

На правах рукописи



СЕЛИФОНОВА Юлия Владимировна

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ ГРИГОРИАНСКОГО ХОРАЛА
В ДУХОВНЫХ СОЧИНЕНИЯХ МОРИСА ДЮРУФЛЕ**

Специальность 17.00.02 - Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Казань - 2013

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Казанская государственная консерватория (академия) имени Н. Г. Жиганова»
на кафедре теории музыки и композиции

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Гирфанова Марина Евгеньевна

Официальные оппоненты: **Зенкин Константин Владимирович**
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского,
профессор

Бурундуковская Елена Викторовна
доктор искусствоведения, доцент,
Казанская государственная консерватория
(академия) имени Н. Г. Жиганова,
доцент

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

Защита состоится «11» декабря 2013 года в 11 часов на заседании диссертационного совета Д 210.027.01 по присуждению ученых степеней в Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова по адресу: 420015, г. Казань, ул. Б. Красная, д. 38.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова.

Автореферат разослан ноября 2013 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения,
доцент



Гирфанова М.Е.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. В плеяде выдающихся музыкантов Франции XX века Морис Густав Дюруфле (1902–1986) занимает особое место. Его называют последним великим представителем романтической школы органного исполнительства. Композиторское наследие Дюруфле, составляющее всего четырнадцать опусов, принадлежит к «золотому» фонду музыкальной культуры Франции. Луи Вьерн, известный композитор и органист, один из учителей Дюруфле, отзывался о своём ученике как о «самом блестящем органисте и композиторе, с самым личным отношением к музыке среди молодого поколения французских музыкантов»¹.

Дюруфле определяют как кульминационную фигуру культурно-исторического движения, связанного с возрождением литургической музыки и григорианского хорала во Франции. «Я всю жизнь был околдован григорианским хоралом, я бы даже сказал, иногда его воздействие казалось мне тираническим. <...> Тем не менее, я бесконечно признателен григорианскому хоралу за то, что он определил мой путь как органиста и композитора»² – так говорил Дюруфле об истоках и основаниях своего композиторского творчества. Бóльшая часть его опусов была создана для католической литургии, и интонационной первоосновой в них является григорианский хорал.

История многоголосной обработки григорианского хорала во Франции имеет многовековую историю и восходит к самым ранним формам многоголосия, когда голос, несущий григорианский хорал, *vox principalis*, фактически мультиплицировался и породил голос сочинённый – *vox organalis*. Традиция хоральной обработки за время своего существования выработала множество разнообразных форм претворения первоисточника. Охватывая без малого двенадцать столетий, она прерывается в XVIII–XIX веках. Хорал в этот период, в силу ряда исторических причин, фактически вытесняется из французской католической литургии, и практика сочинения на григорианский первоисточник прекращается. XX век вернул французской музыкальной культуре утраченное наследие. В процессах возрождения григорианского хорала и литургической музыки на григорианский источник Дюруфле сыграл одну из ключевых ролей. Забегая вперёд, отметим, что место Дюруфле в истории обработки григорианского хорала уникально.

Между тем, личность и творчество Дюруфле – органиста, композитора, педагога, общественно-религиозного деятеля, публициста – не ис-

¹ Duruflé M.: *Souvenirs et autres étrits*. Edited by Frédéric Blanc. Paris: Séquier, 2005. P. 227.

² Ibid. P. 22.

следованы в отечественном музыкознании. Духовная музыка современников Дюруфле – Оливье Мессиана, Франсиса Пуленка, Шарля Турнемира, Марселя Дюпре, Жана Лангле, Жака Шарпантье – в последнее время всё чаще становится темой специальных исследований (К. Зенкин, Т. Цареградская, Е. Кривицкая, В. Виноградова, Н. Кулыгина, М. Бакун). Изучение «литургического направления» в музыкальной культуре Франции XX века, одним из ярчайших представителей которого является Дюруфле, может существенно дополнить картину пёстрой, бурлящей, динамично развивающейся музыкальной жизни Франции.

Степень научной разработанности темы. Историю изучения творческого наследия Дюруфле в зарубежном музыкознании можно разделить на два этапа, хронологическая граница между которыми приходится на время открытия основных архивов Дюруфле – 2000–2001 год.

Еще при жизни Дюруфле его фигура привлекала внимание исследователей. Научные материалы, посвящённые композитору, появляются в зарубежном музыкознании уже в 1950-е годы, в связи с премьерным исполнением «Реквиема» (1947). Одна из первых статей о Дюруфле, «Реквием Мориса Дюруфле» (1950), принадлежит Морису Бланку. В 1970–1980-е годы интерес к творчеству Дюруфле со стороны зарубежных исследователей усиливается. Среди работ этого периода можно выделить диссертации Г. Шпильмана «Органное сочинения Мориса Дюруфле» (1976), Ф. Робера «Морис Дюруфле: Жизнь, карьера» (1977), Л. Ронсона «Морис Дюруфле в Парижской консерватории, образование и воспитание» (1996).

Новый этап в изучении личности и творчества Дюруфле наступает с открытием части его архивов. До 2000 года доступ к основным архивам композитора во Франции был по ряду причин невозможен, что усложняло работу исследователей. Богатое эпистолярное наследие Дюруфле, включающее статьи, воспоминания, письма, интервью и беседы, было опубликовано только в 2005 году, под редакцией Фредерика Бланка³. Это издание представляет собой ценнейший источник информации о жизни и творчестве Дюруфле. Основными темами его статей становятся: современное французское музыкальное искусство, состояние органного дела во Франции, роль григорианского хора и органа в музыкальном оформлении католической литургии. Тем не менее, часть личных архивов Дюруфле до

³ Maurice Duruflé: Souvenirs et autres écrits / edited by Frédéric Blanc. Paris: Séguier, 2005. 307 p.

настоящего времени остаётся закрытой⁴. Следует добавить, что документы, хранившиеся в хоровой школе при Руанском кафедральном соборе, где Морис обучался в течение семи лет (1912-1919), были утеряны, а сама школа перестала функционировать в 1977 году. С этой точки зрения воспоминания Дюруфле о годах обучения в матрize приобретают особую ценность.

С момента открытия архивов изучение творческой деятельности Дюруфле выходит на качественно новый уровень. За прошедшее десятилетие зарубежная библиография существенно пополнилась. В 2002 году публикуется сборник статей под редакцией Р. Эбрехта, содержащий работы авторитетных зарубежных исследователей: Дж. Фрезьера, Дж. Рейнольдса, Г. Шпильмана, Р. Эбрехта, Р. Бауэра, М.-К. Ален и др⁵. В 2002 году выходит первая монография о композиторе – «Морис Дюруфле: аспекты жизни и творчества» Й. Аббинга. Одним из самых полных на сегодняшний день исследований является монография Дж. Фрезьера «Морис Дюруфле: личность, творчество», опубликованная в 2007 году⁶. Однако, несмотря на большое внимание исследователей к творческому наследию Дюруфле, аналитическое направление в зарубежных трудах представлено достаточно слабо и является, скорее, периферийной сферой научных интересов.

В отечественном музыкознании на сегодняшний день не существует сколь либо полного исследования, посвящённого жизни и творчеству этого выдающегося французского органиста и композитора XX века. До недавнего времени отечественная библиография о Дюруфле была ограничена статьёй Л. Ройзмана «Гости из-за рубежа: Слушая органистов...» (1966)⁷ о первом гастрольном туре Дюруфле и его супруги, известной органистки Мари-Мадлен Шевалье-Дюруфле, в Россию. Буквально в последние годы ситуация начала меняться. В 2010 году выходит статья Ю. Юферевой «Вопросы исполнения органных сочинений Мориса Дюруфле». В 2012–2013 годах появляется ряд статей автора настоящей диссертации, а также статья Ю. Глазковой «Морис Дюруфле: о некоторых особенностях композиторского стиля» (2012)⁸.

⁴ Морис Бланк, исследователь творчества Дюруфле, отклонил предложение передать принадлежащую ему часть архива Дюруфле в Национальную библиотеку Франции, где она могла бы быть доступна исследователям.

⁵ «Maurice Duruflé, 1902-1986: the last impressionist / edited by Ronald Ebrecht. Lanham, Maryland, and London: The Scarecrow Press, 2002. 215 p.

⁶ Frazier James E. Maurice Duruflé: the man and his music. Rochester: University of Rochester Press, 2007. 375 p.

⁷ Ройзман Л. «Гости из-за рубежа: Слушая органистов...» // Советская музыка. 1966. № 2. С. 83–88.

⁸ Глазкова Ю. Морис Дюруфле: о некоторых особенностях композиторского стиля // Музыковедение.

Объектом исследования в настоящей работе становятся духовные сочинения Мориса Дюруфле, написанные на григорианский источник.

Предметом исследования является метод работы Дюруфле с григорианским источником в духовных сочинениях, определяемый нами как художественная рецепция.

Понятийный аппарат исследования. Этимология ключевой для настоящей работы категории «художественная рецепция» восходит к латинскому слову «reception» («принятие»). В зависимости от области научного знания, в которой функционирует термин, его значение несколько меняется. Тем не менее, во всех определениях инвариантом является сущностное качество художественной рецепции – культуросообразное обращение к признанному классическим наследию с целью культурного восприятия и освоения. С теоретической точки зрения, в основе рецепции лежат конструктивные принципы «пересоздания» и «перевоссоздания». Исходя из сущностного качества художественной рецепции и применительно к специфике объекта исследования, под термином «художественная рецепция» в диссертации понимается: восприятие и перевоссоздание на основе воспринятого собственных текстов. Под перевоссозданием подразумевается «новое творчество из старых материалов»⁹.

Материалом исследования являются:

– духовные сочинения Дюруфле: «Триптих: Фантазия на григорианские темы» («Tryptique: Fantaisie sur des thèmes grégoriens») для фортепиано, op. 1 (1927); «Прелюдия, адажио и хоральная вариация» на тему Veni Creator («Prelude, adagio et choral varie» sur le Veni Creator) для органа, op. 4 (1930); «Реквием» («Requiem») для хора, оркестра и органа, op. 9 (1947); «Четыре мотета на темы григорианских хоралов» («Quatre Motets sur des thèmes grégoriens») для хора a capella, op. 10 (1960); «Прелюдия на Интроит Богоявления» («Prélude sur l'Introït de l'Épiphanie») для органа, op. 13 (1961); «Медитация» («Méditation») для органа (без опуса) (1964); месса «Cum júbilo» для хора (баритоны), солиста (баритон), большого состава оркестра и органа, op. 11 (1966); «Отче наш» («Notre-Père») для смешанного хора a capella, op. 14 (1977);

– эпистолярное наследие Дюруфле;

⁹ Жирмунский В. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1979. С. 5. Жирмунский продолжает: «Творчество превращается в сотворчество. Оно всегда предполагает проецирование на другого автора своей картины мира и способов его воплощения» (Там же. С. 5).

– официальные документы Католической Церкви, относящиеся к периоду 1900–1970-х годов и касающиеся литургии и церковной музыки: рескрипт *Motu proprio* «*Tra le sollecitudini*» Папы Пия X (1903); Апостольская конституция Второго Ватиканского Собора «*Sacrosanctum Concilium*» (1963) и др.;

– собрание григорианских песнопений «*Liber usualis*», подготовленное монахами бенедиктинского Солемского аббатства Св. Петра;

– в качестве дополнительного музыкального материала, расширяющего контекст изучаемого явления, привлекаются сочинения Н. Гриньи, С. Франка, Ф. Пуленка, О. Мессиаана, Л. Вьерна, Ш. Турнемира и др.

Цель настоящей работы – исследовать духовные сочинения Дюруфле как культурно-исторический и художественный феномен, выявить специфику претворения григорианского хорала в духовных сочинениях композитора в контексте традиции обработки литургического первоисточника в многоголосной западноевропейской музыке.

Достижение поставленной цели связано с решением ряда **задач**. В связи с многоаспектностью исследования, они распределяются по нескольким группам.

Первая группа задач касается метода работы Дюруфле с григорианским первоисточником и включает:

– анализ композиторского наследия Дюруфле, в том числе духовных сочинений на григорианский первоисточник, и выявление специфики работы композитора с хоральным материалом;

– изучение метода реконструкции григорианского хорала в солемской научной школе как теоретической базы, положенной в основу принципов претворения григорианского хорала в художественных текстах Дюруфле;

– исследование особенностей экстраполяции григорианского первоисточника в систему современного музыкального языка;

– рассмотрение историко-стилевых форм многоголосной обработки григорианского хорала во французской композиторской музыке.

Вторая группа задач имеет отношение к историческому контексту изучаемых явлений:

– исследование культурно-исторических процессов во Франции в XIX–начале XX века, связанных с возрождением григорианского хорала и подготовивших почву для появления художественного феномена Дюруфле;

– выявление основных тенденций исторического развития композиторской литургической музыки во Франции в XIX–XX веках;

– изучение истории католической Церкви во Франции в XIX–XX веках и её ключевых документов;

Следующая группа задач связана со сферой профессиональных интересов Дюруфле:

– освещение этапов профессионального и личностного становления Дюруфле;

– изучение наиболее важной области профессиональной деятельности Дюруфле – церковного музыканта и органиста.

Последняя группа задач касается эпистолярного наследия Дюруфле:

– выявление основной проблематики эпистолярного наследия Дюруфле;

– изучение системы взглядов Дюруфле на музыкальное оформление литургии, а именно, на место григорианского хора в службе, значение органа как присущего католической службе инструмента;

– освещение взглядов Дюруфле на состояние органного дела во Франции;

– изучение общественно-религиозной деятельности Дюруфле.

Теоретическая и методологическая основы исследования обусловлены широким спектром поставленных в работе задач. Применяемая в исследовании методология носит комплексный характер: это опора на принцип историзма, сочетание источниковедческого, искусствоведческого, культурологического, текстологического подходов. В работе использованы также методы системного, компаративного, стилистического и контекстного анализа.

Изложение культурно-исторических процессов во Франции во второй половине XIX–XX века осуществлено с привлечением трудов Н. Дюфурка, В. Екимовского, В. Карцовника, М. Клое, Е. Кривицкой, О. Окса, О-Плюро, Г. Филенко, Дж. Фрезьера. Фундаментальное осмысление католической традиции находим в исследованиях В. Вукашиновича, Й. Лортца. Освещение теоретического метода солемской научной школы базируется на трудах Ж. Гажара, А. Моккери; ценные сведения были почерпнуты из работ В. Апеля, Т. Кюрегян, Ю. Москва, Ю. Холопова, К. Пэрриша, М. Харлапа. Изучение метода художественной рецепции Дюруфле опирается на методологию отечественного музыкознания, выработанную в исследованиях М. Арановского, В. Вязковой, Т. Кюрегян, А. Маклыгина, Е. Назайкинско, А. Соколова, Ю. Холопова, В. Холоповой, В. Ценовой и др. Понятийный аппарат настоящего исследования выработан с привлечением трудов М. Бахтина, Ю. Борева,

В. Жирмунского, В. Руднева. Отправной точкой для сравнительного анализа разных исторических принципов обработки первоисточника послужили работы М. Гирфановой, Ю. Евдокимовой, И. Кузнецова, Н. Симаковой, Р. Поспеловой, Т. Левоу, К. Южак, Н. Тарасевича.

Научная новизна представленной диссертации состоит в следующем:

– создано первое специальное исследование, посвящённое самому крупному и значительному пласту композиторского наследия Мориса Дюруфле – его духовным сочинениям;

– установлено, что духовные сочинения на григорианский первоисточник составляют в творчестве Дюруфле сквозную эволюционирующую линию;

– раскрыт метод работы Дюруфле с григорианским первоисточником, определяемый в диссертации как художественная рецепция;

– идентифицирован метод Дюруфле как восходящий к научным принципам реконструкции григорианского хорала, выработанным в солемской научной школе;

– выявлена уникальность метода Дюруфле в контексте традиции обработки григорианского хорала в многоголосной западноевропейской музыке;

– духовные сочинения Дюруфле на григорианский источник встроены как важное звено в культурно-исторические процессы по возрождению григорианского хорала и литургической музыки во Франции;

– показано значение общественно-религиозной деятельности Дюруфле, связанной с сохранением музыкального наследия римской католической церкви во Франции после Второго Ватиканского Собора;

– осуществлён перевод на русский язык полного корпуса опубликованного эпистолярного наследия Дюруфле, что позволило ввести в научный обиход обширный фактологический материал, связанный с заявленной проблематикой и ранее не представленный в отечественном музыковедении;

– впервые в отечественном музыковедении освещены жизнь и творчество крупнейшего представителя французской композиторской школы XX века и органиста с мировым именем, Мориса Густава Дюруфле.

Научно-практическая значимость исследования связана с обогащением представлений о творческом наследии Мориса Дюруфле, одного из крупнейших представителей французской композиторской и исполнительской школы. Изложенные в диссертации теоретические положения могут служить основой для дальнейших научных разработок в области истории музыкальной культуры Франции XX века. Часть материала может

быть востребована при чтении курса лекций по истории зарубежной музыки, истории полифонии, анализу музыкальных форм.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры теории музыки и композиции Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова, и была рекомендована к защите. Содержание диссертации нашло отражение в семи публикациях, включая четыре статьи в изданиях, рекомендованных ВАК РФ. Основные положения диссертации находят применение в педагогической деятельности автора: в лекционных курсах и практических семинарах по истории полифонии, истории зарубежной музыки на факультете культуры и искусства Ульяновского государственного университета.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, четырёх глав, Заключения, приложений и Списка литературы.

Приложения к диссертации содержат следующие материалы:

– список сочинений Мориса Дюруфле (в том числе неопубликованных), включающий краткие сведения о премьерном исполнении, первом издании, посвящении (если таковое имеется);

– список концертов Мориса Дюруфле в период с 1917 по 1977 год, включающий сведения о дате и месте проведения, программе концертов (при наличии информации);

– диспозиции органов, имеющих важное значение для профессиональной деятельности Мориса Дюруфле (органы церквей Нотр-Дам в Лувье, Св. Клодильды в Париже, Нотр-Дам в Париже, Сент-Этьен-дю-Мон в Париже, Сен-Жерве в Суассоне и др.);

– избранные статьи Мориса Дюруфле;

– нотное приложение.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, устанавливается степень её изученности, формулируются объект и предмет исследования, определяются цель и круг исследовательских задач, обозначаются теоретическая и методологическая базы исследования, освещаются научная новизна, практическая значимость и структура исследования.

Глава 1. «Gradus ad Parnassum: этапы профессионального становления». *Раздел 1. Матриза Сен-Эвод (1912-1919).* Морис Дюруфле получил основательное музыкальное образование в одной из лучших католических хоровых школ Франции, матризе Сен-Эвод при Руанском кафедральном соборе. В Руанской хоровой школе ему были привиты основы ка-

толического мировоззрения, заложены глубокие знания католической литургии и её музыкального репертуара. В этот период сформировались духовные идеалы и ценности Дюруфле, определились его профессиональные и творческие приоритеты.

Раздел 2. Период подготовки к поступлению в Парижскую консерваторию: уроки с Шарлем Турнемиром и Луи Вьерном. С октября 1919 года Дюруфле начал брать уроки у Шарля Турнемира, с апреля 1920 года он продолжил обучение у Луи Вьерна. Выдающиеся французские органисты и композиторы Турнемир и Вьерн оказали наиболее значительное влияние на профессиональное становление Дюруфле как органиста и импровизатора.

Раздел 3. Парижская консерватория (1920–1932). В октябре 1920 года Дюруфле успешно сдал экзамены в Парижскую национальную консерваторию и был зачислен в класс органа профессора Эжена Жигу. Входивший в состав приёмной комиссии Андре Маршаль дал самую высокую оценку Дюруфле как исполнителю: «Ему суждено стать лучшим»¹⁰.

За время обучения в консерватории Дюруфле прошёл следующие курсы:

- гармонии у Жана Галлона (с 1922 по 1924);
- фортепианного аккомпанемента у Абея Сезара Эстиля (с 1923 по 1926);
- фуги и контрапункта у Жоржа Коссада (с 1924 по 1926);
- композиции у Шарля-Мари Видора (с 1925 по 1928);
- композиции у Поля Дюка (с 1928 по 1930);
- оркестрового дирижирования у Филиппа Гобера (с 1930 по 1932).

Профессиональная жизнь Дюруфле в консерватории складывалась блестяще. За время обучения он был удостоен многочисленных призов, премий и наград:

- июнь 1922 года – Первая премия в конкурсе органистов, а также Приз им. Александра Гильмана (с наградой в размере 500 франков);
- май 1924 года – I место в конкурсе по гармонии;
- июнь 1925 года – I место в конкурсе по фортепианному аккомпанементу;
- июнь 1926 года – Первая премия в конкурсе органистов, а также Премия Никодами [Legacy Nicodami] – «с годовым обеспечением в разме-

¹⁰ Цит. по: Frazier J. In Gregorian Mode // Maurice Duruflé, 1902-1986: the last impressionist / edited by Ronald Ebrecht. Lanham, Maryland, and London: The Scarecrow Press, 2002. P. 15.

ре 500 франков, завещанным мадам Равинэ, вдовой М. Никодами, бывшего профессора консерватории»¹¹;

– июнь 1928 года – I место в конкурсе по фуге (на тему Анри Рабо, директора консерватории);

– январь 1927 года – Премия фонда Фернанда Хальфена за «Медитацию» для органа (в размере 1200 франков);

– июнь 1927 года – Премия фонда Фернанда Хальфена и Приз Леполя за «Триптих» для фортепиано (в размере 708 франков);

– январь 1928 года – Премия фонда Фернанда Хальфена за «Скерцо» для органа;

– июнь 1928 года – Первая премия на конкурсе по композиции (под эгидой общества «Друзья органа») за «Прелюдию, речитатив и вариации» для флейты, альты и фортепиано (с денежным вознаграждением в размере 600 франков от Фонда Фернанда Хальфена), а также Приз Леполя (в размере 708 франков)¹².

За два года до окончания консерватории Дюруфле стал титулярным органистом в церкви Сен-Этьен-дю-Мон. В период своей службы в церкви, пришедшийся на консерваторские годы, Дюруфле дал несколько сольных концертов на органе Сент-Этьен. В 1925–1926 годах состоялся также ряд сольных концертов Дюруфле в Лувье.

Глава 2. Возрождение григорианского хорала во Франции в XIX – начале XX века. *Раздел 1. Григорианский хорал во французской католической литургии.* Господство идеологии галликанства во Франции привело к тому, что григорианский хорал, являющийся основой Тридентской латинской мессы, в XVIII – первой половине XIX века был фактически вытеснен из богослужебной практики. В основе доктрины галликанства лежало признание фактически полной свободы французской Церкви от власти Святого Престола и права государства или монарха иметь властные полномочия во французской Церкви. В вопросах языка богослужения французские епископы имели полную свободу, им разрешалось использовать в службе французский язык. Музыкальное оформление литургии было основано на галликанском хорале.

Тенденции галликанства были сильны в Руанском кафедральном соборе. В 1729 году здесь был принят «Бревиарий» генерального викария Руанской епархии Урбена Робине. Сходные реформы были осуществлены

¹¹ Frazier J. Maurice Duruflé: the man and his music. Rochester: University of Rochester Press, 2007. P. 40.

¹² Похвальный лист за первое место в этом конкурсе был вручен Андре Флэри, за второе место – Оливье Мессияну.

в 1789 году архиепископом Руанским, кардиналом де Ларошфуко, и изложены в труде аббата Пуассона «Nouvelle Méthode pour apprendre le plainchant. Imprimé par ordre de Son Eminence Monseigneur le Cardinal de la Rochefoucault, Archevêque de Rouen. Spécialement à l'usage de son diocès» («Новый метод исполнения григорианского хорала. Отпечатано по указанию Его Высокопреосвященства монсеньора кардинала де Ларошфуко, архиепископа Руанского. Специально для применения в его епархии»).

Литургическая многоголосная музыка во Франции со второй половины XVII века испытывала значительное воздействие светского искусства. Не являлись исключением и литургические сочинения, созданные на григорианский первоисточник. Образцами подобных литургических пьес, написанных в жанрах светской музыки, могут служить пьесы из собрания «Органная книга» («Premier livre d'orgue», 1699) Николя де Гриньи.

Сложнейший период в истории французской католической церкви связан с Французской революцией 1789 года и последовавшим за ней периодом Директории. Последствия революционных преобразований подытоживает историк французской музыки Поль-О-Плюро: «В XVIII веке религиозная музыка во Франции умерла»¹³.

С начала XIX века начало набирать вес ультрамонтанство – движение во французской католической Церкви, выступавшее за жёсткое подчинение национальных церквей Папе Римскому. Со второй половины XIX века Руанская и Парижская епархии постепенно перешли от галликанства к ультрамонтанству. В 1855 году капитул Собора Нотр-Дам заменил парижский обряд римским. В 1856 году архиепископ Руанский повелел служить римскую литургию во всей своей епархии. В 1874 году римский обряд стал обязательным для всех церквей Парижа. К 1875 году все французские епархии вернулись к римскому обряду, несмотря на протесты многих французских священнослужителей.

В середине XIX века появляется ряд важных для возрождения григорианского хорала научных трудов. Исследование Шарля Эдмона Анри де Кусмакера «История гармонии в средние века» (1852), содержащее аналитическое рассмотрение средневековых нотаций, заложило основы для последующих серьезных палеографических исследований невменного письма и ритмики. «Словарь по литургии, истории и теории григорианского хорала» (1853) Жозефа д'Ортига представлял собой первый специализированный словарь терминов, имеющих отношение к григорианскому хоралу.

¹³ Huot-Pleuroux P. Histoire de la musique religieuse des origines à nos jours. Paris: Presses universitaires de France, 1957. P. 245.

«Полный курс григорианского хорала» (1855–1856) Ла Фажа содержал первую основательную библиографию по григорианскому хоралу из 282 источников.

В течение XIX века учёные предпринимали неоднократные попытки усовершенствовать практику исполнения григорианского хорала. В 1855 году Луи Нидермейер предложил свой метод аккомпанирования хоралу в работе «Теоретический и практический трактат об аккомпанементе григорианскому хоралу», написанной в соавторстве с д'Ортигом. В 1913 году Морис Эммануэль опубликовал «Трактат о модальном аккомпанементе псалмов».

С целью возрождения церковной музыки создавались новые учебные заведения. Леон Платинга выделяет два самых крупных учебных заведения XIX века, основанных в Париже «для продвижения григорианского песнопения и традиционной полифонии [полифонии строгого письма], – Высшую школу Нидермейера середины века и Schola Cantorum, открытую в 1894 году»¹⁴.

Одними из первых, кто попытался возродить чистоту духовной музыки через обращение к истокам католицизма – к григорианскому хоралу как интонационной первооснове литургической музыки, были Александр Гильман, Жигу и Турнемир. В 1884 году Гильман опубликовал «Шестьдесят интерлюдий в григорианской тональности» («Les Soixante Interludes dans le tonalité grégorienne»). Жигу, начиная с 1880-х годов, выпускает целый ряд сочинений: «Песнопения Градуала и римские песнопения для вечерней службы» («Chants du graduel et du vespéral romains», 1880), «Григорианские интерлюдии» («Interludes grégoriens», 1884), «Сто коротких григорианских пьес» («Cent Pièces brèves grégoriennes», 1888), «Григорианский альбом» («Album grégorien», 1895), «Четыре григорианские пьесы» («Quatre Pièces grégoriennes», 1918). У Турнемира эта тенденция нашла своё концентрированное выражение в «Мистическом органе» («L'Orgue mystique», 1929-1932) – грандиозном цикле, охватывающем все важнейшие праздники и воскресные службы церковного календаря.

22 ноября 1903 года папа Пий X выпустил рескрипт *motu proprio* «Tra le sollecitudini» («Среди проблем»). В этом небольшом, но ёмком документе были подведены итоги литургического реставрационного движения, охватившего вторую половину XIX–начало XX века. После рескрипта «Tra le sollecitudini» Ватикан издал ряд документов, развивающих идеи

¹⁴ Цит. по: Frazier J. Maurice Duruflé: the man and his music. Rochester: University of Rochester Press, 2007. P. 149.

motu proprio 1903 года. В рескриптах «Divini cultus» («Божественное поклонение», 1928), «Mediator Dei» («Посредник Бога», 1947) и «Musicae sacrae disciplina» («Обучение церковной музыке», 1955) поощрялись григорианское пение, ренессансная полифония и современная музыка, носящая истинно литургический характер. Сама позиция католической Церкви по вопросу григорианских песнопений и литургической музыки словно давала Дюруфле дополнительный стимул к творчеству.

Папский рескрипт открыл новую главу в истории французской католической церкви и литургической музыки, завершившуюся в 1965 году, после Второго Ватиканского собора, музыкальный ревизионизм которого привёл к вытеснению григорианского хора из французской католической литургии. Дюруфле родился в 1902 году – за год до того, как Папа Пий X обнародовал свои реформы церковной музыки. Последняя крупная работа композитора, месса «Cum júbilo», написанная на григорианский первоисточник, появилась в 1966 году, спустя год после Второго Ватиканского собора.

Духовная музыка Дюруфле воплотила в себе основные идеи, содержащиеся в motu proprio Папы Пия X и связанные с обновлением музыкальной составляющей французской католической литургии. Приверженец солемского метода пения григорианского хора, с одной стороны, и наследник французских музыкальных традиций Клода Дебюсси, Мориса Равеля и Поля Дюка, с другой, Дюруфле представил в своих сочинениях григорианский хорал, органично вписывающийся в современную французскую музыкальную культуру.

Раздел 2. Соломская научная школа: метод реконструкции григорианского хора. Со второй половины XIX века Соломское бенедиктинское аббатство стало одним из мировых центров по изучению и реставрации григорианского хора. Взгляды Дома Проспера Геранже, основателя солемской научной школы, на состояние литургической музыки в XVII–XVIII веках, изложенные в его главной работе «The Liturgical Year» («Литургический год», в трех томах, 1840–1851), сформировали теоретическую основу реформ, осуществленных бенедиктинцами Солема.

Солемцами был проведён палеографический анализ ранних хоральных рукописей, хранящихся в архивах Европы. Большая часть наблюдений солемцев основана на детальном изучении нотации санкт-галленского (CH-SGs 359, 339), айнзидельнского (E 121) и ланского (F-LA 239) манускриптов.

В 1880 году Дом Жозеф Потье, ученик Геранже, опубликовал труд «Les mélodies grégoriennes d'après la tradition» («Григорианские мелодии в

соответствии с традицией»), в котором изложил основы невменной нотации и предложил концепцию ораторного ритма. В 1883 году Потье подготовил издание «Liber gradualis» («Градуал»). Его уникальность заключалась в применении нового типографского музыкального шрифта, разработанного Дескли в издательстве Лефевр (Lefebvre & Cie, Турне, Бельгия). Дизайн клише имитировал невменные знаки, использовавшиеся в нотации французских рукописей XIII–XIV веков.

В 1880 году к группе солемцев во главе с Геранже присоединился Дом Андре Моккero, ученик Потье. В 1889 году Моккero начинает грандиозный проект – серию «Paléographie musicale» («Музыкальная палеография»), цель которой: «вывести григорианский хорал из того плачевного, унижительного состояния, в котором он находится, продолжить работу до восстановления его в своих правах и раскрыть в полной мере его первозданную красоту, которая делает хорал идеальным сопровождением богослужения»¹⁵. В выпусках серии содержались фототипические отпечатки образцов из ранних манускриптов, их запись в квадратной нотации и вступительные статьи к каждому образцу. С этого труда начинается современная эпоха григорианской палеографии.

Солемский метод реконструкции григорианского хорала базируется на теории свободного ораторного ритма. Ораторный ритм предполагает наличие в хоральной мелодии пульсации мельчайшими, неделимыми временными единицами (в транскрипциях солемцев передающимися восьмыми длительностями). Эти длительности объединяются в группы по две или по три, начало каждой группы выделяется иктом. Из групп формируются более крупные ритмические построения, которые могут включать разное количество бинарных и тернарных групп в любых их комбинациях, поэтому ритмическое движение принимает свободный и нерегулярный характер. При том, что в хорале преобладает ровное движение, возможна ритмическая и агогическая нюансировка отдельных звуков, задающаяся нотационными знаками в манускриптах. Одним из наиболее интересных результатов солемских исследований стало обнаружение удивительного сходства ритмических знаков в одних и тех же мелодиях, находящихся в различных рукописях и принадлежащих различным школам невменной нотации. Эти указания стали одной из причин разногласий между Потье и Моккero. Потье рассматривал данные нотационные знаки как «местечко-

¹⁵ Antiphonale missarum Sancti Gregorii, X. siècle, codex 47 de la Bibliothèque de Chartres. Berne: Éditions H/ Lang, 1972. (Paléographie musicale, Vol. XI). P. XI.

вое» явление, Моккери, напротив, считал их важным элементом нотации хорала.

В рамках Солемской школы существовало две точки зрения на роль латинского тонического ударения в григорианском хорале. Согласно взглядам Потье, ораторный ритм хоральной мелодии детерминирован тоническим ударением латинского текста. Моккери выдвинул теорию, что ритм хорала является имманентно музыкальным, то есть икт не зависит от латинского тонического акцента, ритм словесного текста подчинён музыкальному. Данный подход стал основным в солемской школе.

Подобно речи, мелодия григорианского хорала членится на периоды, секции и фразы (терминология Моккери), маркером которых является удлинение их последних звуков. Конец периода может отмечаться в нотации как полной, так и двойной чертой. Двойная черта указывает на окончание песнопения или его значимого раздела. Здесь должно быть взято полное дыхание, и подразумевается остановка движения. В свою очередь, период может подразделяться на секции и фразы. Окончание фразы отмечается четвертной чертой, пересекающей верхнюю линейку нотного станца, или половинной чертой, пересекающей две средние линейки нотного станца. Половинная черта указывает момент взятия короткого дыхания, четвертная черта трактуется как переменный знак – дыхание, очень краткое, берётся по необходимости. Моккери выделяет ещё одну синтаксическую единицу в структуре хорала – секцию. Секция, как правило, состоит из двух и более фраз, и её окончание отмечается половинной чертой. По окончании секции берётся дыхание, но так, чтобы движение не прерывалось.

Масштабы периода, секции, фразы колеблются в достаточно широких пределах, что зависит, во-первых, от объёма заключенного в них текста, во-вторых, от преобладающего типа подтекстовки, силлабического или мелизматического. Во фрагменте *Pie Jesu* из «*Missa pro defunctis*» (*Liber usualis*, p. 1813) средних масштабов период в текстовом отношении охватывает простое предложение, состоящее из двух фраз: «*Pie Jesu Domine*» и «*dona eis requiem*». Мелодия, за исключением одного краткого распева, идёт с силлабической подтекстовкой. При условии, что текстового материала в периоде *Kyrie eleison* из григорианской мессы «*Cum júbilo*» (*Liber usualis*, p. 40) значительно меньше, чем в периоде *Pie Jesu*, музыкальные масштабы этих периодов примерно одинаковы. Это обусловлено обилием в *Kyrie* мелизматических распевов.

Солемский метод реконструкции григорианских песнопений был тщательно изучен Дюруфле; первоисточниками для его литургических со-

чинений стали хоралы, помещённые в солемском издании «Liber usualis». Дюруфле пишет следующее о возрождении григорианского хорала и роли учёных Солемского аббатства в этом процессе: «Григорианское пение создавалось в результате долгой работы на протяжении веков. Оно было почти позабыто, превратилось в карикатуру в прошлом веке. Благодаря монахам Солема, а также его святейшему Пию X, григорианское искусство пережило свое возрождение в XX веке. Оно находится на недостижимой высоте, и было бы настоящей катастрофой для христианского богослужения, если бы оно исчезло»¹⁶.

Глава 3. Метод Дюруфле в работе с григорианским источником.

Раздел 1. Сочинения Дюруфле на григорианский источник. Литургическая музыка – наиболее крупный и значительный пласт в творческом наследии Дюруфле. Такие сочинения, как «Реквием», ор. 9 (1947), «Четыре мотета на темы григорианских хоралов», ор. 10 (1960), месса «Cum júbilo», ор. 11 (1966), «Прелюдия на Интроит Богоявления», ор. 13 (1961), хоровое сочинение «Notre Pere», ор. 14 (1977) созданы Дюруфле, прежде всего, для литургии и могут функционировать в церкви как обиходные. Все литургические сочинения, за исключением «Notre Pere», написаны композитором на григорианский источник. Это, в том числе, связано с тем, что Дюруфле рассматривал григорианский хорал в качестве неотъемлемого атрибута католического богослужения.

Первое опубликованное произведение, имеющее григорианский источник в качестве интонационной основы, – «Прелюдия, адажио и хоральная вариация» на тему *Veni Creator* («Prelude, adagio et choral varie» sur le *Veni Creator*), ор. 4 для органа. Дюруфле посвятил произведение «с преданным почтением, моему учителю Луи Вьерну».

В «Прелюдии, адажио и хоральной вариации» творческий метод композитора ещё не сформировался. Это – единственное созданное на григорианский источник инструментальное концертное сочинение Дюруфле. Композитор обращается к классической вариационной форме – строгим вариациям, сохраняя целостность мелодии гимна. Данный тип обработки источника более не встречается у Дюруфле.

В «Реквиеме» складывается метод работы с литургическим первоисточником, который станет характерным для всех последующих «григорианских» опусов композитора. Изучение художественных образцов, в которых Дюруфле точно следует первоисточнику («Реквием», *Introit*, 1 раздел,

¹⁶ Duruflé M: *Souvenirs et autres étrits*. Edited by Frédéric Blanc. Paris: Séquier, 2005. P. 44.

цифры 1–3; «Реквием», In Paradisum; месса «Cum Jubilo», Gloria, 1 раздел, цифры 7–10 и др.), показывает, что он опирается на солемскую реконструкцию григорианских напевов. Фактически, Дюруфле делает транскрипцию оригинальной нотации хорала согласно солемскому методу. Он в неприкосновенности сохраняет звуковысотную линию первоисточника, подтекстовку, местоположение тексто-музыкальных цезур. Свободный ораторный ритм, как его определяет солемская школа, является одним из основополагающих качеств мелодики Дюруфле.

Для Дюруфле латинское слово и мелодия в григорианском хорале неотделимы друг от друга. Латинский текст, с его особым звучанием, мыслится Дюруфле как неотъемлемый тембровый компонент художественного целого. Поэтому, работая с хоралом как с первоисточником, композитор обращается, прежде всего, к вокально-хоровым жанрам.

Для Дюруфле орган является одним из главных участников католической службы. Именно поэтому версии «Реквиема» и «Cum jubilo» для хора и органа, предназначенные для использования в литургии, были опубликованы композитором в первую очередь. Тем не менее, прижизненные исполнения месс Дюруфле состоялись, по большей части, не в литургическом контексте (за исключением премьеры в Лондоне), но в концертных залах и во время концертов в церквях.

В жанрах вокально-хоровой музыки Дюруфле свободен в выборе тембров, тем не менее, он отдаёт предпочтение мужским голосам, вероятно, как символизирующим первичную тембровую субстанцию григорианского хорала. При этом характерным является унисонное – в своей сущности монодийное, как в древних образцах – решение хоровых партий.

Раздел 2. Формы работы Дюруфле с первоисточником. §1. Объем цитирования. Уникальность метода Дюруфле заключается в том, что основной его литургических сочинений становится хоральный источник в своем фактически полном объеме. В частях Introit, Kyrie, Sanctus, Agnus Dei, In Paradisum «Реквиема» используется весь тексто-музыкальный материал соответствующих частей григорианской мессы «Missa pro defunctis» (Liber usualis, p. 1806–1815). Отличием последнего крупного сочинения композитора, мессы «Cum jubilo», является то, что во всех её частях – Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, задействуется весь тексто-музыкальный материал григорианской мессы «Cum jubilo» (Liber usualis, p. 40–43).

§2. Уровень музыкально-синтаксической организации. 1. Мелодическое варьирование. Основной структурной единицей григорианского хора-

ла, с которой работает Дюруфле, может выступать: период, секция, фраза. Наиболее часто Дюруфле оперирует периодом первоисточника, что не исключает иные варианты (секция, фраза). Во всех случаях на основе избранной синтаксической структуры хорала образуется законченное (или относительно законченное), достаточно развёрнутое, целостное построение, не предполагающее, за редким исключением, дробление на более мелкие образования или вычленение отдельных элементов. Подобная «рабочая» синтаксическая единица соответствует дыхательной группе. Таким образом, Дюруфле воссоздаёт сам тип тексто-музыкального синтаксиса первоисточника, в котором также присутствует некая минимальная, контролируемая дыханием структура, обладающая в текстовом отношении смысловой законченностью и большей или меньшей музыкальной завершёностью.

В «Реквиеме», мессе «Cum júbilo», «Четырёх мотетах» складываются устойчивые формы работы с синтаксическими структурами первоисточника. Критерием предлагаемой в исследовании типологии является степень удалённости от материала первоисточника:

- точное воссоздание первоисточника;
- отдельные преобразования, в целом не затрагивающие мелодический абрис первоисточника: изъятие повторяющихся тонов, пропуск или вставка мелодических распевов, смещение подтекстовки («Реквием», *Domine Jesu Christe*, цифра 19, партии виолончелей и контрабасов; «Cum júbilo», *Sanctus*, цифра 26, партия баритонов; «Cum júbilo», *Kyrie*, цифра 1, партия баритонов);
- мелодическое варьирование и транспозиция кратких сегментов в пределах построения, с сохранением его целостности («Реквием», *Pie Jesu*, цифры 54–60, партия меццо-сопрано);
- отступлением от первоисточника на каком-либо участке мелодического построения («Реквием», *Introit*, раздел *Te decet*, цифры 4–6, партия сопрано, партия альтов – мелодические преобразования в окончаниях периодов; «Реквием», *Domine Jesu Christe*, раздел *Quam olim Abrahae*, цифра 37, партии сопрано и альтов – сохранение начал и окончаний фраз, с пересочинением их середин; «Реквием», *Domine Jesu Christe*, часть *Hostias*, цифра 39, партия баритона соло – сохранение первой половины периода, с последующим свободным его доразвитием);
- мотивно-тематическая разработка первоисточника (встречается крайне редко: «Реквием», *Sanctus*, раздел *Nosanna*, цифры 46–52, партия хора).

Наиболее часто встречается точное воссоздание первоисточника. Мелодическое варьирование или отступление от первоисточника на тех или иных участках направлено на достижение определённого художественного эффекта.

2. *Транспозиция.* В «Реквиеме», мессе «Cum júbilo» и «Четырёх мотетах» прослеживаются определенные закономерности в обращении с высотой проведения первоисточника. Возможно воспроизведение хоральных фраз, секций, периодов как на высоте оригинала, так и в той или иной транспозиции. Мелодическое построение может транспонироваться полностью, либо отдельными сегментами.

В первых частях циклов Дюруфле сохраняет высоту первоисточника, что влияет на выбор тональности для этих частей и, как следствие, для всего цикла. Так возникает тональность d-moll в Introit'e «Реквиема» и Kyrie мессы «Cum júbilo», которая становится основной в этих циклах.

Выбор транспозиции первоисточника может быть обусловлен:

– тональным планом цикла (в первом разделе Domine Jesu Christe «Реквиема» хоральный напев даётся в транспозиции на малую терцию вниз, встраиваясь в тональность части fis-moll);

– тональным планом части (в разделе Sed signifer sanctus Michael из части Domine Jesu Christe «Реквиема», цифра 34, партия сопрано, первоисточник подчиняется модуляционному плану cis-moll→gis-moll; начальный фрагмент периода «Sed signifer sanctus Michael repraesentet eas» идёт в транспозиции на большую терцию вверх, оставшаяся часть, «in lucem sanctam», – на большую секунду вверх).

§3. *Уровень композиционной организации.* Дюруфле строго следует структуре первоисточника, последовательность хоральных фраз, секций, периодов – это та синтаксическая и композиционная материя, из которой рождаются темы и формы у Дюруфле.

Сам фактор тематизма влечёт за собой особые подходы к претворению первоисточника. Тема у Дюруфле как композитора, находящегося в русле новоевропейской музыкальной традиции, – это целостный, достаточно развернутый, закономерно устроенный и динамично развивающийся организм. Дюруфле может подвергать первоисточник аналитическому рассмотрению и, не привнося в него никаких изменений, извлекает и развивает латентно присутствующую в нём структурную идею. Подобным образом формируется тема первого раздела Introit'a «Реквиема», в которой актуализируется система интонационных связей и подобий, заложенная в первоисточнике (цифры 1–3, партии теноров и басов). В части Sanctus

«Реквиема» Дюруфле конструирует из музыкально-синтаксических единиц первоисточника, периодов, динамично развивающуюся, развёрнутую тему, обнимаемую единой мелодической волной – посредством повторения, изъятия и транспозиции периодов (цифры 42–45, партии сопрано и альтов). В части *Sanctus* «Реквиема» Дюруфле конструирует посредством повторения, изъятия и транспозиции периодов развёрнутую, динамично развивающуюся тему, обнимаемую единой мелодической волной (цифры 42–45, партии сопрано и альтов).

Одна из основных форм фактурного изложения первоисточника у Дюруфле восходит к традиции органного аккомпанемента к хоралу, широко практикующейся в католической литургии. Эта форма обработки может обогащаться контрастной полифонией, когда авторская тема выступает как комментарий к теме хорала («Реквием», часть *In Paradisum*, в партиях органа и флейты – тема на основе григорианского первоисточника, у хора – авторская тема-комментарий).

Один из важнейших приёмов формообразования у Дюруфле восходит к альтернативной практике, в которой секции хорала проходят в чередовании у органа, хора, солистов. Особенность претворения альтернативной практики у Дюруфле состоит в том, что идея чередования тембров дополняется принципом тематического чередования: авторского материала и материала на первоисточник. Яркими примерами использования альтернативной практики у Дюруфле, помимо рассмотренного в первом разделе третьей главы *Agnus Dei* мессы «*Cum júbilo*», служат часть *Lux aeternam* «Реквиема» и *Kyrie* мессы «*Cum júbilo*». В приведённых образцах, апеллирующих к альтернативной практике, наиболее ярко проявляют себя принципы организации модальной формы.

Композиционная организация части *Kyrie* «Реквиема», мотетов «*Tantum ergo*» и «*Tu es Petrus*» отмечена влиянием формообразующих принципов строгого письма. В *Kyrie I* (цифры 10–13) и *Kyrie II* (цифры 16–18) основу формы составляет проведение первоисточника в виде *cantus firmus*. В контрапунктирующих *cantus'у firmus'у* вокальных голосах складывается имитационно-строфическая форма (цифры 11–12). Интонационное наполнение части *Kyrie*, мотетов «*Tantum ergo*» и «*Tu es Petrus*», характеризующееся точным воспроизведением первоисточника, коррелирует мелодике строгого письма. Результирующая гармоническая вертикаль в приведённых образцах также во многом соответствует нормам строгого стиля. «Четыре мотета на темы григорианских хоралов» для хора *a cappella* Дюруф-

ле, по выражению Фрезьера, «являют собой прекрасный пример произведений XX века, написанных в духе Ренессанса»¹⁷.

Часть Sanctus «Реквиема» являет собой образец динамично-развивающейся трёхчастной формы, с кульминацией в конце второго, разработочного раздела. Первоисточник Sanctus состоит из двух разделов, Sanctus и Benedictus. Пересматривая структуру григорианского Sanctus, Дюруфле перестраивает двухчастную композицию первоисточника в трёхчастную.

Метод работы Дюруфле с источником следует определить как *художественная рецепция григорианского хорала*. Первоисточник, при самом бережном к нему отношении, становится объектом творческой рефлексии композитора. Последний импрессионист, по словам Р. Эбрехта, Дюруфле претворяет григорианский хорал с использованием средств современного музыкального языка.

Глава 4. Католическая миссия Дюруфле. Раздел 1. Титулярный органист церкви Сент-Этьен-дю-Мон (1929–1975). Прослужив сорок шесть лет титулярным органистом в церковном приходе Сент-Этьен-дю-Мон в Париже, Дюруфле поднял музыкальное оформление католической службы до высокого профессионального уровня и стал «лучшим органистом Сент-Этьен-дю-Мон за всю 800-летнюю историю церкви»¹⁸. Реконструкция большого органа церкви, проходившая под техническим руководством Дюруфле с 1938 по 1956 год, была осуществлена фактически на его личные средства. Известно, что в органный литургический репертуар, помимо собственных сочинений, Дюруфле включал собрание «Orgelbuchlein» Баха, духовные сочинения французских композиторов – Луи Николя Клерамбо, Клода Бальбатра, Жана Франсуа Дандриё, Жана Юре, Марселя Дюпре, Гастона Литеза, Андре Флёри, Оливье Мессиаана.

§ 2. *Морис Дюруфле о состоянии органного дела во Франции.* Значительная часть эпистолярного наследия Дюруфле – письма, интервью, статьи – посвящена органному делу во Франции. Сквозной темой публикаций Дюруфле является плохое техническое состояние инструментов – как в церквях и соборах, так и в концертных залах. Наиболее полно эта проблематика раскрывается в статьях «Орган» (статья 1941 года, не опубликована), «Французский орган в 2000 году» (L'Orgue. 1976–1977. № 160–161), «В каком направлении мы движемся?» (L'Orgue. 1973. № 145), в беседе

¹⁷ James E. Frazier. Maurice Duruflé: the man and his music. Rochester: University of Rochester Press, 2007. 375 p. P. 152

¹⁸ Frazier J. Maurice Duruflé: the man and his music. Rochester: University of Rochester Press, 2007. P. 181.

Клодом Шамфреем (от 14 декабря 1956 года), в интервью, данном Джорджу Бэйкеру (*The American Organist*. 1980, ноябрь). Отдельные статьи посвящены крупнейшим органам Франции, в реконструкции которых он участвовал.

§ 3. *Морис Дюруфле и Второй Ватиканский Собор*. Конституция «*Sacrosanctum Concilium*», принятая в 1963 году на Втором Ватиканском Соборе, явилась естественным продолжением рескрипта Папы Пия X «*Tra de sollicitudini*» 1903 года. В то же время, она фактически открыла двери церковной службе на местных языках, с использованием новой, национальной музыки. В 1983 году в интервью изданию «*France-Culture*» Дюруфле выразил своё отношение к решениям Второго Ватиканского Собора в следующем высказывании: «После Второго Ватиканского Собора с григорианским хоралом было покончено, и это было сделано слишком грубо даже по сравнению с тем, что предлагалось на Соборе. Хорал утопили, словно старого пса, по той причине, что эта музыка была старомодной, устаревшей и непонятной большинству людей»¹⁹. Крах достижений XIX–начала XX века по возрождению григорианского хорала во французской литургии значил для Дюруфле не просто утрату определенной музыкальной традиции, но стал ударом по мировоззрению, которое составляло смысл его жизни: «Трудно переоценить то отчаяние, к которому привела супругов Дюруфле музыкально-литургическая революция, свершившаяся во Франции после Второго Ватиканского собора. Любой, кто общался с ними, не мог не заметить, что, исполняя свои величественные импровизации на основе григорианских песнопений, они чувствовали себя лишёнными культурного наследия. <...> Они осознавали, что для великой традиции григорианского хорала солнце уже зашло»²⁰. После создания мессы «*Cum júbilo*» в 1966 году Дюруфле практически прекратил композиторскую деятельность. Четыре года спустя он ушёл из консерватории, разорвав полувековые связи с тем местом, которое, как и церковь, составляло суть его жизни.

В **Заключении** формулируются основные выводы диссертации. С целью обосновать уникальность метода художественной рецепции Дюруфле, предпринимается краткий экскурс в историю обработки григорианского хорала в композиторской музыке. Это позволяет заключить, что с момента ритмизации григорианского хорала в многоголосной письменной музыке, а это имело место примерно во второй половине XII века, григорианский хорал теряет свой оригинальный вид и лишь в XX столетии, в творчестве

¹⁹ Frazier J. Maurice Duruflé: the man and his music. Rochester: University of Rochester Press, 2007. P. 221.

²⁰ Ibid. P. 229.

Дюруфле, он звучит подобно своему историческому не ритмизованному прототипу. Литургические сочинения Дюруфле репрезентируют новый, важный этап в истории обработки григорианского хорала.

Публикации автора по теме диссертации:

Статьи, опубликованные в рецензируемых научных изданиях, включённых в реестр ВАК МОиН РФ:

1. Селифонова Ю. В. Реквием Мориса Дюруфле: штрихи к творческому портрету композитора // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики (входит в перечень ВАК). 2012. № 9. Ч. 2. С. 143–150.
2. Селифонова Ю. В. Григорианский хорал и католическая литургия во Франции XVIII–XIX вв. // Образование. Наука. Научные кадры. 2013. № 5. С. 240–243.
3. Селифонова Ю. В. Шарль Турнемир и Морис Дюруфле: Учитель и Ученик // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики (входит в перечень ВАК). 2013. № 10. Ч. 2. С. 171–174.
4. Селифонова Ю. В. Морис Дюруфле: Gradus ad parnassum // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики (входит в перечень ВАК). 2013. № 11. Ч. 1. С. 141–147.

Статьи, опубликованные в других изданиях:

5. Селифонова Ю. В. Органные сочинения Мориса Дюруфле в контексте основных тенденций развития французской органной музыки в последней трети XIX–первой трети XX вв. // История музыки и музыкальной педагогики. Ульяновск: УлГУ, 2012. С. 95–104.
6. Селифонова Ю. В. Циклические закономерности Реквиема М. Дюруфле. Метод работы с заданным источником // История музыки и музыкальной педагогики. Ульяновск: УлГУ, 2012. С. 105–120.
7. Селифонова Ю. В. Морис Дюруфле: Личность, творчество // Музыка: Искусство, Наука, Практика. 2013. № 1 (3). С. 71–76.

Подписано к печати 09.11.2013 г.
Формат 60×84\16. Усл. печ. л. 1,5. Заказ16/25. Тираж 100 экз.
Оперативная типография ООО «Арт-Фортис».
420126, Казань, Лаврентьева, 8А, оф. 1