

МУЗЫКА

УДК 78.08

**Некоторые соображения относительно
барочной органной сюиты**

Ю. С. Бочаров

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
Российская Федерация, 125009, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

Для цитирования: Бочаров, Юрий. “Некоторые соображения относительно барочной органной сюиты”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 14, no. 1 (2024): 4–22. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.101>

Предлагаемая статья посвящена барочной органной сюите — специфическому феномену, возникшему во Франции в эпоху Людовика XIV, когда сложилась устойчивая традиция создания и публикации органных книг, составленных из пьес-версетов, которые группировались согласно церковным тонам. Поскольку в музыковедческой литературе отсутствует четкое понимание того, что представляет собой органная сюита как жанр, автор статьи решил четко дифференцировать ее в ряду сходных с нею по строению органных месс, магнификатов и гимнов. По его мнению, органная сюита — это не имеющее конкретного литургического предназначения и наименования упорядоченное собрание различных по характеру версетов (обычно от 6 до 13), выдержанных в едином тоне. Всего насчитывается примерно 75 таких сюит, написанных Г. Г. Нивером, Н. Лебегом, Л. Н. Клерамбо, Л. Маршаном и другими мастерами французского барокко, при том что лишь несколько имеют оригинальное наименование *Suite*. Какая-либо жесткая унификация облика органным сюитам была несвойственна. Однако первой в них обычно оказывается пьеса в характере торжественной интродукции, которая именуется *Prélude* либо *Plein jeu* (по типу регистровки). Второй по очередности чаще всего бывает *Fugue*. Далее следует многообразная группа фактурно-регистровых жанров. Ну а в роли завершения всей конструкции, как правило, оказываются полнозвучные *Grand jeu* либо *Plein jeu*. При этом исполнение сюит целиком «в один присест», в духе современной концертной практики, естественно, не предполагалось. Адресованы же они были прежде всего провинциальным органистам, которые могли использовать отдельные пьесы как в качестве ориентира для собственных импровизаций, так и в виде уже «готовых» версетов для различных богослужений, комбинировать их в зависимости от конкретной необходимости, в том числе сочетая с какой-либо иной музыкой.

Соответственно, любые попытки современных музыковедов найти в построении барочных органнх сюит тот или иной сугубо музыкальный замысел и анализировать их по образцу единых многочастных сочинений гораздо более позднего времени ничего общего с аутентичной практикой, конечно же, не имеют.

Ключевые слова: органная сюита, органная книга, французская музыка, эпоха барокко, литургия, *alternatim*, версет, церковный тон.

В опубликованной в середине 2020 г. в «Вестнике Санкт-Петербургского университета» статье «Сюита vs соната в эпоху барокко» [1] автор этих строк предложил собственный вариант сравнения двух упомянутых жанров инструментальной музыки с учетом специфики аутентичной практики. Однако вне поля зрения, что вполне естественно, осталась одна из малоизученных проблем, связанная с так называемыми барочными сюитами для органа. При этом, конечно же, имеются в виду не обычные сюиты для клавесина, которые, в общем-то, можно сыграть и на органе, а исключительно оригинальные сочинения, предназначавшиеся для исполнения на данном инструменте, который в то время в Европе, как известно, использовался преимущественно для сопровождения богослужений.

Представляется, что феномен органной сюиты во многом сложился благодаря практике *alternatim* в музыкальной организации церковной службы, согласно которой фрагменты вокальной музыки чередовались с органными версетами, замещавшими те или иные строки богослужебного текста. Такая практика в XVII–XVIII вв. существовала в различных, преимущественно католических, регионах. Однако лишь во Франции сложилась устойчивая и достаточно продолжительная традиция создания и публикации органнх книг, составленных из различных по характеру пьес-версетов, которые четко группировались согласно церковным тонам.

Поэтому речь в настоящей статье пойдет в основном о музыке, написанной французскими композиторами-органистами в период с середины XVII по середину XVIII столетия. Эти границы представляются весьма существенными. Тем более что по поводу хронологии музыкального барокко во Франции существуют разные воззрения. И кстати, в одной из сравнительно недавних публикаций электронного научно-исследовательского журнала Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского «ARTE» была предпринята попытка их обобщения применительно к органному искусству [2]. Впрочем, попытка эта в основном ограничилась констатацией уже известных в литературе вариантов периодизации¹ (автор соответствующей статьи Л. А. Зайцева, увы, так и не представила собственного варианта). И вероятно, об этом материале вовсе не стоило упоминать, если бы он не был идеальным примером претендующей на научный статус так называемой публикации, которая ничего принципиально нового в музыковедение не вносит — вопреки громкому заявлению о том, что в ней якобы «впервые затрагивается тема, посвященная периодизации французской органной музыки барокко» [2, с. 5].

Между тем нижняя граница интересующего нас временного периода необычайно важна, поскольку по окончании эпохи барокко в истории сюиты проявились

¹ Вплоть до весьма экзотического, предложенного в монографии М. Н. Чебуркиной [3], согласно которому барокко в органной музыке Франции охватывало период с начала XVII в. до Великой французской революции 1789 г. И это притом, что стилистика сочинений мастеров второй половины XVIII столетия, таких, например, как Клод Бальбарт или Жан-Жак Боварле-Шарпантье, носит уже явно классицистский характер.

новые тенденции, и ее облик в целом существенно изменился. Ну а за последние сто с лишним лет мы привыкли к тому, что именуемые сюитами произведения для органа — это в большинстве своем предназначенные для концертного исполнения сочинения из нескольких частей, которые притом не являются каким-либо воплощением сонатно-симфонического цикла, полностью соответствуя тем самым наиболее характерным на сегодня представлениям о сюите как жанре. В чем, кстати, несложно убедиться на примере органных сюит, созданных такими известными мастерами, как Макс Регер, Шарль-Мари Видор или Марсель Дюпре. Не говоря уже о композиторах далеко не первого ряда — начиная от Леона Боэльмана (Boëllmann, 1862–1897), чья «Готическая сюита», оп. 25 (*Introduction-Choral — Menuet gothique — Prière à Notre Dame — Toccata*), была опубликована в 1895 г. [I], и как минимум до нашего современника Жан-Жака Вернера (Werner, 1935–2017), сочинившего в 2008 г. Сюиту для органа также в четырех частях (*Prélude — Invention — Récit — Choral orné*)².

А как быть с органными сюитами композиторов XVII–XVIII вв., то есть того исторического периода, который французы традиционно именуют «старым порядком» (*L'Ancien Régime*)?

Да и существовали ли они на самом деле? Вопрос, как выясняется, отнюдь не праздный. Ибо во французских источниках того времени слово *suite* имело самые разные значения, но вот привычное в наши дни «музыкальное» было тогда по меньшей мере нехарактерным. Весьма показательно, что мы не найдем его ни в первом (1694) [4], ни во втором (1717) [5] изданиях «Толкового словаря французского языка», подготовленного Французской академией. Разумеется, это не означает, что слово *suite* вовсе не встречается, допустим, в старинных нотных изданиях. Более того, в различных энциклопедических статьях, как правило, говорится, что впервые (в версии *suytte*) это случилось еще в далеком 1557 г. Хотя обычно умалчивают, что имеется в виду отнюдь не специфически музыкальный термин, а всего лишь обычное значение данного слова («набор» либо «последование»), которое оказалось применено в одной из книг танцевальной музыки, переложенной для четырехголосного состава [III], в отношении нескольких групп различных бранлей (рис. 1).

Собственно, и позднее, с наступлением в Европе так называемой эпохи барокко, когда жанр сюиты уже не только окончательно сложился, но и достиг достаточно высокого уровня развития, он, тем не менее, сравнительно редко маркировался как просто *Suite*. Значительно чаще использовались (в разных вариантах написания) такие наименования, как «партита» и «увертюра», либо «последование пьес» (*Suite de pièces*). Добавим, что во Франции же те образцы, которые мы сейчас признаем сюитами, иногда называли *Ordres* (т. е. упорядоченными рядами)³, но часто вообще никак не обозначали в рамках той или иной «Книги пьес»⁴.

Неудивительно, что термин «сюита» отсутствует в основных музыкально-справочных изданиях того времени, в том числе в «Музыкальном словаре» Себа-

² Буквально на следующий год она уже была издана [III].

³ См., например, клавишинные сочинения Франсуа Куперена Великого и Франсуа Даженкура.

⁴ О начале очередной сюиты, как правило, свидетельствовала смена тональности, обычно подчеркнутая использованием пьесы в жанре прелюдии (реже — аллеманды).

SEPTIEME LIVRE DE DANCERIES,
 MIS EN MUSIQUE A QUATRE PARTIES
 par Estienne du Tertre, nouvellement imprimé à Paris par la veuve de
 Pierre Attaignant, demourant en la Rue de la
 Harpe, pres l'eglise saint Cosme.

Premiere Pauane, avec fa Gaillarde.	Fo. i.	Premiere fuytte de branles.	Fo. ix.
Seconde Pauane, avec fa Gaillarde.	ij.	Seconde fuytte d'autres branles.	xij.
Troisieme Pauane, A cinq.	iij.	Troisieme fuytte d'autres branles.	xv.
Troisieme Gaillarde, A cinq.	iiij.	Premiere fuytte de branles d'Escoffe.	xviij.
Quatrieme Pauane, avec fa Gaillarde.	v.	Seconde fuytte de branles d'Escoffe.	xxj.
Cinquieme Pauane, avec fa Gaillarde.	vj.	Six branles de Poictou.	xxiij.
Sixieme Pauane, A cinq.	vij.	Huict branles gays.	xxvj.
Sixieme Gaillarde, A cinq.	viij.	Cinq Gaillardes.	xxix.

1 5 5 7.

Avec priuilege du Roy, pour neuf ans.

Рис. 1. Титульный лист «Седьмой книги танцев, переложенных на четыре партии Этьеном дю Тертром» (Париж, 1557), с использованием в пяти случаях слова *suytte* в качестве обозначения группы branles. Национальная библиотека Франции, Париж. Дата обращения август 20, 2023. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k45003461?rk=21459;2>

стьена де Броссара [6], «Музыкальном лексиконе» Иоганна Готфрида Вальтера [7], а также в «Музыкальном словаре» Джеймса Грассино [8]⁵.

Тем более что наименование «сюита» вполне могло относиться и к собраниям пьес в едином жанре, что ныне кажется весьма странным. Однако примеры этого есть и весьма яркие. Такие, как составленный Мишелем Пиньоле де Монтеклером и опубликованный в 1735 г. сборник из 101 менуэта в десяти «сюитах» под названием «Менуэты старинные и новые, как их танцевали на балах в Опере» [IV]. Или же «Новая книга ноэлей» для клавесина или органа Мишеля Корретта [V], где содержится четыре подборки ноэлей, каждая из которых также обозначена как *Suite*⁶.

И уж совсем неожиданным может показаться использование слова «сюита» в «Избранных пьесах» парижского органиста Шарля Пиройе — небольшом сборнике, состоящем всего из пяти композиций для органа или клавесина⁷, публикация которого, очевидно, была приурочена к открывшемуся в 1712 г. Утрехтскому мирному конгрессу, призванному подвести итоги Войны за испанское наследство

⁵ Что же касается «Музыкального словаря» Жана Жака Руссо, появившегося уже в 1768 г., то есть по завершении эпохи барокко как таковой, то его автор, с одной стороны, включил в данную книгу термин «сюита», но, с другой стороны, ограничился тем, что сделал посвященную ему статью отсылочной: *Sюита* — см. *Соната* [9, р. 464]. В статье же о сонате он лишь обратил внимание на то, что итальянские камерные сонаты «составлены из нескольких пьес и подходят для танцев — это примерно те собрания, которые во Франции называют сюитами» [9, р. 459].

⁶ Добавим, что по традиции, идущей, вероятно, от «Третьей органной книги» Н. Лебера [VI], данное собрание ноэлей завершает пьеса под названием «Карильон».

⁷ *La Paix* («Мир») — *L'Allégresse* («Ликование») — *La Béatitude* («Блаженство») — *L'Immortelle* («Бессмертие») — *La Brillante* («Блистательная»).



Рис. 2. Портрет Луи-Николя Клерамбо (гравюра, предположительно, работы Луи-Симона Лемперера, XVIII в.). Викимедия Коммонс. Дата обращения август 20, 2023. <https://clck.ru/3AGiRG>

[VII]. Несмотря на довольно внушительную емкость нотного набора оригинального издания, три пьесы из пяти не поместились на одной странице, и их продолжению (к тому же на последующих разворотах) сопутствовали указывающие на это ремарки: *Suite de la Paix*, *Suite de L'Immortelle* и *Suite de la Brillante*.

С другой стороны, в весьма обширном репертуаре французских барочных публикаций органной музыки все-таки обнаруживаются многочастные композиции, названные сюитами. И здесь, пожалуй, наиболее известный пример — две сюиты (каждая из семи пьес⁸), составившие «Первую органную книгу» Луи-Николя Клерамбо [VIII]⁹ (рис. 2). К ним можно добавить появившуюся двумя годами ранее «сюиту в первом тоне» из восьми пьес (*Plein Jeu — Fugue — Trio — Tierce en taille — Basse de Trompette — Récit — Duo — Grand Jeu*) в виде «Первой органной книги» Пьера Дюмажа [IX]¹⁰. Ну и еще, наверное, вспомнить о «Третьей органной книге»

⁸ Сюита 1-го тона: *Grand Plein Jeu — Fugue — Duo — Trio — Basse et Dessus de Trompette — Récits de Cromorne et de Cornet — Dialogues sur les Grands Jeux*; Сюита 2-го тона: *Plein Jeu — Duo — Trio — Basse de Cromorne — Flûtes — Récit de Nazard — Caprice sur les Grands Jeux*.

⁹ Интересно, что в этом издании мы находим обозначения *Suite du Premier Ton* и *Suite du Deuxieme Ton* не только на титульном листе, но и в виде заглавия конкретных музыкальных композиций.

¹⁰ Отметим, что такого рода издания, включающие в себя лишь одно не слишком большое собрание пьес, были в те времена достаточно редким явлением.

Мишеля Корретта [X], в содержании которой упомянута *une Suite de 1^{er} ton*¹¹, представляющая собой шестичастную композицию (*Plein Jeu — Duo — Trio — Basse de Trompette — Musette — Grand Jeu*).

Вот, собственно, и все случаи, когда композиторами и/или издателями слово «сюита» применено непосредственно в отношении выдержанных в том или ином тоне подборок сравнительно небольших пьес в жанрах, характерных для французских литургических версетов эпохи барокко. И даже если к ним добавить еще столько же композиций Жана Адама Гилена, не опубликованных при жизни их автора, но определенно предназначавшихся для магнификата¹², то и в этом случае общее явно незначительное количество оригинальных примеров вряд ли дает основание говорить о сюите именно как о специфическом аутентичном жанровом наименовании, а также об органной сюите как особой разновидности одного из важнейших жанров инструментальной музыки эпохи барокко.

Тем более что не только лексикографическая литература конца XVII — первой половины XVIII столетия об этом умалчивает. Любопытно, что в современном «Историческом словаре барочной музыки» Джозефа Суэйна (2013) об органных сюитах вообще ничего не говорится, а сама сюита определена всего лишь как «собрание различного рода танцев, сочиненных в единой тональности» [10, p. 271]¹³.

Отсутствует информация об органных сюитах и в написанной Дэвидом Фуллером статье «Сюита» из «Нового словаря Гроува» [11]. Равно как и в опубликованной в 2011 г. монографии «Французская органная музыка в эпоху Людовика XIV» Дэвида Понсфорда [12], которая, кстати, до сих пор остается наиболее авторитетным исследованием по упомянутой тематике в англоязычном музыкознании. Что же касается известной монографии Феннера Дугласа «Язык французского классического органа», то ее автор лишь дважды использует слово «сюита», имея в виду оригинальное название композиций Л. Н. Клерамбо [13, p. 106, 140].

Правда, в «Кембриджском путеводителе по органу» все-таки отмечается, что собрания различных пьес в едином церковном тоне «часто называли сюитами» [14, p. 139]. Но это, как мы видим, не слишком соответствует аутентичной практике и скорее напоминает о современных публикациях органной музыки французского барокко. К примеру, о так называемых уртекст-изданиях под маркой «Les Éditions Outremontaises» в редакции Пьера Гуэна (Pierre Gouin), которые в большом количестве размещены на портале «Библиотека Петруччи»¹⁴ и где в ряде случаев можно встретить отсутствующее в аутентичных источниках обозначение «сюита» в роли жанрового наименования, иногда даже на титульном листе [XII].

¹¹ В качестве названия непосредственно в нотах приведен слегка измененный вариант: *Suite du 1^r ton* [X, p. 43].

¹² Эти семичастные композиции были обозначены как сюиты в их первом издании, предпринятом Александром Гильманом и Андре Пирро в 7-м выпуске известной серии *Archives des Maîtres de l'Orgue* спустя два столетия после предположительной даты написания самой музыки [XI]. Но, поскольку редакторы работали с рукописной копией, хранящейся ныне в Государственной библиотеке Берлина (Mus. ms 30189), а подлинный автограф Ж. А. Гилена не сохранился, факт использования самим композитором термина *Suite* нельзя считать на сто процентов установленным.

¹³ Единственное упоминание в данном издании о сюите для органа содержится в статье о Клерамбо, где сказано, что его органная книга состоит из двух таких произведений [10, p. 77].

¹⁴ См.: Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library. Дата обращения июль 25, 2023. <https://imslp.org>.

Однако это вполне соответствует тому, что, к примеру, написано в «Википедии», где в статье «Французская органная школа» можно обнаружить фрагмент, имеющий непосредственное отношение к музыке барокко: «Французские композиторы-органисты разрабатывали четыре основных жанра: мессы, гимны, *сюиты* и ноэли» (курсив мой. — Ю. Б.) [15]. А во франкоязычной «Википедии» имеется даже отдельная статья «Сюита для органа», в которой сказано, что это «музыкальный жанр, разрабатываемый во Франции в XVII–XVIII веках, примерно с 1660 по 1740 год» [16]. Ну а далее перечисляются композиторы, создававшие органные сюиты, среди которых оказались, в частности, Николя Лебег, Гийом-Габриэль Нивер, Ламбер Шомон, Жиль Жюйен, Жак Буавен, Луи-Николя Клерамбо и Жан-Франсуа Дандриё [16].

Казалось бы, сослаться на «Википедию», а уж тем более обсуждать ее тексты, серьезному ученому не пристало. Тем не менее на сей раз отсылки к данному популярному интернет-ресурсу приведены сознательно. Причем не для того, чтобы в очередной раз обратить внимание на неполноту и внутреннюю противоречивость содержащейся в нем информации, а с тем чтобы подчеркнуть, что для многих наших современников барочная органная сюита — нечто само собой разумеющееся.

В самом деле, в опубликованной диссертации Хосе Давида Барреры, защищенной в университете Страсбурга в 2017 г. и являющейся на сегодня, пожалуй, наиболее обстоятельным за последнее десятилетие исследованием органной музыки Франции в эпоху Людовика XIV [17], термин «органная сюита» применяется достаточно свободно, в том числе по отношению к сочинениям не только вышеупомянутых Нивера, Лебега, Буавена и Клерамбо, но также Дюмажа и Гилена. Среди крупных жанров органной музыки Х. Баррера выделяет мессу, магнификат, гимн и сюиту [17, р. 222]. Из этого, казалось бы, можно сделать вывод, что он считает сюитами любые подборки пьес в едином тоне, за исключением месс, магнификатов и гимнов. Но этому явно противоречит, скажем, следующий фрагмент из характеристики, которая дается *Plein jeu*: «Его систематически помещают в начале *сюит*» (курсив мой. — Ю. Б.), гимнов и Магнификата (иногда и в конце), а также в начале различных частей Ординария Мессы» [17, р. 40]. Да и вообще четкой дефиниции того, что же представляет собой барочная органная сюита, в работе Х. Барреры мы не найдем. Что, впрочем, не мешает ее автору достаточно свободно пользоваться термином *Suite pour Magnificat*.

Кстати, этот термин невольно заставляет вспомнить о книге Е. Д. Кривицкой об истории французской органной музыки, в которой есть даже небольшой раздел под названием «Французская органная сюита на магнификат» [18, с. 61–3]. Но в целом позиция ее автора в отношении органной сюиты явно противоречива. Поскольку, с одной стороны, фиксируется наличие самостоятельного жанра сюиты (в одном ряду с мессой, гимном и магнификатом) [18, с. 44], с другой же стороны, отмечается, что органная месса строится как «ряд небольших сюит, собранных в целостную композицию» [18, с. 64], «гимн представляет собой небольшую сюиту» [18, с. 104], не говоря уже о сюитной основе магнификата. И опять-таки, как и в случае с диссертацией Х. Барреры, четкого и однозначного определения органной сюиты не приведено.

Тем не менее попытки ее представить все-таки имеют место. Так, при характеристике опубликованной в 1665 г. «Первой органной книги» Г. Г. Нивера [XIII],

«где впервые появляются все основные жанры, господствующие затем до начала XVIII века» [18, с. 63], Е. Кривицкая отмечает: «Будучи одновременно известным клавесинистом, Нивер заимствует идею клавирной сюиты для построения органного цикла, как цикла разнохарактерных пьес, не связанных между собой тематически... Однако жанровое наполнение этой новой органной сюиты отличалось от своего клавесинного “собрата”. Танцевальность в ней присутствовала лишь в опосредованном виде — в пьесах типа *дуэта* или *трио*, а на первом месте было стремление отобразить *тембровое* богатство инструмента. Отсюда родились разнообразные лирические пьесы с солирующими регистрами (ведущие протяженную мелодию), либо пьесы типа *диалога*» [18, с. 64].

Приведенная цитата, однако, лишь отчасти характеризует органную сюиту, но так и не дает ясного ответа на то, в чем же, собственно, заключается ее специфика. Не говоря уже о том, что отсутствие тематических связей между частями как характерная особенность органной сюиты никак не сочетается с тем, что в основу целого ряда органных месс (а месса, напомним, в трактовке Е. Кривицкой — это некая совокупность сюит) положен единый первоисточник — григорианская мелодия «*Cunctipotens Genitor Deus*», интонации которой обнаруживаются в самых разных версетах.

Так или иначе, но имеющую очевидные параллели во французском музыковедении двойственность в трактовке сюиты — и как формы построения иных жанров (мессы, гимна и магнификата), и как некоего самостоятельного жанра, — вряд ли можно отнести к достоинствам работы Е. Кривицкой.

Кстати, подобного рода двойственность просматривается и в другом крупном «профильном» труде — уже упоминавшейся монографии М. Н. Чебуркиной «Французское органное искусство барокко» [3], автор которой, замечая, что сюитность «выступает в качестве одного из основополагающих методов мышления французского органного барокко» [3, с. 323], старается разделить форму органной сюиты и органную сюиту как жанр. Правда, получается это не очень убедительно.

«Сюитная форма, — пишет М. Чебуркина, — свойственна, как указывает само название, сюитам для органа. В то же время другие органные жанры — месса, гимн, *Te Deum*, магнификат, исполнение которых подчиняется принципу *alternatim*, базируются на логике сюитного чередования более или менее развернутых, контрастных по характеру органных пьес. <...> В свете данных фактов представляется правомерным использование термина “Форма сюиты” (“сюитная форма”) в широком смысле по отношению к перечисленным выше органным жанрам» [3, с. 323]. А далее фактически предлагается новый термин «Форма литургической сюиты французского органного барокко», причем без четкой дефиниции. Зато сразу же дается понять, что существует она в виде как минимум четырех (*sic!*) разных форм, какими являются «форма органной мессы, форма органного гимна, форма органного *Te Deum*, форма органного магнификата. Количество и порядок следования пьес в таких сюитных формах определяется количеством и содержанием “комментируемых” органом строк» [3, с. 323].

Интересно, однако, что при этом М. Чебуркина практически забывает о собственно органной сюите как жанре. И, как выясняется, не в первый раз. Дело в том, что раздел 2.2 второй главы ее книги («Органые жанры в контексте литургии и концерта») открывается констатацией того, что французская органная музыка

барокко «представляет разнообразные жанры, черпающие свои истоки в недрах литургии. Основными среди них являются: месса, гимн, *Te Deum*, магнификат, ноль» [3, с. 119]. То есть органная сюита поначалу вовсе никак не декларируется. Тем не менее позднее начинается подраздел 2.2.5 «Сюита», где выясняется, что, в отличие от мессы, гимна, *Te Deum* и магнификата, которые имеют конкретное религиозное предназначение, «другие органные циклы, созданные французскими композиторами XVII–XVIII веков (надо понимать, и сюита. — Ю. Б.), мыслятся изначально для исполнения в условиях светского, — например, салонного, — музицирования» [3, с. 139].

Правда, сразу же после этого почему-то говорится о не являющихся циклами пьесах Луи Куперена, большая часть которых «не имеет объявленной литургической программы». Впрочем, затем речь заходит о цикле Франсуа Роберде «Фуги и каприсы на четыре голоса, представленные в виде партитуры для органа», который, по мнению автора, предназначался «для светского исполнения», а сам характер этих пьес свидетельствовал «о салонной практике исполнительства» [3, с. 169]¹⁵.

И лишь далее наконец-то находим искомое. Как выясняется, во Франции в барочную эпоху «границы использования церковных и светских органных жанров оказываются весьма размыты, а их содержание и образность — тесно переплетенными. Одним из таких смешанных “церковно-светских” жанров становится жанр органной сюиты» [3, с. 140].

Ее «смешанность», очевидно, выражается в том, что, с одной стороны, сами пьесы однозначно предназначались для исполнения в церкви (и здесь автору невольно приходится соглашаться с указаниями из оригинальных публикаций), а с другой стороны, несмотря на это, выдвигается тезис о том, что «органные сюиты французского барокко являются по своей сути внелитургическими циклами, “свободными” как от григорианской основы, так и от конкретной литургической программности. Не связанные ни с “комментированием” заданных литургических строф в процессе исполнения *alternatim*, ни с требованиями церковных “Церемониалов”, органные сюиты включают в свой состав пьесы, количество, характер и порядок которых диктуются исключительно музыкальным замыслом композитора и могут варьироваться от одной сюиты к другой» [3, с. 141–2].

Что и говорить, налицо ярко выраженная позиция не столько ученого-историка, сколько исполнителя-органиста, каковой М. Чебуркина и является в первую очередь. Ведь не секрет, что многие современные исполнители привыкли считать зафиксированные в нотах старинные композиции, составленные из ряда контрастных друг другу пьес, непременно едиными произведениями (в духе циклических сочинений XIX в.) и, как следствие, находить в них некий сугубо музыкальный замысел. А коль скоро при публикации органных пьес прямо не указали, в какой именно службе и каким образом их предполагалось использовать, то сразу же делается беспепелляционный вывод о том, что мы имеем дело с музыкой, которая не является литургической.

¹⁵ Здесь, однако, М. Чебуркина умудрилась «промахнуться» как минимум на столетие. Ибо к 1660 г. (даты публикации сборника Ф. Роберде) никакой практики салонного исполнительства, предполагавшей по меньшей мере существование музыкальных салонов, во Франции попросту не существовало. Не говоря уже о том, что и в гораздо более поздние времена органы (даже кабинетные) в аристократических салонах обычно не устанавливали.

Между тем вывод этот принципиально неверен. Разумеется, органные пьесы мастеров французского барокко могли звучать также и в мирской обстановке (при исполнении на домашнем кабинетном органе¹⁶ и даже на клавесине), но церковное их предназначение, бесспорно, является основным¹⁷.

Впрочем, об этом — немного далее. А пока же окончательно определимся с тем, что все-таки следует считать сюитой применительно к органной музыке Франции в ту давнюю эпоху.

Прежде всего, наверное, следует четко ее дифференцировать в ряду подобных ей в конструктивном отношении органных месс, гимнов и магнификатов, являющихся, согласно предложенной сравнительно недавно новой типологической системе форм инструментальной музыки барокко, внешне упорядоченными полиструктурами¹⁸. Жанровая определенность последних обычно четко продекларирована авторами при помощи соответствующих наименований. В случае же с сюитой для органа как возможной специфической разновидности данного жанра мы, как уже отмечалось, располагаем лишь считанными примерами использования названия *Suite*. Тем не менее это обстоятельство вряд ли должно нас смущать. Ведь, как уже отмечалось, в целом инструментальная сюита в эпоху барокко как жанр (в современном представлении) в аутентичной практике далеко не всегда маркировалась с помощью термина *Suite*, а часто и вовсе никак не обозначалась, что, кстати, было весьма характерно именно для Франции. И потому, думается, сфера ее распространения вполне может затронуть органный репертуар. В этом случае сюитой (вне зависимости от наличия соответствующего названия) вполне допустимо считать такое относительно небольшое собрание разнохарактерных пьес в едином тоне, написанных в тех же моножанрах, что и версеты месс, магнификатов и гимнов¹⁹, которое, тем не менее, не имеет конкретного литургического жанрового наименования²⁰.

Для того чтобы лучше в этом разобраться, присмотримся к органным книгам мастеров французского барокко, в составе которых органные сюиты в основном сохранились до настоящего времени. Тем более что количество этих книг вполне обозримо — оно, как известно, не превышает и трех десятков. К тому же значительную их часть сразу же придется отбросить, поскольку они содержат сочинения в иных жанрах.

Но по меньшей мере в десяти органных книгах имеются те наборы разножанровых пьес, которые вполне допустимо считать сюитами. Так, в двух книгах Нивера

¹⁶ О возможности исполнения не только на большом церковном, но и на кабинетном органе сообщается, в частности, в «Первой органной книге» Л. Н. Клерамбо [VIII, р. 30].

¹⁷ Последнее, однако, не лишало возможности использования в эпоху барокко пьес из органных книг того времени в сугубо дидактических целях — при обучении игре на органе и сочинению музыки для этого инструмента.

¹⁸ Подробнее об этом см.: [19].

¹⁹ В их числе *Prélude, Plein jeu, Fugue, Duo, Trio, Récit, Tierce in Taille, Basse de Trompette, Echo, Dialogue, Grand jeu* и др. Мы не будем подробно описывать специфику каждого из них, тем более что это делалось уже не раз — как в оригинальных органных книгах, так и в музыковедческих публикациях о музыке французского барокко, начиная как минимум с Норбера Дюфурка [20].

²⁰ Заметим, что такая трактовка органной сюиты, казалось бы, во многом близка позиции М. Чебуркиной (если основываться на приведенной ею «Хронологической таблице главных органных сочинений крупнейших композиторов французского барокко» [3, с. 801–2]). Однако, по мнению автора настоящей статьи, органная сюита той эпохи не является при этом ни «смешанным», ни тем более светским жанром, оставаясь прежде всего атрибутом церковной музыки.



Рис. 3. Титульный лист «Органной пьес» Николая Лебега (Париж, 1676). Национальная библиотека Франции, Париж. Дата обращения август 20, 2023. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010221f.r=Nicolas%20Ledegue?rk=300430;4>

[XIII; XIV] суммарно насчитывается 20 таких сюит²¹. В «Органной пьесе» Лебега [XV] в соответствии с количеством так называемых церковных тонов содержится восемь сюит (рис. 3). Также по восемь сюит — в книгах Жюйена [XVI], Шомона [XVII] и в каждой из двух книг Буавена [XVIII; XIX]. Ну а далее еще раз упомянем четыре названных сюитами в оригинале подборки: две из публикации Клерамбо [VIII], по одной — Дюмажа [IX] и Корретта [X]²².

К ним, вероятно, можно добавить собрание из двенадцати пьес в первом тоне, составившее посмертную публикацию органной сочинений Луи Маршана [XXI], шесть сохранившихся в рукописном виде подборок органной пьес Франсуа Даженкура [XXII], а также, возможно, еще четыре — из «Второй органной книги» Мишеля Корретта [XXIII], которая, с одной стороны, оказывается явным продолжением публикации из четырех магнификатов, составивших «Первую органную книгу» [XXIV], но, с другой стороны, жанрового обозначения «магнификат» уже не содержит.

Но и при таком допущении общее количество выделенных нами подборок составит всего 75 композиций, что, с одной стороны, вроде бы и немного (в особенности в сравнении с клавишинными сюитами) но с другой — вполне достаточ-

²¹ Соответственно 12 и 8.

²² Еще шесть подборок, названных сюитами, имеются в книге М. Корретта «Pièces pour l'orgue dans un genre nouveau» [XX]. Но мы их в данном случае не берем в расчет, поскольку, опубликованные за пару лет до Великой французской революции 1789 г., они явно относятся уже к постбарочному репертуару.

но для того, чтобы говорить об органной барочной сюите как особой разновидностью жанра²³.

Естественно, что сюиты, с одной стороны, Нивера и Лебега, а с другой — Корретта, сочинялись в периоды, отстоящие друг от друга не на одно десятилетие, а поэтому в стилистическом плане их музыка далеко не идентична, да и в количественном отношении среди органных сюит какого-либо единообразия нет²⁴. Но нас, что вполне естественно, в первую очередь интересуют общие черты этих многочастных композиций, позволяющие объединить их в некую относительно стабильную жанровую разновидность.

В этой связи заметим, что, подобно прочим барочным инструментальным сюитам, те композиции, которые признаются нами органными сюитами, также обычно состоят из ряда сравнительно небольших пьес, контрастирующих друг другу по характеру музыки, но объединенных в тональном отношении (в данном случае им свойственно единство церковного тона). Но контраст оказывается более многообразным, нежели это присуще «стандартной» сюите. Речь идет уже не просто о различии в общем характере движения, возникающем при сопоставлении разных преимущественно танцевальных жанров. Контраст нередко затрагивает также и фактурный аспект²⁵ и, что наиболее существенно, регистровку, обеспечивающую тембровое разнообразие и индивидуализацию пьес²⁶. И даже если, допустим, в каких-то случаях композиторами дважды использовано одно и то же жанровое наименование²⁷, это не мешает нам рассматривать целое как сюиту, поскольку формально одинаково названные пьесы по своему характеру оказываются принципиально разными²⁸. Но главное — контраст танцевальных жанров уступает место контрасту пьес сравнительно обобщенного, «абстрактного» характера, что,

²³ Сразу же обратим внимание на то, что среди авторов органных сюит французского барокко М. Чебуркина называет также Николая Жиго и Жан-Франсуа Дандриё [3, с. 140]. Однако те «циклы пьес» [3, с. 801–2], которые ею выделены в «Книге музыки для органа» Н. Жиго [XXV] и в посмертном издании «Первой книги органных пьес» Ж.-Ф. Дандриё [XXVI], с нашей точки зрения, вряд ли могут быть признаны сюитами. В первом случае мы имеем дело с относительно большими (от 15 до 23 композиций) подборками, состоящими в основном из произвольно подобранных пьес (причем с нередко повторяющимися наименованиями), притом что не во всех случаях выдерживалось ладовое единство. А во втором случае каждая подборка оказывается объединением двух музыкально-литуургических жанров — начального Оффертория и Магнификата, между которыми размещается по несколько (от двух до пяти) пьес в духе различного рода версетов.

²⁴ Обычно в органных сюитах начитывается от 6 (у М. Корретта [X; XXIII]) до 13 (у Г. Г. Нивера [XIV]) пьес. Притом что наименьшее количество (5 пьес) содержится в Сюите 2-го тона из «Второй органной книги» Ж. Буавена [XIX], а наибольшее (14 пьес) — в Сюите 5-го тона из «Пьес для органа» Л. Шомона [XVII].

²⁵ Укажем на нередкие случаи сопоставления полнозвучных пьес в аккордовой фактуре и пьес имитационно-полифонического склада, или же композиций, написанных для разного количества голосов и т. д.

²⁶ Е. Кривицкая в этой связи пишет даже об «органной сюите тембров» [18, с. 50].

²⁷ К примеру, *Prélude* в качестве названия двух первых частей в Сюите 1-го тона из «Второй органной книги» Ж. Буавена [XIX], первой и последней частей сразу в шести сюитах Ж. Жюйена [XVI] или же *Basse de Trompette* и *Tierce in Taille* по два раза в рамках Сюиты 1-го тона Л. Маршана (соответственно, в качестве 4-й и 10-й, а также и 6-й и 9-й частей) [XXI].

²⁸ Что же касается нарочитого дуближа жанровых наименований (*Plein jeu*, *Duo*, *Récit*, *Trio*) в смежных пьесах Сюиты 1-го тона Ф. Даженкура [XXII], то, вероятнее всего, в сохранившейся рукописной копии оказались зафиксированы разные варианты одних и тех же пьес, из которых автор так и не выбрал основной (напомним, что его органные сочинения при жизни опубликованы не были).

как хорошо известно, в большей мере соответствовало музыке, характерной для церковной практики²⁹.

Что касается строения сюит, а точнее — расположения пьес внутри не имеющих однозначной литургической «привязки» подборок разнохарактерных пьес, выдержанных в едином тоне, то различные исследователи не раз отмечали многочисленные факты общности как между сюитами в рамках одной органной книги, так и между сюитами разных авторов. Тем не менее о какой-то конструктивной общности можно говорить лишь на уровне тенденции (что, кстати, весьма показательно для музыкального искусства барокко в целом). Так, например, большая часть сюит (в особенности это касается образцов, созданных в XVII в. Нивером, Лебегом, Жюйеном, Шомоном, а в значительной мере и Буавеном) открывается композициями в духе торжественных интродукций, которые в традициях клавесинных сюит именуется прелюдиями (*Préludes*), при этом обычно играют в регистровке *Plein jeu*. В более поздних сюитах (Дюмаж, Клерамбо, Даженкур, Корретт) это сугубо регистровое обозначение становится наименованием начальной пьесы, тем самым напоминая уже органные магнификаты.

На втором месте чаще всего оказывается пьеса, написанная в имитационно-полифонической манере: обычно *Fugue*, хотя подчас композиторы ограничиваются менее насыщенным *Duo*. Далее следует многообразная группа фактурно-регистровых жанров. Ну а в роли завершения всей конструкции, как правило, оказываются полнозвучные пьесы, которые нередко именуется *Grand jeu* либо *Plein jeu*³⁰. Добавим также, что в качестве последней либо предпоследней части может быть использована достаточно развернутая композиция в жанре *Dialogue*.

Тем не менее никаких жестких правил построения сюит не существовало. Их конкретное наполнение зачастую варьировалось даже в пределах одной органной книги. И главное, любые попытки поиска в строении таких сюит какого-нибудь сугубо музыкального замысла есть не что иное, как экстраполяция на этот материал принципов, характерных для современного представления о сюите. Притом что ничего общего с аутентичной практикой это, конечно же, не имеет.

Об откровенно церковном предназначении этой музыки недвусмысленно свидетельствуют указания на титульных листах оригинальных нотных изданий.

Так, в «Первой органной книге» Гийома Габриэля Нивера [XIII] сказано, что она «содержит сто пьес во всех церковных тонах» (*Contenant Cent Pièces de tous les Tons de l'Église*)³¹. Также состоящая из сюит «Третья органная книга в восьми церковных

²⁹ Последнее, впрочем, не исключает разного рода светских влияний на облик некоторых пьес органных сюит. Достаточно яркие примеры — финал Сюиты 4-го тона Л. Шомона [XVII] в виде двухголосной жиги (*Duo en Gigue*) или же Мюзет в качестве 5-й части Сюиты 1-го тона М. Корретта [X].

³⁰ Интересно, что М. Чебуркина, которая всячески акцентирует внимание на внелитургическом статусе органной сюиты и даже причисляет ее к светским жанрам, тем не менее отмечает, что присутствие в ее начальной и заключительной пьесах «полного звучания» соответствует некоторым требованиям церковных «Церемониалов» [3, с. 324].

³¹ Спустя почти три с половиной столетия после публикации этой книги М. Чебуркина решила «поправить» композитора и издателя, отметив, что всего пьес насчитывается 98 (по девять в двух первых сюитах и по восемь в остальных десяти) [3, с. 142]. Парадокс, однако, в том, что в источнике XVII в. все было посчитано правильно. Ибо в первых двух сюитах пьес реально по десять (*Prélude du 1. Ton — Fugue — Diminution de la Basse — Récit de Voix humaine — Duo — Récit de Cromhorne — Fugue grave — Écho — À 2. Chœurs — Plein Jeu* и *Prélude du 2. Ton ou du 1. transposé — Basse de Trompette — Fugue — Cornet — Duo — Récit de Cromhorne — Fugue grave — Echo — À 2. Chœurs — Plein Jeu*). Воз-

тонах» того же Нивера [XIV] имеет подзаголовок из Священного Писания: «*Omnis Spiritus Laudet Dominum*» («Всякое дыхание да хвалит Господа», Пс. 150:6). Обе органичные книги Жака Буавена [XVIII; XIX] содержат указание *À l'usage Ordinaire de l'Église* («для обычного использования в Церкви»).

Но, пожалуй, наиболее убедительно о предназначении музыки сюит для органа говорится в Предисловии из «Органных пьес» Николя Лебега (1676):

Моя цель в этой работе — дать публике некоторое представление о той манере, в которой в настоящее время играют на органе в Париже. Я выбрал песнопения и пьесы, которые, по моему мнению, были наиболее подходящими и соответствовали чувствам и духу Церкви, и старался найти гармонию, насколько это было возможно. Я также насколько мог избегал всего, что бы резало слух и было трудно исполнить.

Эти пьесы (если я не ошибаюсь) будут бесполезны для провинциальных органистов, которые не могут приехать и услышать то разнообразие, что было найдено в регистровке за несколько лет. Мы можем играть версеты из этой книги к псалмам и песнопениям во всех тонах, даже к Элевациям на мессе и Офферториям, для чего достаточно будет взять самые длинные пьесы или сыграть подряд две их них в едином тоне. Здесь содержатся почти все виды пьес, которые сегодня исполняются на органе в главных церквях Парижа... [XV, p. 5].

Таким образом, формирующие подобные книги органичные сюиты являются не чем иным, как разделенными по тем или иным церковным ладам репертуарными подборками различного рода моноаффектных пьес преимущественно нетанцевального характера, адресованными прежде всего провинциальным приходским органистам. Призванные облегчить последним задачу музыкального сопровождения церковной службы, они вместе с тем ярко демонстрировали последнюю парижскую моду, что, согласитесь, тоже немаловажно. Пьесы эти можно было использовать совершенно по-разному: как в качестве ориентира для собственных импровизаций, так и в виде уже «готовых» версетов для различных богослужений³², комбинируя их в зависимости от конкретной необходимости, в том числе сочетая с какой-либо иной музыкой. Вовсе не исключалось и исполнение при этом всей сюиты целиком (естественно, в рассредоточенном виде, в чередовании *alternatim* с вокальными фрагментами), хотя такая практика вряд ли была сколь-либо широко распространенной. Хотя бы потому, что это могло затронуть прежде всего сравнительно небольшие сюиты из шести-семи пьес, более или менее подходившие разве что для Магнификата³³, а таких сюит было сравнительно мало³⁴.

Что же касается более крупных полиструктурных композиций, то при создании сюит из девяти пьес (а таковые в небольшом количестве представлены в книгах Лебега, Жюйена, Буавена и Даженкура) композиторы теоретически могли иметь в виду *Gloria* Ординария мессы. Утверждение же Е. Кривицкой о том, что сюиты Нивера из тринадцати пьес «предположительно звучали во время “*Te Deum*”» [18,

можно, современную исследовательницу смутило то обстоятельство, что некоторые из этих пьес в оригинальной публикации начинались не с новой страницы.

³² Подчеркнем, что церковные органисты при этом, как правило, не были строго ориентированы на те или иные типы служб.

³³ Кстати, сами композиторы в таких случаях исходили, скорее всего, из специфики музыкального сопровождения именно этой службы.

³⁴ Примерно четверть от общего их количества.

с. 63], более чем странно, поскольку такого количества версетов в данном случае явно недостаточно³⁵.

С другой стороны, каждую из 13-частных сюит, составивших его «Третью органную книгу», можно (опять-таки чисто теоретически) представить в виде совокупности двух близких в жанровом отношении наборов пьес, подходящих для использования в качестве версетов Магнификата, учитывая, что начальным версетом в каждом из этих комплектов окажется открывающая целое Прелюдия, а в роли заключающего Магнификат версета *Amen* будут выступать пьесы *À 2 Chœurs*, по сути, представляющие собой полновзвучные Диалоги. Схематически мы представили это в табл. 1.

Таблица 1. Структура 13-частных сюит Г. Г. Нивера из его «Третьей органной книги» в виде совокупности двух близких в жанровом отношении наборов пьес с единой в каждом из этих наборов начальной Прелюдией

1. <i>Prélude</i>	
2. <i>Fugue</i> [либо <i>Fugue grave</i>]	8. <i>Fugue</i> [либо <i>Fugue grave</i>]
3. <i>Récit</i>	9. <i>Récit</i>
4. <i>Duo</i>	10. <i>Duo</i>
5. <i>Basse</i>	11. <i>Basse</i>
6. <i>Echo</i> [либо <i>Cornet</i> , или <i>Dialogue de Récits</i>]	12. <i>Echo</i> [либо <i>Cornet</i> , или <i>Dialogue de Récits</i>]
7. <i>À 2 Chœurs</i>	13. <i>À 2 Chœurs</i>

Нетрудно заметить, что в результате складывается довольно стройная общая картина, отражающая не только специфику построения, но и потенциальное функциональное предназначение анализируемых сочинений³⁶.

В завершение хотелось бы обратить внимание еще на одну особенность органических сюит, издававшихся во Франции в эпоху барокко. Как и органические книги в целом, они не просто могли использоваться для музыкального оформления церковных служб (по большей части в виде отдельных пьес), заметно расширяя при этом репертуар практикующих органистов, но также имели просветительскую и сугубо дидактическую функции. Их публикация рассматривалась также и как демонстрация высокого уровня композиторского мастерства конкретного автора.

С этим обстоятельством, в частности, связаны посвящения отдельных собраний выдающимся органистам, сочинения которых считались неким эталоном. Так, к примеру, Луи-Николя Клерамбо посвятил «Первую органную книгу» из двух сюит [VIII] своему учителю Андре Резону (рис. 4). А Пьер Дюмаж в небольшом обращении, открывающем опубликованную им Органную книгу, подчеркивает, что входящие в нее пьесы написаны во вкусе «выдающегося Месье Маршана» [IX].

³⁵ Напомним, что при исполнении *Te Deum* обычно требовалось 16 органических версетов.

³⁶ Подобная трактовка структуры этих сюит представляется, несомненно, гораздо более логичной, нежели версия, приведенная в таблице 21 из монографии М. Чебуркиной [3, с. 749], согласно которой в данном случае якобы имеет место некий «двойной цикл» (с наложением), первую часть которого образуют начальные пьесы с первой по седьмую, а вторую — все пьесы с седьмой по тринадцатую. Тот факт, что при этом нарушается очевидное жанрово-конструктивное подобие двух групп пьес, нарочито подчеркнутое композитором, М. Чебуркиной, по всей вероятности, в расчет не берется.



Рис. 4. Титульный лист «Первой органной книги» Луи-Николя Клерамбо (Париж, 1710), посвященной Андре Резону. Petrucci Music Library. Дата обращения август 20, 2023. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5b/IMSLP318055-PMLP09467-Clerambault_-_Premier_Livre_d'Orgue_-1710-.pdf

Практически любой французский композитор-органист эпохи барокко стремился заявить о себе, опубликовав хотя бы одно собрание собственных пьес, предназначенных для исполнения на «короле инструментов». Правда, удавалось это не каждому. В частности, среди «неудачников», помимо уже упомянутых Луи Куперена и Франсуа Даженкура, можно назвать и Жак-Дени Томлена (1640–1693), учителя Франсуа Куперена Великого, назначенного в 1678 г. одним из органистов Королевской капеллы, и его коллегу Жана Батиста Бютерна (1650–1727). А планировавший издать как минимум две книги своих органных сочинений знаменитый Жан-Франсуа Дандриё (ок. 1682–1738) так и не успел осуществить свой замысел. Лишь одна из его книг была напечатана в 1739 г. — уже посмертно [XXVI].

Еще одним крупнейшим органистом Франции, отмеченным посмертной публикацией, оказался Луи Маршан (1669–1732): предположительно в 1740 г.³⁷ была издана его книга «Избранных пьес» [XXI]³⁸. Совокупность составивших ее двенадцати пьес в едином тоне, как уже отмечалось, вполне можно считать органной сюитой. Разумеется, если исходить из современного представления о специфике указанной разновидности данного жанра. При этом в аутентичном издании

³⁷ Датировка приведена согласно информации с сайта Национальной библиотеки Франции. Дата обращения июль 25, 2023. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009749r?rk=21459;2>.

³⁸ Е. Кривицкая утверждает, что данная сюита «входила в “Органную книгу” 1700 года» [18, с. 97]. Утверждает, впрочем, бездоказательно, поскольку на сегодняшний день эту гипотетическую публикацию ни один исследователь не видел (во всяком случае, какие-либо материальные свидетельства ее отсутствуют). В действительности сохранился лишь анонс «последования органных пьес в первом тоне» (*suite des Pieces d'Orgues du premiere ton*) Л. Маршана в январском номере «Галантного Меркурия» за 1700 г. [21, р. 233].

наименования *Suite* мы, естественно, не найдем. Что неудивительно, поскольку данное слово в публикациях органных книг XVII–XVIII вв. вообще встречается достаточно редко. А если и встречается, то, как правило, в своем обычном значении («набор» или «последование»), и его, конечно же, не следует переводить на русский язык вполне созвучным и, казалось бы, вполне естественным для современного массового читателя словом «сюита».

Последнее соображение, тем не менее, не исключает возможности использования в музыкознании наших дней реально применявшейся в те времена лексемы *Suite* для наименования одного из важнейших жанров инструментальной музыки. Важно, однако, понимать, что вопреки давно сложившимся традиционным представлениям, к барочной сюите (и в особенности к сюите органной, сложившейся в условиях весьма специфического контекста) исторически некорректно подходить как к единому многочастному музыкальному произведению, которое создавалось в расчете на непременно целостное исполнение, и, соответственно, анализировать его теми же методами, которые вполне адекватны в отношении сочинений гораздо более позднего времени.

Литература/References

1. Bocharov, Yuri. "Suite vs Sonata in the Baroque Era". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 2 (2020): 210–29. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.202> (In Russian)
2. Zaytseva, Liliya. "French organ music Baroque and organ mass: to the problem of periodization". *ARTE*, no. 4 (2021): 5–11. Accessed July 25, 2023. <https://sgiiart.ru/jour/article/view/123/120>. (In Russian)
3. Tchbourkina, Marina. *The French Baroque Organ Art: Music, Organ building, Performance*. Paris: Natives, 2013. (In Russian)
4. *Le Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*. Tome second [M–Z]. Paris: Coignard, 1694.
5. *Nouveau dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*. Tome second [M–Z]. Paris: Coignard, 1718.
6. Brossard, Sébastien de. *Dictionnaire de Musique, contenant une explication des termes Grecs, Latins, Italiens et François*. Paris: Ballard, 1703.
7. Walther, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*. Leipzig: W. Decker, 1732.
8. Grassineau, James. *A Musical Dictionary...* London: J. Wilcox, 1740.
9. Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Duchesne, 1768.
10. Swain, Joseph. *Historical Dictionary of Baroque Music*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.
11. Fuller, David. "Suite". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 2nd ed., vol. 24: 665–84. London: Macmillan, 2001.
12. Ponsford, David. *French Organ Music in the Reign of Louis XIV*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
13. Douglass, Fenner. *The Language of the Classical French Organ: a musical tradition before 1800*. New Haven: Yale University Press, 1995.
14. Higginbottom, Edward. "Organ music and the liturgy". In *The Cambridge Companion to the Organ*, eds Nicholas Thistlethwaite and Geoffrey Webber, 130–47. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
15. "French organ school". In *Wikipedia*. Accessed July 25, 2023. https://en.wikipedia.org/wiki/French_organ_school.
16. "Suite pour orgue". In *Wikipedia*. Accessed July 25, 2023. https://fr.wikipedia.org/wiki/Suite_pour_orgue
17. Barrera, Juan David. "La musique pour orgue en France à l'âge classique". Thèse doctorale, Université de Strasbourg, 2017.
18. Krivitskaya, Evgeniya. *History of French organ music*. Moscow: Kompozitor Publ., 2003. (In Russian)
19. Bocharov, Yuri. "Once again about the new method of Baroque instrumental forms systematization". *Starina i muzyka* 100, no. 2 (2023): 14–21. (In Russian)
20. Dufourcq, Norbert. *Le livre de l'orgue français, 1589–1789*. Tome IV: La Musique. Paris: Picard, 1972.

21. *Mercure galant, dédié à Monseigneur le Dauphin*. Janvier 1700. A Paris, Chez Michel Brunet, Grande Salle du Palais au Mercure Galant. Accessed July 25, 2023. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6262137b/f5.item>.

Нотные издания и источники / Musical Editions and Sources

- I. Boëllmann, Léon. *Suite Gothique pour Grand Orgue*. Paris: Durand, 1895.
- II. Werner, Jean-Jacques. *Suite pour orgue*. [S. l.]: Delatour France, 2009. (Collection Organistes Alsaciens, vol. 23).
- III. *Septième livre de danceries, mis en musique à quatre parties par Estienne du Tertre*. Paris: Pierre Attaignant, 1557.
- IV. *Menuets tant Anciens que Nouveaux qui se Dansent aux Bals de l'Opéra*. 1^{er} Recueil. Contenant Cent et un Menuets. Disposés en Dix Suites par M^r Montéclair. Paris: Boivin, 1735.
- V. Corrette, Michel. *Nouveau livre de noëls pour le clavecin ou l'orgue*. Paris: chez l'auteur, Mme Boivin, Le S^r. Le Clerc, [c. 1741].
- VI. Lebègue, Nicolas. *Troisième livre d'orgue ... contenant des grandes offertoires et des Elévations; et tous les Noëls les plus connus, des simphonies et les cloches que l'on peut jouer sur l'orgue et le clavecin*. Paris: Gravé par De Baussen, [1685].
- VII. Piroye, Charles. *Pièces Choies de la composition de M^r Piroye, Professeur de musique & Organiste à Paris*. Paris: Cavelier, 1712.
- VIII. Clérambault, Louis-Nicolas. *Premier Livre d'Orgue, contenant deux Suites du 1^{er} et du 2^e Ton*. Paris: Chez l'Auteur, le Sieur Foucault, [1710].
- IX. Du Mage, Pierre. 1^{er}. *Livre d'Orgue, contenant une suite du premier ton*. St-Quentin: Cliquot; Paris: Roussel, 1708.
- X. Corrette, Michel. 3^{is}. *Livre d'Orgue*. Paris: l'Auteur, 1756.
- XI. Guilain, Jean-Adam. *Pièces d'Orgue pour le Magnificat*. Paris: A. Durand & Fils, 1906. (Archives des Maîtres de l'Orgue, vol. 7).
- XII. Lebègue, Nicolas. *Premier Livre d'Orgue: 8 Suites*. Restitution d'après l'édition originale par Pierre Gouin. Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2011.
- XIII. Nivers, Guillaume-Gabriel. *Liure d'Orgue Contenant Cent Pièces de tous les Tons de l'Église*. Paris: l'Auteur & R. Ballard, 1665.
- XIV. Nivers, Guillaume-Gabriel. 3. *Liure d'Orgue des Huit Tons de l'Église*. Paris: l'Auteur & R. Ballard, 1675.
- XV. Lebègue, Nicolas. *Les Pièces d'Orgues...* Paris: Baillon, [1676].
- XVI. Jullien, Gilles. *Premier Liure d'Orgue...* Paris: Henry Lesclap, [1690].
- XVII. Chaumont, Lambert. *Pièces d'Orgue sur les 8 Tons...* Liège: Daniélis; auteur, 1695.
- XVIII. Boyvin, Jacques. *Premier Livre d'Orgue. Contenant les huit Tons, À l'Usage Ordinaire de l'Église*. Paris: Baussend, Le Maire, [1690].
- XIX. Boyvin, Jacques. *Second Livre d'Orgue, contenant les huit Tons, à l'usage ordinaire de l'Église*. Paris: Ballard, 1700.
- XX. Corrette, Michel. *Pièces Pour l'Orgue Dans un Genre Nouveau...* Paris: chez les Marchands de Musique, [1787].
- XXI. Marchand, Louis. *Pièces choisies pour l'orgue...* Paris: Mme Boivin; Lyon: de Brotonne, [1740].
- XXII. D'Agincour, François. *Pièces d'Orgue*. D'après le manuscrit du Père Pingré. Bibliothèque de Sainte-Geneviève, Paris (Ms. n° 2372). Restitution par Pierre Gouin. Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2013.
- XXIII. Corrette, Michel. 2^e. *Livre de Pièces d'Orgue. Contenant le V^e, VI^e, VII et VIII tons... Oeuvre XXVI*. Paris: auteur, Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Castagnery, 1750.
- XXIV. Corrette, Michel. *Premier Livre d'Orgue. Contenant Quatre Magnificat... Oeuvre XVI*. Paris: auteur, Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Castagnery, 1737.
- XXV. Gigault, Nicolas. *Liure de Musique pour l'Orgue...* Paris: Chez l'Auteur, 1685.
- XXVI. Dandrieu, Jean-François. *Premier Livre de Pièces d'Orgue*. Paris: Corrette, Boivin, Le Clerc, 1739.

Статья поступила в редакцию 2 октября 2023 г.;
рекомендована к печати 3 ноября 2023 г.

Контактная информация:

Бочаров Юрий Семенович — д-р искусствоведения, вед. науч. сотр.; stmus@mail.ru

Some Thoughts on the Baroque Organ Suite

Yu. S. Bocharov

Moscow State Conservatory,
13/6, ul. Bolshaya Nikitskaya, Moscow, 125009, Russian Federation

For citation: Bocharov, Yuri. “Some Thoughts on the Baroque Organ Suite”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 14, no. 1 (2024): 4–22. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.101> (In Russian)

This article deals with the Baroque organ suite, which arose in France in the Reign of Louis XIV, when the tradition of publishing organ books was formed. And such books usually consisted of liturgical versets, grouped according to certain church tones. Since the musicological literature does not have a clear understanding of what an organ suite is as a genre, the author decided to clearly differentiate it among organ masses, magnificats and hymns that are similar in structure. In his opinion, an organ suite is an ordered collection of different musical pieces (usually from 6 to 13) in a single tone, without a common liturgical name. In total, there are approximately 75 such suites written by Nivers, Lebègue, Clérambault, Marchand and other masters of the French Baroque, although only a few samples are designated as Suite. Organ suites were not generally characterized by structural unification. However, they usually begin with a piece in the character of a solemn introduction, which is called *Prélude* or *Plein jeu* (by type of registration). The second most often is Fugue. Next follows a diverse group of textural and register genres. And as the completion of the entire suite, as a rule, are full-sounded *Grand jeu* or *Plein jeu*. At the same time, performance of the suites entirely “in one sitting”, as in modern concert practice, was not intended. French organ suites were addressed primarily to provincial organists, who could use individual pieces both as a guide for their own improvisations, and in the form of already “ready-made” versets for various services. If necessary, they could also combine these pieces, including other music. Therefore, any attempts of modern musicologists to find in the structure of the Baroque organ suite any purely musical meaning and to analyze them on the model of multi-movement compositions of later times have nothing in common with the authentic practice.

Keywords: organ suite, organ book, French music, Baroque era, liturgical practice, alternatim, verset, church tone.

Received: October 2, 2022
Accepted: November 3, 2023

Author's information:

Yuri S. Bocharov — Dr. Habil. in Arts, Leading Researcher; stmus@mail.ru