

*Л. Д. Пылаева*

## **Поэтические ритмы как фактор выразительности в сарабандах французских композиторов XVII — начала XVIII века**

### **Аннотация:**

В статье рассматривается метроритмическая организация французской сарабанды XVII столетия, предназначенной для пения и представлявшей собой *chanson à danser* (песня для танца) либо *danse chantée* (танец с пением, или спетый танец). Основное внимание уделено так называемым «страстным ритмам», зависевшим от долготы слогов, числа слогов в ритмической группе и мелодики эмоциональной речи. Этим определялась особая индивидуальная выразительность танца. Несомненные аналогии с метроритмом вокальных сарабанд XVII века имеются в более поздних инструментальных пьесах данного жанра. Учет таких аналогий позволяет современным исполнителям точнее реконструировать их эмоциональное и смысловое наполнение.

**Ключевые слова:** танец, барокко, французская сарабанда XVII века, *danse chantée*, ритмы страстей.

*L. D. Pylayeva*

## **Poetic rhythms as a factor of expressiveness in the French sarabands of the 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> centuries**

### **Abstract:**

The article examines metro-rhythmic organization of the 17<sup>th</sup> century French saraband — a song for dancing (*chanson à danser*) or dance with singing, or sung dance (*danse chantée*). The main attention is devoted to the so-called «passionate rhythms» depending on the longitude of syllables, the number of syllables in the rhythmic group and the melodies of emotional speech. It caused special individual expressiveness of the dance. The undoubted analogies to the metro-rhythm of the vocal 17<sup>th</sup> century sarabands are found in some later instrumental plays of this genre. Accounting for such analogies allows modern performers to more accurately reconstruct their emotional and semantic content.

**Keywords:** dance, baroque, French 17<sup>th</sup> century saraband, *danse chantée*, rhythms of passions.

Сегодня нет необходимости напоминать, что танец в своем историческом развитии тесно связан с пением, а следовательно, с поэзией. Об этом прежде всего свидетельствует танцевально-ритмическая, которая еще во времена античности согласовывалась с

особенностями тех или иных поэтических размеров, роль которых проявлялась не только в технической организации элементов танца, их синхронизации с музыкой.

Имевшие место в практике древних соотношения стихотворных стоп с различными танцевальными жанрами не учитывались композиторами и хореографами барокко. О том, что установившиеся ранее характеристики стихотворных стоп сохраняли актуальность во французской танцевальной музыке XVII века, свидетельствует, в частности, Марен Мерсенн<sup>1</sup>.

Разумеется, его современники, причастные к искусству танца, трактовавшемуся как в высшей степени выразительное, не ограничивались в своей деятельности ориентацией на представления о поэтической ритмике, сложившиеся в античности. Они проявляли пристальное внимание к выразительным эффектам современной французской поэзии, исходящим из особенностей самого французского языка.

В качестве показательных в этом плане жанров назовем *chanson à danser* (песня для танца) и *danse chantée* (танец с пением, или спетый танец). *Chanson à danser* существовала в быту придворной и городской аристократии, *danses chantées* получили широкое распространение в музыкально-театральной практике XVII — первой половины XVIII века.

Несмотря на то что в *chanson à danser* акцент ставится на пении, а в *danse chantée* — на танце, отличающее оба жанра органичное взаимодействие слова, музыки и движения позволяет рассматривать их как взаимосвязанные. При этом симметричность, повторность, ритмическая периодичность, изначально свойственные песенной поэзии и танцам, проявляются здесь лишь в относительно крупном плане. В деталях же, напротив, могут возникать несообразность, непропорциональность, асимметричность, воспринимавшиеся в эпоху барокко как выражение сильных эмоций или, как тогда говорили, страстей.

Немалую роль в этом играли так называемые свободные ритмы французской поэзии. Ее авторы около 1610 года начали испытывать

«настоящее опьянение ими, и этот расцвет ритмов... продолжался вплоть до 1640 года в лютневой музыке и французских танцах» [3. С. 114].

Среди танцевальных жанров наиболее показательными в плане претворения свободных поэтических ритмов, или «ритмов страстей», были менуэт и сарабанда.

Способы действия таких ритмов и их выразительные эффекты в различных образцах второго из указанных жанров стали предметом рассмотрения в настоящей статье.

Следует иметь в виду, что в первой половине XVII века во Франции сарабанда внешне продолжала оставаться испанской (иберийской). Если говорить о ее примерах, относящихся к *chanson à danser* и *danse chantée*, то вплоть до 1640-х годов они сохраняли размерный характер стихов и их сбалансированную фразировку (с равными полустихиями). Однако к 1660 году испанская сарабанда вполне адаптировалась к вкусам французского двора, усвоила эстетику своей новой родины. При этом изначально присущая испанскому танцу экспрессия, обретающая в его французском варианте иное качество, достигла, пожалуй, еще большей степени.

В текстах сарабанд происходит переход к несбалансированной фразировке, при которой первая часть стиха обычно короче второй — как, например, в следующей начальной строке текста сарабанды А. Демаре из трагедии «Дидона»:

Un tendre amour	on ne se deffendre
(4 слога)	(6 слогов, при пении 7 слогов)

Интересное свидетельство о том, как танцевали французскую сарабанду (ее именовали *sarabande tender* или *sarabande léger*), находим в приложении к «Королевскому словарю» (1671), составленному аббатом-иезуитом Ф. Помеем. Заметим, что здесь сарабанда — единственный танец, удостоившийся подробного рассмотрения самого процесса исполнения.

Примечательно, что Помей в своем описании обращает внимание читателя на соотношение единиц музыкального и танцевального времени, употребляет выражение «бурные ритмы», под которыми подразумевает сочетание контрастных по длительности нот. Приведем показательный в этом отношении фрагмент: «Подчас он пропускал полную единицу времени, застывая на месте как статуя, а потом — наоборот, был в своих движениях и бурных ритмах стремителен словно стрела, оказываясь в другом конце зала, прежде чем кто-то мог заметить его исчезновение» [9. Р. 22. Здесь и далее перевод автора статьи]. Здесь, безусловно, может возникнуть ассоциация с несбалансированной фразировкой стиха, которая как раз была одним из проявлений «страстных ритмов» французской поэзии.

В целом такие ритмы определялись тремя факторами:

- 1) долгой слогов французского языка,
- 2) числом слогов в ритмической группе,
- 3) мелодикой эмоциональной речи.

Согласно Ж.-Ж. Руссо, эти факторы соотносятся со следующими тремя типами акцентов в речи — грамматическим, логическим и патетическим (или ораторским). Основываясь на мнении Дионисия Галикарнасского, рассматривающего акцент в качестве истока музыки как таковой, французский мыслитель в составленном им «Музыкальном словаре» посвящает этому элементу речи одну из самых объемных статей [11].

Вслед за древними Руссо приравнивает акцент к интонации и, исходя из того что «именно интонация придает языкам большую или меньшую музыкальность», утверждает: «Изучение различных типов акцентов и их языковых эффектов должно быть очень важным для музыканта» [11. Р. 2]. Музыкальное интонирование предполагает выполнение трех указанных выше типов акцентов. Грамматический акцент «обозначает открытые или закрытые звуки, а также краткость или долготу слога» [11. Р. 2]. Это относительно точно устанавливаемый акцент, основанный на противоп-

ставлении сильного и слабого времени такта, подобно долгим и кратким, ударным и безударным слогам в речи. «Логический акцент» есть «логическое ударение, указывающее на связи и отношения между предложениями и мыслями и частично выраженное знаками пунктуации». Данный акцент, экспрессивный и подвижный, высвечивает ключевые слова. Патетический, или ораторский, акцент «различными модуляциями голоса — повышением или понижением тона, замедлением или ускорением темпа речи — выражает чувства говорящего и сообщает их слушающим» [11. Р. 2]. Этот акцент предполагает «выявление выразительных, постоянно меняющихся ритмов, создаваемых группами слов стихотворения» [2. С. 69].

Руссо отмечает, что композитору важно знать все виды акцентов — в особенности при сочинении музыки для пения. В первую очередь он советует «заботиться о мелодии и музыкальной интонации, затем... искать патетическую интонацию, которая помогает выразить чувства, и логическую интонацию<sup>2</sup>, посредством которой музыкант более точно передает мысли поэта, ибо для того, чтобы внушить другим те чувства, которые нас вдохновляют, когда мы говорим, нужно суметь заставить нас их услышать. По этой причине необходимо учитывать ... грамматический акцент» [11. Р. 3].

Однако соблюдение всех видов акцентов в музыке Руссо считает достаточно трудным делом, поскольку в ней самой «слишком много своих правил. <...> Это очень часто вынуждает композитора оказывать предпочтение какому-либо одному акценту — в соответствии с музыкальными жанрами, в которых он работает» [11. Р. 3].

Для танцевальных мелодий, которые Руссо не обходит вниманием в указанной словарной статье, особое значение имеют грамматические акценты, поскольку такие мелодии требуют прежде всего «соблюдения акцентов размера и ритма, характер которых у каждой нации определяется языком» [11. Р. 3]. В *chanson à danser* и *danses chantées* эти акценты позволяют слуху улавливать симметричную структуру стихо-

творения<sup>3</sup> — подобно тому, как в ораторской речи они помогают сделать периоды звучными, разделяя их на звенья. В музыке, «чтобы не нарушить ритм стиха, каждый грамматический акцент должен попадать на сильную долю такта, а слоги без грамматического акцента — на слабую» [5. Р. 60]. Таким образом, эквивалентом грамматического акцента здесь являются «сильные и подчеркнутые звуки каждого аккорда, которые своей долготой и создаваемым впечатлением заметно отличаются от второстепенных звуков того же самого аккорда. Эти выделенные звуки приходятся на сильное („хорошее“) время музыкального такта» [5. Р. 60].

Однако даже в случаях сбалансированной фразировки дело обстоит иным образом: долгие слоги стиха и сильные доли в музыке обнаруживают несовпадение. В этом плане достаточно показательна Сарабанда для танца Ж. Буайе из его Второй книги танцевальных и застольных песен (*Ile livre chanson à danser et à boire*, 1642), в тексте которой мы выделили долгие слоги печатным шрифтом (см. пример 1)<sup>4</sup>.

Важная особенность грамматического акцента в поэзии заключается в том, чтобы «всегда несколько оттягивать по времени заключительный мужской слог либо слог, предшествующий женскому» [8. Р. 49—50]. Иными словами, последний слог стиха и полустигия удлиняется, регулярно создавая тем самым эффект достижения цели и ожидание перехода к следующему этапу развития мысли стихотворения, на который переключается внимание.

Не случайно Ж. Пино, подробно исследовавший ритмическое движение во французском языке, предложил обозначить такие основополагающие моменты в восприятии смысла

текста термином «смысловое реле» (*relais de la pensée*) [8. Р. 12]. Ведомый смысловыми реле слух менее останавливается на небольших перерывах в развертывании поэтического выступления и охватывает текст целиком.

Очевидна значимость «смысловых реле» и для музыкального высказывания — в особенности в вокальных номерах театральных постановок (а следовательно, и в танцах с участием певцов), которым сообщается так называемый возвышенный стиль (*style soutenu*).

Особенностью этого стиля в театральной декламации было присутствие незначительных темповых колебаний в высказывании актера — более гибких, чем в реальных сбоях обыденной речи.

В эти моменты происходили сдвиги с долгого слога в конце одной группы слов на краткий слог, начинающий следующую группу<sup>5</sup>, вызывая эффект «задержки смысла».

Этот прием находил отражение и в вокальных партиях рассматриваемого нами жанра. Так, С. де Броссар примечательным образом в Сарабанде для пения из Четвертой книги *airs* (*Ile livre d'Airs*, 1696) прямо в нотах поставил специальный условный знак (латинскую букву *d*), отмечающий «место взятия дыхания» или «замирание» (в приводимом ниже примере одной косой чертой отмечены границы ритмических групп, двумя косыми чертами — окончания полустигий, тремя косыми чертами — окончания стихов) (см. пример 2).

С одной стороны, поместив *d* после четвертой и десятой ноты каждой поэтической строки (или же после одиннадцатой ноты — в случае присутствия женской рифмы), автор обозначил цезуры (для взятия дыхания), обя-

1  
Va - ter un - ser im Him - mel - reich, der du uns al - le hei - Best  
9  
gleich Bru - der\_ sein, und dich ru - fen an, und willt das Be - ten von uns  
17  
han: gib, daB nicht bet al - lein der Mound, hilf, daB es\_ geh von Her - zens - grud.

2

Ai-mons/ai mons./c'est un plau-sir/ ex-tre-me, // Les au-tres soins//sont des Heu-reux/ qui plait//quand il est temps/ de plai-re, // C'est pour char-mer// qui sont

7

soins/ su-per-flus:// Qui fruit/ l'A-mour//quand il s'of-fre lui- fait/ les ap-pas:// Qui fuit/ l'A-mour// at-ti-re sa-co-

12

me-me, // Le cher-cha-pres/ et ne le trou-ve plus, // le-re, // Et c'est un dieu// qui ne par-do-ne pas, //

зательные для александрийских стихов своей сарабанды. С другой же (в случаях появления *d* у четвертой с точкой) — подчеркнул моменты «задержки смысла», требующие от исполнителя дополнительного внимания — в частности, к окончаниям слов с озвучиваемым немым *e*. Оно слышится как начало нового слова или ритмической группы. Возникает голосовое скольжение, служащее для передачи вкрадчивых, лстивых интонаций.

В инструментальной музыке авторов французского барокко аналогию озвученным *e* можно усматривать в слабых («женских») кадансах. Для пьес в жанре сарабанды (с учетом подчеркнуто страстного характера танца) этот прием в особенности показателен. Так, в стихах *Air serieux en sarabande* Р. Друара де Буссе из Третьего сборника песен (*IIIe Recueil d'airs sérieux et à boire*) встречаются довольно регулярно возникающие немые *e*, которые

смягчают окончание каждого стиха (см. пример 3).

Представляется, что танцор тоже мог передавать различные «задержки смысла» — в частности, в сменах движений, о чем говорят следующие слова Помея: «Иногда, попадая в такт так настолько точно, насколько это только возможно, он словно оставался неподвижным и наполовину наклонялся в сторону, приподняв одну ногу и держа ее на весу [что можно считать аналогией выдерживанию долгих слогов. — Л. П.]; а потом, восполняя истекшую единицу времени другой, более стремительной, он словно летел — таким быстрым было его движение [аналог перехода на короткие слоги. — Л. П.]» [9. Р. 22]. Чередование долгих и кратких слогов французской просодии, по нашему мнению, отображает еще одно наблюдение автора «Описания танцуемой сарабанды»: «Временами он двигался вперед как бы

3

J'ai-me Sil-vi-c, Plus que ma vi-c. Et sa fier-te ne m'a.

7

-poit re-bu-te, Quand cet-te bel-le M'est trop cr-el-le,

4

Ф. Куперен. Сарабанда «Благородная гордость»  
из Концерта № 9 цикла «Объединенные вкусы»

*La Noble Fierté*  
*Sarabande*

*Gravement*

*Reprise*

*[petite reprise]*  
*Si l'on veut*

маленькими прыжками, временами — назад, большими шагами, которые хотя и были тщательно рассчитаны» [9. P. 22].

В инструментальных пьесах, в том числе выдержанных в жанре сарабанды, присутствуют свои параллели с поэтическими слогами: с долгими слогами ассоциируются более крупные длительности, с краткими — мелкие. Весьма показательна в этом отношении одна из ансамблевых пьес Ф. Куперена — сарабанда «Благородная гордость» из концерта № 9, входящего в инструментальный цикл «Объединенные вкусы». Во второй части формы в момент общей кульминации возникает яркий контраст сарабандного ритма и продолжительного движения ровными восьмыми. В объеме полутора октав оно появляется в верхнем голосе, вызывая эффект прямо-таки лавинообразного спуска. Сильное внутреннее напряжение, сдерживаемое в начале пьесы, здесь словно находит выход (см. пример 4).

Теперь рассмотрим способы проявления логического акцента в сарабандах французских авторов XVII века, отмеченных влиянием «страстных» ритмов поэзии.

Согласно Руссо, такой акцент «указывает на связи и отношения между предложениями и

мыслями» [11. P. 4] и, наряду с долгими слогами, подчеркивает ключевые слова.

Чтобы отделить одну мысль от другой, музыкант должен сделать ясную цезуру, однако действовать в таких случаях следует осторожно. Французский проповедник Ж. Динуар призывает «брать дыхание быстро и незаметно — так, чтобы мысль не прерывалась до окончания высказывания; делая небольшие остановки в конце коротких фрагментов каждого элемента напева, чтобы придать четкость и ясность различным смысловым точкам (*les divers sens*), избегать разрыва связи посредством слишком долгих пауз» [5. P. 104—105].

Пристальное внимание к мелким цезурам необходимо при исполнении не только вокальной, но и инструментальной музыки, о чем можно судить по высказыванию скрипача К.-Р. Брижона: «Нужно исследовать короткий промежуток времени между нотой, которая оканчивает фразу, и той, которая начинает следующую фразу, несмотря на то, что эта пауза вредит такту» [4. P. 17].

В организации внутреннего эмоционального движения достаточно интересно проявляют себя ритмические группы, которые, в зависимости от числа входящих в них слогов,

могут производить различные выразительные эффекты. Так, одно- и двухсложные группы производят впечатление сжатых и активных, трехсложные — спокойных и ровных. Более продолжительное число слогов в группе характерно для высказываний, произносимых в смущении либо беспокойстве. Наконец, ритмические группы из шести слогов, находящиеся в завершении многих танцевальных инструментальных пьес и *chanson à danser*, выражают очень сильную эмоцию.

Так, во второй части *air serieux* Ф. Куперена “Ou’on ne me dise plus...” (1697) шести- и семисложные ритмические группы подчеркивают пылкий характер любовного признания и надежду на взаимное чувство<sup>6</sup>.

J’aime Iris,

J’aime Iris en secret (6), et j’évitè sa presence (7),

Ce remede cruel accable ma raison,

Absente je la vois (6), á tous momens j’y pense (7),

Et cherchant á guerir je fuis ma guerison.

В завершение коснемся коротко патетического (или ораторского) акцента, который ярко свидетельствует о риторическом посыле любого художественного высказывания барокко. Патетический акцент делает его обращенным к публике. В ораторском выступлении он переда-



Рис. 1.

ется через понижение или повышение тонов голоса, а также замедление либо ускорение темпа речи. В музыке и пении аналогии этим приемам обнаруживаются с достаточной очевидностью, риторика предстает здесь не только видимой, но и слышимой. В танце же она исключительно визуальная и передается через различные танцевальные компоненты, в которых исполнитель раскрывает публике свою душу. Перед выражением лица, позами, телодвижениями и шагами другие проявления выразительности танца, по мнению Поменя, просто «ничто». Танцовщик, чью сарабанду наблюдал автор «Королевского словаря», безусловно, был чрезвычайно искусен во владении различными способами общения со зрителями и слушателями: «Он посылал присутствующим нежные и страстные взгляды, а затем, казалось, устав быть любезным, он отводил свои взоры — как будто желая скрыть свое чувство, и порывистым движением словно отнимал дар, который прежде предлагал. <...> Несколько волнообразных движений его рук и корпуса — небрежных, несвязных, но по-прежнему страстных, делали его таким восхитительным и очаровательным, что в продолжение всего танца он завоевывал столь же много сердец, сколь прельщал зрителей» [9. Р. 22].

Такой характеристики вполне могло удостоиться исполнение сарабанды известным французским танцовщиком Клодом Баллоном, чье выступление блестяще запечатлено на гравюре Ж. Боннара (см. Рис. 1).

Исторические документы, подобные приведенным в настоящей статье, имеют большое значение для хореографов и исполнителей, занимающихся реконструкцией и интерпретацией старинных танцев. Исследование перечисленных нами проявлений эмоционального содержания этих танцев, безусловно, представляется важным, оно позволяет точнее расшифровывать смысл танца через полагание словесного ряда.

Оговоримся, что вряд ли есть необходимость отображать в движениях каждый мелкий элемент страстных ритмов, но изучение их действия, несомненно, сделает результат подобной

работы более убедительным и послужит усилению выразительности пластики и мимики барочного танца в интерпретации современных исполнителей. Зрителям же и слушателям все это, в свою очередь, позволит глубже проникнуть в эстетику самой эпохи, тоньше уловить ее колорит и аромат.

тельской школы манере игры, называемой лютневой и синкопированной (*luthée et syncopée*). Ритмический рисунок в ней, как известно, представляет собой пунктир или последование так называемых «нервных нот» — половинная с точкой и четверть, четверть с точкой и восьмая, восьмая с точкой и шестнадцатая.

- <sup>6</sup> Шести- и семисложные ритмические группы (с учетом озвучиваемых слогов в пении) выделены в тексте жирным шрифтом.

### Примечания

- <sup>1</sup> В четвертой части «Универсальной гармонии» (1637) Мерсенн приводит соответствия античных стихотворных стоп распространенным в его время танцам [См.: 7]. Аналогичные замечания содержатся также в более позднем трактате «De poematum cantu et viribus rhythmici» (1673), принадлежащем нидерландскому филологу Исааку Воссиусу (Isaac Vossius, 1618 — 1689) [См.: 12. P. 77].
- <sup>2</sup> М. В. Распутина констатирует, что в конце XVIII века ораторский и логический акценты стали синонимичными, решая задачу «сделать понятной интонационную конструкцию музыкального произведения, зрительно представленную в нотном тексте: выявить начала фраз, подчеркнуть границы разделов (с помощью цезур и фермат), подать слушателям знак окончания пьесы (например, с помощью ритарданто)» [2. С. 142].
- <sup>3</sup> Как композитор, Руссо выступает в защиту собственного языка музыки, констатируя, что «музыкант редко вынужден учитывать грамматический акцент». В то же время автор «Музыкального словаря» все же считает отсутствие знаний о нем непростительным, отсылая малосведущих в этом вопросе к «Трактату о французской просодии» аббата д'Оливье, а тех, кто хотел бы разобраться в этом более подробно, — к «Грамматике» Пор-Рояля.
- <sup>4</sup> В вокальной и инструментальной музыке барокко аналогами долгих слогов, выступающих в такой функции, являлись различные мелодические украшения.
- <sup>5</sup> Позволим себе предположить, что такие переходы нашли преломление и во французской чисто инструментальной музыке. Речь, в частности, может идти о характерной для французской исполни-



## Список литературы

1. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII—XIX века. Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — М.: Издательский дом «Композитор», 2007. — 224 с.
2. Распутина М. В. Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. — М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. — 220 с.
3. Роллан Р. Опера во Франции в XVII веке // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 2. — М.: Музыка, 1987. — 392 с.
4. Brijion C.-R. Réflexions sur la musique, et vraie manière de l'exécuter sur le violon. — Paris: Chez auteur, 1763. Facsimile, Geneva: Minkoff, 1972. — 240 p.
5. Dinouart J. L'Éloquence du corps ou l'action du prédicateur. — Paris: G. Desprez, 1761. — 444 p.
6. Grimarest J.-L., *le Gallois, de*. Traité du récitatif. — Paris: Le Fèvre and Ribou, 1707. — 323 p.
7. Mersenne M. F. L'Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. Seconde partie : Livre VI. De l'Art de bien chanter. — Paris: P. Cramoisy and S. Ballard, 1636—1637. — URL: <http://gallica.bnf/ark:/12148/btv1b520010812>. Дата обращения: 20.05.2017.
8. Pineau J. Le mouvement rythmique en français, principes et méthode d'analyse. — Paris: Klincksieck, 1979. — 215 p.
9. Pomey F. Description d'une Sarabande dansée // Pomey F. Le Dictionnaire royal augmenté. — Lyons, 1671. — P. 22.
10. Ranum P. M. The Harmonic Orator. The phrasing and rhetoric of the melody in French baroque airs. — N. Y.: Hillsdale, Pendragon Press Musicological Series, 2001. — 496 p.
11. Rousseau J.-J. Accent // J.-J. Rousseau. Dictionnaire de Musique. — Paris: chez Duchesne, 1768. — P. 1—5.
12. Vossius I. De poematum cantu et viribus rhythmici. — London: R. Scott, 1673. — 136 p.

## References

1. Kirillina L. V. Klassicheskiy stil v muzyke XVIII—XIX veka. Chast 2. Muzykalnyi yazyk i printsipy muzykalnoy kompozitsii. — M.: Izdatelskiy dom «Kompozitor», 2007. — 224 s.
2. Rasputina M. V. Stanovleniye klavirnogo stilya v muzyke yuzhnonemetskogo barokko. — M.: Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2009. — 220 s.
3. Rollan R. Opera vo Frantsii v XVII veke // Rollan R. Muzykalno-istoricheskoye naslediyе. Vyp. 2. — M.: Muzyka, 1987. — 392 s.
4. Brijion C.-R. Réflexions sur la musique, et vraie manière de l'exécuter sur le violon. — Paris: Chez auteur, 1763. Facsimile, Geneva: Minkoff, 1972. — 240 p.
5. Dinouart J. L'Éloquence du corps ou l'action du prédicateur. — Paris: G. Desprez, 1761. — 444 p.
6. Grimarest J.-L., *le Gallois, de*. Traité du récitatif. — Paris: Le Fèvre and Ribou, 1707. — 323 p.
7. Mersenne M. F. L'Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. Seconde partie : Livre VI. De l'Art de bien chanter. — Paris: P. Cramoisy and S. Ballard, 1636—1637. — URL: <http://gallica.bnf/ark:/12148/btv1b520010812>. Дата обращения: 20.05.2017.
8. Pineau J. Le mouvement rythmique en français, principes et méthode d'analyse. — Paris: Klincksieck, 1979. — 215 p.
9. Pomey F. Description d'une Sarabande dansée // Pomey F. Le Dictionnaire royal augmenté. — Lyons, 1671. — P. 22.
10. Ranum P. M. The Harmonic Orator. The phrasing and rhetoric of the melody in French baroque airs. — N. Y.: Hillsdale, Pendragon Press Musicological Series, 2001. — 496 p.
11. Rousseau J.-J. Accent // J.-J. Rousseau. Dictionnaire de Musique. — Paris: chez Duchesne, 1768. — P. 1—5.
12. Vossius I. De poematum cantu et viribus rhythmici. — London: R. Scott, 1673. — 136 p.