоническими жанрами, отметим, что все композиторы работают с жанром ***Plein jeu*** по одной модели: они обращаются к традициям вокальных месс эпохи Возрождения. Для всех Plein jeu характерна полифоническая фактура, однако по типу вступления голосов рассматриваемые композиции можно разделить на три группы:

1) одновременное вступление всех голосов;

2) имитационное вступление голосов на фоне звучащего c.f.;

3) имитационное вступление голосов без с.ф.

Plein jeu органных месс имеют между собой интонационно-тематическое сходство, а преобладающим приемом развития является вариантное преобразование.

В версетах Plein jeu Николя де Гриньи можно обнаружить определенные изменения жанра. Все они написаны в пятиголосной фактуре. Особенно примечательны композиции из разделов Kyrie и Gloria: в них отсутствует характерная для жанра интонационно-тематическая связь между григорианским первоисточником в педали и свободными голосами. Также в версетах Plein jeu Гриньи обращается к выразительным диссонирующим мелодическим оборотам и скачкам (чего не было в Plein jeu Лебега, Жиго, Нивера, Куперена). Например, в первом версете Kyrie выделяется яркий мелодический ход – нисходящий скачок на вводный тон (#VII ступень) в верхнем голосе, а в первом версете Gloria – скачок на ум$_4$ (Примеры 77-78). К этому добавим частое применение композитором разного рода украшений и мелодических фигураций.

Продолжая сравнение, подчеркнем, что Plein jeu в мессах Лебега, Жиго, Нивера и Куперена находятся между собой в определенном тематическом родстве, каждая последующая пьеса Plein jeu является своего рода вариантом предыдущего версета этого жанра. Однако в мессе Гриньи Plein jeu не связаны между собой: каждая композиция на c.f. индивидуальна в тематическом отношении.

На наш взгляд, в органных мессах на «Cunctipotens» можно выявить определенную линию развития жанра Plein jeu: от четырехголосной хоральной обработки к более развернутым композициям, с применением имитационного вступления голосов в начале и использованием самостоятельного тематического материала, не связанного с григорианским первоисточником в педали.

Как правило, за Plein jeu чаще всего следовали пьесы в жанре ***фуги***, занимая положение второго версета каждого раздела ординариума мессы. Тем не менее, как показывает следующая схема, фуга могла звучать и в других разделах мессы:

Таблица 38

	Нивер	Лебег	Жиго	Куперен	Гриньи
Kyrie	фуга на c.f. (2 версет)	фуга на c.f. (2 версет)	фуга на c.f. (2 версет) фуга (*дуэт*, 3 версет) фуга (*Récit*, 4 версет)	Фуга на c.f. (2 версет)	Фуга на c.f. (2 версет)
Gloria	фуга (3,6 версеты)	-	фуга (*дуэт*, 2 версет) фуга (4 версет) фуга (*Récit*, 5 версет) фуга (*дуэт*, 7 версет)	фуга (2 версет)	фуга (2, 7 версет)
Sanctus	фуга на c.f. (2 версет)	фуга на c.f. (2 версет)	-	-	фуга (2 версет)
Agnus Dei	-	фуга (2 версет)	фуга (*трио*, 2 версет)	-	-

В органных мессах «Cunctipotens» фуги делятся на два типа. Для первого характерно цитирование григорианского первоисточника. Во второй группе темы фуг могут интонационно опираться на мелодические обороты кантуса или представлять самостоятельную, не связанную с первоисточником тему.

Фуги на cantus firmus Kyrie во всех органных мессах повторяют инициальный мелодический оборот кантуса, оформленный в оригинальный ритмический рисунок в двудольном метре и с добавлением повышенного вводного тона (♯VII). Данная тема во всех композициях проводится в традиционном для жанра тонико-доминантовом соотношении. В отличие от своих старших современников, Гриньи цитирует в своей фуге всю мелодию первоисточника, разделяя ее на четыре фразы, которые и являются четырьмя темами (Пример 79). По сути, данная фуга является примером четверной фуги.

Более того, Гриньи увеличивает в ней количество голосов – впервые появляется пятиголосная фактура: партия педали выполняет функцию самостоятельного голоса. Кстати, это единственная фуга Гриньи, написанная композитором на григорианский первоисточник, хотя в органной мессе существует традиция писать еще одну фугу на c.f. в разделе Sanctus, в которой тема также цитирует мелодию хорала.

С точки зрения формообразования органные фуги можно разделить на одночастные и двухчастные композиции. Для одночастных фуг характерны сравнительно небольшие размеры: практически все они написаны с единственной заключительной каденцией в основной тональности. Лаконичность проявляется не только в масштабах данных пьес, но и объемах тем и интермедий. Пример тому занимающая всего две нотных строки фуга Лебега (Пример 80). Аналогичная краткость темы наблюдается в одночастных двухголосных фугах Жиго, в которых композитор опирается на танцевальные обороты жиги (Пример 81). В целом, для всех органных фуг характерны мелодико-ритмическая однородность музыкального материала. Небольшие интермедийные участки основаны на материале темы, как правило, это вычлененный мелодико-ритмический оборот.

Вновь повторим, что фуги еще не обрели ту «классическую» форму, которую представляет этот жанр в творчестве И. С. Баха. Отечественный исследователь Т. Мюллер пишет, что «строение фуги у предшественников Баха чаще всего складывается из ряда экспозиций, в которых с различной интенсивностью проявляется принцип варьирования, а интермедии лишь весьма «осторожно» участвуют в процессе развития, оставаясь, как правило, на уровне связок, основанных на стереотипном, секвентно развиваемом материале, который контрастирует своей обобщенностью проведениям тем и ответов» [68, *253*]. Данная характеристика полифонического жанра применима и к рассматриваемым в исследовании фугам французских месс на cantus firmus.

Среди органных фуг Гриньи есть одночастные и двухчастные композиции, однако их масштабы значительно превышают размеры фуг старших современников композитора. Например, пятиголосная фуга из Gloria – крупная двухчастная пьеса (48 тактов), состоящая из двух разделов с четко разделяемой каденцией и включением сравнительно больших интермедий (в 5 тактов). Отметим так же и новый подход композитора к регистровой стороне жанра: если как правило, органная фуга звучала на Trompette (характерная для французской органной традиции связь регистра с жанром), то у Гриньи рассматриваемая фуга исполнялась на регистрах Cornet и Chromhorne.

Таким образом, в органных фугах наблюдается следующее изменения в развитии жанра: от лаконичных одночастных и двухголосных композиций к крупным пятиголосным пьесам с большими интермедиями и расширенным ладотональным кругом темоответных соотношений, от однотемной к четырехтемной фуге; в партии педали – от функции гармонической опоры к функции самостоятельного голоса, исполняющего тему фуги (месса Гриньи). Так же добавим, что кроме традиционного для жанра регистра Trompette, в композицию стали включаться и другие регистры, не использующиеся ранее в фугах.

Рассмотрим следующую пару полифонических органных жанров – ***дуэт и трио.*** Представленная ниже таблица показывает расположение дуэтов и трио в композиции органных месс:

Таблица 39

	Нивер	Жиго	Лебег	Куперен	Гриньи
Kyrie	дуэт (4 версет)	-	трио (3 версет)	-	-
Gloria	дуэт (5 версет)	-	дуэт (7 версет) trio (8 версет)	Дуэт (3 версет) трио (5 версет)	дуэт (3 версет) трио (8 версет)

Sanctus	-	-		-	-
Elevation	-		трио		
Agnus Dei	-	-		-	-

Как указывалось выше на примере месс Нивера и Куперена, дуэты и трио являются полифоническими пьесами с имитационным вступлением голосов с октавным или тонико-доминантовым соотношением[87]. Темы дуэтов и трио опираются на мелодико-ритмические обороты придворных танцев или марша:

1) трёхдольные танцевальные темы (Пример 82);

2) четырехдольные темы, с признаками марша (Пример 83).

В органных мессах Нивера и Лебега дуэты и трио написаны в лаконичной форме из двух, трех или четырех небольших разделов; в мессе Гриньи их масштабы значительно крупнее.

Нужно отметить, что эти жанры у всех композиторов обнаруживают стабильность в приемах и средствах работы с музыкальном материалом. Пожалуй, единственное изменение, которое коснулось дуэта и трио, это формообразующая сторона органных версетов – от лаконичных композиций к развернутым пьесам.

Органный ***диалог*** наиболее востребован в мессе Гриньи, что очевидно демонстрирует представленная ниже таблица.

Таблица 40

	Нивер	Лебег	Жиго	Куперен	Гриньи
Kyrie	диалог (5 версет)		-	диалог (4 версет)	диалог (5 версет)
Gloria		диалог (5 версет)	диалог (8 версет)	диалог (4,7,9 версеты)	диалог (6, 9 версет)

[87] В монографии по истории французской органной музыки барокко М. Чебуркина сравнивает дуэты и трио с жанром фуги, считая, что указанные жанры являются практически синонимами.

Sanctus	-	-	-	-	-
				-	диалог (Elevation)
Agnus Dei	диалог (2 версет)	-	-	диалог (2 версет)	диалог (2 версет)
				-	диалог (Communio)

При общей имитационно-полифонической фактуре, органные диалоги различаются между собой по типу вступления голосов, образуя две группы композиций: 1) диалоги с имитационным вступлением голосов, и 2) диалоги с одновременным вступлением голосов (аккордовое/ и по типу мелодия-аккомпанемент). Добавим, что для диалогов первой группы характерен инструментальный тип тематизма, для второй – танцевальный (менуэт) или декламационный типы (Примеры 84-85).

Привлечем отдельное внимание к диалогам из мессы Гриньи.

Композиция диалога из Kyrie Гриньи состоит из трех крупных частей. Первая часть предваряется небольшим вступлением, представляющим собой восьмитактовый квадратный период единого строения: медленный темп, торжественный характер создают эффект величественной поступи. Тема диалога не повторяет тематический материал вступления, как это было в диалогах Нивера и Куперена, хотя интонационная близость между ними наблюдается, в частности, можно выделить инициальный ритмомелодический оборот (Пример 86). Между второй и третьей частями отмечается тематический и фактурный контраст: на первый план выходит нисходящее мелодическое движение по звукам трезвучия (или восходящее поступенное) с противоположным гаммообразным ходом. В целом, для этого раздела характерны виртуозность и импровизационность, здесь также можно усмотреть токкатные приемы изложения (Пример 87).

Контрастное сочетание частей отличает диалог из Agnus Dei: первая часть – менуэт, вторая – прелюдия (смена фактурной организации), третья часть – снова менуэт, но с частыми перекличками между регистрами, и завершающий раздел, своего рода, заключение – выразительная «декламация» с нисходящим движением как в мелодии, так и в басу (хроматический ход в объеме октавы) (Пример 88). Необычен диалог Гриньи из Gloria (6 версет). В отличие от предыдущего в нем отсутствует характерное для жанра вступление (Пример 89). Композиция представляет собой чередование квадратных восьмитактовых построений, чего не было в диалогах органных месс других композиторов (например, в диалоге Жиго – двенадцать строф по четыре такта, диалог Лебега – четыре строфы [6+4+4+9]).

Еще одно новое решение представлено в диалоге из Gloria (9 версет). Если в композиции диалогов Kyrie и Agnus Dei был отмечен тематический и фактурный контраст между частями, то в рассматриваемом версете контраст выявляется уже на уровне вступления и темы основного раздела (хотя между ними есть интонационное сходство – мелодический ход в объеме терции во вступлении и в теме). Первый раздел выстраивается по типу экспозиции фуги. Примечательна основная тема версета, представляющая собой ядро и развертывание, что будет характерно для фуг И. С. Баха (Пример 90).

Композиция органного версета в жанре трио-диалог (Kyrie) Гриньи состоит из двух частей, где первая написана в жанре диалога, вторая – соответственно трио. Открывается первая часть небольшим пятитактовым вступлением, в которой предвосхищается основной тематический материал (Пример 91). В первой части главная тема звучит в регистрах Cromhorne и Cornet (в порядке чередования). Вторая часть – трио – представляет собой сочетание имитационного изложения темы в двух верхних голосах и нисходящего мелодического движения в педали – третий голос (Пример 92). Для данного диалога, как, впрочем, и для большинства диалогов Гриньи, характерна частая смена звучащих регистров. Вступление исполняется на одном мануале G.O. (d-moll). В первом разделе подключается солирующий

регистр, который однократно исполняет тему, после чего звучит другой регистр. Во втором разделе изменяются условия использования регистров – теперь это частая смена солирующего регистра: Cromhorne (24-25 тт.), Cornet (26-29 тт.), Cromhorne (30-33 тт.), Cornet (34-37 тт.), Cromhorne (38-41 тт.), Cornet (42-45 тт.). Кроме того, второй раздел неустойчив в тональном плане: после модуляции в тональность доминанты следует чередование неустойчивых гармоний.

Таким образом, в жанре диалог можно отметить следующее: наличие вступительного и заключительного разделов; увеличение роли регистровой составляющей; частые регистровые переклички в пределах 1-4 тактов; контрастное тематическое сопоставление частей.

5.3. Жанровые особенности гомофонно-полифонических пьес

Среди жанров французской органной мессы на cantus firmus исследователями в первую очередь выделялись те композиции, которые всегда занимали определенное местоположение в органном цикле. К ним относятся Plein jeu, о котором пишут практически все музыковеды, ссылаясь на указания церковных церемониалов, а также фуга и диалог (фуга как обязательный версет после Plein jeu в Kyrie, диалог – в качестве заключительного версета раздела мессы). Однако ни в одном исследовании не упоминаются гомофонно-полифонические жанры, которые аналогично Plein jeu могли быть закреплены за конкретным моментом органной мессы.

В представленной ниже таблице видно, что композиции гомофонно-полифонической группы обязательно звучат в разделе Benedictus (кроме мессы Лебега и первой мессы Жиго – в них Benedictus отсутствует). В остальных же частях органной мессы с этими жанрами композиторы обращаются достаточно свободно[88].

[88] В данном параграфе кроме первой органной мессы Н. Жиго рассматривается и третья органная месса композитора, т.к. жанр Récit в ней встречается наиболее часто.

Таблица 41

	Нивер	Лебег	Жиго		Куперен	Гриньи
Kyrie	Récit (3 версет)	Récit (4 версет)	-	Récit (3 версет)	Récit (3 версет)	Chromhorne en Taille (3 версет)
Gloria	Récit (4 версет)	-	Récit (3 версет)	Récit (2 версет) Basse de Cromorne (3 версет) Récit (7 версет)	Tierce en Taille (6 версет)	Récit (4 версет) Basse de Trompette (5 версет)
Sanctus	-	-	Récit (2 версет)	-	Recit (2 версет)	-
	Récit, Benedictus			Récit, Benedictus	Chromhorne en Taille, Benedictus	Récit, Benedictus
Agnus Dei	-	-	-	-	-	-

В органных мессах «Cunctipotens» из гомофонно-полифонической группы наиболее часто фигурирует жанр ***Récit***. Этот тип композиции можно разделить на две группы: 1) Récit без вступления, где основная тема звучит сразу у солирующего регистра, 2) Récit с вступлением, которое предвосхищает основной тематический материал и, как правило, поручается аккомпанирующим (не главным) регистрам.

Как уже отмечалось в предыдущих главах, для версетов в жанре Récit характерен целый комплекс выразительных средств: минорная тональность, медленный темп, прихотливый ритмический рисунок с обилием богатой орнаментики и выразительность солирующего регистра. Мелодика Récit имеет декламационный характер, она проникновенна и эмоциональна.

С точки зрения формообразования Récit представляют собой *одночастные (*Нивер: версет №4 Gloria; Жиго: первая месса – версет №2 Sanctus; третья месса – версет №3 Kyrie, версеты №2, №7 Gloria), *двухчастные* (Нивер: версет №3 Kyrie; Жиго: первая месса – версет №3 Gloria; Гриньи: версет №4 Gloria) либо *трехчастные композиции* (Нивер: Benedictus; Жиго: третья месса – Benedictus; Гриньи: Benedictus).

В целом, все версеты Récit словно дублируют друг друга, ибо тематический материал этих пьес во многом повторяется. Более того, во всех композициях обязательно присутствует поступенный нисходящий мелодический ход (фригийский оборот – от I к V ступени) в партии нижнего голоса (Пример 93). Отсюда следует, что отмеченный оборот является характерной особенностью жанра Récit, этот мелодический ход вносил в содержание органных версетов сосредоточенность и возвышенный характер.

Отдельного рассмотрения требуют Récit органной мессы Гриньи. В отличие от предыдущих рассмотренных пьес, тему Récit предвосхищает вступление в имитационной технике (Примеры 94-95). Подобное имитационное вступление было присуще жанрам полифонической группы – фугам, дуэтам, трио, диалогам. Также отметим, что в одном из Récit (версет №4, Gloria) композитором применяется фактура с использованием трех самостоятельных пластов, где тема звучит у солирующего регистра, расположенного в середине фактуры. Напомним, что данный тип композиции был характерен для жанров Tierce en Taille и Chromhorne en Taille. Таким образом, можно говорить о жанровых взаимовлияниях в мессе Гриньи.

Жанры гомофонно-полифонической группы – ***Basse de Trompette ou de Cromhorne и Chromhorne en Taille*** – появляются только в мессах Куперена и Гриньи. Это обстоятельство свидетельствует о расширении темброво-регистровых границ жанра в последнем десятилетии XVII века.

В Basse de Trompette ou de Chromhorne Гриньи (версет №5, Gloria) основной раздел предваряет имитационное вступление, характерное для полифонической группы жанров (Пример 96). В композиции Chromhorne en

Taille композитор традиционно, как и у Ф. Куперена, обращается к следующим приемам: фактура, состоящая из мелодии, гармонической педали и верхнего подголоска, тема проникновенно-лирического характера с использованием богатой орнаментики. Однако фактура рассматриваемого жанра усложнена путем добавления в мелодию еще одного голоса (в итоге – двухголосие), когда, например, в том же Chromhorne en Taille органной мессы Куперена тема звучит одноголосно. Так же добавим, что в этом двухголосии Гриньи применяет полифоническую технику в виде имитационных перекличек.

Отметим, что в мессе Гриньи жанр Chromhorne en Taille встречается только один раз. Попытаемся объяснить каковы причины сложившейся ситуации. Жанр Chromhorne en Taille позволяет работать только с одним регистром, который на протяжении всей композиции берет на себя функцию главного солирующего голоса, ведущего основную тематическую мысль. В этом видится некое ограничение. Иное наблюдаем в жанре диалога, в котором есть определенная свобода в выборе регистровой составляющей, что возможно и привлекало композитора в своей органной мессе.

В завершении параграфа отметим, что гомофонно-полифонические жанры органных месс Нивера, Лебега и Жиго представляли собой композиции со свойственным для данной группы жанров комплексом выразительных средств, тематическим материалом и способами его изложения. Однако в мессе Куперена и Гриньи наблюдались определенные видоизменения, а именно смешение жанров как внутри рассматриваемой группы, так и с жанрами полифонической группы пьес.

Обобщив наблюдения над органными мессами Г.-Г. Нивера, Н. Лебега, Н. Жиго, Ф. Куперена и Н. де Гриньи, подведем некоторые итоги.

1. В композиционном плане органных месс отмечено увеличение количества органных версетов – от 20 до 23. Кроме этого, в композиции месс наблюдается отступление от правил «Парижского церемониала»: вместо органных версетов на c.f. композиторы вставляют пьесы свободные от

григорианского первоисточника.

2. На уровне жанров органных месс зафиксировано следующее:

- Усложнение композиционного плана органных жанров (фуга, дуэт, трио, диалог, Récit, Tierce en Taille, Chromhorne en Taille);
- Увеличение голосов в фактуре органных версетов: от 4-х к 5-тиголосным композициям в жанре Plein jeu, от 2-х к 5-тиголосным – в жанре fugue, от 3-х к 4-хголосным – в жанре Chromhorne en Taille;
- Мелодическое единство всех голосов в Plein jeu уступило место тематической самостоятельности каждого голоса;
- Органная фуга претерпела путь от однотемной к четырехтемной композиции;
- Появление педали в жанрах диалог и фуга – не только в качестве гармонической опоры, но и в качестве самостоятельного голоса, исполняющего главную тему;
- Жанровые смешения и взаимопроникновения в виде следующих композиций – диалог-трио и трио-диалог; Récit и Tierce en Taille/Chromhorne en Taille; Récit и полифоническая группа пьес;
- Обогащение регистровой палитры в органных версетах.
- Включение новых жанров в мессах Куперена и Нивера – Tierce en Taille, Chromhorne en Taille

Как видим, в рамках жанра французской органной мессы на cantus firmus за период, приравниваемый практически 30-летию – 1667–1699 – происходит целый ряд изменений, которые коснулись композиционной, жанровой, формообразующей, тематической и регистровой сторон.

Заключение

В завершении исследования предпримем попытку дать ответ на вопрос, который естественно вытекает из проблематики, обсуждаемой в рамках диссертации: можно ли говорить об эволюции жанра французской органной мессы в хронологических границах рассматриваемого периода? Наблюдения, полученные в результате изучения органных месс французских композиторов, позволяют сделать вывод о наличии эволюции французской органной мессы на cantus firmus.

Исходным образцом для аналитических наблюдений избрана анонимная месса из сборника Аттеньяна, опубликованная в 1531 году, которая положила начало традиции написания месс на cantus firmus «Cunctipotens Genitor Deus». Выстраивая историю развития жанра органной мессы во Франции, становится очевидной органичная взаимосвязь жанровых особенностей французской мессы с общими стилевыми процессами, происходящими в западноевропейской музыке этого периода. В свою очередь, обращение к конкретным сочинениям французских композиторов позволило выявить и индивидуальное своеобразие национальной традиции органной мессы.

Один из важных выводов, полученных в процессе работы над диссертационным исследованием, заключается в обнаружении преемственности жанрово-композиционной модели французской органной мессы на cantus firmus второй половины XVII века с первой органной мессой анонимного автора 1531 года. Она проявляется в следующем:

1. В анонимной мессе органные версеты разделялись между собой по фактурному признаку на два типа – с имитационным вступлением и без имитационного вступления (в начале композиции голоса звучали одновременно). Подобная классификация сохранилась и в органных мессах Нивера, Жиго, Лебега, Куперена и Гриньи: версеты с имитационным

вступлением стали полифоническими жанрами, а без имитационного вступления гомофонно-полифоническими[89].

2. Анонимная органная месса представляла собой композицию из последования ряда версетов-вариантов. Вариантный способ преобразования музыкального материала будет использоваться в композициях органных месс на cantus firmus второй половины XVII века, но уже в рамках одного жанра, таких как Plein jeu, Récit, дуэт, трио и др.

3. Фактура органных версетов анонимной мессы состояла из трех голосов, к которым в зависимости от возможностей инструмента могла присоединяться педаль, дублирующая мелодию григорианского первоисточника. Практика исполнения канонического напева в партии органной педали была сохранена французскими органистами второй половины XVII века в жанрах Plein jeu, что стало характерной особенностью французской органной школы в целом.

4. Композиция всех органных версетов анонимной мессы соответствовала протяженности цитируемого в них григорианского первоисточника. Аналогичный пример соответствия напева с формой органного версета будет наблюдаться в Plein jeu органных месс рассматриваемого периода.

5. В органных версетах анонимной мессы мелодия григорианского первоисточника проводилась крупными ритмически однородными длительностями с приемами колорирования, что также повторится в органных мессах композиторов второй половины XVII столетия.

Обозначившиеся в конце XVII столетия изменения в композиционной и жанровой сферах французской органной мессы на cantus firmus свидетельствуют о процессе эволюции рассматриваемого жанра. Если композиция анонимной мессы состояла из однотипных органных версетов с обязательным участием в каждом григорианского напева, то спустя время, в

[89] Напомним, что в органных мессах встречались единичные случаи гомофонно-полифонических жанров с имитационным вступлением. Подробнее об этом см. Глава 4 настоящего исследования.

органных мессах второй половины XVII века первоисточник стал звучать только в тех версетах, которые открывали новый раздел мессы – Kyrie, Gloria, Sanctus и Agnus Dei. Таким образом, с момента формирования новой жанровой системы у Г.-Г. Нивера органные версеты стали отличаться друг от друга по месту своего положения в органном цикле, а именно: жанры с cantus firmus, которые всегда звучали в определенный момент богослужения (Plein jeu), и жанры без cantus firmus, которые свободно перемещались в композиции органной мессы (дуэт, трио, Récit и др.).

Как уже отмечалось, композиционная модель французской органной мессы на cantus firmus была сформирована в мессе из сборника П. Аттеньяна. Именно она стала основой французских органных месс второй половины XVII века. Сравнительный анализ органных месс показал, что количество версетов в них возрастало. Так, в органные мессы стали включаться следующие пьесы – оффертoрий, Elevation, Benedictus, Communion, Deo gratias.

По указаниям «Парижского церемониала» в определенных версетах органной мессы должен обязательно звучать григорианский напев: в первом и пятом версете Kyrie, в первом, шестом и девятом версетах Gloria, в первых версетах Sanctus и Agnus Dei. Однако в органных мессах Куперена и Гриньи эти правила соблюдались только для первых версетов Kyrie (у Куперена и пятый версет), Gloria, Sanctus и Agnus Dei, для остальных версетов композиторы сочиняли оригинальные жанры без cantus firmus. Это свидетельствует о том, что в композициях органных месс Куперена и Гриньи уменьшается количество пьес, привязанных к мелодическому первоисточнику.

В рамках жанровой системы французской органной мессы на cantus firmus также наблюдается ряд видоизменений. Первоначально органные версеты соотносились с вокальной строфой, в которых полностью повторялся григорианский напев в одном из голосов. Появление новых органных жанров повлекло за собой ограничения в использовании техники на cantus firmus.

Органные пьесы, которые не цитировали напев григорианского первоисточника, в итоге стали увеличиваться, и масштабы их композиции значительно расширялись. Безусловно, происходившие перемены в общеевропейской инструментальной практике оказали влияние и на органные строфы – освобождаясь от григорианского первоисточника, в них появляются новые приемы полифонического письма.

Путь развития претерпевают и следующие органные жанры. Среди полифонической группы пьес жанр Plein jeu развивается от простого трехголосного контрапункта по типу «нота против ноты» к пятиголосным пьесам с имитационно-полифоническим изложением музыкального материала. В органных мессах Нивера, Лебега и Жиго внутри композиции каждого Plein jeu было характерно интонационное единство всех голосов, которые опирались на мелодику канонического напева. Однако в органной мессе Гриньи жанр Plein jeu трактуется иначе: во-первых, мелодическая линия верхних голосов освободилась от зависимости григорианскому первоисточнику, в них появились темы с опорой на яркий и выразительный интонационный оборот или темы танцевального характера; во-вторых, как следствие, каждый версет был тематически самостоятелен и не являлся вариантом предыдущего Plein jeu.

Изменения в органных фугах были связаны с увеличением количества голосов – от двух до пяти, а также с приемами работы – от однотемных к четырехтемной фуги в мессе Гриньи. Органные диалоги первоначально были небольшими композициями, которые в дальнейшем приобрели более развернутые формы с уплотнением фактуры за счет добавления партии педали, которая выполняла функцию гармонической поддержки. Усложнение формообразующей стороны наблюдалось и в жанре Récit. Примечательны и так называемые жанровые смешения, которые были выявлены в органной мессе Гриньи. Так, например, объединяются жанры диалог и трио («dialogue en trio», «trio en dialogue»). Кроме этого, в рамках одного версета композитор использует приемы работы, заимствованные из разных жанров: 1) в жанре

Récit применяется фактура из Tierce en Taille и добавляется вступление, основанное на имитационной технике; 2) в композицию диалог включается выразительное заключение-послесловие, используемое в жанрах Récit; 3) в органную фугу вводится педаль; 4) в гомофонно-полифоническом Basse de Trompette ou de Cromhorne начало композиции основано на имитационных перекличках.

В аналитических главах настоящего диссертационного исследования была выявлена мотивно-тематическая связь с григорианским первоисточником. Наряду с соответствием ладотональной организации версетов церковным тонам первоисточника, в большей части органных пьес заисмтвовались мелодические обороты из напева. Именно григорианский первоисточник являлся для органных месс мотивно-интонационным фондом. Кроме этого, в органных мессах был выявлен целый ряд интонационно-тематических арок. С одной стороны, тематическая близость была свойственна органным версетам в рамках мессы одного композитора (особенно у Лебега и Жиго), с другой – в границах одного жанра в целом. В связи с этим можно утверждать, что в каждой органной мессе присутствовала своя логика развития.

В обозначенном эволюционном процессе жанра органной мессы на cantus firmus особое положение занимает месса Франсуа Куперена. Методы работы композитора с музыкальным материалом превосходят его старших современников. Так, в жанрах Plein jeu на протяжении всей композиции сохраняется интонационное родство григорианского напева с мелодикой остальных голосов (ритмическая однородность и преимущественно плавное поступенное движение), когда в Plein jeu Нивера и Лебега в свободных голосах повторялся или предвосхищался только первый интервальный скачок из cantus firmus. Сохранив тематическое сходство всех голосов в пьесах Plein jeu, Куперен усложняет композицию версетов этого жанра, добавляя в них вступительный раздел, основанный на инициальном обороте первоисточника. Особенно примечательно следующее: в рамках органной мессы Plein jeu имел

свою линию развития – от четырехголосного контрапункта к развернутым полифоническим композициям. Аналогичный подход композитора к жанру наблюдается и в органных диалогах, с векторным направлением к самой крупной композиции с участием органной педали, как своего рода кульминации в линии жанров диалог.

В отличие от других органных циклов, именно в органной мессе Куперена в каждом жанре наблюдается стабильность в приемах изложения музыкального материала и дальнейшая работа с ним, что позволяет выделять эту мессу в качестве наиболее совершенного и классического образца рассматриваемого жанра. Например, для Récit было характерно вступление, основанное на главной теме органного версета, а все композиции органных диалогов всегда начинались с имитации. Кроме этого, во всех диалогах за выбранным композитором мануалом был закреплен один регистр или регистровая группа. В диалогах органных месс других композиторов на одном мануале могли звучать разные регистры – Trompette, Dessus, Cornet, Echo, Voix humanie. Примечательна и форма диалогов в мессе Куперена: первый и заключительный разделы органных диалогов исполнялись на одном мануале, а в среднем происходило чередование, собственно «диалог» разных регистров, исполняемый на двух мануалах, включая и педаль. В диалогах органных месс Нивера, Лебега, Жиго и Гриньи наблюдалась переменность и неустойчивость как в формообразовании и в работе с регистровой составляющей пьес, так и в средствах и приемах изложения музыкального материала.

Немаловажно также и то, что в органной мессе Куперена композициям одного жанра было свойственно тематическое родство. Если в органных мессах других композиторов темы-варианты могли встретиться в каком-либо одном жанре, то в органной мессе Куперена это коснулось всех жанров. Например, темы-варианты были представлены в жанре фуги, в жанрах дуэта и трио, в жанре диалог и в группе гомофонно-полифонических жанров. В целом, интонационно-тематическое сходство было выявлено не только между жанрами, но и между органными композициями всей мессы Куперена. Однако,

уже знакомый материал воспринимается ново и свежо, ибо композитор меняет регистр или регистровую комбинацию, создавая новую тембровую краску.

Особое внимание к органным регистрам и тембрам было свойственно не только музыке Франсуа Куперена, но и в целом французской органной традиции, что определяло самобытность ее жанровой системы. Каждый органный жанр репрезентировал тембр или тембро-регистровую комбинацию, что повлекло за собой возникновение целого ряда уникальных регистровых жанров. Почему французские органисты уделяли этому такое большое внимание? Для французского музыкального искусства был свойственен интерес к краске и колориту. Однако существенным в этом вопросе остается следующее объяснение. Во время литургии орган заменял определенные строфы богослужебного текста, а значит своим звучанием он должен был точно, красочно и ярко передать содержание и характер, отразить разные оттенки и состояния, сакральный смысл литургической поэзии.

Индивидуальный облик французской органной мессы во многом был сформирован под влиянием традиций придворной жизни, которые сложились за 72-х летнее правление Людовика XIV. Многочисленные выезды королевской свиты, церемониалы и торжественные приемы – все это требовало постоянного музыкального сопровождения, четко продуманной системы организации многочисленных форм дворцовых праздников. Всевозможные ритуалы, ежедневно совершаемые в присутствии короля, носили характер яркого и эффектного театрализованного представления. Безусловно, это прямым образом коснулось и богослужебных церемоний, которые, по описаниям современников, были в особом почтении французского короля. Театральная модель поведения и общения, существовавшие при королевском дворе, безусловно не могли не оказать свое влияние на композицию французской органной мессы. Видимость короля как реального бренного человека и как Божьего наместника на земле, вносила определенные коррективы в музыкальные пьесы. В органную мессу активно внедрялись светские танцевальные и вокальные элементы музыкального языка, а также

богатая система разнообразных мелодических украшений. Пьесы органных месс – это словно ряд сменяющих друг друга сцен, картин, зарисовок. Вместе с этим, практически в каждом версете органных месс улавливается божественный смысл и христианская символика: композиторы обращаются к риторическим фигурам, таким как anabasis, exclamatio, passus duriusculus, circulation, а особенно часто – к фигуре «креста» – именно на ней основаны темы некоторых органных жанров. В целом, символичность проявляется в композиции органной мессы и в самих органных жанрах. Récit – это не только заимствованная модель из придворных балетов, но своего рода проникновенный монолог священника, обращенного к своим слушателям, а органный диалог – как диалог между пастырем и его учениками. В жанре дуэта можно усмотреть противопоставление крайних противоположностей как добро – зло, а в трио – христианский символ Троицы. Примечательно также применение композиторами имитационной техники в полифонических жанрах, которое основано на троекратном вступлении темы. Лирический стиль гомофонно-полифонических жанров выражает чувства раскаяния и покаяния, а танцевальные модели – радости и восхваления. Фанфары органных композиций, в которых солируют тембры Trompette или Cornet, являются проявлением божественной силы, символизируя славу Всевышнего и победу над человеческим грехом.

Одно из главных предназначений богослужения – это общение человека с Богом. Эта коммуникативная идея – модель общения – просматривается на всех уровнях жанра французской органной мессы, а именно: в практике чередования органных версетов (alternatim) и в самих органных жанрах – диалог, трио, дуэт, Récit, Tierce/Cromhorne en Taille и др.

Пройдя длительный путь своего формирования жанр французской органной мессы на cantus firmus стабилизировался в 60-е годы XVII столетия в творчестве французского композитора Г.-Г. Нивера (1667). Во второй половине XVIII века, по описаниям ряда исследователей, французская органная месса стала утрачивать свои специфические черты, приближаясь по

своему облику к органной сюите. Однако, на наш взгляд, в это время композиторский интерес к жанру органной мессы на cantus firmus не ослабевает. В период с 1756 по 1784 годы было опубликовано 17 органных месс, среди которых мессы на «Cunctipotens», французских композиторов М. Корретта, Г. Лассе, Ж.-Ж. Боварле-Шарпантье. Безусловно, стилевые изменения, происходящие в это время в западноевропейской музыке, не могли не оставить свой след на жанре органной мессы. При сохранении композиции органной мессы на cantus firmus[90], содержание органных пьес уже ориентировано на классическую систему европейского музыкального языка, с типичным противопоставлением двух контрастных тем по типу сонатного allegro с гомофонно-гармоническим типом фактуры. Также в органных композициях французских месс этого периода менее ярко выражена танцевальность и практически не применяются мелодические украшения и интонации речитативно-декламационного характера, которые являлись оригинальной составляющей гомофонно-полифонической группы жанров. Особенно важно отметить, что в органных мессах стали появляться новые композиции – *Andante, Rondeau, Concerto, Romance, Musette, Pastorale.* Некоторые органные жанры претерпевали определенные изменения. Полифонические duo и trio, которые всегда начинались с имитационного вступления, теперь представляли собой пьесы с одновременным звучанием всех голосов и преобладанием гомофонной фактуры; в жанре Récit главная тема проводится без вступительного раздела, в котором ранее предвосхищался основной музыкальный материал; жанр Plein jeu мог заменяться новой композицией *Prelude*.

Существенно, что первая фуга из Kyrie значительно увеличивается и усложняется: во-первых, тема fugue становится независимой от cantus firmus, а во-вторых, аналогично жанру Plein jeu, на протяжении всей fugue в одном из

[90] Французский композитор и органист М. Корретт (1756) сокращает композицию органной мессы (в Kyrie – 2 версета, в Sanctus и Agnus Dei – 1 версет) и не обращается к самобытной жанровой системе, какой она была во второй половине XVII века, а возвращается к технике версетов на c.f. по типу анонимной мессы из сборника Аттеньяна.

голосов будет звучать мелодия григорианского первоисточника. Также добавим, что в органных мессах второй половины XVIII столетия практически перестали фигурировать жанры диалог и Cromorne/Tiece en Taille. Если ранее композиторы чаще всего обращались к диалогу (в частности, Куперен и Гриньи), то теперь в органных мессах преимущественно уделяется внимание жанру Récit. В целом, в органных композициях преобладают квадратные построения, среди форм стали встречаться вариации и трехчастные композиции с контрастной серединой.

Закономерные исторические процессы, возникшие в западноевропейской музыке второй половины XVIII столетия, естественным образом повлекли за собой жанрово-стилистические изменения французской органной мессы. Отметим следующее: несмотря на подобные перемены, во французской органной мессе рассматриваемого периода было сохранено, пожалуй, самое главное – особое внимание к темброво-регистровой составляющей. Возникшие в начале XVI столетия таблицы смешения регистров, которые определили начало возникновения французской национальной органной традиции, не потеряли своей актуальности вплоть до конца XVIII столетия.

Внимание к красочности и тембровому колориту инструмента, эксперименты в сфере регистровки, открытые в век Франсуа Куперена Великого, определили самобытный стиль французской органной мессы. Достигнув в эпоху барокко вершинной точки своего развития, французская органная месса на cantus firmus явилась уникальным и неповторимым явлением не только в истории органной культуры эпохи барокко, но и в истории западноевропейской музыки в целом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев, А. Д. Клавирное искусство / А. Д. Алексеев. – М.–Л.: Музгиз, 1952. – Вып. 1. – 252 с.

2. Андреев, М. Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X-XIII) / М. Л. Андреев. – М.: Искусство, 1989. – 212 с.

3. Бакеева, Н. Н. Орган: науч.-поп. очерк / Н. Н. Бакеева. – М.: Музыка, 1977. – 144 с.

4. Баранова, Т. Б. Из истории органной мессы / Т. Б. Баранова // Историко-теоретические вопросы западноевропейские музыки: от Возрождения до романтизма / Труды Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных. – М.: Муз. пед. ин-т им. Гнесиных, 1978. – Вып. 40. – С. 143-–157.

5. Березин, В. В. Музыканты королей Франции / В. В. Березин. – М.: Современная музыка, 2013. – 383 с.

6. Блюш, Фр. Людовик XIV / Фр. Блюш. – М.: Ладомир, 1998. – 809 с.

7. Борисов, Ю. В. Дипломатия Людовика XIV / Ю. В. Борисов. – М.: Международные отношения, 1991. – 384 с.

8. Боссан, Ф. Людовик XIV, король-артист / Ф. Боссан. – М.: Аграф, 2002. – 272 с.

9. Бочаров, Ю. С. Об органном искусстве Франции и не только / Ю. С. Бочаров // Старинная музыка. – М.: «Прест», 2013. – № 3 (61). – С. 26–30.

10. Бочаров, Ю. С. Мастера старинной музыки / Ю. С. Бочаров. – М.: Гелеос, 2005. – 352 с.

11. Бочаров, Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко / Ю. С. Бочаров. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. – 232 с.

12. Бочаров, Ю. С. К вопросу о систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко / Ю. С. Бочаров // «Старинная музыка». – М.: «Прест», 2017. – №4 (78). – С. 1–7.

13. Браудо, Е. М. Всеобщая история музыки / Е. М. Браудо. – Спб.: Гос. изд-во, 1922. – Т. 1. – 207 с.

14. Браудо, И. А. Об органной и клавирной музыке / И. А. Браудо. – Л.: Музыка, 1976. – 152 с.

15. Брянцева, В. Н. Французский клавесинизм / В. Н. Брянцева. – Спб.: Д. Буланин, 2000. – 378 с.

16. Будкеев, С. М. Симфонический орган в архитектонике художественной картины мира / С. М. Будкеев // Мир науки, культуры, образования. – Горно-Алтайск: Горно-Алтайский ГУ, 2009. – № 4 (16). – С. 77–79.

17. Булычева, А. В. Обманчивая ясность: поэтика рококо в клавесинных пьесах Ф. Куперена / А. В. Булычева // Музыкальная академия. – 2001. – №3. – С. 193–210.

18. Булычева, А. В. Стилевая природа лирической трагедии Люлли / А. В. Булычева // Статьи молодых музыковедов. – Спб.: СпбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1997. – Вып.1. – С. 45–74.

19. Булычева, А. В. Французская музыка первой половины XVIII века / А. В. Булычева. – М.: НИЦ "Московская консерватория", 2018. – 112 с.

20. Бурундуковская, Е. В. Органно-клавирная культура Италии XVI-XVII века»: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Е. В. Бурундуковская; РАМ им. Гнесиных. – М., 2009. – 364 с.

21. Вирдунг, С. Трактат о музыке (1511) / пер. и комм. М. Толстобровой. – Спб.: Русский Фонд Старинной музыки, 2004. – 147 с.

22. Гольфарб, Н. В. Метаморфозы барочных жанровых моделей в органной музыке XIX века / Н. В. Гольфарб // Аналогии и параллели: сборник научных статей / Ред.-сост. А.И. Демченко. – Саратов: СГК (академия) им. Л. В. Собинова, 2012. – С. 197–207.

23. Грубер, Р. И. Всеобщая история музыки / Р. И. Грубер. – М.: Музгиз, 1965. – Ч. 1. – 484 с.

24. Грум-Гржимайло, Т. Н. Музыкальное исполнительство / Т. Н. Грум-Грижайло. – М.: Знание, 1984. – 158 с.

25. Диденко, Н. М. Формирование инструментальной фактуры в

органной музыке Германии XV-XVIII веков: дис. … кандидата искусствоведения: 17.00.02. / Н. М. Диденко; МГК им. П. И. Чайковского. – М., 1994. Москва, 1994. – 212 с.

26. Друскин, М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. – М.: Музыка, 1982. – 380 с.

27. Друскин, М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков / М. С. Друскин // Собрание сочинений в семи томах. Ред. кол.: И. В. Розанов, А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая, А. В. Вульфсон. – Спб.: Композитор Санкт-Петербург, 2007. – Том. 1. – 752 с.

28. Евдокимова, Ю. К. История полифонии: в 7 вып. / Ю. К. Евдокимова. – Москва: «Московская консерватория». – Вып. 1, 1983. – 451 с.

29. Евдокимова, Ю. К., Симакова, Н. А. Музыка эпохи Возрождения. Cantus prius factus и работа с ним / Ю. К. Евдокимова, Н. А. Симакова. – Москва: Музыка, 1982. – 252 с.

30. Евдокимова, Ю. К. Тематические процессы в мессах Палестрины / Ю. К. Евдокимова // Теоретические наблюдения над историей музыки: сборник статей. – Москва: Музыка, 1978. – С. 78–106.

31. Из истории мировой органной культуры XVI—XX веков / под ред. М. Воиновой и Е. Кривицкой. — М.: ООО «Музиздат», 2008. — 864 с.

32. Зайцева, Л. А. Анонимная органная месса из сборника Пьера Аттеньяна (1531) / Л. А. Зайцева // Музыкальный интернет-журнал «Израиль XXI: № 35», 2012. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20160903034658/http://www.21israel-music.com:80/Music_journal_No35.htm

33. Зайцева, Л. А. Диалог во французской органной музыке Барокко (на примере органной мессы Н. де Гриньи) / Л. А. Зайцева // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание: сб. мат-лов и науч. ст. междунар. заочн. науч.-практ.

конф. 29 апреля, 2013. – Челябинск: ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского. – С. 53–58.

34. Зайцева, Л. А. Династия Куперенов / Л. А. Зайцева // Музыкальная жизнь. – М.: «Композитор», 2011. – № 3. – С. 34–35.

35. Зайцева, Л. А. Династия Куперенов. Фигуры и факты / Л. А. Зайцева // Вестник музыкальной науки. – Н-ск: НГК им. М.И. Глинки, 2018. – № 1. – С. 56–62.

36. Зайцева, Л. А. Из истории григорианской мессы «Cunctipotens genitor Deus» / Л. А. Зайцева // Культура и цивилизация. – М.: «Аналитика Родис», 2017. – № 1. – С.537–545.

37. Гофман (Зайцева), Л. А. Месса Ф. Куперена: к проблеме барокко и современность / Л. А. Гофман (Зайцева) // Традиции и новаторство в современном музыкально искусстве: Материалы Сибирской открытой (V Межрегиональной) науч.-практ. конф., 6–7 апреля 2009. – Томск: ФГУ «Томский ЦНТИ», 2010. – С. 52–59.

38. Гофман (Зайцева), Л. А. Музыка при дворе Людовика XIV / Л. А. Гофман (Зайцева) // Искусство глазами молодых / Материалы I Международной (V Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых 23-24 апреля 2009. – Красноярск: КГАМиТ, 2009. – С. 9–11.

39. Гофман (Зайцева), Л. А. Некоторые особенности французской органной музыки эпохи Барокко / Л. А. Гофман (Зайцева) // Искусство глазами молодых: материалы научной конференции студентов и аспирантов, 3 апреля 2007. – Красноярск: КГАМиТ, 2008. – С. 11-–13.

40. Зайцева, Л. А. Органная месса Н. де Гриньи / Л. А. Зайцева // Наука в современном информационном обществе / Материалы IV международной научно-практической конференции 13-14 июля, 2015. Science in the modern information society IV. – USA: North Charleston, 2015. – Vol. 3. – С. 15–19.

41. Гофман (Зайцева), Л. А. О специфике жанров французской органной музыки XVII столетия (на примере «Приходской» органной мессы Ф.

Куперена Великого) [Электронный ресурс] / Л. А. Гофман (Зайцева) // Музыкальный интернет-журнал «Израиль XXI: № 34», 2012. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20161005045547/http://21israel-music.com:80/Couperin_Missa.htm

42. Зайцева, Л. А. Органные табулатуры П. Аттеньяна: к истории происхождения / Л. А. Зайцева // Международный научно-исследовательский журнал. – Екатеринбург: Компания «Полиграфист», 2017. – № 03 (57). Часть 1. – С. 75–58.

43. Зайцева, Л. А. Органные диалоги Ф. Куперена / Л. А. Зайцева // Международный научный журнал «Символ науки». – Уфа: «Омега сайнс», 2017. – №2. Часть 2. – С. 213–214.

44. Зайцева, Л. А. Особенности жанра Plein jeu в органных мессах Ф. Куперена / Л. А. Зайцева // Академическая наука – проблемы и достижения / Материалы XI международной научно-практической конференции 6–7 февраля 2017. Academic science – problems and achievements XI. – USA: North Charleston, 2017. – Vol. 2. – С.4–8.

45. Гофман (Зайцева), Л. А. «Приходская месса» Фр. Куперена: к вопросу об особенностях французской органной мессы / Л. А. Гофман (Зайцева) // Материалы третьей межрегиональной студенческой музыкально-теоретической конференции 24-25 октября 2007. – Н-ск: НГК им. М.И. Глинки, 2009. – С.8–13.

46. Зейфас, Н. М. Concerto grosso в музыке барокко / Н. М. Зейфас // Проблемы музыкальной науки. – М.: Музыка, 1975. – Вып. 3. – С. 379–406.

47. Зенаишвили, Т. А. Органные сочинения Иоганна Пахельбеля: вопросы стиля и исполнительской интерпретации: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Т. А. Зенаишвили; МГК им. П.И. Чайковского. – М., 1997. – 24 с.

48. Зив, Н. М. Франсуа Куперен: наблюдения над стилем / Н. М. Зив // Сов. Музыка. – 1980. – № 2 – С. 101–107.

49. Каптерева, Т. П., Быков, В. Е. Искусство Франции XVII века //

Т. П. Каптерева, В. Е. Быков. – М.: Искусство, 1969. – 233 с.

50. Козлыкина, С. А. Стиль Джироламо Фрескобальди в контексте эпохи раннего барокко: автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / С. А. Козлыкина; РГК им. С.В. Рахманинова. – Ростов н/Д., 2007. – 27 с.

51. Конен, В. Д. Путь от Люлли к классической симфонии / В. Д. Конен // От Люлли до наших дней: сб. статей. – М.: Музыка, 1967. – С. 11–32.

52. Копчевский, Н. А. Клавирная музыка / Н. А. Копчевский. – М.: Музыка, 2011. – 96 с.

53. Кривицкая, Е. Д. История французской органной музыки: очерки / Е. Д. Кривицкая. – М.: Композитор, 2003. – 344 с.

54. Кузнецов, К. А. Музыкально-исторические портреты: биографии композиторов, избранные страницы их творчества / К. А. Кузнецов. – М.: Музгиз, 1937. – 200 с.

55. Куперен, Ф. Искусство игры на клавесине / Перевод с фр.: О. А. Серовой-Хортик. – М.: Музыка, 1973. – 152 с.

56. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII-XVIII веков / Т. С. Кюрегян. – М., 1998. – Часть II. – с. 140–196.

57. Ландовска, В. О музыке / В. Ландовска. – М.: Радуга, 1991. – 440 с.

58. Лепнурм, Х. Л. История органа и органной музыки / Х. Л. Лепнурм. – Казань: Каз.гос. консерватория, 1999. – 172 с.

59. Ливанова, Т. Н. Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств / Т. Н. Ливанова. – М.: Музыка, 1977. – 528 с.

60. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Н. Ливанова. – М.: Музыка, 1983. – Том 1. – 696 с.

61. Ливанова, Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи / Т. Н. Ливанова. – М.: Музыка, 1948. – Часть 1. – 289 с.

62. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – М.: Советский композитор, 1990. – 312 с.

63. Малеттке, К. Людовик XIV / К. Малеттке // Французские короли и императоры / Под ред. Петера К. Хартманна. – Ростов н/Д.: Феникс, 1997. – С.

240–275.

64. Мелик-Пашаева, К. Л. Пространство и время в музыке их преломление во французской традиции / К. Л. Мелик-Пашаева // Проблемы музыкальной науки. – М., 1975. – Вып.3. – С. 467–479.

65. Мильштейн, Я. И. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» / Я. И. Мильштейн // Франсуа Куперен. Искусство игры на клавесине. – М.: Музыка, 1973. – С. 76–118.

66. Моисеева, М. А. Органное искусство Испании эпохи Высокого Возрождения и барокко: автореферат дис. … кандидата искусствоведения: 17.00.02 / М. А. Моисеева; МГК им. П.И. Чайковского. – М., 2010. – 27 с.

67. Москва, Ю. В. Модальность григорианского хорала на примере мессы францисканской традиции: автореферат дисс. … доктора искусствоведения: 17.00.02 / Ю. В. Москва; МГК им. П.И. Чайковского. – М., 2007. – 61 с.

68. Мюллер, Т. Ф. Полифония: Учебник / Т. Ф. Мюллер. – М.: Музыка, 1988. – 335 с.

69. Насонова, М. Л. Северонемецкая органная школа. Органная композиция как феномен культуры: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. / М. Л. Насонова; МГК им. П.И. Чайковского. – М., 1994. – 28 с.

70. Нерсесов, Я. Н. Они определяли моду / Я. Н. Нерсесов. – М.: АСТ, 2006. – 348 с.

71. Органная книжечка: Очерки по истории и теории органного искусства / Ред.-сост. Е.Н. Цыбко. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. – 328 с.

72. Панов, А. А., Розанов, И. В. Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Часть 1 / А. А. Панов, И. В. Розанов // Вестник СПбГУ. – СПб.: СПбГУ, 2012. – Сер. 15. Вып. 2. – С. 64–98.

73. Панов, А. А., Розанов, И. В. Итальянская темповая терминология во

французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Часть 2 / А. А. Панов, И. В. Розанов // Вестник СПбГУ. – СПб.: СПбГУ, 2012. – Сер. 15. Вып. 3. – С. 13–-46.

74. Панов, А. А. Практика немецкого органиста XVII-XVIII столетий в зеркале исторических документов: дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / А. А. Панов; МГК им. П.И. Чайковского. – М., 2006. – 733 с.

75. Панов, А. А. Принципы регистровки во французской органной музыке XVII-XVIII столетий: монография / А. А. Панов. – Казань: Каз. гос. консерватория, 1993. – 50 с.

76. Панов, А. А. Терминология и регистровка в немецком органном искусстве барокко и галантного маньеризма / А. А. Панов – Казань: Каз. гос. консерватория, 2003. – 594 с.

77. Панов, А. А. Grand Jeu и (Grand) Plein Jeu: Новое прочтение в начале XIX века? / А. А. Панов // Вестник СПбГУ. – СПб.: СПбГУ, 2011. – Сер. 15. Вып. 3. – С. 3–6.

78. Попова, Е. О. Ян Свелинк – композитор, органист, теоретик: очерки музыкальной культуры Нидерландов эпохи «Золотого века» / Е. О. Попова // Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. – М., МГК 2002. – С. 5–42.

79. Попова, Е. О. Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции: дис. … кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Е. О. Попова; МГК им. П.И. Чайковского. – М., 2005. – 289 с.

80. Протопопов, В. В. История полифонии. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века / В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1984. – Вып. 3. – 501 с.

81. Протопопов, В. В. Очерки по истории инструментальных форм XVI-начала XIX века / В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1979. – 327 с.

82. Протопопов, В. В. Ричеркар и канцона в XVI-XVII веках и их эволюция / В. В. Протопопов // Вопросы музыкальной формы. – М., 1972. – Вып.2. – С. 5–54.

83. Пылаева, Л. Д. О некоторых аспектах содержания и формы в танцах

барокко: на примере сарабанд французских авторов / Л. Д. Пылаева // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения. – М., 2003. – Сборник 37. – С. 49–66.

84. Пылаева Л. Д., Танцы французского барокко в контексте риторической эпохи / Л. Д. Пылаева // Вестник Тамбовского государственного университета, Вып. 7 (63). – Тамбов: ТГУ, 2008. – С. 423–425.

85. Пылаева, Л. Д. Французский danse chantée и понятие «характер» в музыке эпохи Людовика XIV / Л. Д. Пылаева // Вестник Томского государственного университета. – Томск: ТГУ, 2013. – № 374. – С. 76–78.

86. Пыстина, Л. Б. Каталогичность как фактор единства инструментального цикла барокко / Л. Б. Пыстина // Проблемы музыкознания. – Новосибирск, 2000. – С. 177–194.

87. Розеншильд, К. К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века / К. К. Розеншильд. – М.: Музыка, 1979. – 168 с.

88. Роллан, Р. Музыкально-исторической наследие: В 8 вып. / Р. Роллан. – М.: Музыка, 1988. – Вып. 3. – 448 с.

89. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма / Е. А. Ручьевская. – Спб.: Композитор - Санкт-Петербург, 2004. – 297 с.

90. Сабанеев, Л. Л. Всеобщая история музыки / Л. Л. Сабанеев. – М.: Работник просвещения, 1925. – 265 с.

91. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. – 449 с.

92. Симакова, Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения / Н. А. Симакова. – М.: Музыка, 1985. – 360 с.

93. Симакова, Н. А. Мелодия “«L’homme arme» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения / Н. А. Симакова // Теоретические наблюдения над историей музыки. – М., 1978. - С. 17–53.

94. Сторожко, М. Л. Концепция многохорности и северонемецкая органная школа второй половины XVII века / М. Л. Сторожко // Laudamus. – М.: Советский композитор, 1992. – С. 235–244.

95. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. – Спб.: Лань, 2001. – 496 с.

96. Цыбко, Е. Н. Французский мотет от Люлли до Куперена / Е. Н. Цыбко // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения. – М., 2003. – Сборник 37. — С. 67–89.

97. Чебуркина, М. Н. Искусство смешивать регистры в эпоху французского барокко, от Г.-Г. Нивера до Г. Корретта: становление и эволюция регистровых типов / М. Н. Чебуркина // Вестник СПбГУ. – СПб.: СПбГУ, 2013. – Сер. 15. Вып. 2. – С. 36–53.

98. Чебуркина, М. Н. Ноэль французского органного Барокко как синтез литургических и светских тенденций / М. Н. Чебуркина // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2012. – № 2 (11). – С. 8–11.

99. Чебуркина, М. Н. Тенденции французского органостроения эпохи барокко в XVII – начале XVIII века / М. Н. Чебуркина // Вестник СПбГУ. – СПб.: СПбГУ. – 2012. – Сер. 15. Вып. 2. – С. 99–115.

100. Чебуркина, М. Н. Французское органное искусство Барокко (1600-1799). Периодизация. Категории «Plein jeu» и «прелюдировать» / М. Н. Чебуркина // Музыковедение. – 2012. – №12. – С. 2–6.

101. Чебуркина, М. Н. Французское органное искусство Барокко: музыка, органостроение, исполнительство: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02 / М. Н. Чебуркина; МГК им. П.И. Чайковского. – М., 2013. – 874 с.

102. Чебуркина, М. Н. Эволюция французского органостроения от возрождения к барокко: становление диспозиции-типа / М. Н. Чебуркина // Научный вестник Московской консерватории. – 2011. – № 4. – С. 95–105.

103. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М.: Классика XXI, 2011. – 816 с.

104. Широкова, В. П. О легкости: к проблеме эстетических универсалий музыки XVIII века / В. П. Широкова // Musicus. – СПб.: СПбГК, 2017. – №1. – С. 21-–25.

105. Широкова, В. П. О легкости: к проблеме эстетических универсалий

музыки XVIII века / В. П. Широкова // Musicus. – СПб.: СПбГК, 2017. – № 2 . С.37–44.

106. Фисейский, А. В. Орган в истории мировой музыкальной культуры (III век до н.э. –1800 год) / А. В. Фисейский. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. – 544 с.

107. Aaron, J. The Liturgical Function of French Baroque Organ Repertoire / J. Aaron // Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology, Vol. 1: Iss. 1, Article 7. – 2008. – pp. 83-98. – Режим доступа: https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/notabene/article/view/6543

108. Almonte, C. Howell. French Baroque Organ Music and the Eight Church Tones [Электронный ресурс] / C. H. Almonte // Journal of the American Musicological Society, Vol. 11, No. 2/3. – 1958. – pp. 106–118. – Режим доступа: https://www.jstor.org/stable/829898?seq=1#page_scan_tab_contents

109. Barrera, Juan D. Bienséance et vraisemblance: le phénomène normatif dans la production musicale des organistes français de l'époque classique [Электронный ресурс] / J. D. Barrera. - Revue Strathèse n° 7/2018. – Режим доступа: https://strathese.unistra.fr/strathese/index.php?id=1322

110. Barrera, Juan D. La musique pour orgue en France à l'âge classique: D.M.A. diss. / J. D. Barrera. – Université de Strasbourg, 2017. – 523 p.

111. Barrett-Benson, L. The effects of the Revolution on the organ mass in France [Электронный ресурс] / L. Barrett-Benson. – Режим доступа: https://www.calstatela.edu/sites/default/files/centers/Wagner/documents/Organ.pdf

112. Baxendale, J. Préface à la nouvelle édition critique des pièces d'orgue de François Couperin [Электронный ресурс] / J. Baxendale – 2018. – 30 p. – Режим доступа:https://www.academia.edu/36968628/pr%c3%89face_%c3%80_la_nouvelle_%c3%89dition_critique_des_pi%c3%88ces_d_orgue_de_fran%c3%87ois_couperin

113. Beaussant, P. Francois Couperin / P. Beaussant. – Portland, 1990. – 426 p.

114. Benoit, M. Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIII é

siecles / M. Benoit. – Paris: Fayard, 1992. – 811 p.

115. Benoit, M. La Vie de Francois Couperin / M. Benoit // Francois Couperin (1668-1773). Ed. Par Catherine Cessac. Versailles: Centre de Musique Baroque de Versaille, 2000. – pp. 19–44.

116. Benoit, M. Les musiciens du Roi de France 1661-1733 / M. Benoit. – Paris: Puf, 1982. – 127 p.

117. Bisaro, X. Guide historique et pratique du plain-chant et du faux-bourdon France XVIIe-XVIIIe siècles / X. Bisaro. – Centre de musique baroque de Versailles, 2017. – 154 p.

118. Citron, P. Couperin / P. Citron. – Paris: Éditions du Seuil, 1956. – 191 p.

119. Clark, James M. The Abbey of St. Gall as a Centre of Literature & Art / J. M. Clark. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013. – 313 p.

120. Connolly, D. The Influence of Plainchant on French Organ Music after the Revolution: D.M.A. diss. / D. Connolly. – Dublin: Dublin Institute of Technology, 2013. – 317 p.

121. Connor, M. The Liturgical Use of the Organ in the Sixteenth Century: The Judgments of Cajetan and the Dominican Order [Электронный ресурс] / M. O'Connor // Religions, №7, 2014. – pp. 751–766. – Режим доступа: https://pdfs.semanticscholar.org/17a9/217b9be8612f2c30b67d81eeff1ee879a708.pdf

122. Davy-Rigaux, C., Berton-Blivet, N. La musique d'Eglise en France: carrières, diffusion et création (XVIIe-XVIIIe siècles) [Электронный ресурс] / C. Davy-Rigaux, N. Berton-Blivet // Archives-ouvertes, 2012. – 11 p. – Режим доступа: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00840974/document

123. Dictionary of Music and Musicians / George Grove. – London, 1879 – 1900. – Vol. I – IV.

124. Dubois, P. The French classical organ [Электронный ресурс] / P. Dubois // Goldberg Magazine Ensayo, 2003. – Режим доступа: https://www.organartmedia.com/downloads/GOLDBERG-MAGAZINE%20ENSAYO-The%20French%20classical%20organ.pdf

125. Dufourcq, N. La musique religieuse francaise de 1660 à 1789 / N. Dufourcq // Revue Musicale, «La musique religieuse francaise des origines à nos jours», 1954. – № 223. – pp. 89–110.

126. Dufourcq, N. La vie musicale en France au siecle de Louis XIV - Nicolas Lebegue / N. Dufourcq. – Paris: Picard, 1954. – 220 p.

127. Dufourcq, N. Le Livre de l'Orgue francais, 1589-1789 / N. Dufourcq. – Paris: Picard, 1971. – Tome I. – 703 p.

128. Dufourcq, N. Le Livre de l'Orgue francais, 1589-1789 / N. Dufourcq. – Paris: Picard, 1969. – Tome II. – 312 p.

129. Dufourcq, N. Le Livre de l'Orgue francais, 1589-1789 / N. Dufourcq. – Paris: Picard, 1975. – Tome III. – 204 p.

130. Dufourcq, N. Le Livre de l'Orgue francais, 1589-1789 / N. Dufourcq. – Paris: Picard, 1972. – Tome IV. – 206 p.

131. Dufourcq, N. Le XVII siècle français vue à travers quarante années de musicologie / N. Dufourcq // XVIIe siecle. – Paris: Collège de France, 1983. – № 139-35e année, № 2. – pp. 195–219.

132. Eck van, T. Orgel en gregoriaans: een haat-liefde verhouding? / T. Eck van // Tijdschrift voor gregoriaans, 1993. – Jaargang 18, N 1 – pp. 2–22.

133. Encyclopaedia universalis, 20 corpus // Editeur a Paris. – 1993. – 6 corpus. – pp. 689–693.

134. Ferfoglia, S. Guillaume-Gabriel Nivers (ok. 1632–1714) – ostatni z «przedklasyków» czy pierwszy z klasyków? / S. Ferfoglia // Tarnowskie Studia Teologiczne. – 2014. – Vol.33, №2. – pp. 113–125.

135. Fétis, F.-J. Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique. Deuxième édition Entièrement refondue et Augmentée de Plus de Moitié. / F.J. Fétis. – Maitre de Chapelle du Roi des Beiges, Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, etc. TomePremier. – Paris: Librairie de Firmin Didot Freres, Fils et Cie. Imprimeurs de l'lnstitut, Rue Jacob, 56, 1868. – 522 p.

136. Fétis, F.-J. Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie

Générale de la Musique. Deuxième édition Entièrement refondue et Augmentée de Plus de Moitié. / F.J. Fétis. – Maitre de Chapelle du Roi des Beiges, Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, etc. Tome Deuxième. – Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie. Imprimeurs de l'lnstitut, Rue Jacob, 56, 1867. – 489 p.

137. Fétis, F.-J. Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique. Deuxième édition Entièrement refondue et Augmentée de Plus de Moitié. / F.J. Fétis. – Maitre de Chapelle du Roi des Beiges, Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, etc. Tome Troisième. – Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie. Imprimeurs de l'lnstitut, Rue Jacob, 56, 1866. – 485 p.

138. Fétis, F.-J. Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique. Deuxième édition Entièrement refondue et Augmentée de Plus de Moitié. / F.J. Fétis. – Maitre de Chapelle du Roi des Beiges, Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, etc. Tome Quatrième. – Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie. Imprimeurs de l'lnstitut, Rue Jacob, 56, 1866. – 496 p.

139. Fétis, F.-J. Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique. Deuxième édition Entièrement refondue et Augmentée de Plus de Moitié. / F.J. Fétis. – Maitre de Chapelle du Roi des Beiges, Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, etc. Tome Cinquième. – Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie. Imprimeurs de l'lnstitut, Rue Jacob, 56, 1867. – 485 p.

140. Fétis, F.-J. Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique. Deuxième édition Entièrement refondue et Augmentée de Plus de Moitié. / F.J. Fétis. – Maitre de Chapelle du Roi des Beiges, Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, etc. Tome Sixième. – Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie. Imprimeurs de l'lnstitut, Rue Jacob, 56, 1867. – 500 p.

141. Fétis, F.-J. Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie

Générale de la Musique. Deuxième édition Entièrement refondue et Augmentée de Plus de Moitié. / F.J. Fétis. – Maitre de Chapelle du Roi des Beiges, Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, etc. Tome Septième. – Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie. Imprimeurs de l'lnstitut, Rue Jacob, 56, 1867. – 553 p.

142. Fétis, F.-J. Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique. Deuxième édition Entièrement refondue et Augmentée de Plus de Moitié. / F.J. Fétis. – Maitre de Chapelle du Roi des Beiges, Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, etc. Tome Huitième. – Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie. Imprimeurs de l'lnstitut, Rue Jacob, 56, 1867. – 532 p.

143. Fuller, D., Higginbottom, E., Gustafson, B. Couperin [Электронный ресурс] / Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. – Режимдоступа:http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40182pg1

144. Fustier, P. François Couperin et l'axe généalogique [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://paul.fustier.pagesperso-orange.fr/depart_general/Vielle/vielle_baroque/Documents%20et%20anayses/couperin0.htm#fb

145. Gundersen, J. Improvisation. Diminutions from 1350 ad. to 1700 ad [Электронный ресурс] / J. Gundersen. – The National Norwegian Artistic Research Fellowships Programme, 2009. – 17 p. – Режим доступа: http://www.currentes.com/tekster/Stip_CriticalReflection.pdf

146. Higginbottom, E. Organ Mass. Grove Music Online [Электронный ресурс] / E. Higginbottom. – Режим доступа: http://www.oxfordmusiconline.com.myaccess.library.utoronto.ca/subscriber/article/grove/music/20438

147. Higginbottom, E. Organ Music and the Liturgy / E. Higginbottom // The Cambridge Companion to the Organ; ed. G. Webber and N. Thistlethwaite. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – pp. 130–147.

148. Hiley, D. Western Plainchant / Hiley, D. – Oxford: Clarendon Press, 1993. – 661 p.

149. Keyboard Music before 1700. Routledge studies in musical genres / Edited by Alexander Silbiger. – New York: Taylor & Francis, 2004. – 400 p.

150. Kugler, M. Die Tastenmusik im Codex Faenza / M. Kugler. – Tutzing: H. Schneider, 1972. – 362 p.

151. Leightenheimer, Douglas B. From Couperin to Vierne: Liturgical and Stylistic Connections between the French Baroque and French Romantic Organ Mass: D.M.A. diss. / D. B. Leightenheimer. – The University of Arizona, 2016. – 94 p.

152. Luc, Ch.-D. Les ménétriers français sous l'ancien régime / Ch.-D. Luc. – Paris: Klinckieck, 1994. – 335 p.

153. Mahrt, William P. The musical Shape of the Liturgy / W. P. Mahrt. – Richmond, VA: Church Music Association of America, 2012. – 467 p.

154. Mendel, A. Pitch in Western Music since 1500: A Re-Examination [Электронный ресурс] / A. Mendel // Acta Musicologica, Vol. 50, Fasc. 1/2. – International Musicological Society. – Режим доступа: https://pdfslide.net/documents/pitch-in-western-music-since-1500-a-re-examination.html

155. Miller, R. Margaret. The common origin of the German contrapuntal organ school and the French classical organ school from the perspective of organ construction, organ music and organ technique: D.M.A. diss. / Miller M. R. – Florida Atlantic University, 2010. – 120 p.

156. Neveux, F. L'Orgue médiéval de la cathédrale de Bayeux (XIIIe–XVIe siècle) [Электронный ресурс] / F. Neveux // Schedae, 2005. – pp. 23–33. – Режим доступа:https://www.unicaen.fr/puc/html/ecrire/preprints/preprint0042005.pdf

157. Ortigue, J. La musique à l'église / J. d'Ortigue. – Paris: Didier, 1861. – 478 p .

158. Paisar, Heather L. The Origins, History, and Development of the Tiento De Medio Registro from the Sixteenth to the Eighteenth Century: D.M.A. diss. /

H. L. Paisar. – University of Kansas, 2015. – 373 p.

159. Paisar, Mark R. Lutheran Alternatim Practices in the XVI and Early XVII Centuries: A Narrative of Liturgical Artistry and Accessibility: D.M.A. diss. / M. R. Paisar. – University of Kansas, 2017. – 55 p.

160. Park, Song Y. The Baroque Offertoire: Apotheosis of the French Organ Art: D.M.A. diss. / S. Y. Park. – University of Kansas, 2016. – 32 p.

161. Pawlisz, K. Jehan Titelouze – stylistyka dzieł i koncepcja organów jako inspiracja do improwizacji: D.M.A. diss. / K. Pawlisz. – Kraków: Akademia Muzyczna, 2012. – 198 p.

162. Picone, P. Orgue français de la Renaissance contribution à l'histoire de la facture d'orgue et essai de synthèse [Электронный ресурс] / P. Picone. – 2009. – 21 p. – Режим доступа: https://www.academia.edu/6981418/_Lorgue_fran%C3%A7ais_de_la_Renaissance_contribution_%C3%A0_lhistoire_de_la_facture_dorgue_et_essai_de

163. Pirro, A. Les organistes français du xvii siècle. Jean itelouze (1563-1633) Paris aux bureaux de la Schola cantorum / A. Pirro. – Paris: Aux bureaux de la Schola Cantorum, 1898. – 23 p.

164. Ponsford, D. French Organ Music in the Reign of Louis XIV / D. Ponsford. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 342 p.

165. Pyle, Daniel Sh. Nicolas Gicault's Livre de musique pour l'orgue as a source on notes inégales: D.M.A. diss. / D. Sh. Pyle. – New York: University of Rochester, 1991. – 230 p.

166. Rachon, P. Alternatim practice in France Organs [Электронный ресурс] / P. Rachon. – Режим доступа: http://www.rachonpiotr.com/wp-content/uploads/2017/06/218_alternatim_practice_in_france_piotr_rachon.pdf

167. Rachon, P. Plein Jeu as a Trademark of French Classical Organs [Электронный ресурс] / P. Rachon. – Режим доступа: http://www.rachonpiotr.com/wp-content/uploads/2017/06/219_plein_jeu_as_a_trademark_of_french_classical_organs_piotr_rachon.pdf

168. Rokseth, Y. Deux livres d'orgue parus en 1531 chez Pierre Attaingnant, transcription et introduction par Yvonne Rokseth / Y. Rokseth. – Paris: Heugel et Cie, 1967. – 59 p.

169. Ross, W. Duffin. A Performer's Guide to Medieval Music / W. D. Ross. – Bloomington: Indiana University Press, 2000. – 599 p.

170. Rowell, L. I. The Repertoire of French Liturgical Organ Music in Brussels, Bibliotheque Royale Ms III 926: Ph.D. diss. / L. I. Rowell. – School of The Ohio State University, 1984. – 276 p.

171. Shannon, John R. The Evolution of Organ Music in the 17th Century: A Study of European Styles / J. R. Shannon– Jefferson, N.C.: McFarland & Company, 2014. – 313 p.

172. Tarantino, T. Anonymous (Tuotilo?): Kyrie Cunctipotens Genitor [Электронный ресурс] / T. Tarantino. – Режим доступа: ttp://www.toddtarantino.com/hum/kyriecunctipotens.html

173. The Organ an encyclopedia // editor: Douglas E. Bush; associate editor: Richard Kassel. – New York: Routledge, 2006. – 696 p.

174. Wagstaff, L. Fr. Instrument of Enlightenment: A Cultural History of the Pipe Organ in Pre-Revolutionary Eighteenth Century France / L. Fr. Wagstaff. – Williamsburg, VA, 2009. – 95 p.

175. Weebb, Helen J. Tudor organ music a study of liturgical works in the British museum ms. Additional 29996: D.M.A. diss. / H. J. Weebb. – University of Adelaide, 1975. – 376 p.

176. Whitten, E. Synthesizing styles: international influence on organ music in Restoration England: D.M.A. diss. / E. Whitten. – Arizona State University, 2014. – 179 стр.

177. Williams, C. F. Abdy. The Story of Organ Music / C. F. Abdy Williams. Herron Press, 2008. – 320 p.

178. Williams, P. The European Organ, 1450-1850 / P. Williams. – London: Batsford, 1966. – 336 p.

179. Williams, P. The Organ in Western Culture, 750-1250 / P. Williams. –

New York: Cambridge University Press, 1993. – 397 p.

180. Wye, van B. Organ Music in the Mass of the Parisian Rite to 1850 with Emphasis on the Contributions of Boely / B. van Wye // French Organ Music: from the Revolution to Franck and Widor, ed. L. Archbold and W.J. Peterson. – NY.: University of Rochester, 1995. – pp. 19–36.

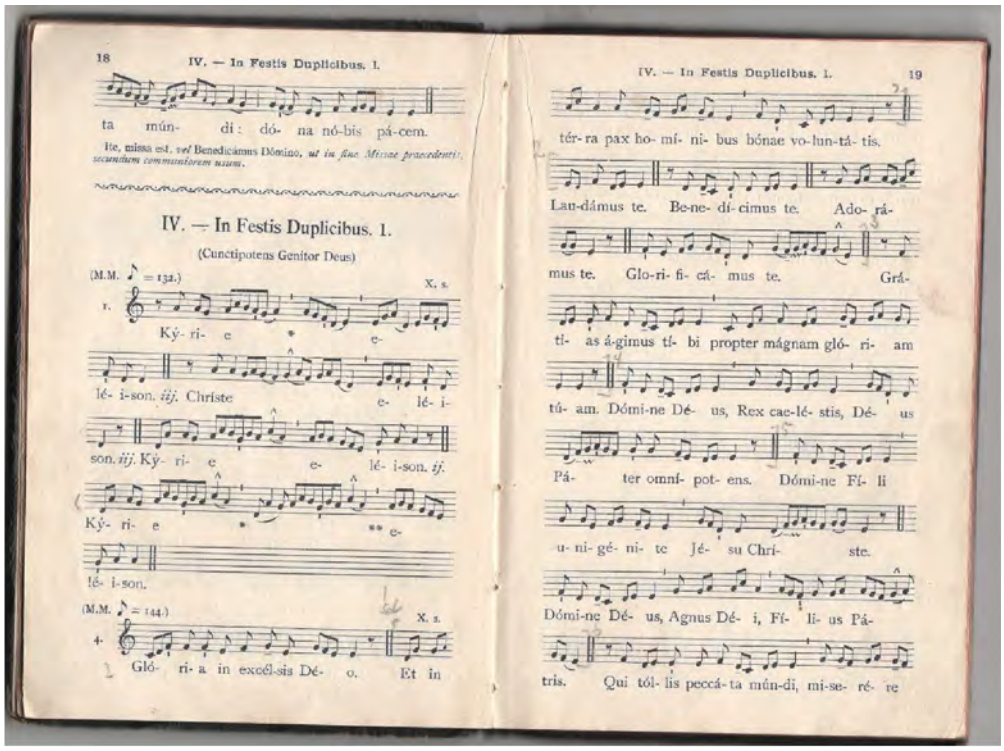
ПРИЛОЖЕНИЯ

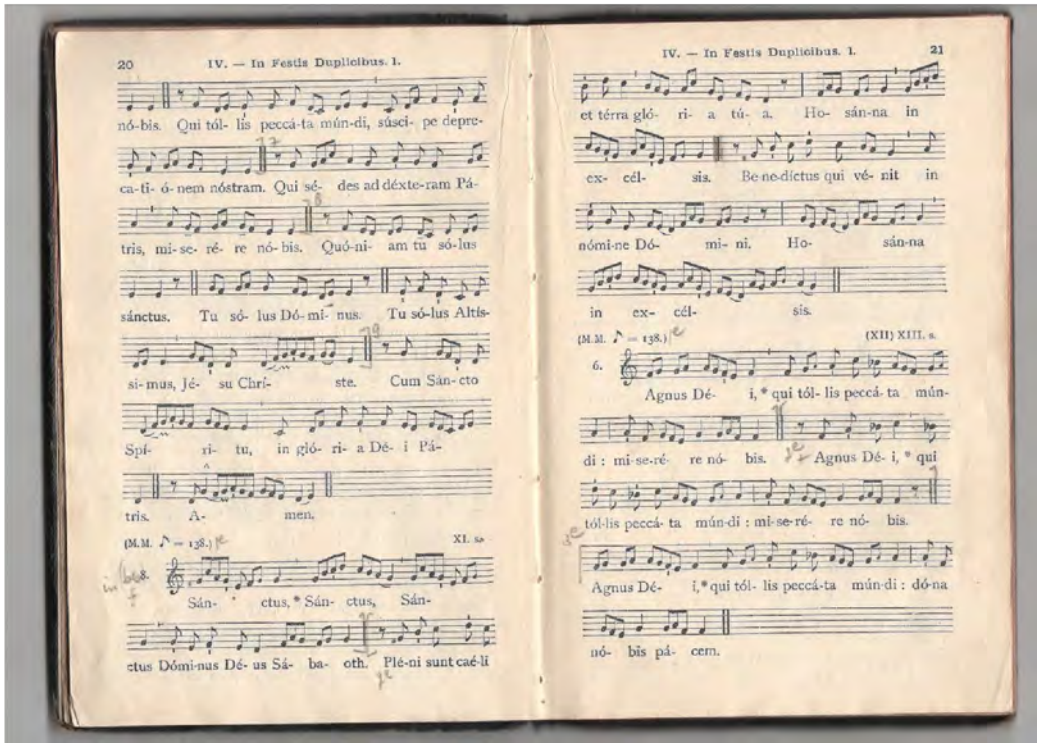
Приложение 1

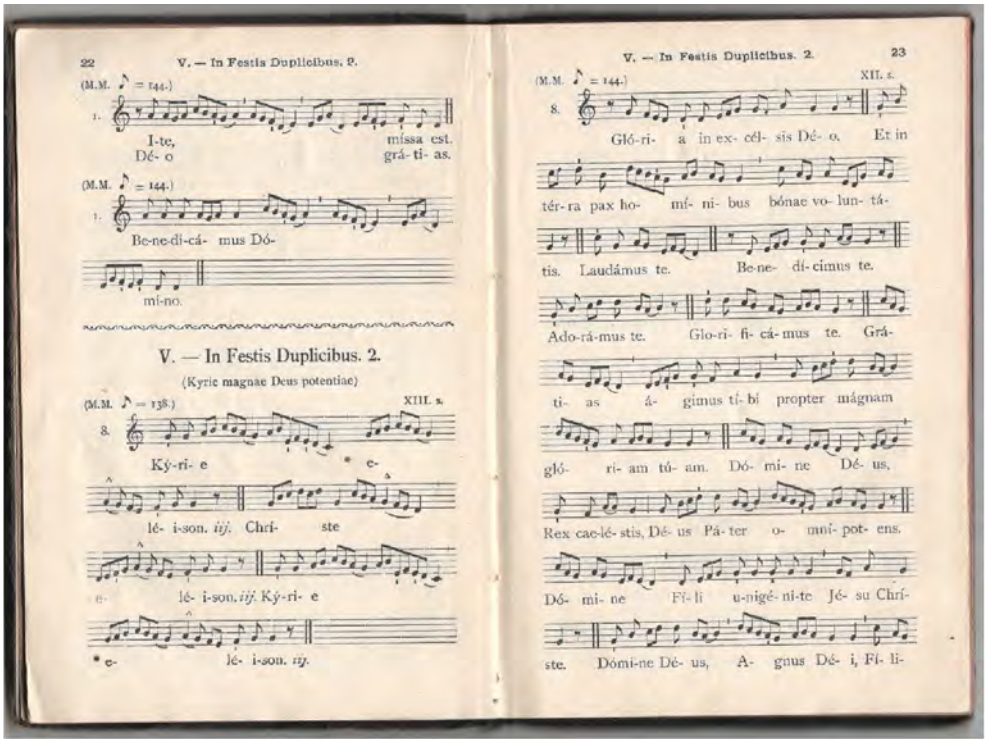
Нотные примеры

Пример 1

IV григорианская месса

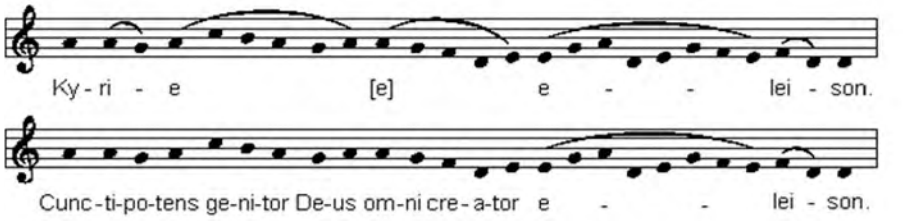






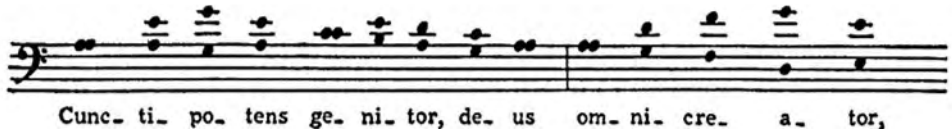
Пример 2

Троп «Cunctipotens Genitor Deus»



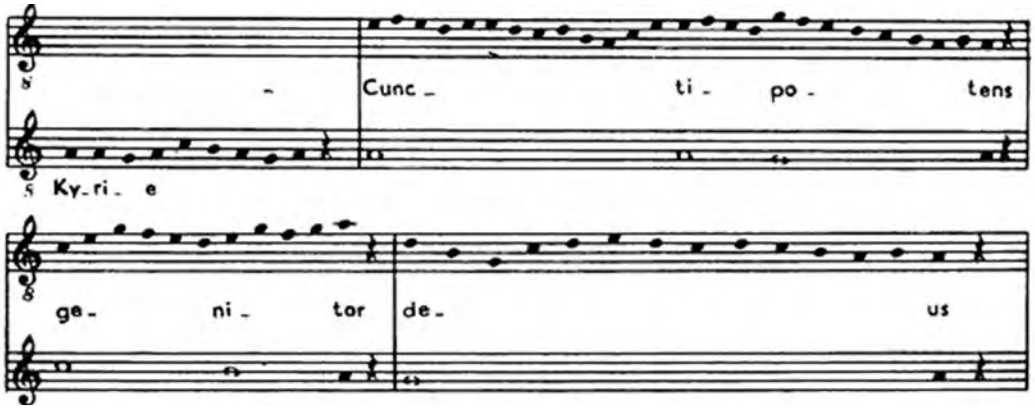
Пример 3

Свободный органум «Cunctipotens» (фрагмент)



Пример 4

Мелизматический органум «Cunctipotens» (фрагмент)

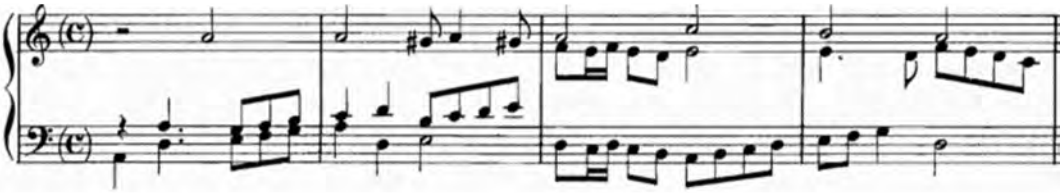


Пример 5

П. Аттеньян. Анонимная месса «Cunctipotens», Kyrie № 1 (фрагмент)

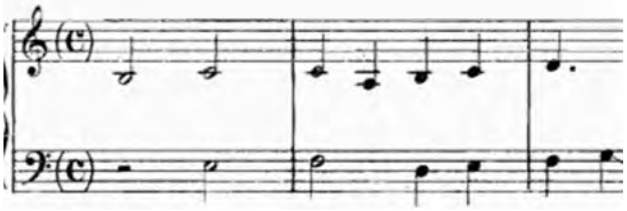
Пример 6

П. Аттеньян. Анонимная месса «Cunctipotens», Kyrie № 2 (фрагмент)



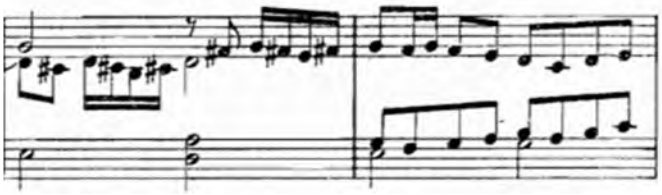
Пример 7

П. Аттеньян. Анонимная месса «Cunctipotens», Tu solus altissimus (фрагмент)



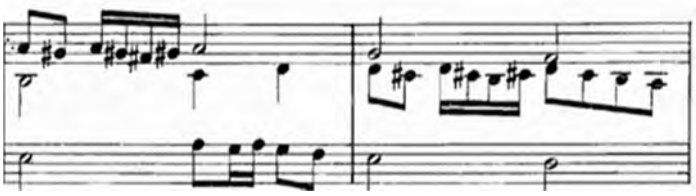
Пример 8

П. Аттеньян. Анонимная месса «Cunctipotens», Kyrie № 1 (фрагмент)



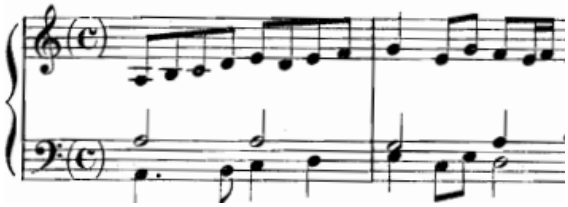
Пример 9

П. Аттеньян. Анонимная месса «Cunctipotens», Christe № 4 (фрагмент)



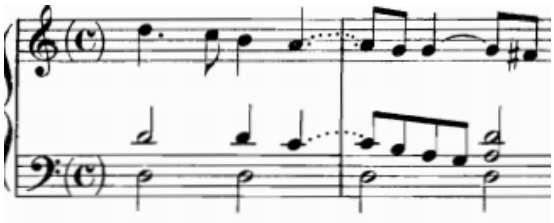
Пример 10

П. Аттеньян. Анонимная месса «Cunctipotens», Ultimus Kyrie (фрагмент)



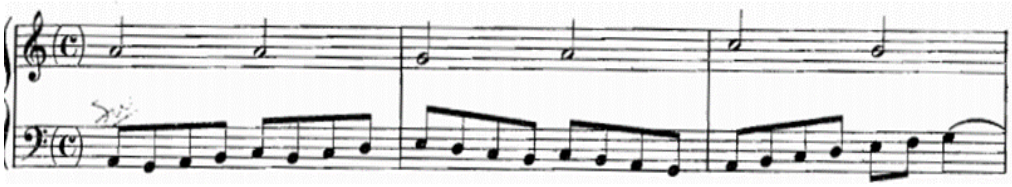
Пример 11

П. Аттеньян. Анонимная месса «Cunctipotens», Et in terra pax (фрагмент)



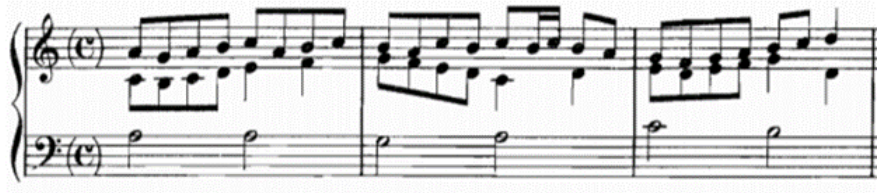
Пример 12

П. Аттеньян. Анонимная месса «Cunctipotens», Kyrie №6 (фрагмент)



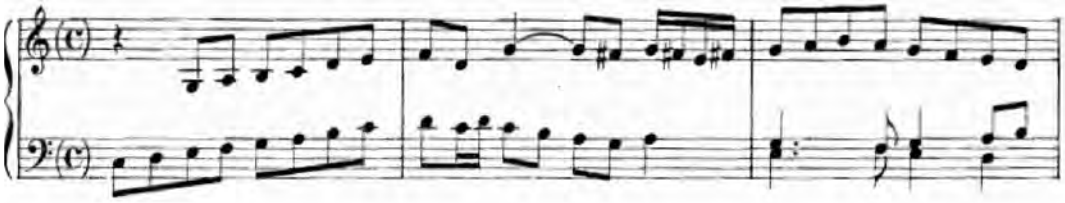
Пример 13

П. Аттеньян. Анонимная месса «Cunctipotens», Kyrie № 1 (фрагмент)



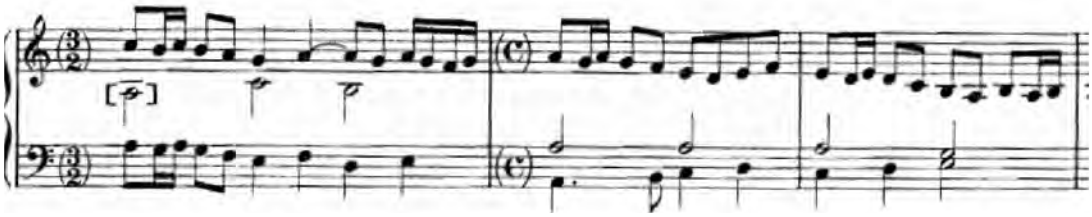
Пример 14

П. Аттеньян. Анонимная месса «Cunctipotens», Sanctus (фрагмент)



Пример 15

П. Аттеньян. Анонимная месса «Cunctipotens», Ultimus Kyrie (фрагмент)



Пример 16

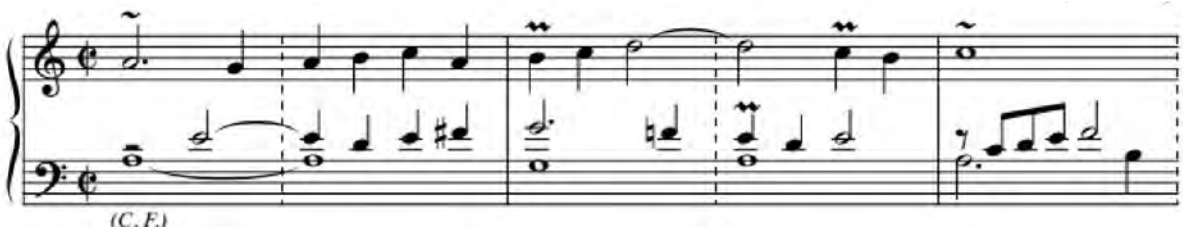
П. Аттеньян. Анонимная месса «Cunctipotens», Tu solus altissimus (фрагмент)

Пример 17

П. Аттеньян. Анонимная месса «Cunctipotens», Sanctus (фрагмент)

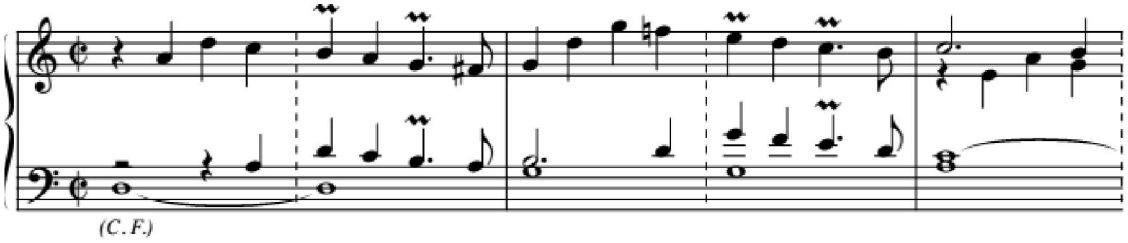
Пример 18

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», Plein jeu Kyrie (фрагмент)



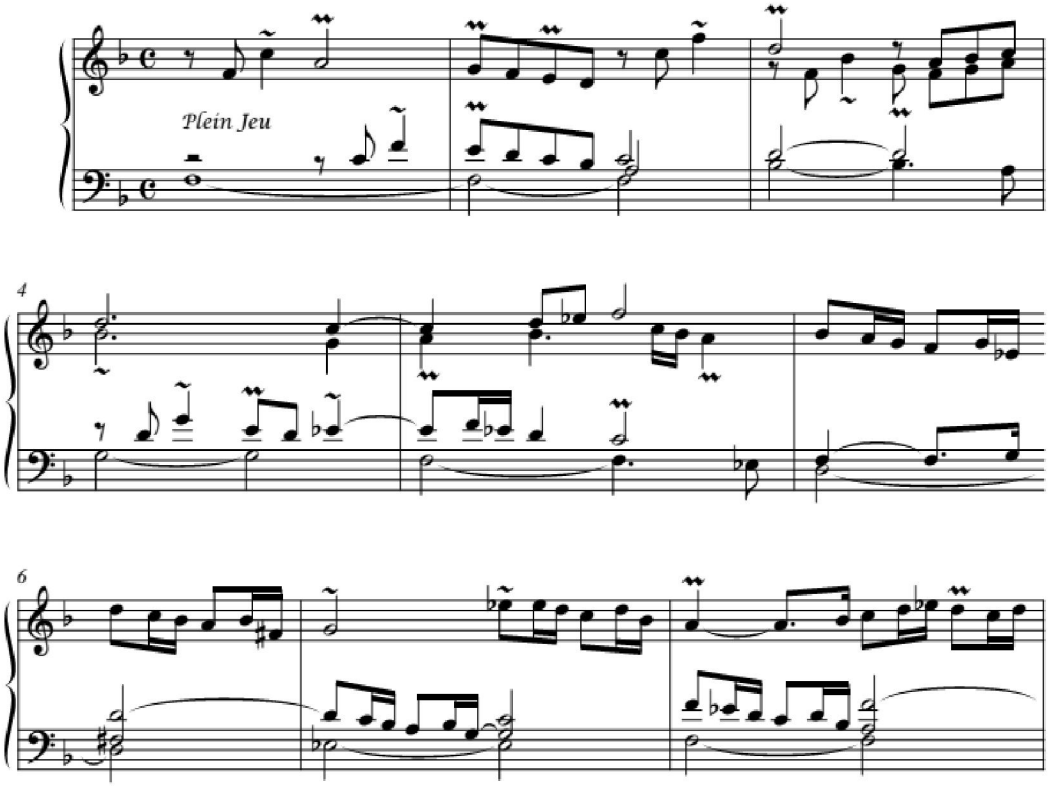
Пример 19

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», Plein jeu Gloria (фрагмент)



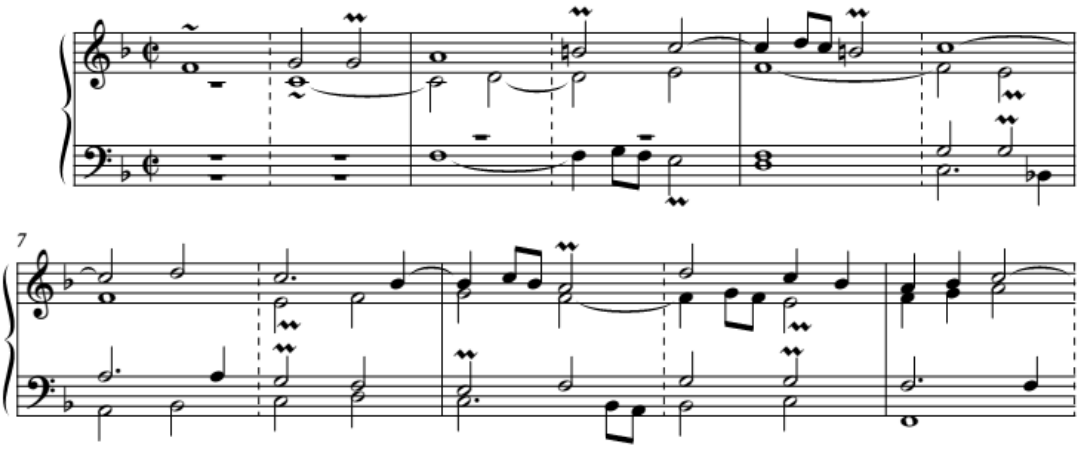
Пример 20

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», Plein jeu Sanctus (фрагмент)



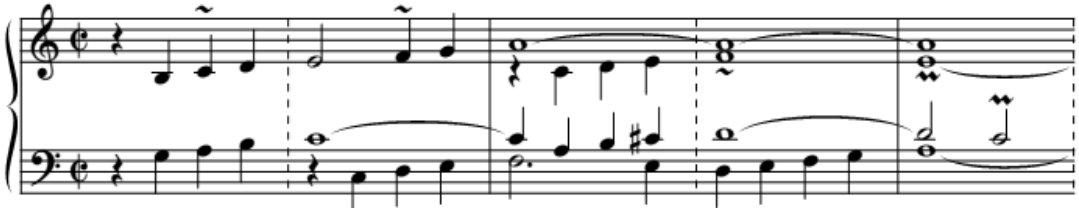
Пример 21

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», Plein jeu Agnus Dei (фрагмент)



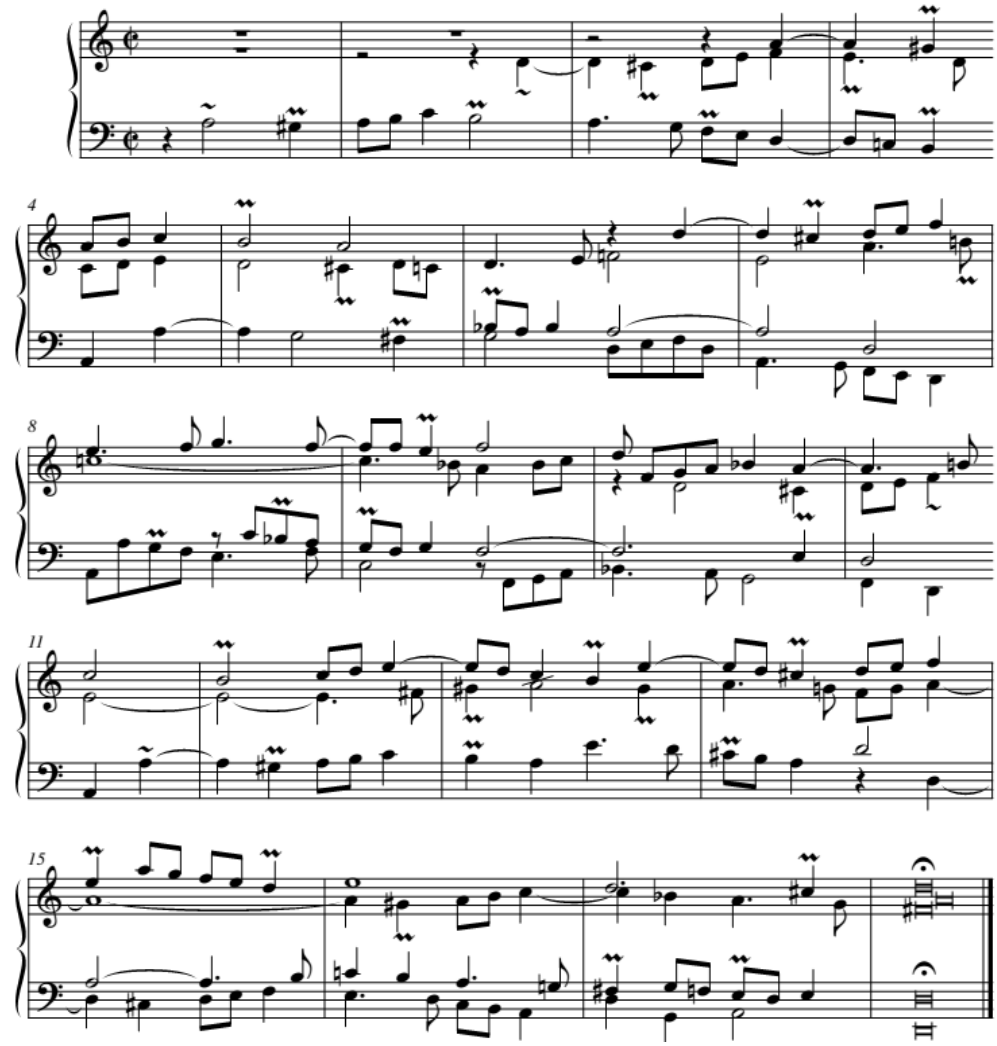
Пример 22

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», Plein jeu Gloria (фрагмент)



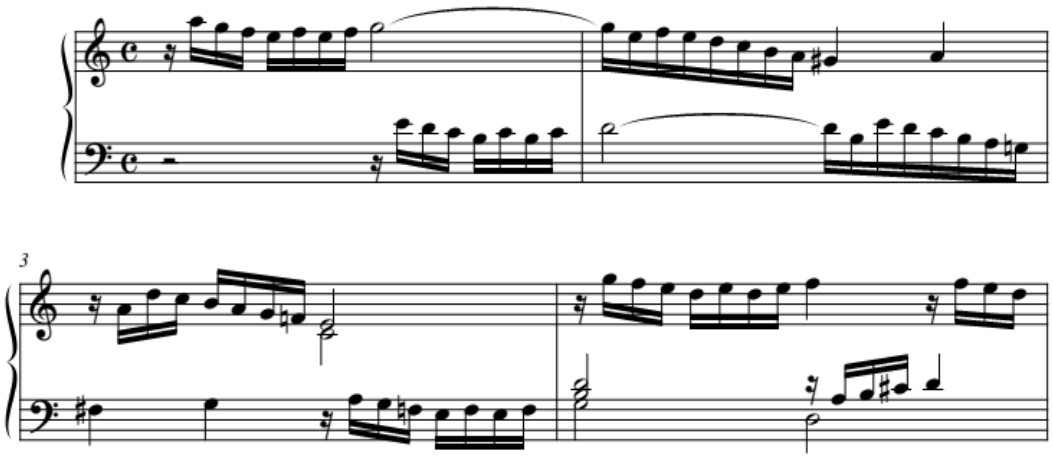
Пример 23

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», фуга Kyrie



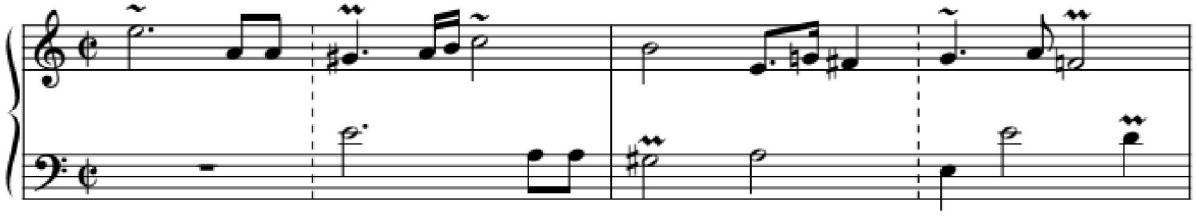
Пример 24

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», фуга Gloria (фрагмент)



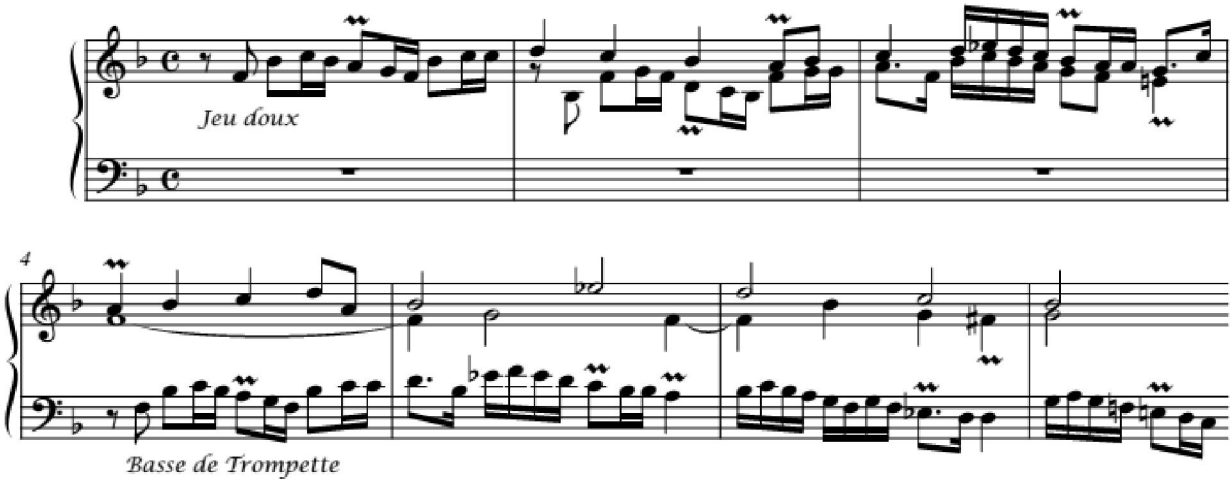
Пример 25

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», фуга Gloria (фрагмент)



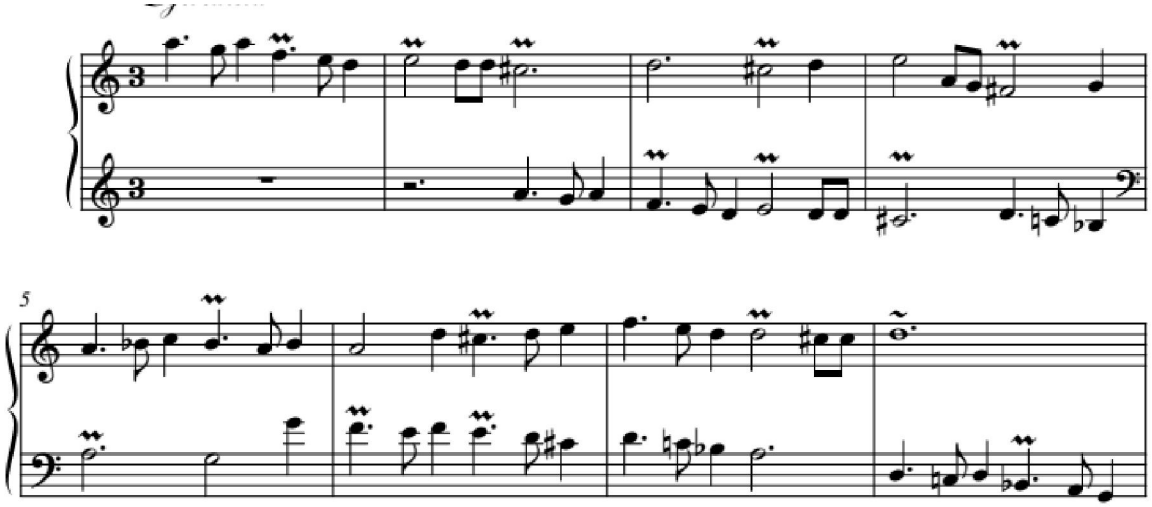
Пример 26

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», фуга Sanctus (фрагмент)



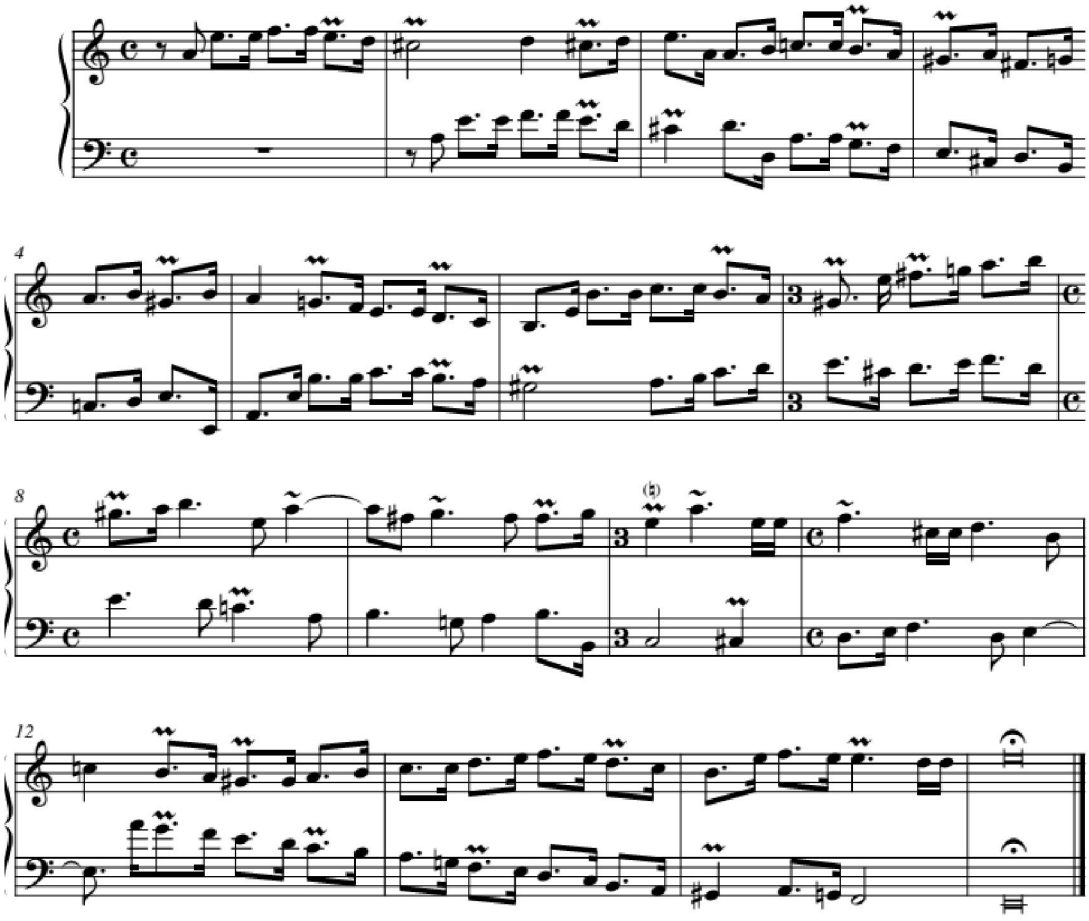
Пример 27

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», дуэт Kyrie (фрагмент)



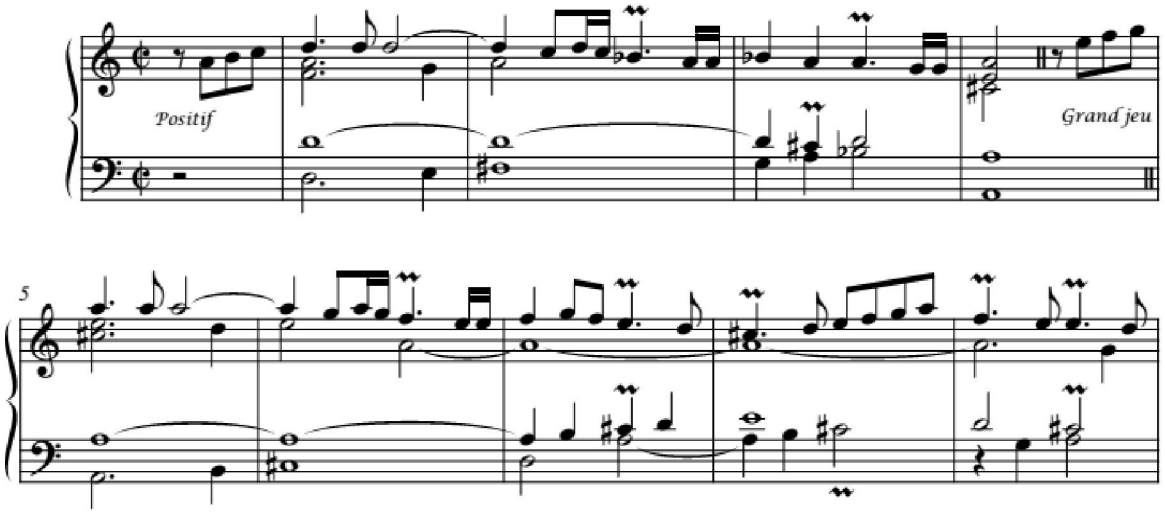
Пример 28

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», дуэт Gloria



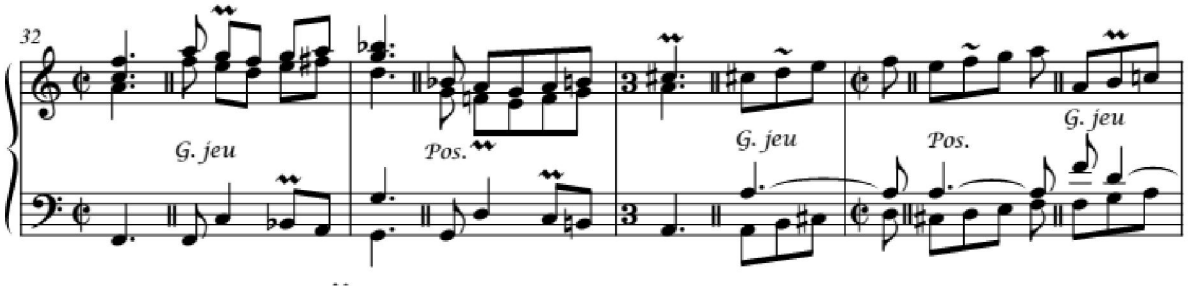
Пример 29

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», диалог Kyrie (фрагмент)



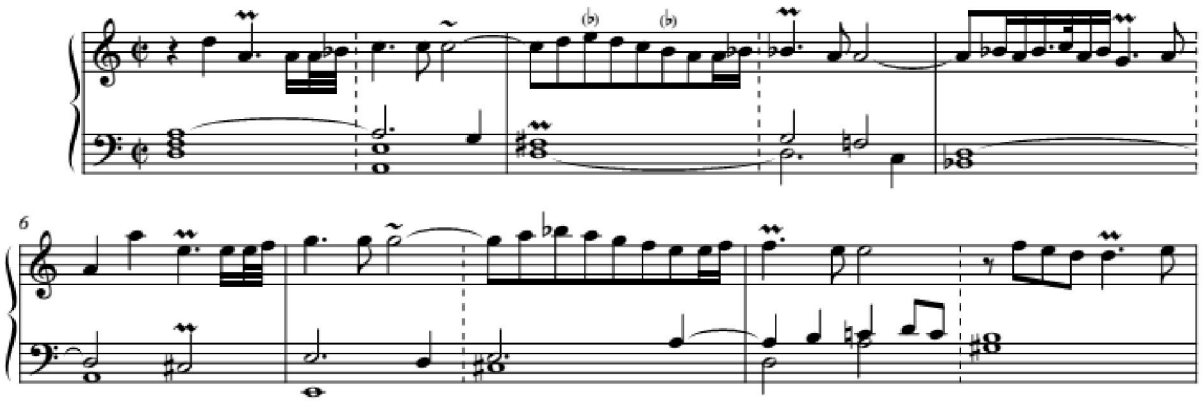
Пример 30

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», диалог Agnus Dei (фрагмент)



Пример 31

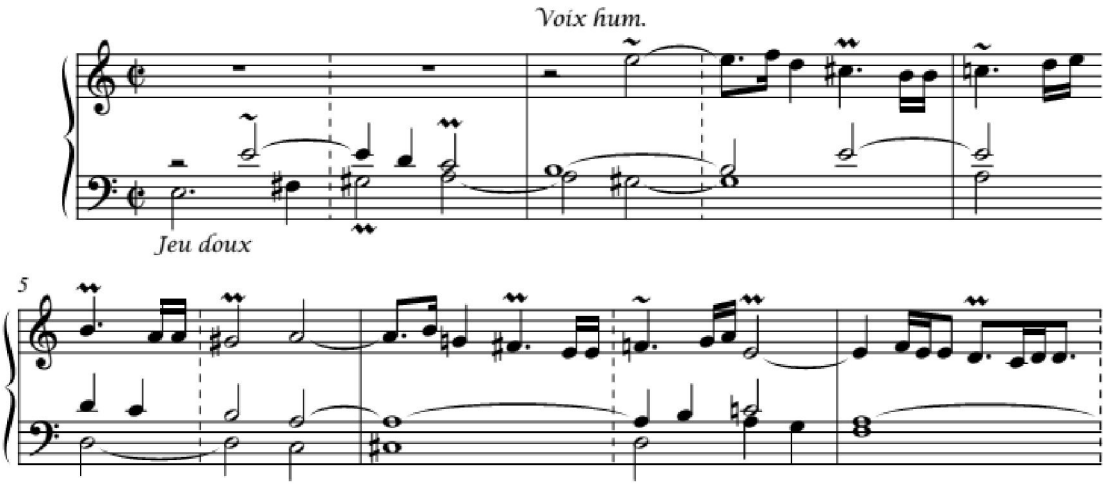
Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», Récit de Cromhorne Kyrie (фрагмент)



Пример 32

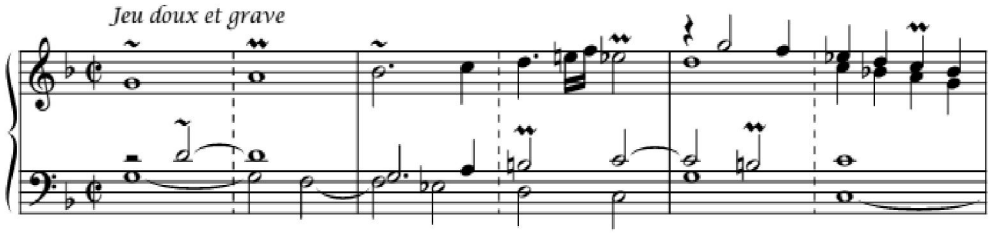
Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», Récit de Voix humaine (фрагмент)

смотреть: 3-8 такты



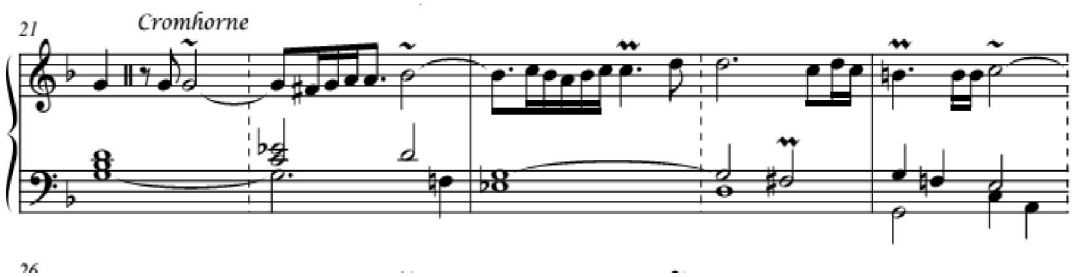
Пример 33

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», Récit de Cromhorne для Benedictus (фрагмент)



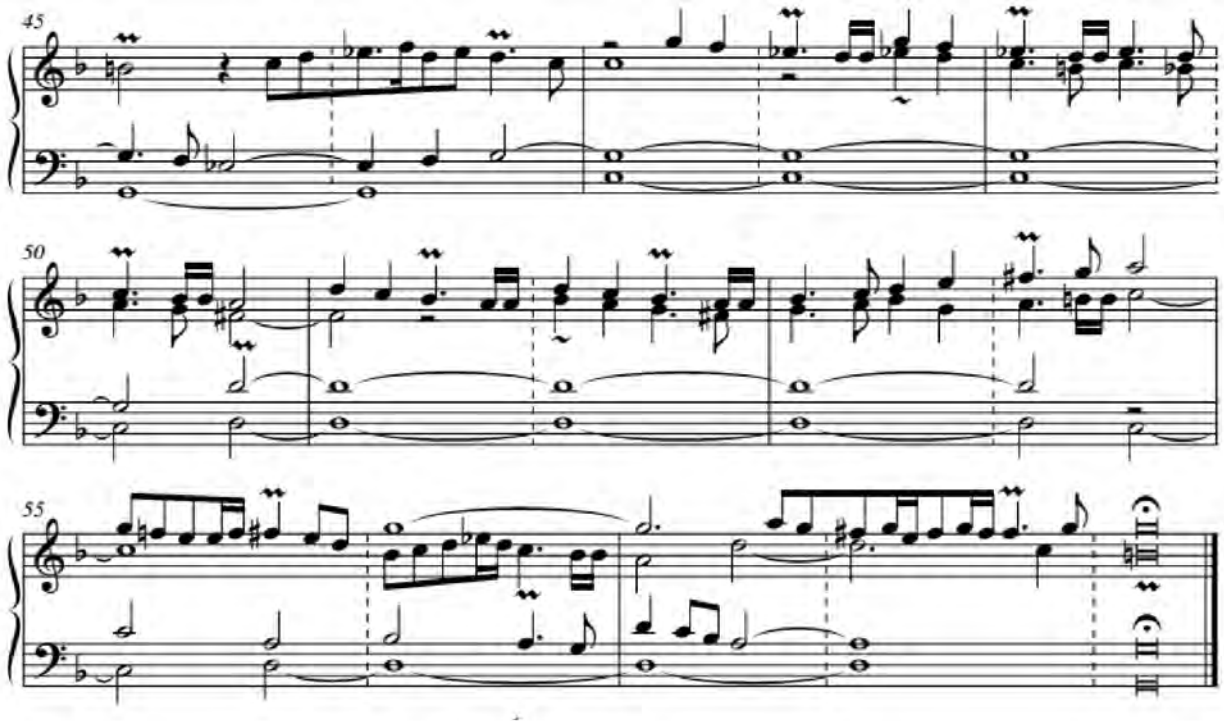
Пример 34

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», Récit de Cromhorne для Benedictus (фрагмент)



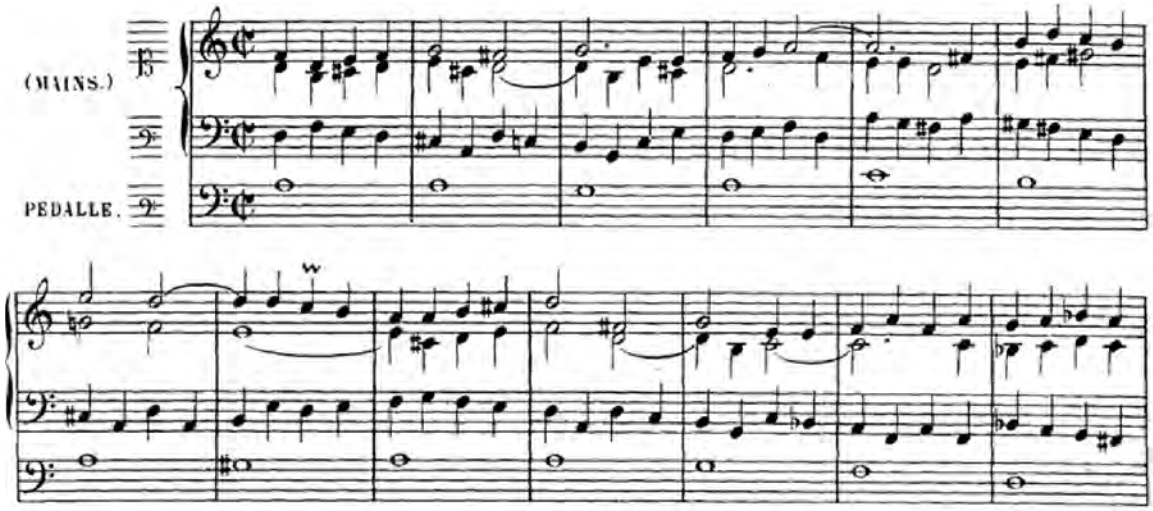
Пример 35

Г.-Г. Нивер. Органная месса «Cunctipotens», Récit de Cromhorne для Benedictus (фрагмент)



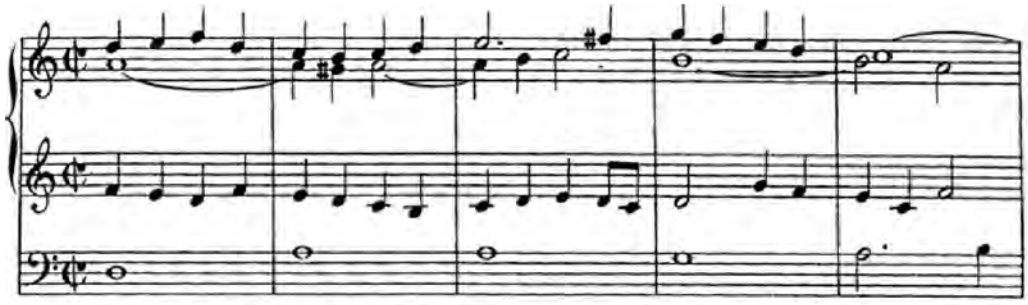
Пример 36

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Kyrie Plein jeu (фрагмент)



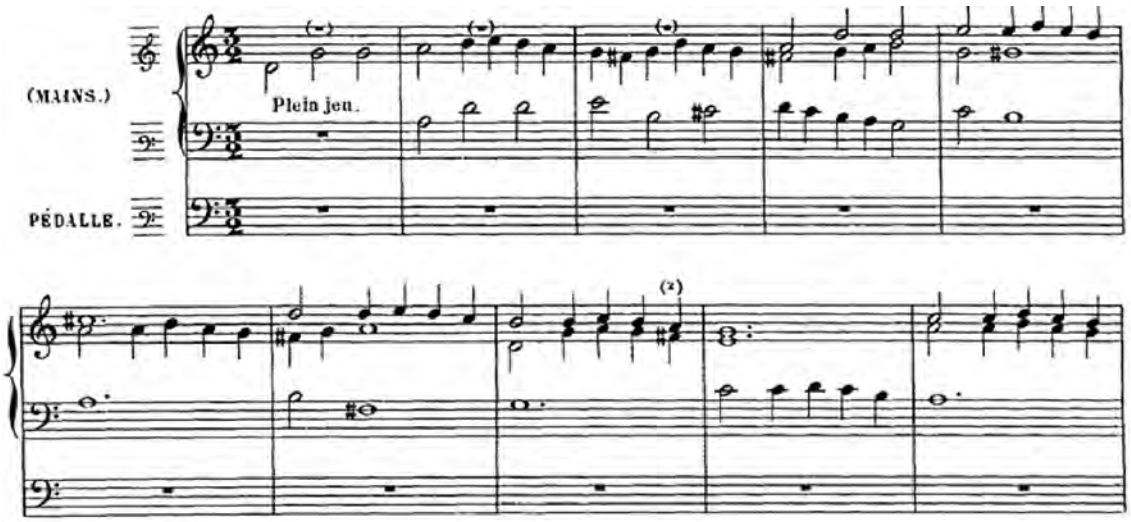
Пример 37

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Kyrie Plein jeu, dernier couplet (фрагмент)



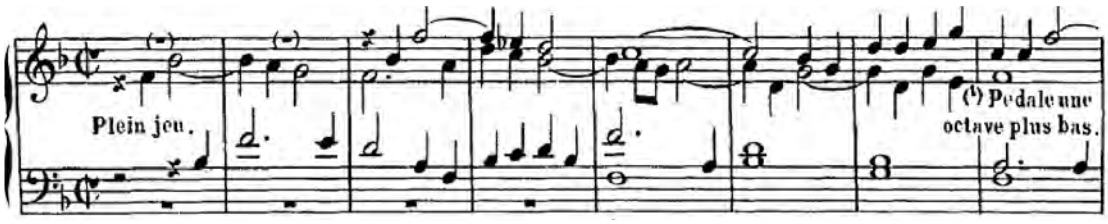
Пример 38

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Gloria Plein jeu (фрагмент)



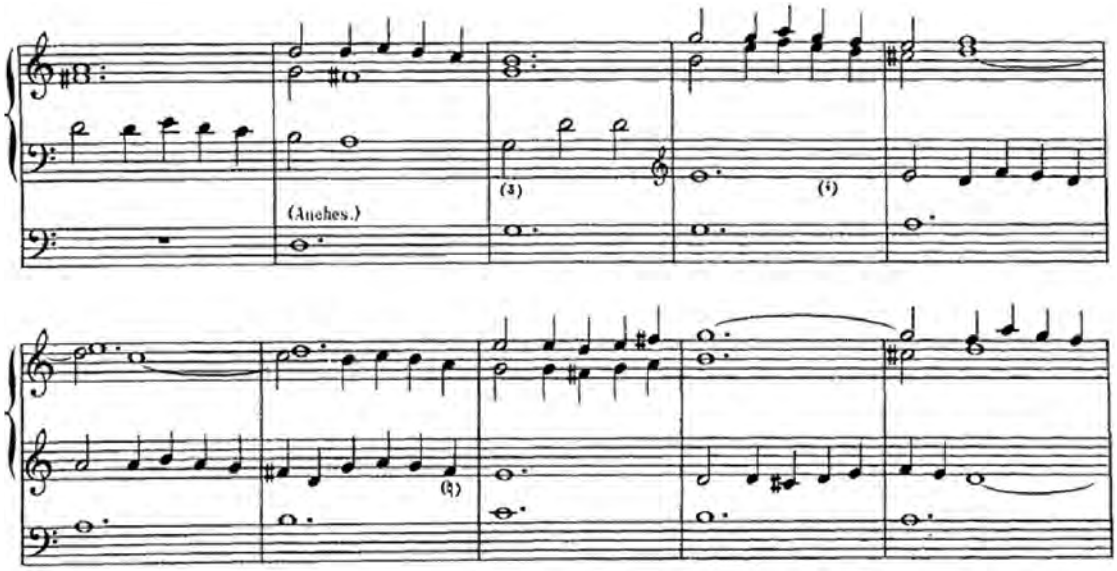
Пример 39

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Sanctus Plein jeu (фрагмент)



Пример 40

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Gloria Plein jeu (фрагмент)

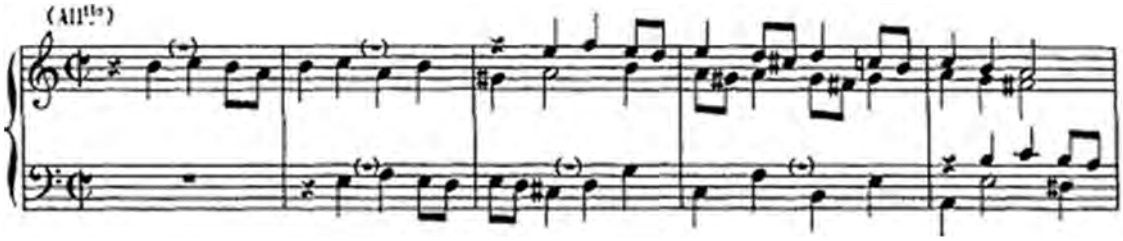


Пример 41

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Kyrie фуга (фрагмент)

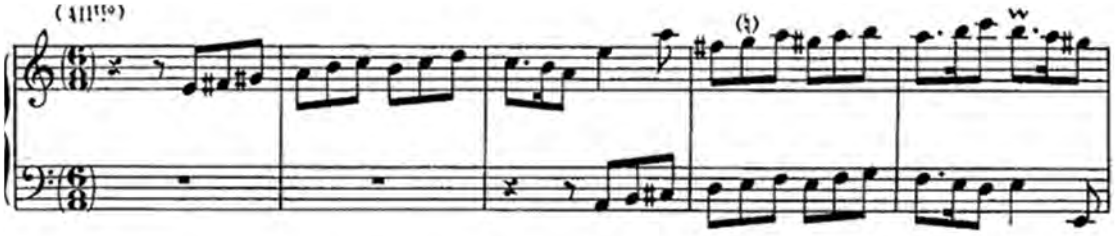
Пример 42

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Gloria фуга (фрагмент)



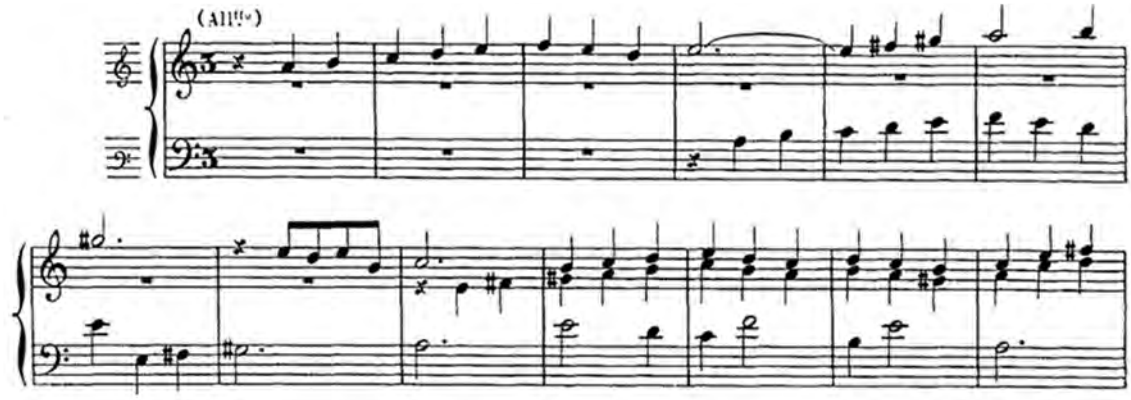
Пример 43

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Gloria duo (фрагмент)



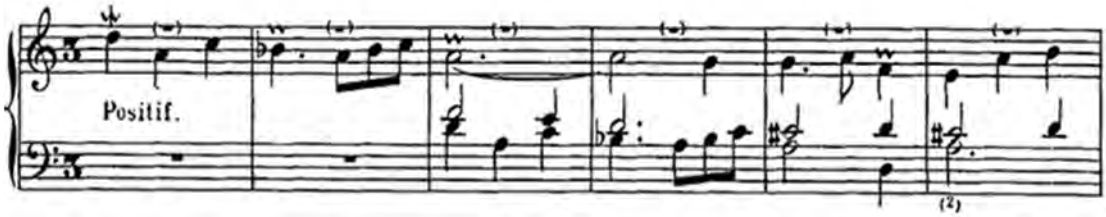
Пример 44

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Gloria trio (фрагмент)



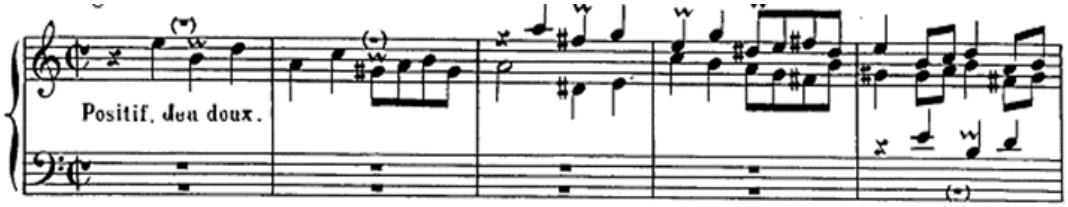
Пример 45

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Kyrie Dialogue (фрагмент)



Пример 46

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Gloria Dialogue (фрагмент)

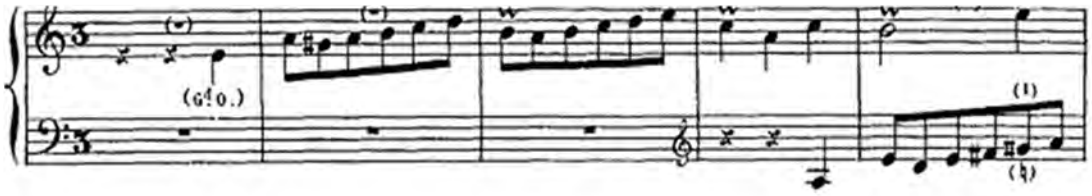


Пример 47

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Gloria Dialogue (фрагмент)

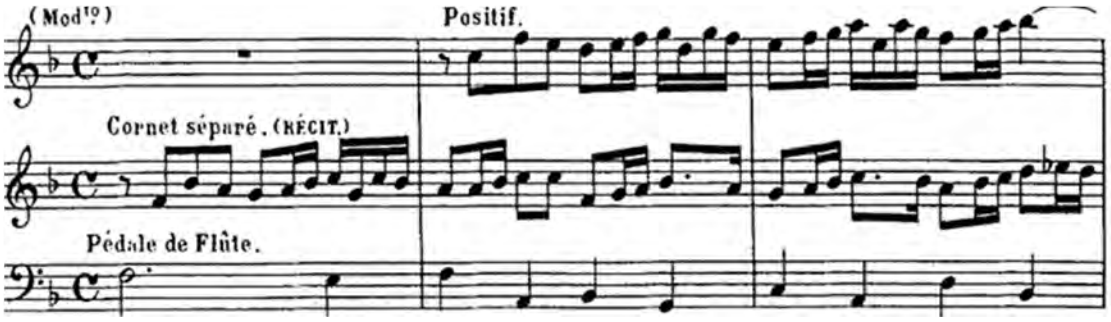
Пример 48

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Gloria Dialogue (фрагмент)



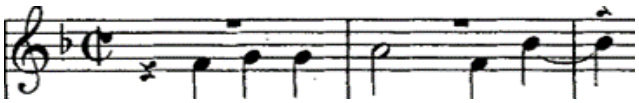
Пример 49

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Agnus Dei Dialogue (фрагмент)



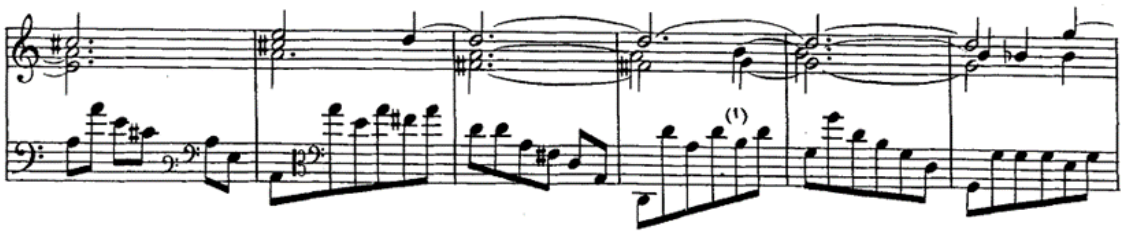
Пример 50

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Agnus Dei Plein jeu (фрагмент)



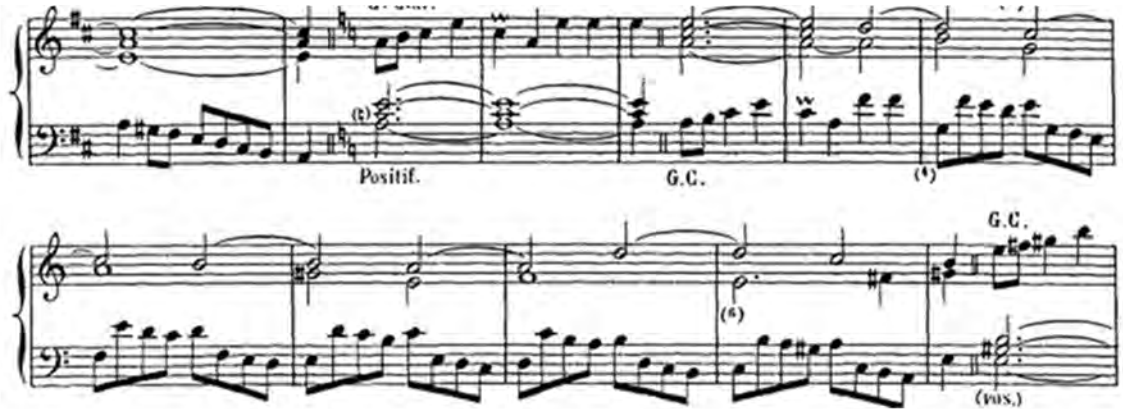
Пример 51

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Kyrie Dialogue (фрагмент)



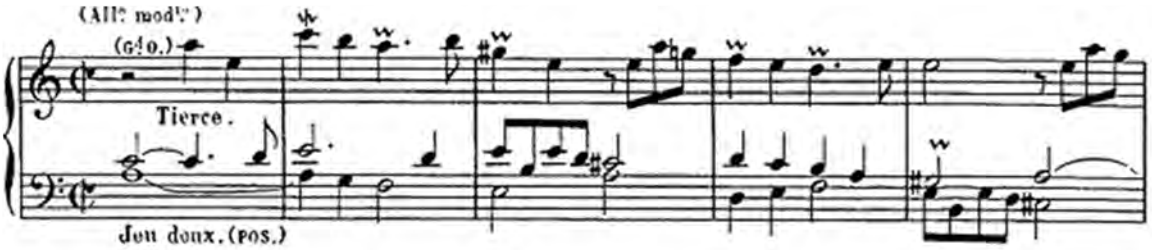
Пример 52

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Gloria Dialogue (фрагмент)



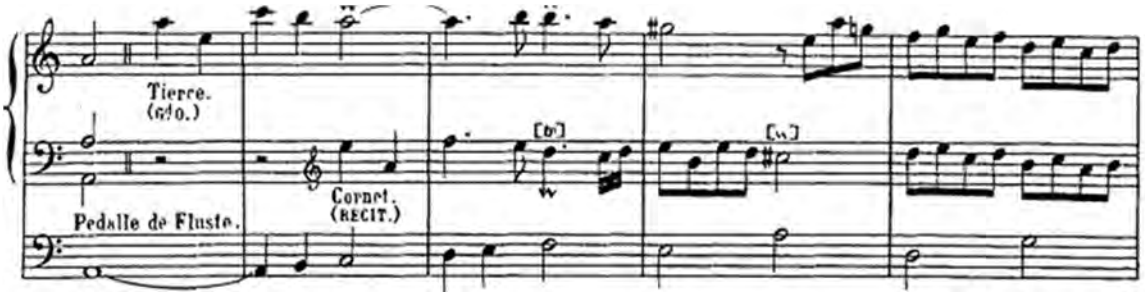
Пример 53

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Gloria Dialogue en trio (фрагмент)



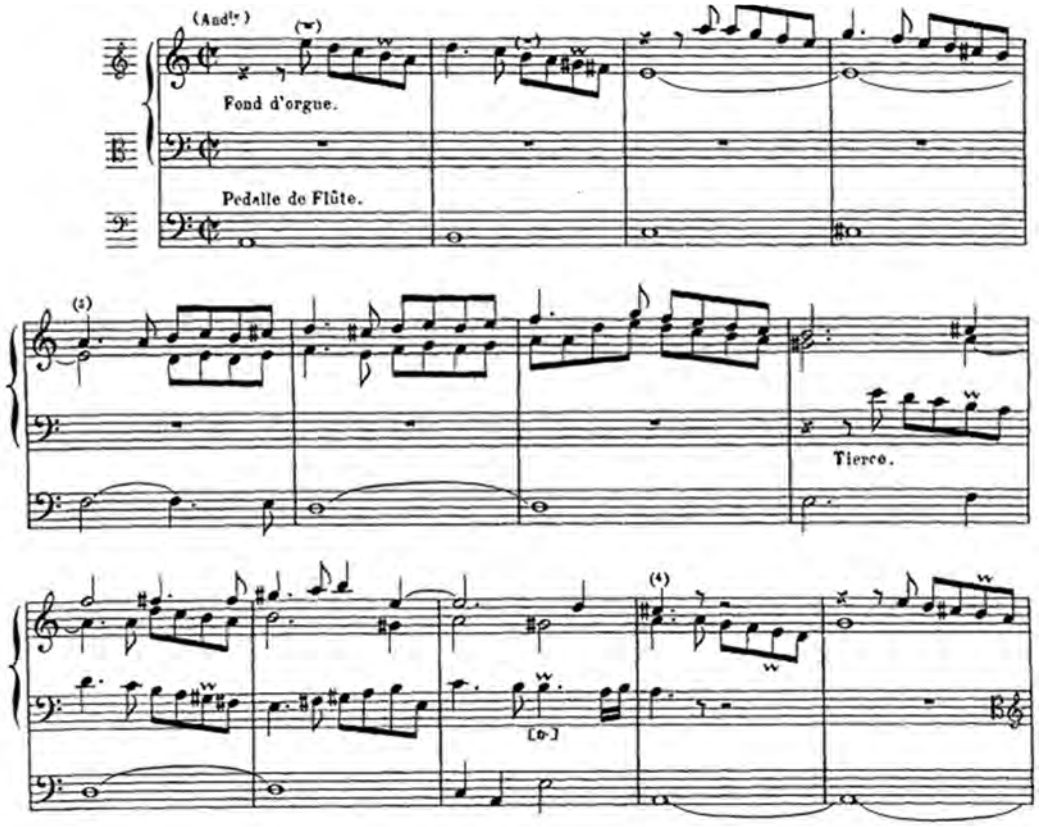
Пример 54

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Gloria Dialogue en trio (фрагмент)



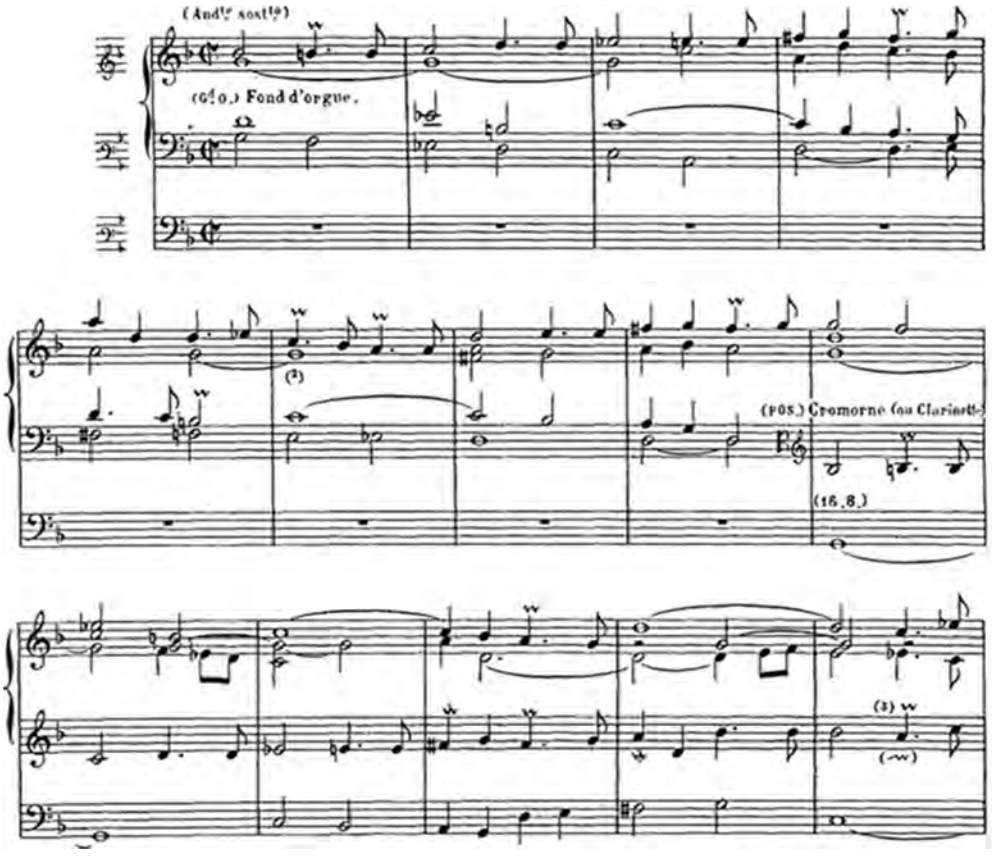
Пример 55

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Gloria Tierce en Taille (фрагмент)



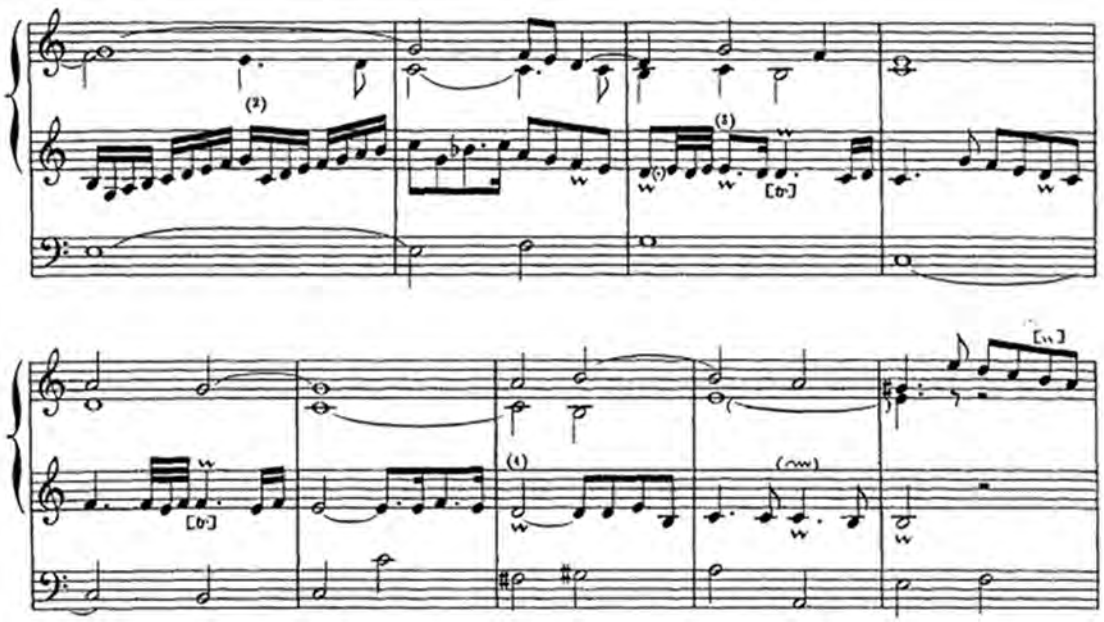
Пример 56

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Benedictus Chromhorne en Taille (фрагмент)



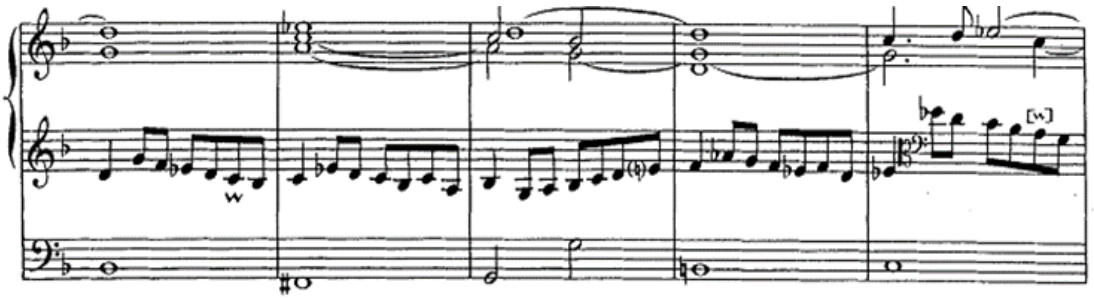
Пример 57

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Benedictus Chromhorne en Taille (фрагмент)



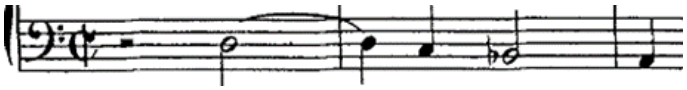
Пример 58

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Benedictus Chromhorne en Taille (фрагмент)



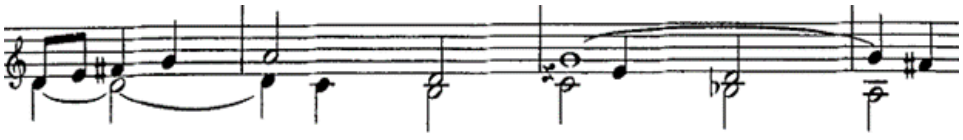
Пример 59

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Kyrie Récit (фрагмент)



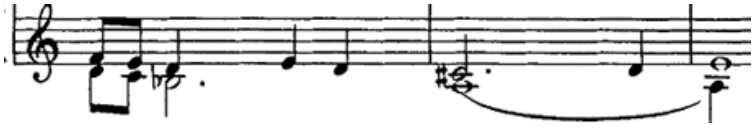
Пример 60

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Kyrie Récit (фрагмент)



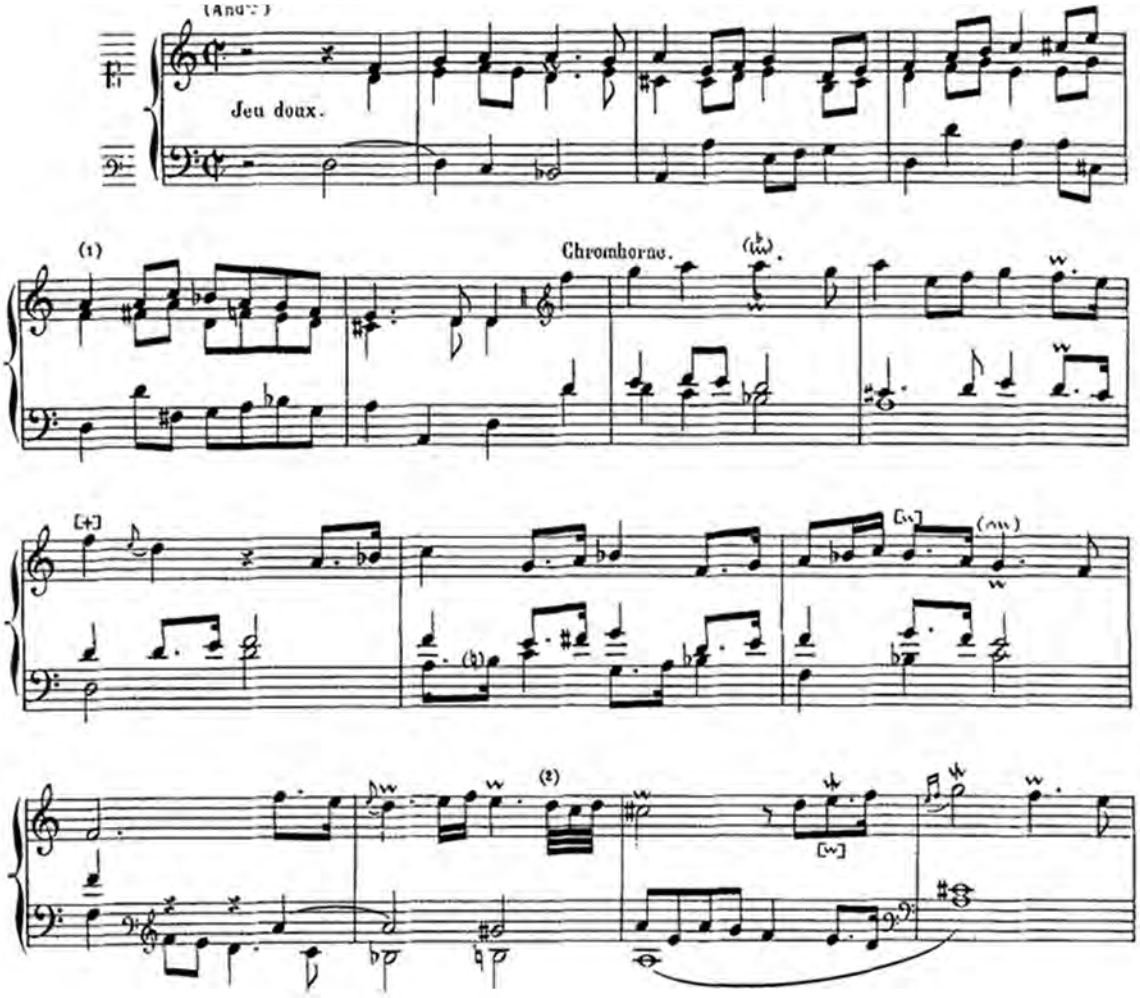
Пример 61

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Kyrie Récit (фрагмент)



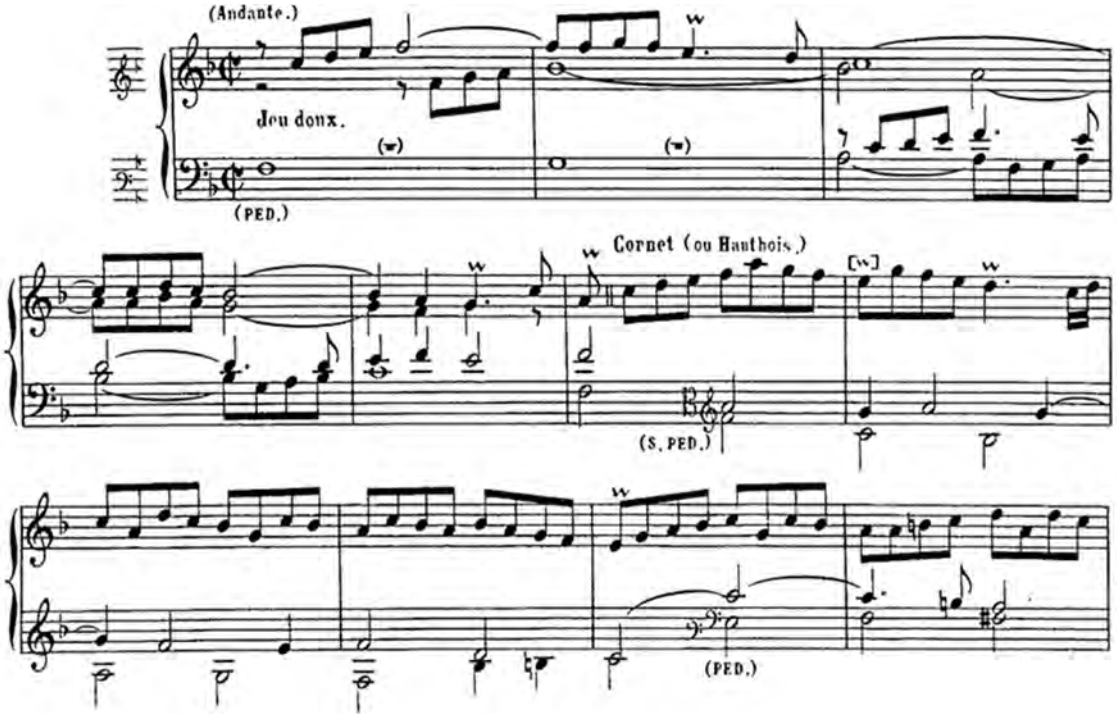
Пример 62

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Kyrie Récit (фрагмент). Вступление темы с 5 такта:



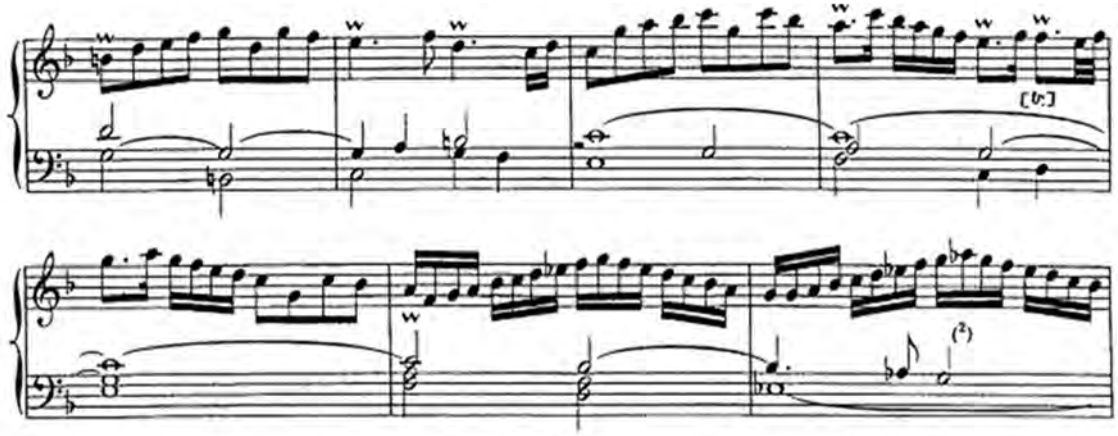
Пример 63

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Sanctus Récit (фрагмент)



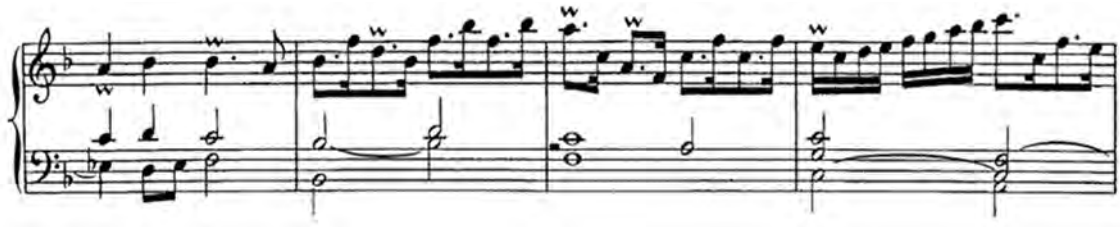
Пример 64

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Sanctus Récit (фрагмент)



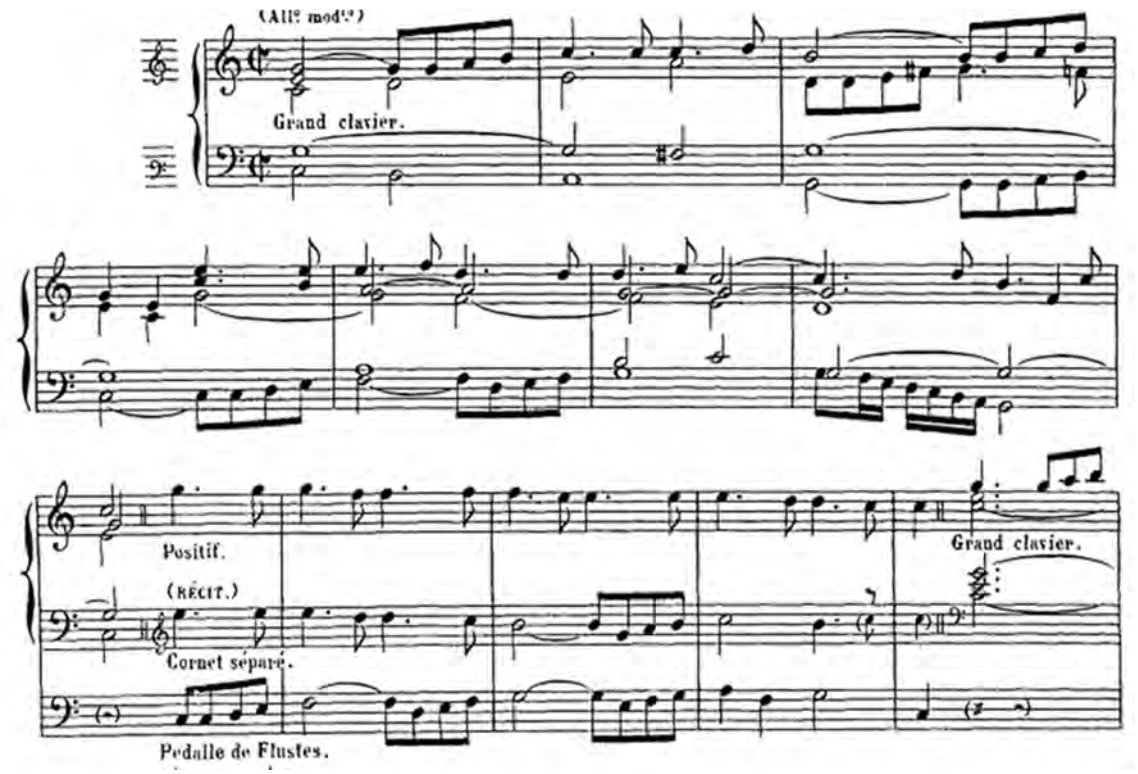
Пример 65

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Sanctus Récit (фрагмент)



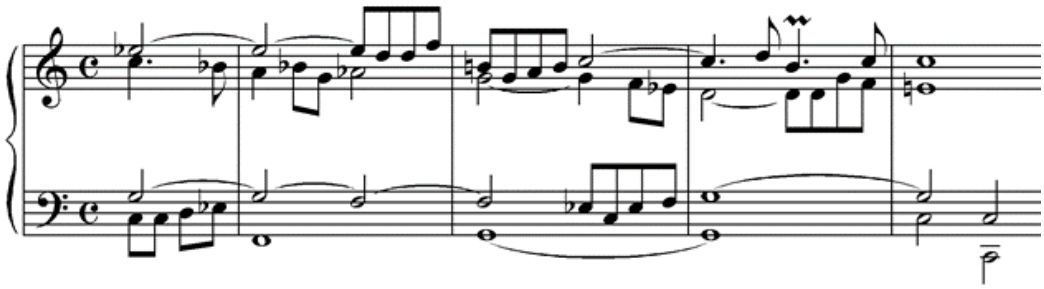
Пример 66

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Оффертoрий (фрагмент)



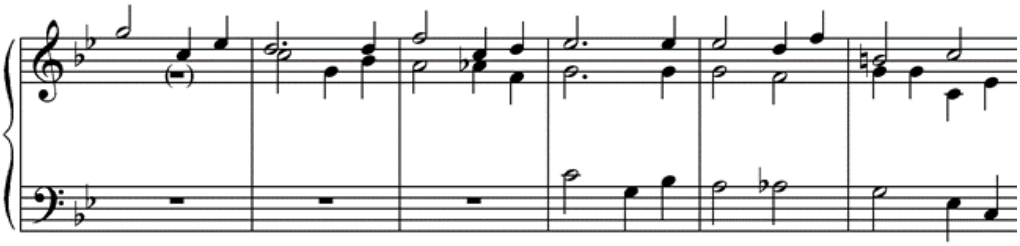
Пример 67

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Оффертoрий (фрагмент)



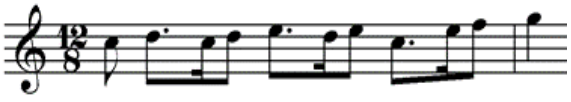
Пример 68

Ф. Куперен. «Приходская» месса, Оффертoрий (фрагмент)



Пример 69

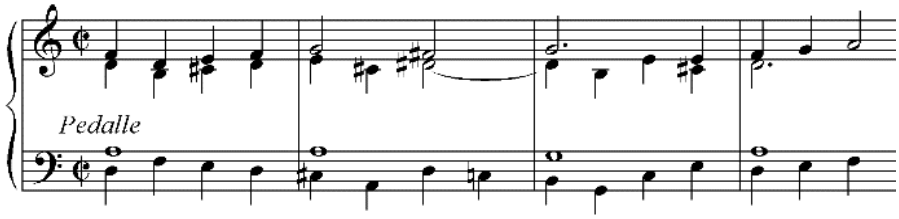
Ф. Куперен. «Приходская» месса, Оффертoрий (фрагмент)



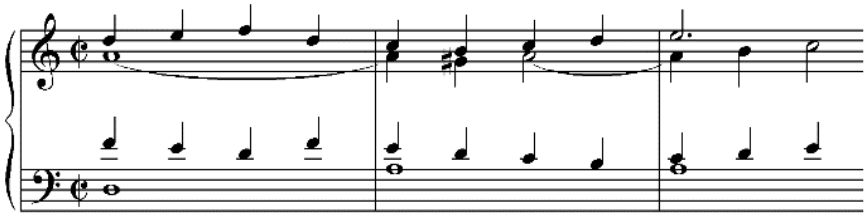
Пример 70

Ф. Куперен. «Приходская» месса (фрагменты)

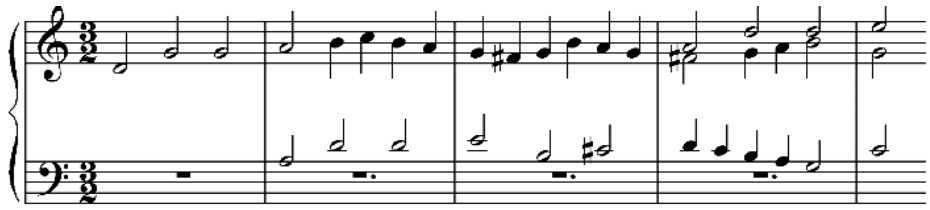
Plein jeu, Kyrie



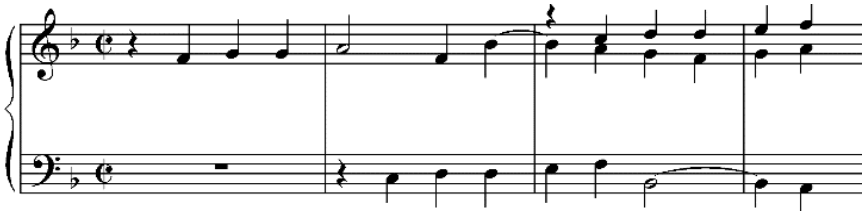
Plein jeu, Kyrie



Plein jeu, Gloria



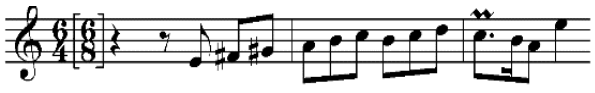
Plein jeu, Agnus Dei



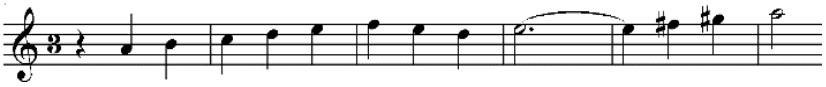
Пример 71

Ф. Куперен. «Приходская» месса (фрагменты)

дуэт, Gloria



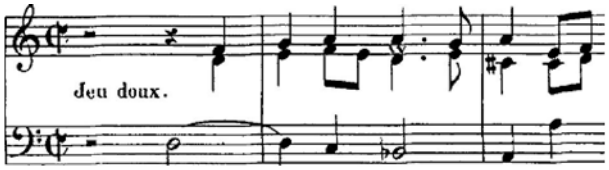
трио, Gloria



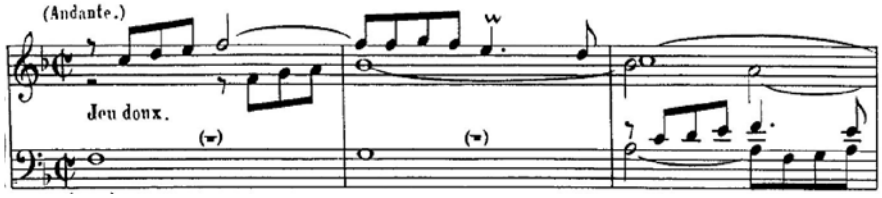
Пример 72

Ф. Куперен. «Приходская» месса (фрагменты)

Recit, Kyrie



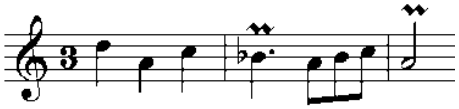
Recit, Sanctus



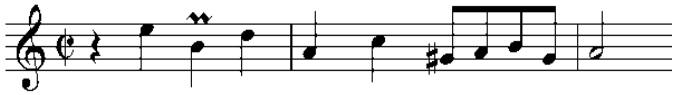
Пример 73

Ф. Куперен. «Приходская» месса (фрагменты)

диалог, Kyrie



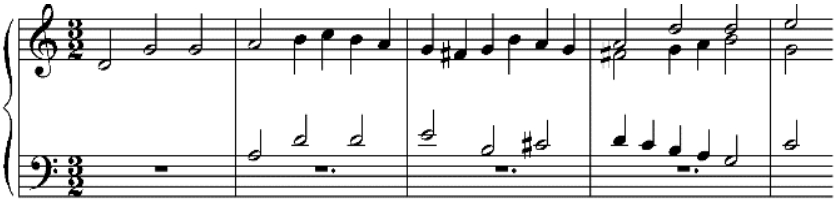
dialogue, Gloria



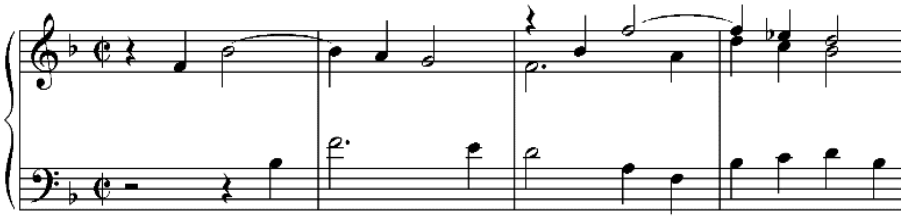
Пример 74

Ф. Куперен. «Приходская» месса (фрагменты)

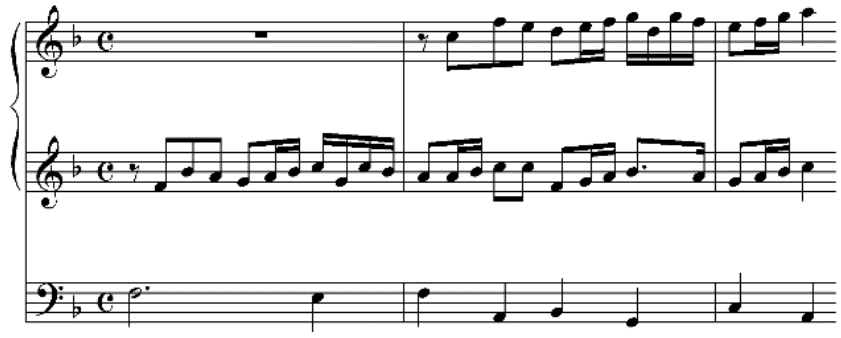
Plein jeu, Gloria



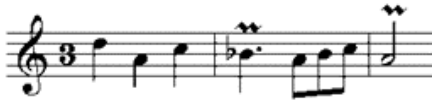
Plein jeu, Sanctus



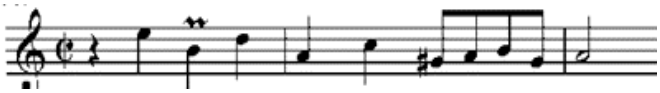
Plein jeu, Agnus Dei



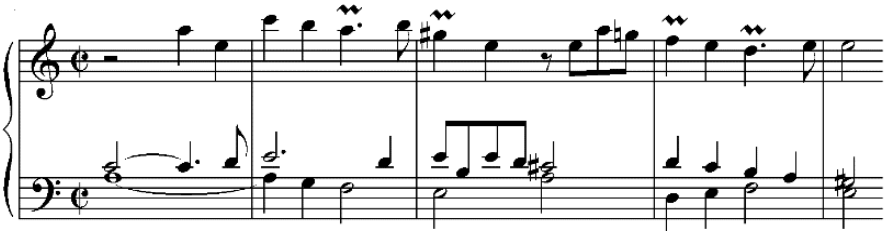
диалог, Kyrie



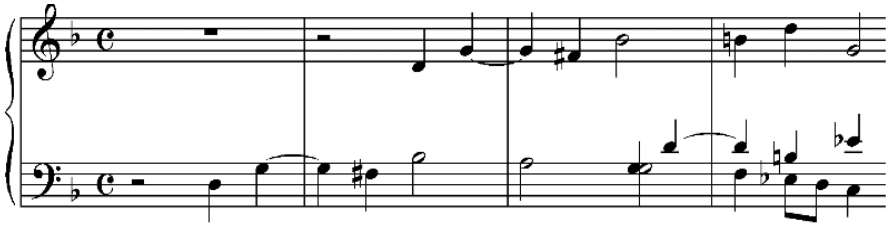
диалог, Gloria



Диалог-трио, Gloria



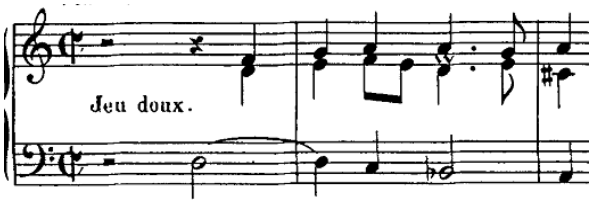
Plein jeu, Deo gratias



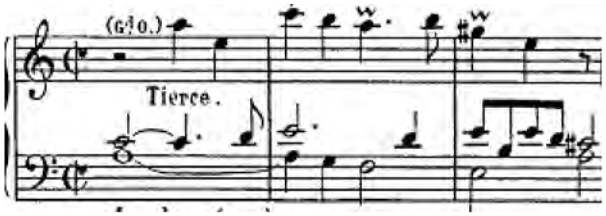
Пример 75

Ф. Куперен. «Приходская» месса (фрагменты)

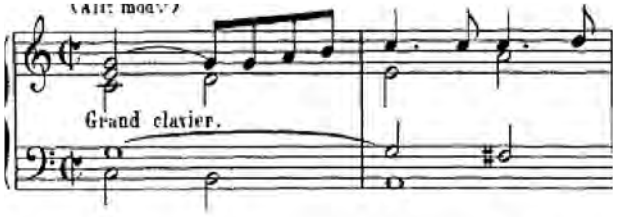
Recit, Kyrie



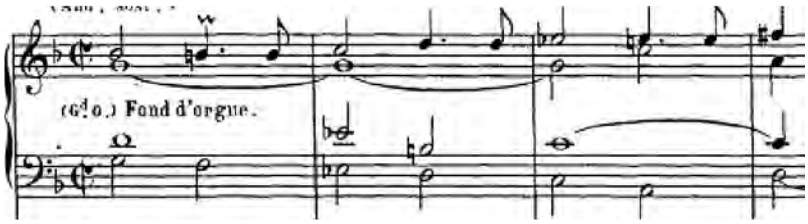
Диалог-трио, Gloria



офферторий



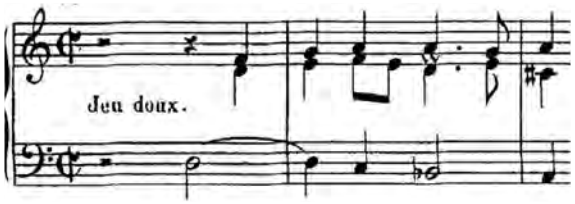
Chromhorne en Taille, Elevation



Пример 76

Ф. Куперен. «Приходская» месса (фрагменты)

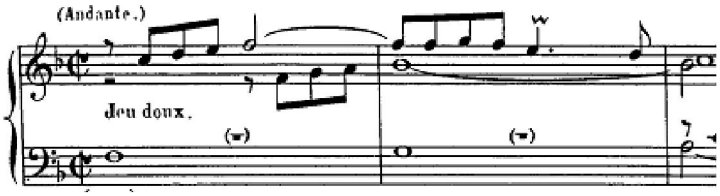
Recit, Kyrie



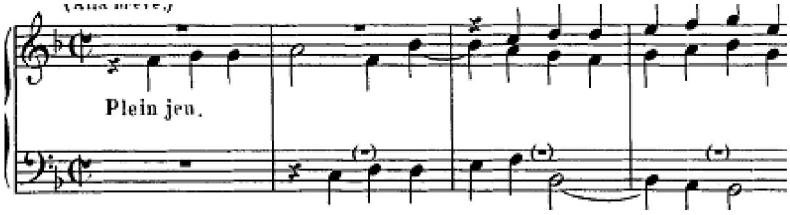
трио, Gloria

офферторий

Recit, Sanctus

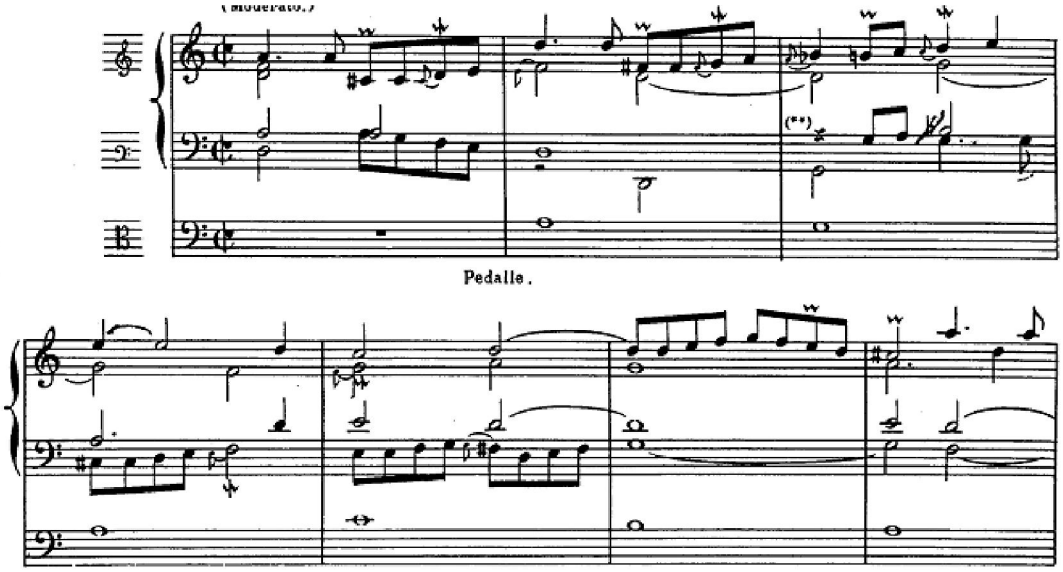


Plein jeu, Agnus Dei



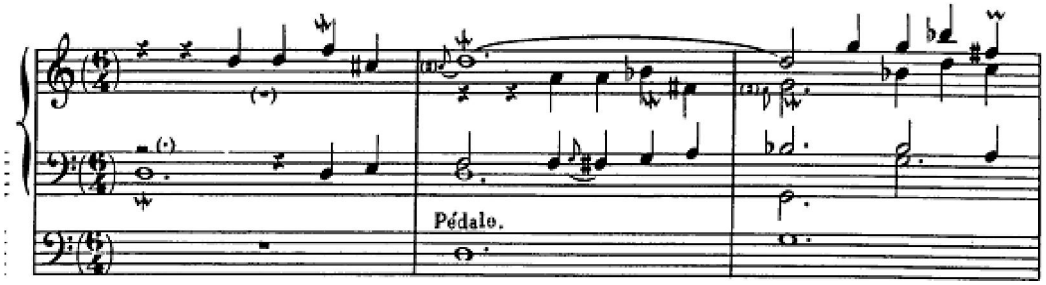
Пример 77

Н. де Гриньи. Органная месса «Cunctipotens», Kyrie Plein jeu (фрагмент)



Пример 78

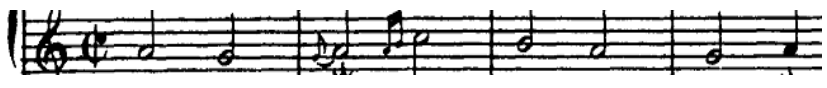
Н. де Гриньи. Органная месса «Cunctipotens», Gloria Plein jeu (фрагмент)



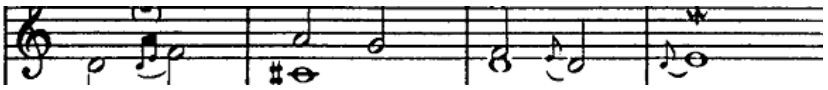
Пример 79

Темы органных фуг из Kyrie Н. де Гриньи (фрагменты)

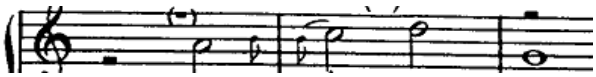
а) первая тема:



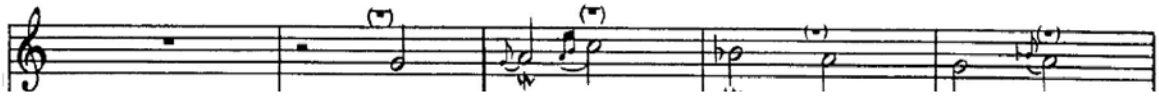
б) вторая тема (верхний голос):



в) третья тема:

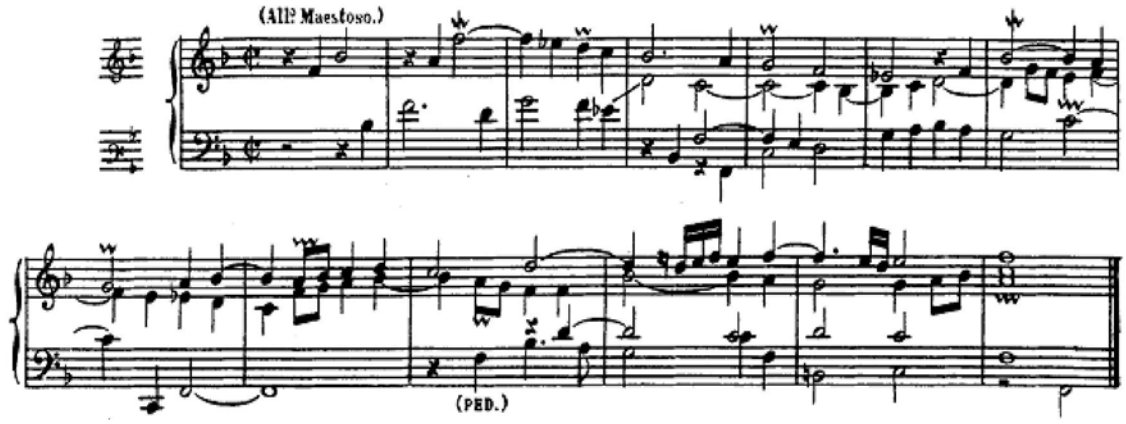


г) четвертая тема:



Пример 80

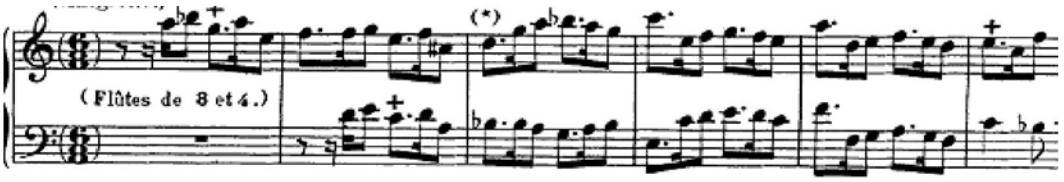
Н. Лебег. Органная месса «Cunctipotens», фуга Sanctus



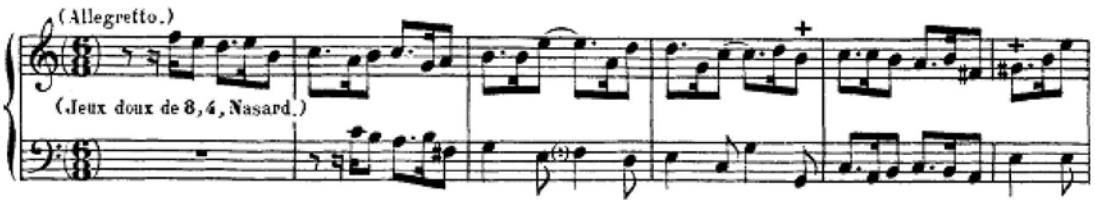
Пример 81

Н. Жиго. Органная месса «Cunctipotens» (фрагменты)

а) фуга Kyrie:



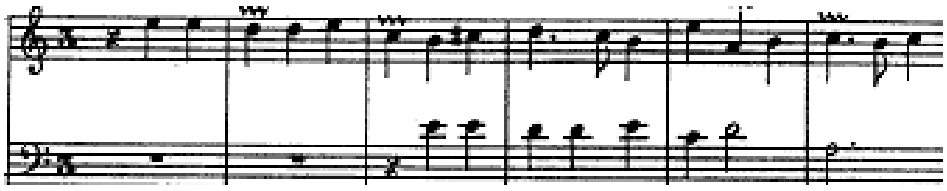
б) фуга Gloria:



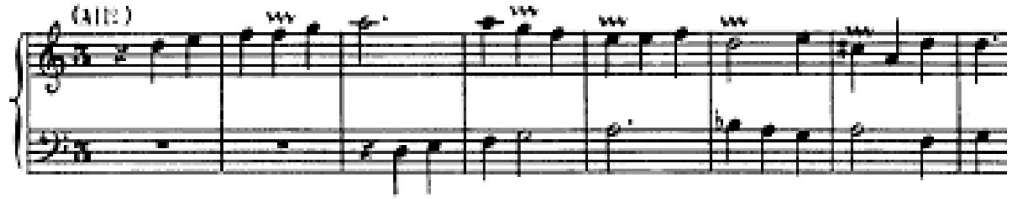
Пример 82

дуэты, трио (фрагменты)

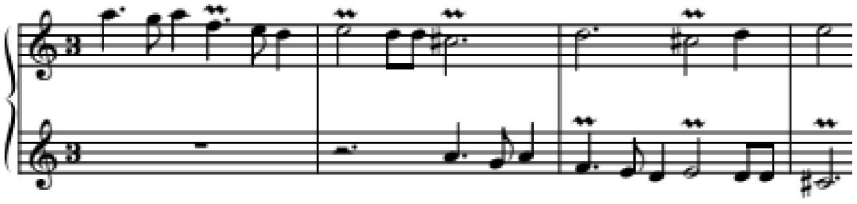
а) дуэт Н. Лебега:



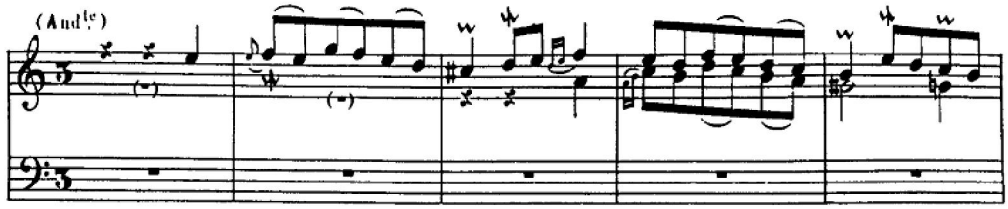
б) дуэт Н. Лебега:



в) дуэт Г.-Г. Нивера:



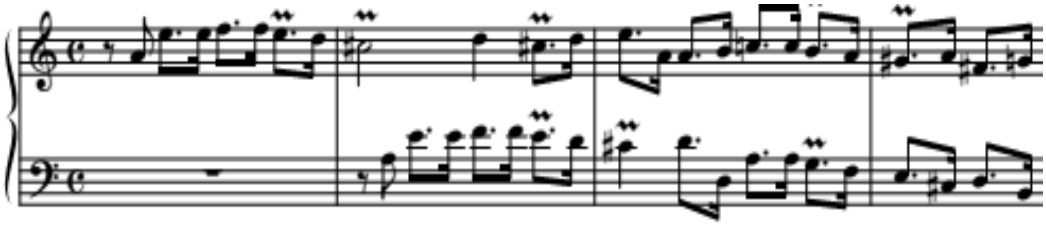
г) трио Н. де Гриньи:



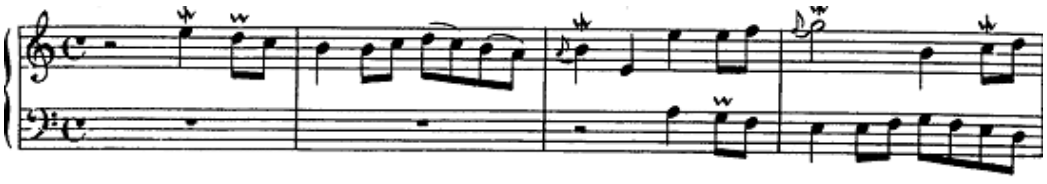
Пример 83

Дуэты, трио (фрагменты)

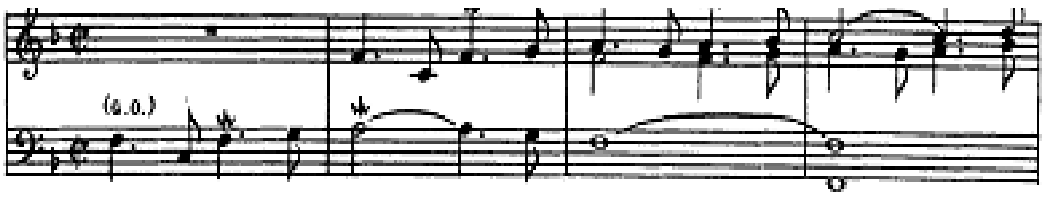
а) дуэт Г.-Г. Нивера:



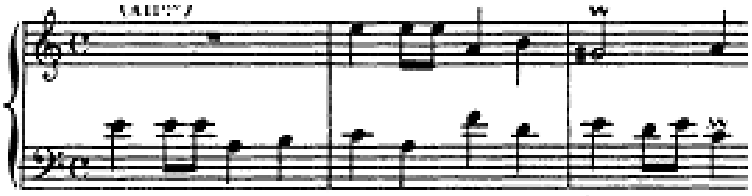
б) дуэт Н. де Гриньи:



в) трио Н. Лебега:



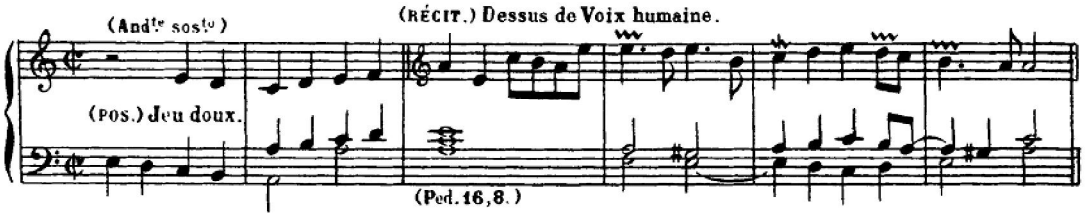
г) трио Н. Лебега:



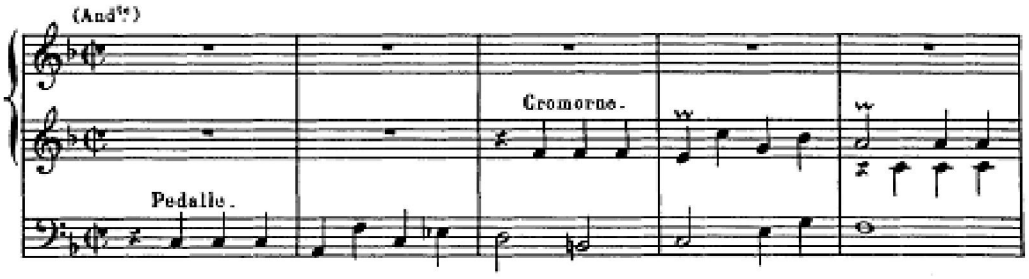
Пример 84

Первая группа диалогов (фрагменты)

а) Gloria Н. Лебег



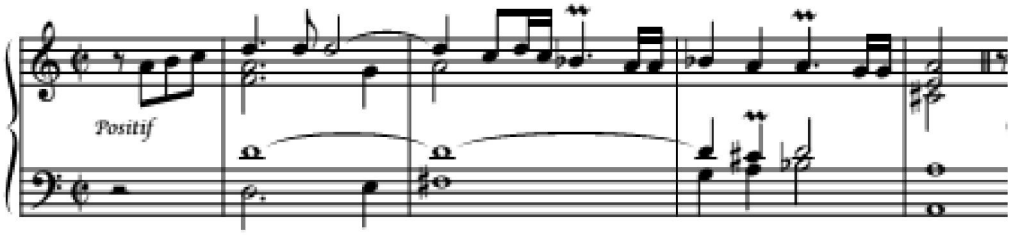
б) Agnus Dei Н. де Гриньи



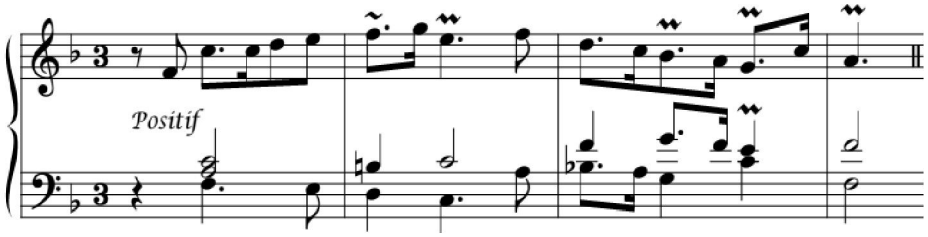
Пример 85

Вторая группа диалогов (фрагменты)

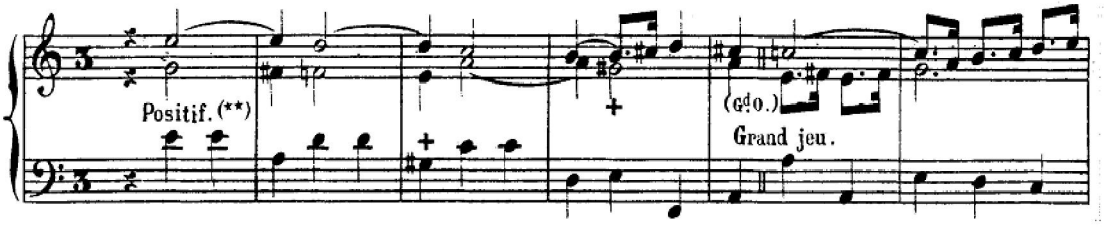
а) Kyrie Г.-Г. Нивер



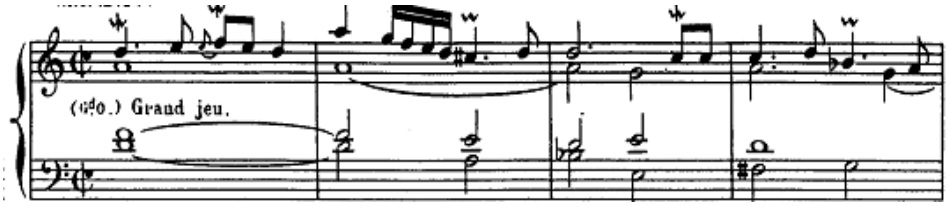
б) Agnus Dei Г.-Г. Нивер



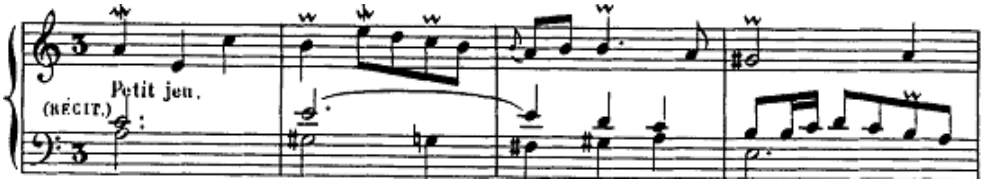
в) Gloria H. Жиго



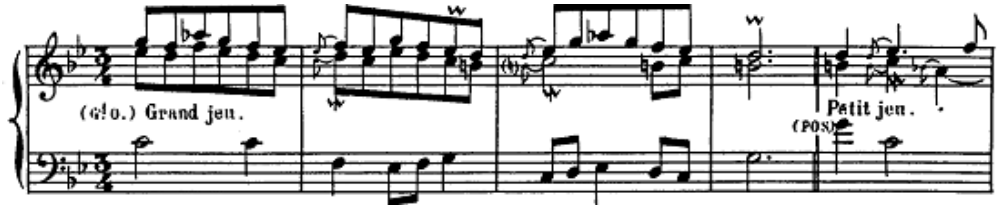
г) Kyrie H. де Гриньи



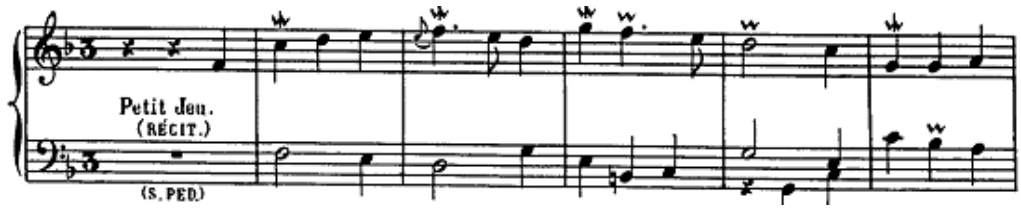
д) Gloria H. де Гриньи



е) Elevations H. де Гриньи

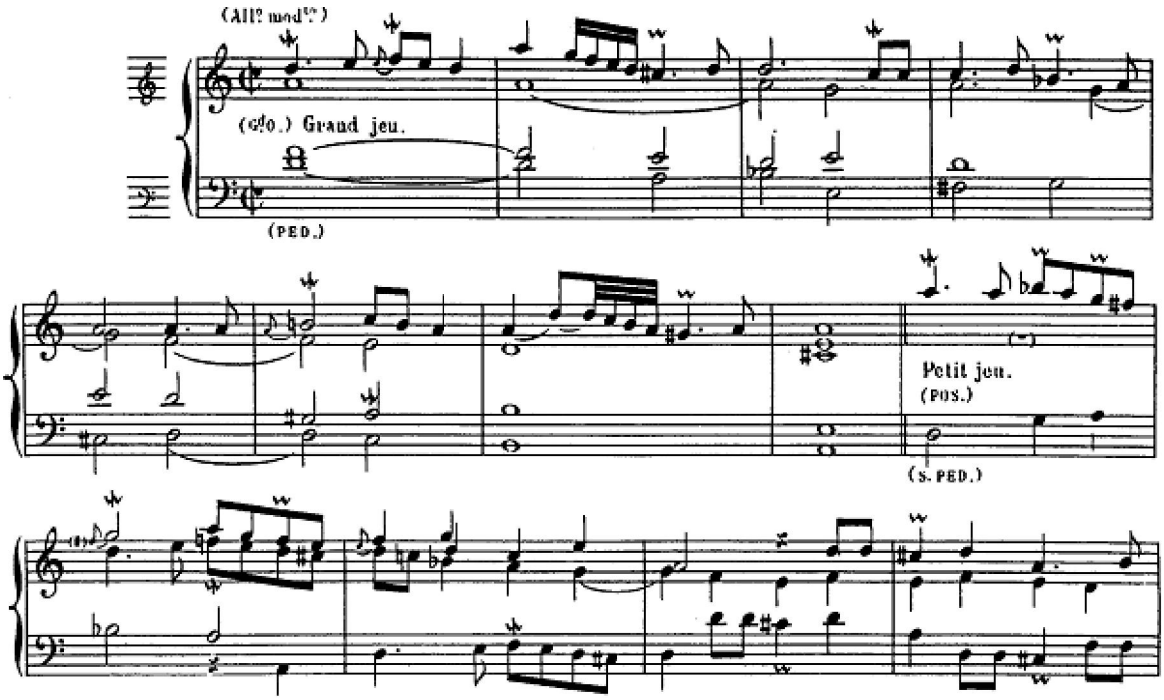


ж) Agnus Dei H. де Гриньи



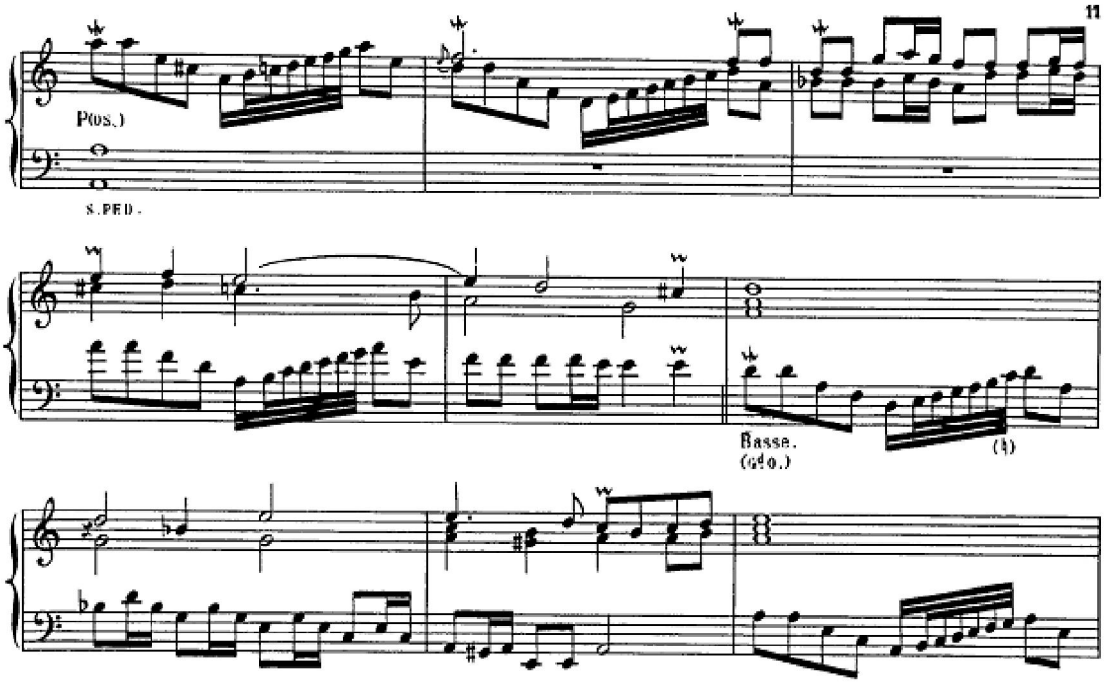
Пример 86

Диалог Гриньи, Kyrie. вступление (8 т.), первый раздел (с 9 такта).



Пример 87

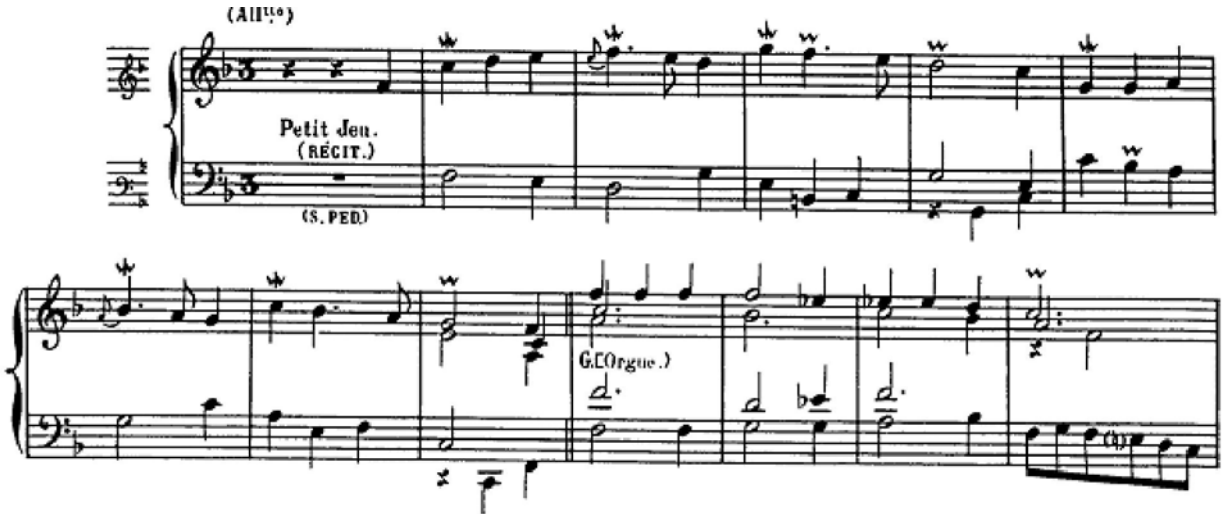
Диалог Гриньи, Kyrie. Второй раздел



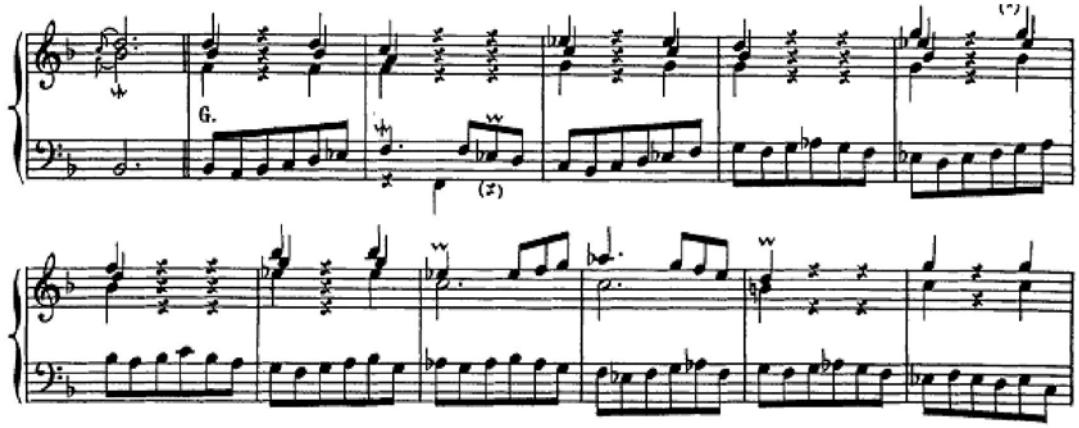
Пример 88

Гриньи диалог, Agnus Dei

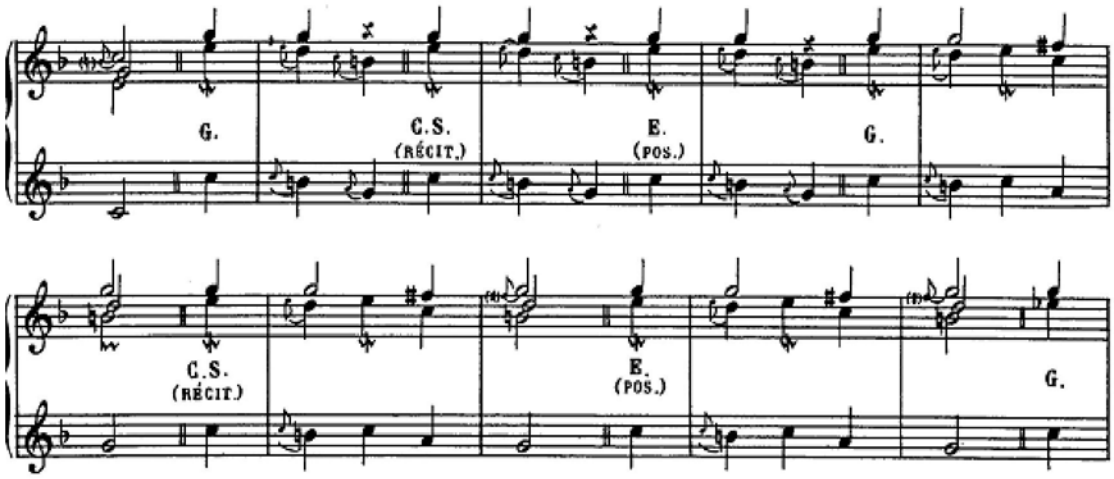
1 часть



2 часть

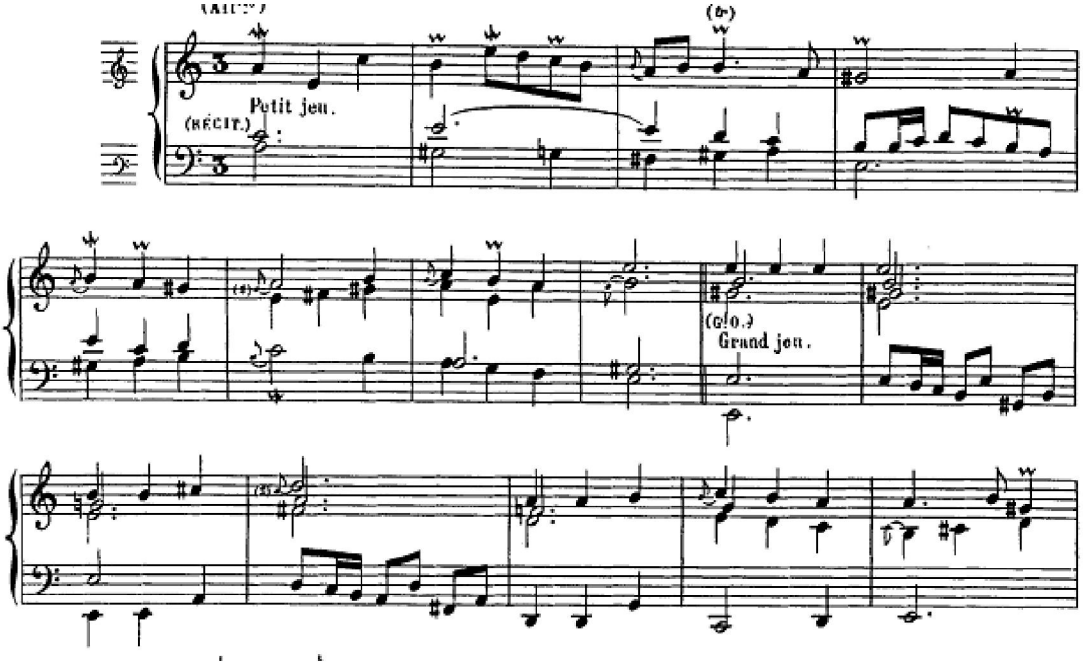


3 часть



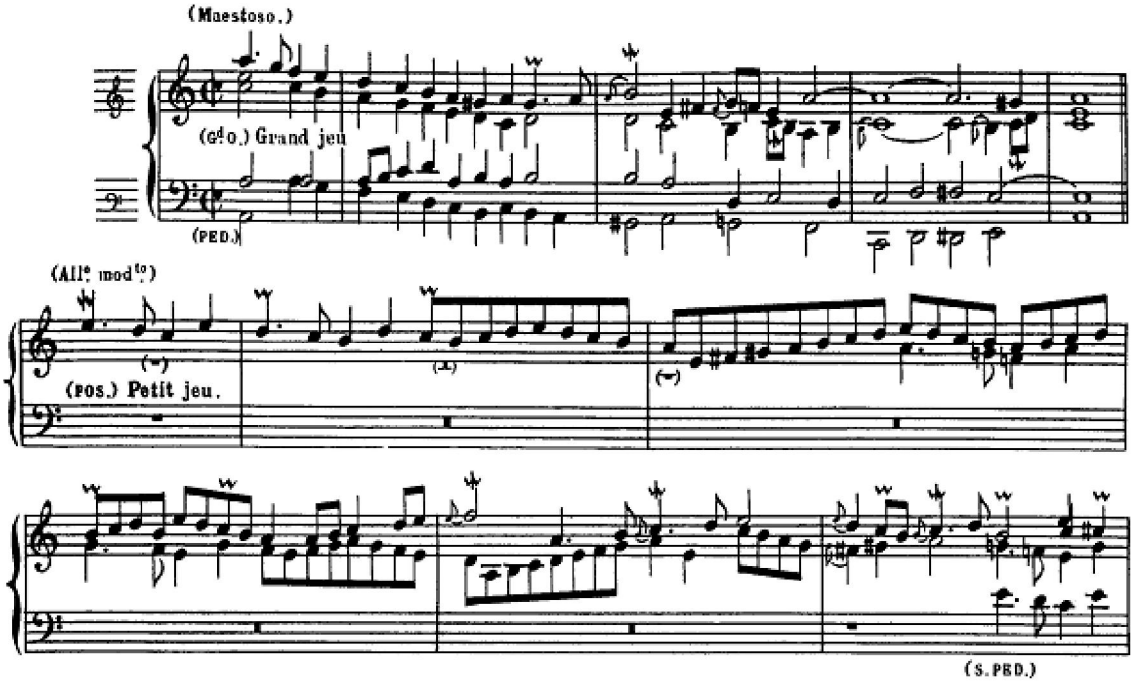
Пример 89

Гриньи диалог, Gloria



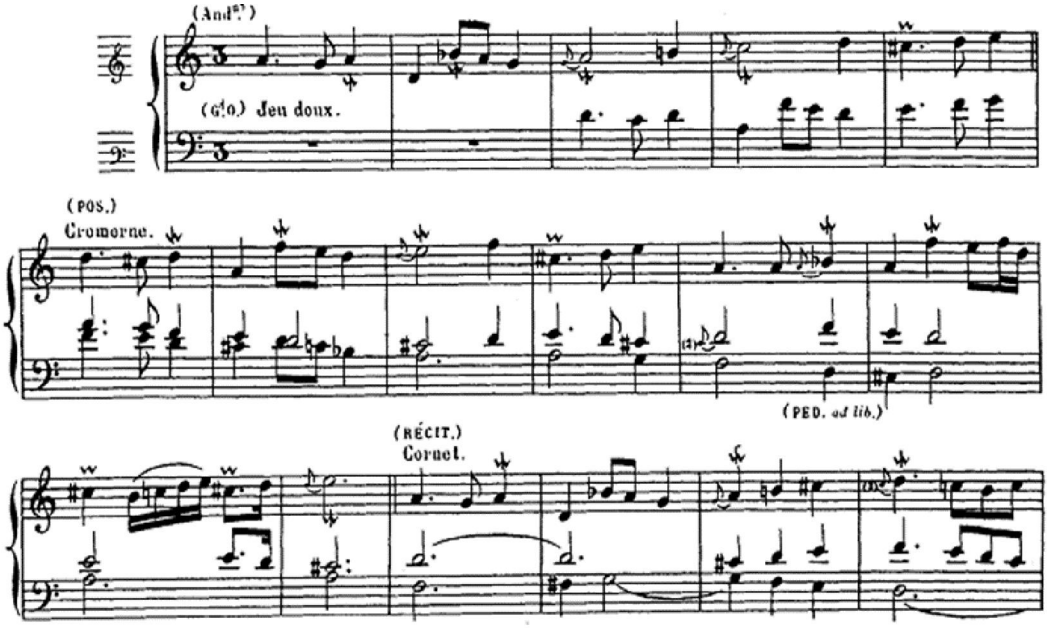
Пример 90

Гриньи диалог, Gloria. Вступление (5 тактов), тема (с 6 такта)



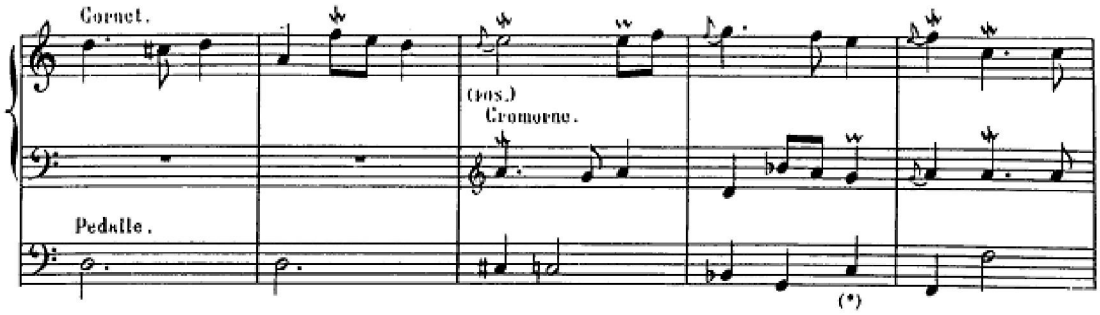
Пример 91

Н. де Гриньи. Органная месса «Cunctipotens». Диалог-трио (фрагмент)



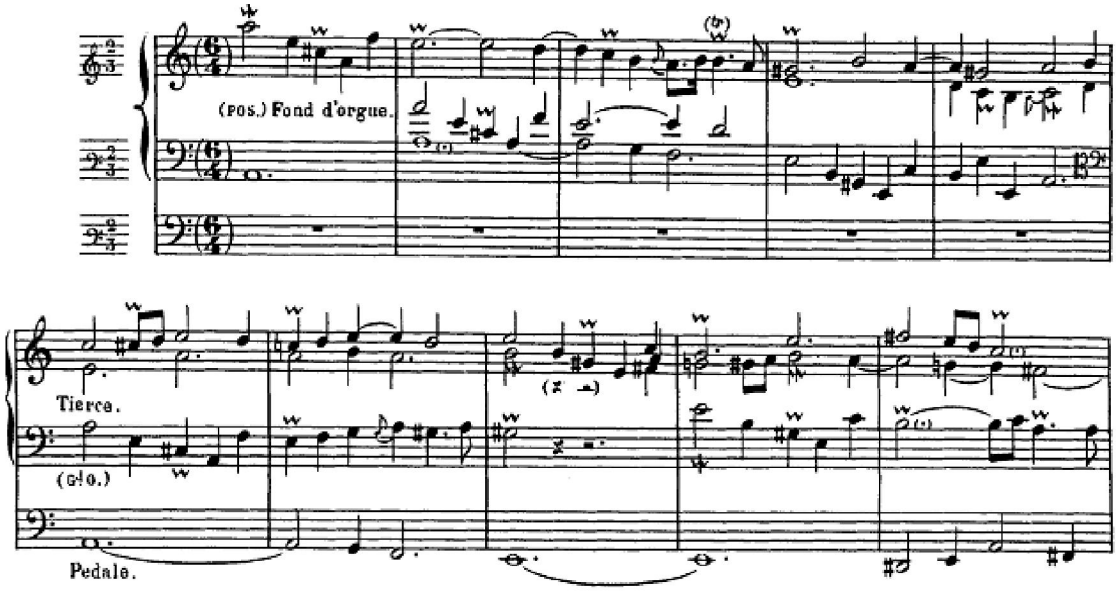
Пример 92

Н. де Гриньи. Органная месса «Cunctipotens». Диалог-трио



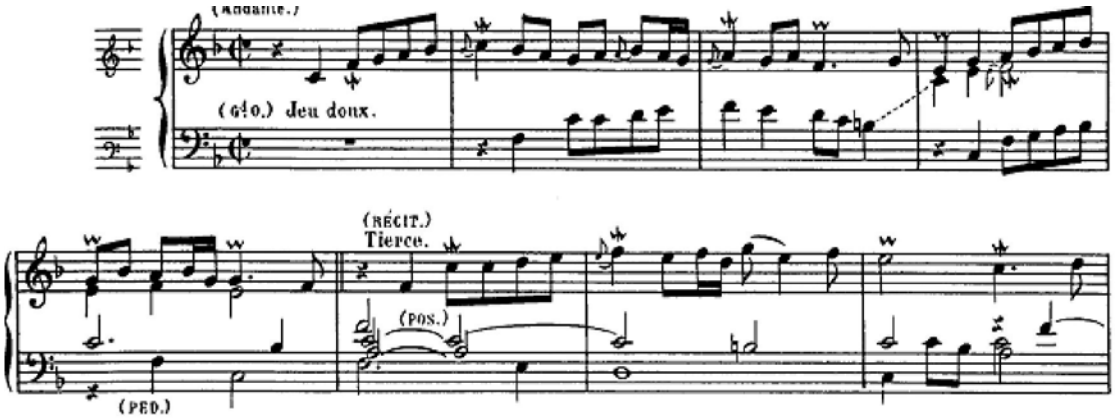
Пример 93

Н. де Гриньи. Органная месса «Cunctipotens» Gloria Récit (фрагмент)



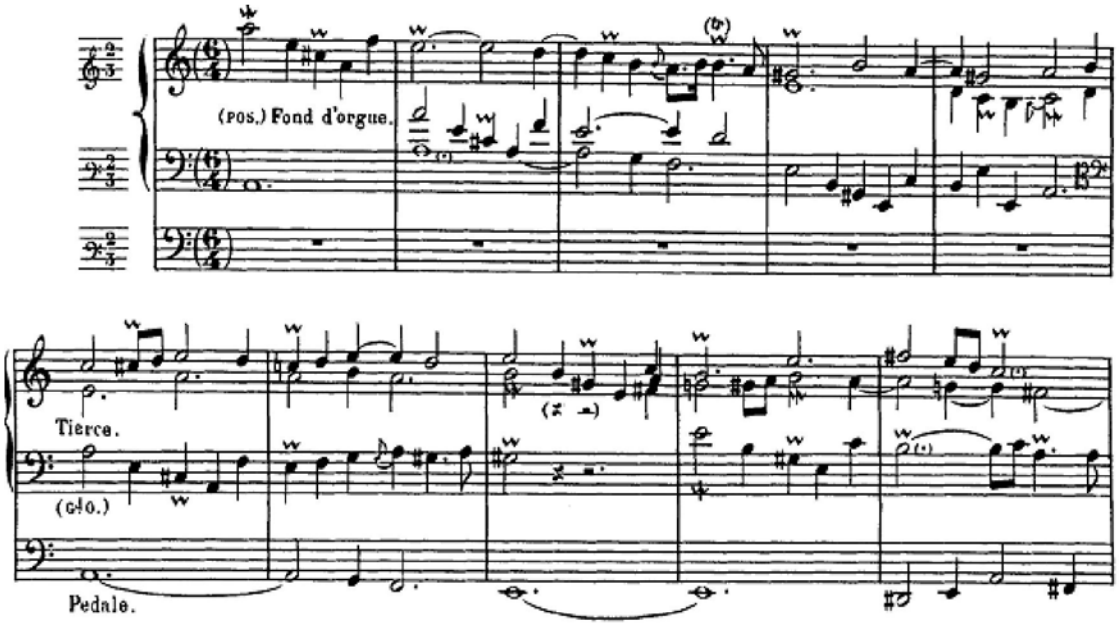
Пример 94

H. де Гриньи. Органная месса «Cunctipotens» Récit (Benedictus) (фрагмент)



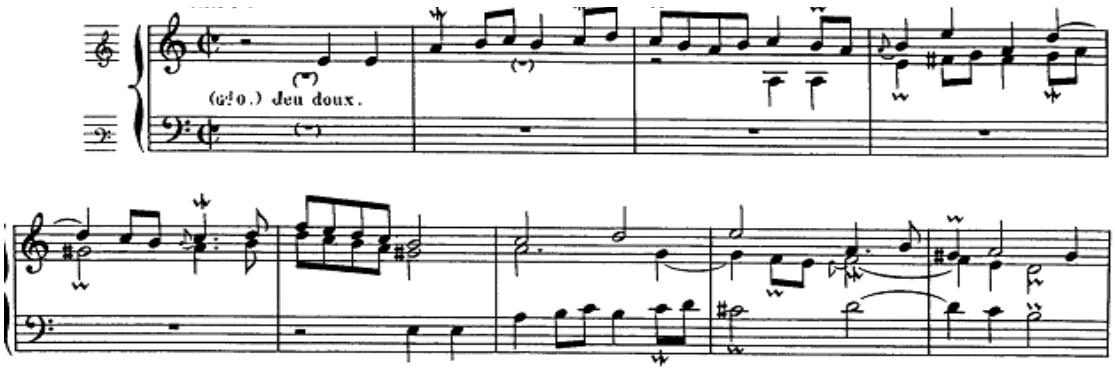
Пример 95

Récit Gloria H. де Гриньи



Пример 96

H. де Гриньи. Органная месса «Cunctipotens» Gloria Basse de Trompette ou de Chromhorne (фрагмент)



Приложение 2

Таблица

Хронологический перечень сочинений для органа начала XVII – XVIII столетий (мессы, гимны, магнификаты, сюиты, ноэли)

1623/24	J.Titelouz Ж.Титлуз	Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'orgue avec les fugues et recherches sur leur plain-chant (12 гимнов)
1626	J.Titelouz Ж.Титлуз	Magnificat ou Cantique de la Vierge pour toucher sur l'orgue survivant les huit tons de l'Eglise (8 магнификатов)
1636	C. Racquet Ш. Рако	Douze versets de Psaume en duo sur les douze modes (12 версетов)
1650-1659	L. Couperin Л. Куперен	70 pièces d'orgue (70 пьес для органа, рукопись)
1660	F. Roberday Ф. Роберде	Fugues et caprices à 4 parties (фуги и каприсы на 4 голоса для органа)
1665	G.-G. Nivers Г.-Г.Нивер	1e Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons (12 сюит)
1667	G.-G. Nivers Г.-Г.Нивер	2e livre d'orgue contenant la messe et les hymnes (месса, 22 гимна)
Ок. 1669	Étienne Richard Этьен Ришар	13 pièces d'orgue (13пьес для органа)
1670-75	Anonyme	Livre d'orgue de «Marguerite Thiéry» (первая «свободная» месса)
1670-75	Anonyme	Livre d'orgue de «pseudo Geoffroy» (анонимная месса)
1675	G.-G. Nivers Г.-Г.Нивер	3e livre d'orgue des huits tons de l'église (8 сюит)
1676	N. Lebègue Н.Лебег	1e Livre d'orgue (8 сюит)
Ок. 1678	N. Lebègue Н.Лебег	2e Livre d'orgue...contenant des pièces...et la messe (месса, 8 магнификатов)
1680	Anonyme	Messe et ouvertures transcrites de Lulli

1683	N. Gigault Н.Жиго	Livre de noëls varies pour l'orgue (20 ноэлей)
1685	N. Gigault Н.Жиго	Livre de musique...contenant plus de 180 pièces...plusieurs messes, quelques hymnes (3 мессы, два гимна, 7 органных сюит, Te Deum)
ок.1685	N. Lebègue Н.Лебег	Troisième livre d'orgue...contenant des grandes offertoires et des élévations; et tous les noëls les plus connus, des symphonies (10 офферториев, 4 симфонии, 9 ноэлей, 8 элеваций, «Карильон»)
1688	A. Raison А.Резон	Livre d'orgue contenant cinq messes - (5 свободных месс (тоны 1,2,3,6,8), Оффертoрий 5 тона «Да здравствует Король парижан»)
1689	J.H.d'Anglebert Ж.-А.Англебер	5 Fugues et 1 Quatuor sur le Kyrie (5 фуг и квартет для Кирие)
1689	J.H.d'Anglebert Ж.-А.Англебер	Pièces de clavecin...quelque fugues pour l'orgue (фуги для органа)
1689	J. Boyvin Ж.Бувен	1^{e} Livre d'orgue (первая органная книга)
1689-90	G.Jullien Ж. Жюльан	Livre d'orgue (8 сюит, тоны 1-8)
1690	F.Couperin Ф.Куперен	Pièces d'orgue consistant en deux messes… (две органные мессы)
1690	J. Boyvin Ж.Буавен	Premier livre d'orgue contenant les huit tons a l'usage ordinaire (8 сюит)
1695	L. Chaumont Л. Шомон	Pièces d'orgue sur les 8 tons (8 сюит)
1696	L.Marchand Л.Маршан	Большой Диалог (рукопись, Версальский манускрипт)
1699	N.de Grigny Н.де Гриньи	Livre d'orgue contenant une messe et les hymnes (месса и 5 гимнов)
к.XVII	Anonyme	Livre d'orgue de Montréal

1700	J.Boyvin Ж.Бувен	2e Livre d'orgue contenant les huit tons a l'usage ordinaire (8 сюит)
1703	G.Corrette Г.Корретт	Messe du 8e ton pour l'orgue (месса 8 тона)
1706	J.-A.Guilain Ж.-А.Гилен	Pièces d'orgue pour le Magnificat sur les 8 tons… (4 сюиты, тоны 1-4)
1708	P.Du Mage П.Дю Маж	1e Livre d'orgue contenant une suite du premier ton (сюита 1 тона)
1710	L.N.Clérambault Л.-Н.Клерамбо	1e Livre d'orgue contenant deux suites (2 сюиты, тоны 1-2)
1711/12	C. Piroye Ш.Пируа	Pièces choisies...tant pour l'orgue et le clavecin (пьесы для органа)
1712	P.Du Mage П.Дю Маж	Second Livre d'orgue (вторая книга для органа)
1714	P. Dandrieu П.Дандрие	Noëls, O Filii, chansons de Saint Jacques (ноэли)
1714	A.Raison А.Резон	2e Livre d'orgue (ноэли, пьесы)
Ок.1715	L.-A.Dornel Л.-А.Дорнель	Livre d'orgue (книга для органа)
Ок.1720	F. d'Agincour Ф.д'Ажинкур	Pièces d'orgue (пьесы для органа)
1720-1725 (1710-1722?)	M.Lanes М.Лан	Petites pièces d'orgue (88 пьес)
Ок.1729	P. Dandrieu П.Дандрие	Ноэли
1730	Anonyme	Livre du P.Pingré
До 1732	L. Marchand Л.Маршан	Pièces choisies pour l'orgu (сюита 1 тона)
До 1732	L. Marchand Л.Маршан	Cinq Livre d'orgue (пятая книга для органа)
1737	M.Corrette М.Корретт	1e Livre de pièces d'orgue contenant quatre Magnificats (первая книг пьес и 4 Магнификата для органа)

1739	J.F.d'Andrieu Ж.Ф. Дандрие	1e Livre de pièces d'orgue (первая книга для органа)
1739	J.F.d'Andrieu Ж.Ф. Дандрие	Ноэли
1730-1740	L.-C.Daquin Л.-К.Дакен	Nouveau Livre de noëls (ноэли)
1740	M.Corrette М.Корретт	Nouveau livre de noels (ноэли)
1748	C.Ballbastre К.Бальбастр	Fugues (фуги)
1749	C.Ballbastre К.Бальбастр	Книга пьес в различных жанрах для органа и клавесина (рукопись)
1750	C.Ballbastre К.Бальбастр	1) 8 Магнификатов 2) Отдельные пьесы во всех тонах
1750	M.Corrette М,Корретт	Second Livre de pièces d'orgue (4 сюиты)
1753	M.Corrette М.Корретт	Nouveau Livre de noëls pour le clavecin ou l'orgue (ноэли)
1756	L.-A.Dornel Л.-А. Дорнель	Органная книга (3 магнификата, 1 ноэль, отдельные пьесы)
1756	M. Corrette М. Корретт	Третья органная книга (4 мессы, 25 гимнов, сюита)
1757	L.-C.Daquin Л.-К.Дакен	Новая книга ноэлей и клавесина, op.2
До 1758	F. d'Agincour Ф.д'Ажинкур	Рукописи (органные пьесы)
1760	C.Ballbastre К.Бальбастр	Recueil de noëls formant quatre suites avec des variations (ноэли, сюита с вариациями)
1764	V.Corrette В.Корретт	Offertoires pour orgue (оффертoрий)
1770	C.Ballbastre К.Бальбастр	Сборник ноэлей для органа, клавесина и пианофорте
1771/72	G.Lasceux Г. Ласce	Journal de pièces d'orgue (Семь свободных органных месс)

1775	J.-J. Beauvarlet-Charpentier Ж.-Ж.Боварле-Шарпантье	Journal de pièces d'orgue et Douze noëls varies (ноэли)
Ок.1777	J.-J. Beauvarlet-Charpentier Ж.-Ж.Боварле-Шарпантье	1) Шесть фуг для органа и клавесина 2) Три магнификата
1782	M.Corrette М.Корретт	Ноэли с вариациями
1782	J.-J. Beauvarlet-Charpentier Ж.-Ж.Боварле-Шарпантье	Месса g-moll для органа (свободная)
1783/84	G.Lasceux Г. Ласса	Nouveau recueil de pièces d'orgue (месса)
1784	J.-J. Beauvarlet-Charpentier Ж.-Ж.Боварле-Шарпантье	1) Месса №1 e-moll (свободная) 2) Шесть фуг 3) Два магнификата 4) Месса d-moll - Cunctipotens 5) Четыре гимна 6) Королевская месса Дюмона d-moll 7) Четыре гимна 8) Два Магнификата 9) Месса g-moll (свободная) 10) Два Магнификата
1785	J.-J. Beauvarlet-Charpentier Ж.-Ж.Боварле-Шарпантье	Proses pour les principales Fêtes de l'Année (Несколько Проз на главные годовые праздники)
1785	G.Lasceux Г. Ласса	Новая сюита органных пьес №2, мессы, магнификаты. Магнификаты
1785	G.Lasceux Г. Ласса	Новая сюита органных пьес №3, мессы, магнификаты. Ноэли

1787	M.Corrette М.Корретт	Пьесы для органа в новом жанре (сюиты, 2 «Оффертория с громом»)
1792	C.Ballbastre К.Бальбастр	Пьесы (Марш Марсельцев и др.)
Ок.1797	J.-M.Beauvarlet-Charpentier Ж.-М. Боварле-Шарпантье	«Победа Армии в Италии 12 апреля 1796 года»

Приложение 3

Генеалогическое древо Титлузов

Guillemin + Katherine Mille

(1513?)

↓

Micquiel Titelouze (1553?)+Martine Maes

↓ ↓ ↓

Lambert+Jeanne Lanne Benoist une fille+Marc Leprecq

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

1) **<u>Jehen(1563-1633)</u>**

1) Nicolas+Antoinette Vasseur 2) Antoinette+Pierre Ducrocq

2) Louis(156-1637)+Marie du Thil ↓

3) Marie(1569-1651) Marline+Guillaume Robin

Приложение 4
Династия Куперенов

Династия Куперенов является одной из самых известных и многочисленных династий французских музыкантов. Ее можно уподобить столь же продолжительной династии немецких органистов, вершину которой заняло творчество И.С.Баха. Уникально почти мистическое совпадение во времени трех определяющих династическую хронологию вех: рождение, вершина и угасание. Основатель рода Бахов – Витус, булочник по ремеслу, умер в 1619 году, а Жан Куперен – родоначальник семьи Куперенов – умер в 1591 году. Еще более удивительно, что именно в пятом поколении появятся самые выдающиеся музыканты и композиторы двух семейств – Иоганн Себастьян Бах и Франсуа Куперен Великий:

Файт Бах (ум.1619) – булочник	**Жан Куперен** (ум. 1591) – фермер
↓	↓
Иоганнес (Ганс) Бах	Матюрен Куперен
↓	↓
Христоф Бах	Шарль Куперен
↓	↓
Иоганн Амброзий Бах	Шарль Куперен
↓	↓
Иоганн Себастьян Бах	**Франсуа Куперен Великий**
(1685-1750)	(1668-1733)

До настоящего времени в русскоязычной литературе отсутствуют подробные сведения о династии Куперенов. Справочного характера информация содержится в энциклопедиях, в книгах Ю. С. Бочарова «Мастера старинной музыки» [10], В.И. Брянцевой «Французский клавесинизм» [15], Е.Д. Кривицкой «История французской органной музыки» [53] и др. В рамках данной статьи предпринята попытка обобщить сведения о династии, почерпнутые из материалов английских и французских музыковедов.

Наиболее полную биографическую версию о династии от первого представителя этого рода до последнего содержит статья «Couperin» авторов Дэвида Фуллера, Эдварда Хиггинботтома и Брюса Густафсона [143], а также работа французской исследовательницы Марсель Бенуа «La vie de Francois Couperin» [115].

На протяжении 173 лет музыканты рода Куперенов были неразрывно связаны с одной из центральных церквей Парижа – Saint-Gervais (Сен-Жерве), где в их обязанности входили игра на органе и занятия с хором. Однако первоначально сфера деятельности Куперенов принадлежала отнюдь не музыке, а юриспруденции и торговле. Происхождение фамилии Куперенов исследователи связывают с названием некоего участка земли в местечке Villiers (Вильер) – его первое упоминание относится к 1366 году. Спустя 200 лет фамилия Куперен встречается в так называемых «Приходских метрических книгах» Chaumes-en- Brie (Шом-ан-Бри) в 1562 году. Интересно, что окончательный вариант этой фамилии объединил несколько версий – Copin, Couppin, Coperin, Couprain (Копен, Куппен, Копрен, Купрен). В записях Приходской книги имя основателя французской династии - Жан Куперен - зарегистрировано в 1580 году, но ничего не сказано о дате его рождения, зафиксирована лишь дата смерти – 1591. Фермер Жан Куперен был не грамотен и не образован, занимался преимущественно торговлей, сельским хозяйством и имел небольшое земельное владение.

Первые музыкальные способности проявились у сына Жана Куперена по имени Матюрен. Кто был его преподавателем – не известно. Он продолжил дело отца в сфере торговли, обнаружив интерес к юридическим знаниям и финансовым вопросам, был управляющим денежными делами общины. Владение определенными музыкальными навыками позволили ему в дальнейшем обучать музыке двух своих сыновей – Шарля и Дени. Некоторые сведения сохранились лишь об одном из двух сыновей Матюрена – Шарле Куперене. Он умел шить одежду, занимался торговлей и виноделием, а также играл на музыкальных инструментах, в частности, на органе. Кроме того, у

Шарля был богатый запас музыкальных инструментов – несколько скрипок, гобоев, флейт, благодаря которым существовал ансамбль музыкантов, где возможно участвовал и Шарль. Примерно в 1620 году Шарль Куперен женится на Мари Андри и становится органистом бенедиктинского аббатства Saint-Pierre (Сен-Пьер). Из восьми детей этого брака сохранилась информация только о трех сыновьях – Луи, Франсуа и Шарле.

Успешнее всего сложилась судьба Луи Куперена, который стал не только одним из известных и востребованных композиторов, но и профессиональным органистом, скрипачом из числа лучших музыкантов XVII века. Е.Д. Кривицкая пишет в своей монографии, что Луи, «заслоненный тенью своего знаменитого племянника Франсуа Великого <…> оказался незаслуженно забыт <…> звезда фамилии Куперен взошла именно благодаря его таланту» [53, *35*]. Данные о музыкальном образовании Луи, к сожалению, не сохранились. Благодаря Ж.-Ж. Шамбоньеру, Луи и его братья отправляются в Париж и занимают важные посты при королевском дворе, достигнув высокого авторитета в личном служении королю Людовику XIV. В 1653 году Луи Куперена назначают органистом парижской церкви Saint-Gervais – ранее это место принадлежало Шамбоньеру, где ему платят 400 ливров в год и предоставляют жилье. Ему предлагают, заменив тем самым Шамбоньера, пост главы Королевского института – La musique de la Chambre (Музыка королевских покоев)[91], однако, в знак уважения к известному композитору Луи отказывается и вместо этого выполняет функции придворного виолиста, участвуя в разных придворных представлениях, например, в балетах Ж.-Б.Люлли: «Психея» (1656), «Страдающий амур», «Загадочные удовольствия» (1657), «Насмешка» (1659). Иногда Луи играл на органе и в королевской часовне. Однако, к сожалению столь стремительный «взлет» карьеры этого талантливого музыканта оборвался преждевременной смертью в 35 лет.

[91] Деятельность института Musique de la Chambre du Roi (Музыка королевских покоев) была связана со всевозможными камерными концертами, звучащими не на открытом воздухе, как концерты Большой конюшни, а в разных помещениях, где бы не находился король: спальня, трапезная, бильярдная, балы, ужины, игры, спектакли и т.д. В этот коллектив входили скрипачи, флейтисты, клавесинисты и виолисты.

Предчувствуя приближение смерти, Куперен составил завещание, согласно которому его рукописи и сочинения были переданы братьям Шарлю и Франсуа[92].

Сохранившиеся сведения о жизни и творчестве младших братьев Луи Куперена весьма малы. Из источников можно сделать вывод, что Франсуа не обладал ярким исполнительским талантом игры на органе и клавесине, да и в целом, у Франсуа была неоднозначная характеристика. С одной стороны, о музыканте отзывались как о превосходном педагоге, с другой – продажа своей части наследства от отца (земля в Chaumes) своему брату Луи (1657), по-видимому, он нуждался в финансовой поддержке, и особое пристрастие к вину – свидетельствуют о наличие не самых положительных его качествах. Любопытную характеристику Франсуа дает Титон дю Тийе: «…маленький мужчина, который любил хорошее вино, его уроки могли продолжатся в том случае, только если рядом с клавесином постоянно находился наполненный вином графин и хлеб» [115, с.15]. Интересно, что перед тем как стать музыкантом и преподавателем, до 1656 года Франсуа был портным. Практически на протяжении долгого времени Франсуа приписывали авторство многих произведений его племянника – Франсуа Великого. Известно, что причиной смерти музыканта стала полученная серьезная травма головы в дорожном происшествии.

Шарль Куперен – активный участник светских развлечений при королевском дворе. После смерти Луи ему предлагают контракт на шестилетнюю службу органистом в Saint-Gervais (1661). В 1662 году Шарль женится на дочери парикмахера, который работал в одном из Королевских институтов – Musique de la Grande Ecurie (Музыка Большой конюшни)[93] –

---

[92] В 50-е годы XVII века Луи Куперен достигает творческого мастерства: перу композитора принадлежат сочинения для клавесина, органа и камерного ансамбля. Одно из первых датированных произведений Луи, дошедших до нашего времени – фуга 1650 года. Приблизительно в 1651–1652 годы в Париже со своими токкатами для органа выступил немецкий органист Иоганн Фробергер и под впечатлением его игры Луи сочиняет небольшие прелюдии для органа.

[93] «Музыка Большой конюшни» – русский перевод предоставлен доктором искусствоведения Валерием Владимировичем Березиным (Москва). В своем исследовании он пишет: «В Большой конюшне служили музыканты разных специальностей, как мы увидим далее, преимущественно духовики, составлявшие

Мари Герен. Единственным ребенком от этого брака и оказался Франсуа Великий – композитор, одна из ярких фигур конца XVII – первой половины XVIII вв.

Франсуа Великий родился в одной из квартир, предназначенной для церковнослужителей Saint-Gervais. Будучи единственным ребенком в семье, Франсуа продолжил ремесло своего отца, который и был его первым учителем и наставником, и под руководством которого он приобрел музыкальные навыки. Но судьба распорядилась так, что в десятилетнем возрасте Франсуа остался без отца. Новым учителем будущего композитора становится известный музыкант того времени, друг семьи, органист королевского двора и нескольких парижских приходов Жак Томлен, который берет юного музыканта себе под опеку. Место церковного органиста Сен-Жерве по праву должно было принадлежать Франсуа, однако до достижения его совершеннолетия на эту должность временно пригласили молодого профессионального органиста по имени Мишель Делаланд. Спустя некоторое время, в 1686 году на церковном совете церкви Saint-Gervais восемнадцатилетнему Франсуа было разрешено занять должность церковного органиста родной церкви для семьи Куперенов[94]. 26 апреля 1689 года состоялась свадьба Франсуа Куперена и Марии-Анны Ансо, дочери торговца вином, проживающего в приходе Saint-Gervais[95]. Практически сразу после женитьбы Куперену предоставляется право на печать и продажу своих произведений, что было возможно только по согласию и разрешению короля, так называемая Королевская Привилегия[96].

несколько групп. В отличие от музыки королевских апартаментов, или Камерной (Musique de la Chambre du Roi), – «тихой», состоявшей из скрипачей, флейтистов, клавесинистов, виолистов, музыка Большой конюшни звучала в основном на открытом воздухе, и нередко именовалась «громкой», сопровождая все перемещения короля». [5, *4*].

[94] В те времена в штате Saint-Gervais числилось 120 священников, современники называли ее так: «большой литургический театр». Именно здесь Франсуа Куперен в качестве органиста будет проводить около 400 служб в год.

[95] Сохранился брачный договор, на подписании которого присутствовал дядя Куперена Франсуа (I).

[96] Именно в это время Франсуа Куперен опубликовал свои единственные органные мессы – «Приходскую» («Торжественная») и «Монастырскую» (1690). В этот же период Куперен сочиняет два сборника клавесинных пьес для административных лиц, занимающих важные посты в государственных учреждениях. Известны их имена – главный контролер К.А. Пайе де Вильер и главный сборщик финансов Ф.Пра.

Обратим внимание на интересные и любопытные факты из жизни Франсуа Куперена. В 1693 году угасает блистательная жизнь учителя и наставника Куперена – Жака Томлена, перед которым встал сложный выбор: кого назначить своим преемником в Королевской капелле, профессионального органиста-виртуоза Мишеля Делаланда или молодого и не менее талантливого Франсуа? Однако, в ситуацию вмешался сам Людовик XIV: он лично прослушал несколько претендентов на прежнее вакантное место Томлена, и остановил свой выбор на Франсуа Куперене. Спустя несколько дней, король вновь пожелал услышать игру нескольких органистов и опять-таки отдал свое предпочтение Франсуа Куперену, но о своем решении объявил только спустя три дня. Таким образом, в 1693 году Франсуа Куперен становится королевским органистом и клавесинистом[97].

Спустя три года 1696 году Франсуа Куперен получает от короля Дворянскую Привилегию: Людовик XIV награждает музыканта собственным именным гербом[98]. Кроме этого, в 1702 году Куперену присуждается еще одно вознаграждение: он становится кавалером ордена – L'orde de Latran[99]. Любопытен еще один факт: «зная острый аппетит французов к иностранным новинкам» (выражение самого композитора – *Л.З.*), Куперен иногда подписывался неизвестным итальянским именем, в связи с чем имел огромный успех среди своих соотечественников [115, *24*]. Столь активный

---

[97] Композитор преподает уроки клавесина детям королевского двора, герцогу Бургундскому и его двум дочерям, многочисленным принцам и принцессам двора, и в том числе графу Тулузы, от которого Куперен получает щедрую ежегодную пенсию в 1000 ливров. Франсуа продолжает обучать музыке принцессу Конти, ранее она занималась с Ж.А. Англебером, который посвятил ей свою книгу «Пьесы для клавесина». Среди учеников в дальнейшем появится принцесса Мари Лещинска, обрученная с Луи XV.

[98] К сожалению, не удалось найти изображение именного герба. Марсель Бенуа, французский музыковед, дает следующее описание этого герба: «Лазурная дверь с двумя трезубцами из серебра, вдетые в цепочку, соединенные с двумя звездами, во главе золотое солнце, а на конце лира. Лира символизирует Музыку, которая прислуживает Солнцу» [106, *20*].

[99] История этого ордена начинается с древних времен. Первоначально «латраном» именовалось старое здание в Ватикане, а благодаря императору Константину (IV век) это здание стало принадлежать церкви. Позднее, это место стало архитектурным ансамблем в Риме, в котором находились квартиры, актовые залы, собор, библиотека, монастырь, но в 308 году все было сожжено. С 313 по 1304 годы на этом месте располагалась резиденция пап. В дальнейшем, «латраном» стали называть Вселенские соборы: Латран Первый – девятый Вселенский собор 1123 года, под руководством папы Каликста II; Латран Второй - десятый собор 1139 года, под руководством папы Иннокентия II и т.д. В последствии, Латраном стали называть Папский орден, которого и удостоился Франсуа Великий.

интерес Куперена к итальянской музыке не случаен. Причиной тому явились события, произошедшие еще в молодые годы композитора. Куперен оказывается тесно связан с кружком итальянофилов, сформировавшимся под главенством Николя Матье в Париже [115][100].

Тем временем, здоровье Куперена начинает постепенно слабеть. Он призывает к себе в помощники молодого Николя, двоюродного брата, сына своего дяди Франсуа (I) в Saint-Gervais и 12 декабря 1723 года просит официально принять его на это место с сохранением жалованья и тех же обязанностей. В последние годы, Куперен испытывает переживание, что после смерти его имя будет предано забвению, что его многочисленные неопубликованные сочинения будут не найдены. К сожалению, никто в семье Куперенов не проявил интерес к этой часто встречающейся в композиторской практике проблеме. Это бездействие привело к потере многих произведений, вероятно, вокальных, церковных песнопений, кантат, больших хоров, часть камерной музыки (например, одно из потерянных уникальных сочинений – 6 Lecons tenebres).

Несколько слов о детях Ф. Куперена Великого. В браке у Куперенов появляются четверо детей: Мари-Мадлен, Маргарита-Антуанетта, Николя-Луи, Франсуа-Лоран. Маргарита-Антуанетта была превосходной и талантливой клавесинисткой, как и ее отец, она неоднократно исполняла в присутствии королевы пьесы для клавесина, часто заменяла своего отца, который в последние годы был очень слаб здоровьем. Более того, сам Куперен просил Его Величество принять свою дочь на постоянную должность придворной клавесинистки. У нее не было семьи и после нее не осталось ни одного сочинения. Другая дочь Куперена Мари-Мадлен в 28 лет примкнула к аббатству Бернандинов Мабуссион, став монахиней под именем сестры Мари-Сесиль, здесь она играла на органе.

---

[100] Концерты итальянской инструментальной и литургической музыки этого кружка проходили в церкви Saint-Andre-des-Arts в Париже, недалеко от Saint-Gervais, которые молодой Куперен возможно и посещал.

Остальные представители династии Куперенов были так же композиторами, клавесинистами и органистами Saint-Gervais, но после них не сохранилось ни одного сочинения, как и сведений об их жизни. Николя Куперен, сын дяди Франсуа Великого, в 1722 году претендовал на место жительства в доме при Saint-Gervais, а в 1723 году здесь же ему поручают должность органиста. Сын Николя – Арман-Луи – перед тем как стать органистом, первоначально был певчим в Saint-Gervais, однако жизнь его трагически оборвалась: он был убит по возвращении из одной церкви в родную Saint-Gervais[101]. Следом за ним, в 1789 году скоропостижно умирает один из его сыновей Пьер-Луи: весть о кончине отца оказалась для него роковой.

Последняя представительница династии Куперенов – Селеста-Тереза – органистка Saint-Gervais и преподавательница по фортепиано. Обратим внимание на интересный факт: Селеста-Тереза Куперен умирает пятнадцать лет спустя после смерти Вильгельма Фридриха Эрнста Баха, капельмейстера при дворе Пруссии, с именем которого исследователи династии Бахов связывают ее завершение. Поразительное сходство заметно в отношении последних представителей двух прославленных династий, жизнь которых протекала практически в один и тот же период времени:

Вильгельм Фридрих Эрнст Бах	Селеста-Тереза Куперен
(1759-1845)	(1793-1860)

Именно со смертью Селесты-Терезы в 1860 году иссякнет одна из самых блистательных династий европейских музыкантов.

Франсуа Куперен и Иоганн Себастьян Бах – великие музыканты, которые не были знакомы друг с другом. Однако слава французского композитора доносилась до его современников далеко за пределы

[101] Кроме службы в Saint-Gervais, Арман-Луи работал в других церквах St. Barthelemy (до 1772), St. Jean-en-Greve, Carmes-Billettes, Notre-Dame (с 1753), Ste-Chapelle (с 1760), Ste-Marguerite, в королевской часовне (с 1770). Арман-Луи женился на дочери лучшего изготовителя клавесинов – Елизабет-Антуанетте Бланше. Сохранились сведения о существовании его собственной богатейшей библиотеки, которая насчитывала 885 книг.

французской столицы. По утверждению одного из зарубежных исследователей Дэвида Фуллера [143], Бах знал и ценил музыку Куперена, он собственной рукой переписывал некоторые пьесы французского композитора. Так, одно из сочинений Баха – Рондо F-dur – является переложением для органа клавирной трио-сонаты Куперена «L’imperiale».