



ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Художественный мир музыкального произведения

Научная статья

УДК 786.6

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.083-092

Скрытая символика в «Трёх хоралах для большого органа» Сезара Франка

Галина Николаевна Домбраускене

*Морской государственный университет имени адмирала Г. И. Невельского,
г. Владивосток, Россия,*

dombrauskene@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2367-3892>

Аннотация. Статья посвящена одному из загадочных сочинений французского композитора-романтика Сезара Франка – «Три хорала для большого органа» (1890). Традиционно хоральные обработки строятся на подлинном церковном напеве, который распространяет свою коннотацию на все параметры музыкальной ткани произведения – тональность, музыкально-лексические единицы, ритм и др. Уникальность хоралов Франка заключается в отсутствии прямых цитат из богослужебной практики, что значительно усложняет путь интерпретации этого цикла. Основная цель статьи – найти смыслообразующие механизмы на основе комплексного подхода, включающего семиотический, герменевтический, иконографический и иконологический методы анализа. Учитывая способности Франка к рисованию и его многолетнюю работу в качестве церковного органиста католической церкви Святой Клотильды в Париже (Basilique Sainte-Clotilde), автор статьи отмечает синестезийность его музыкального мышления, проявившуюся в этом произведении. Музыка хоралов опирается не на текст-музыкальную основу, а на пространственно-визуальную иконографию, что можно рассматривать как проявление синтеза искусств, характерного для композиторов-романтиков XIX века. Автор статьи выдвигает следующее предположение: цикл отражает основные доктринальные образы Христа в плане их пространственного расположения в помещении католической церкви согласно канону иконического сценария. Смысловая структура произведения базируется на объёмно-пространственной семантике храмового помещения, символизирующего путь человека к Богу.

Ключевые слова: хорал, Сезар Франк, музыкальная иконография, музыкальная семиотика, музыкальная герменевтика, хоральная обработка, музыкально-риторические фигуры, семантика тональности

Для цитирования: Домбраускене Г. Н. Скрытая символика в «Трёх хоралах для большого органа» Сезара Франка // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 83–92. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.083-092

Creative Worlds of Musical Compositions

Original article

The Hidden Symbolism of *Three Chorales for a Large Organ* by Cesar Franck

Galina N. Dombrauskene

Maritime State University named after admiral G. I. Nevelskoy,
Vladivostok, Russia,
dombrauskene@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2367-3892>

Abstract. The article is devoted to one of the enigmatic compositions by French romantic composer Cesar Franck *Three Chorales for Large Organ* (1890). The traditional chorale arrangements are built on original church chants, which spread its connotation on all the parameters of the composition's musical texture – tonality, musical-lexical units, rhythm, etc. The uniqueness of Franck's chorales lies in the absence in them of direct quotations from liturgical practice, which provides a greater amount of complexity in the ways of interpreting this cycle. The main goal of the article is to find the semantic mechanisms based on an integrated approach, which includes the semiotic, hermeneutic, iconographic and iconological methods of analysis. Given Franck's ability of drawing and his many years of working as a church organist of the Catholic church of St. Clotilde in Paris (Basilique Sainte-Clotilde), the author of the article notes the synesthesia quality of his musical thinking manifested in this work. The music of the chorales relies not on a textual-musical basis, but on spatial-visual iconography, which can be regarded as a manifestation of the synthesis of the arts, characteristic of the Romanticist composers of the 19th century. The author of the article puts forward the following assumption – that the cycle reflects the main doctrinal images of Christ, in terms of their spatial arrangement within the premises of the Catholic Church, according to the canon of the iconic scenario. The semantic structure of the work is based on the three-dimensional semantics of the premises of the church, symbolizing human beings' path towards God.

Keywords: chorale, Cesar Franck, musical iconography, musical semiotics, musical hermeneutics, choral processing, musical-rhetorical figures, the semantics of tonality

For citation: Dombrauskene G. N. The Hidden Symbolism of *Three Chorales for a Large Organ* by Cesar Franck. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 83–92. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.083-092

В 1890 году появилось одно из загадочных сочинений французского композитора и органиста Сезара Франка – «Три хорала для большого органа». На первый взгляд, название связывает его с корпусом хоральных обработок – инструментальных сочинений, распро-

странённых ещё с XVII века прежде всего на германских землях и получивших наивысший расцвет в творчестве И. С. Баха. Важным смыслообразующим и структурным элементом в таких произведениях является старинный хорал (григорианский или протестантский), который выполняет

роль смыслового ядра, сообщая религиозную коннотацию всей музыкально-смысловой структуре произведения.

Как известно, церковные хоралы имели широкое распространение за пределами церковного богослужения и были хорошо знакомы практически всем жителям Европы в XVIII–XIX веках, что позволяло легко определять смысловой посыл хоральной обработки. В качестве примера можно напомнить описанный Р. Шуманом концерт, когда прозвучала фантазия Мендельсона, построенная на подлинных хоральных темах. Как известно, Шуман не отличался особой религиозностью, однако он сразу на слух определил тематический источник: «Заключением [концерта] являлась фантазия Мендельсона, где он показал себя в полном блеске своей художественной славы; в основу этой пьесы положен был, если я не ошибаюсь, хорал на слова “O, Haupt voll Blut und Wunden” (“O, глава в крови и в ранах”), с которым композитор затем соединил тему на имя ВАСН и фугу...»¹. Знание интонационного источника сочинения открывает путь к его интерпретации.

Но в случае с органным циклом Франка мы сталкиваемся с совершенно уникальной художественной ситуацией, которая не раскрывается сразу, а требует глубокого и детального анализа всех музыкальных параметров сочинения.

В музыковедческой литературе представлено несколько мнений по поводу идейного замысла хоралов Франка, их содержания, структуры и пр. Прежде всего, обращается внимание на межстилевую синтез, объединяющий идиомы разных музыкальных эпох – барокко и романтизма. Само название апеллирует к музыке барокко, а симфонический размах – к романтизму². По внешним характеристикам музыка хоралов напо-

минает жанр инструментальной поэмы. Однако у этого сочинения нет программы и не используется ни одна подлинная хоральная цитата, которая могла бы дать направление для интерпретации.

Автором настоящей статьи был принят комплексный подход, базирующийся на музыкально-семиотическом, герменевтическом, иконографическом и иконологическом методах анализа, что позволило выдвинуть следующее предположение: цикл отражает основные доктринальные образы Христа, причём в плане их пространственного расположения в помещении католической церкви согласно канону иконического сценария. То есть музыка хоралов опирается не на текстово-музыкальную основу (традиционную для хоральных обработок), а на пространственно-визуальную иконографию, что можно рассматривать как проявление синтеза искусств, характерного для композиторов-романтиков XIX века.

В современном искусствознании изучение «глубинных процессов синтеза храмового искусства» (Г. Алексеева) является одним из актуальных направлений, в русле которого раскрываются художественные принципы донесения «догматических основ вероучения через синергию всех художественных средств» [1, с. 16].

Задачей данного исследования было выявить музыкальные эквиваленты визуальных иконографических образов храмового пространства на основе устоявшихся, широко распространённых в музыковедческой литературе представлений о семантике тональностей и коннотации музыкально-риторических фигур. Это позволяет оставаться в рамках научного музыкознания и не скатываться, как когда-то выразился французский искусствовед Эмиль Маль, на уровень «фантазий современных интерпретаторов»³.

Такой подход был продиктован рядом признаков, обнаруженных в музыкальной ткани хоралов, указывающих на их связь с традицией органного искусства И. С. Баха⁴ [2, с. 46].

Анализ комплекса музыкальных средств позволяет предположить, что перед нами – три доктринальных образа Иисуса Христа: вочеловечившегося, распятого и воскресшего. То есть Хорал № 1 являет собой акт Рождества, Хорал № 2 – акт Страданий (Страстей), Хорал № 3 – акт Воскрешения. Учитывая, что образы этих трёх сакральных событий имеют чётко определённую (каноническую) локацию в *иеротопии*⁵ храма, хоралы можно связать соответственно со входом, центральной частью и алтарём. Такое заключение основывается на объёмно-пространственной семантике храмового помещения, описанной Ю. Тарасенко. Исследователь отмечает трёхчастную структуру храма как «трёхчастную систему деления Бытия»⁶.

Исходя из этого, можно предположить, что цикл отражает движение человека по храму от входа через центр к алтарю, что не противоречит богослужебной практике. Как известно, традиционно над входом в храм наносились изображения сцен рождения Христа, в центральной части – образы голгофских страданий, а над алтарём располагались атрибуты царственного величия воскресшего Христа.

Рассмотрим последовательно каждый из хоралов, обращая внимание на важные для исследования элементы знаковой ситуации, прежде всего тональность и музыкально-риторические фигуры.

На связь Хорала № 1 с Рождеством указывает в первую очередь его исходная тональность *E dur*. Исследователь символики музыки И. С. Баха В. Носина отмечает типичную для этой тональности принадлежность пасторальным образам⁷, что

не противоречит рождественскому событию, участниками которого были пастухи. Им Ангелы возвестили благую весть.

Другим важным музыкальным эквивалентом рождественского образа является мелодия – главный носитель образа – и её ритмическая артикуляция. По своему строению начальная тема вызывает ряд ассоциаций с традиционной хоральной мелодикой и прежде всего рождественскими хоральными темами, созданными И. С. Бахом (например, «Рождественской ораторией»).

У С. Франка начальный мотив представляется фигурой из трёх нисходящих звуков и восходящей кварты. Если следовать логике средневекового богословия, можно усмотреть здесь соединение небесного (число три) и земного (число четыре), что соотносится с сущностью Христа – «вочеловечившегося» Сына Божьего. В целом мелодическая конфигурация, включающая восходящее и нисходящее движение, типична для старинных рождественских напевов не только католических, но и православных и протестантских, и образуется она на основе канонического текста из Евангелия от Луки, используемого в рождественской литургии «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение». То есть Рождество есть акт примирения небесного и земного, Бога и человека через Мессию Христа.

Сравним начальный мотив С. Франка (пример № 1) с рождественскими мотивами И. С. Баха. А. Швейцер связывает поступенный трёхзвучный мотив с хлопаньем крыльев ангелов; восходящие скачки характеризует как средства передачи торжества и радости (пример № 2); пунктирный ритм («аффектированный ритм») он соотносит с образом рождённого Христа. Все эти музыкальные



признаки являются элементами знаковой ситуации и «в восприятии музыкального человека вызывают прежде всего представление о чём-то торжественном»⁸. Исходя из традиционной церковной иконографии, ангелы – посланники, служители Царя Небесного, крылья ангелов – символ вестников Божьей воли⁹.

Пример № 1 С. Франк. Хорал № 1 *E dur*, такты 1–4¹⁰
 Example No. 1 Cesar Franck. Chorale No. 1 *E dur*, mm. 1–4



Пример № 2 И. С. Бах. Кантата № 36 «Schwingt Freudig Euch Empor»¹¹
 Example No. 2 J. S. Bach. Cantata No. 36 Schwingt Freudig Euch Empor



В мелодии Франка есть все характерные элементы – и нисходящий поступенный трёхзвучный мотив, и ход на кварту вверх, и пунктирный ритм, завершающий фразу. Эти элементы вплетены в авторскую мелодию и завуалированы в её уникальной конфигурации и гармонизации музыкальной ткани.

Хорал № 2 связан с образом голгофских страданий Христа. В средневековом богословии события последних часов жизни Сына Божьего описаны во всех четырёх Евангелиях и образуют иконографический сценарий, включающий четырнадцать эпизодов, известных как «Стояния Крестного пути». В католической практике на основе иконографического сценария сложилось соответ-

ствующее богослужение Крестного пути (Via Crucis). В центральной части церкви принято размещать в виде изображений или скульптурных композиций последовательно все стояния (станции) Христа, чтобы прихожане могли вновь и вновь пережить события Страстной Пятницы. Таким образом, мы снова сталкиваемся с пространственно-изобразительными и литургическими объектами, которые стали смысловой основой этого хорала.

Скорбный характер музыки подчеркнут, с одной стороны, характерной тональностью *h moll*, которая в эпоху Баха считалась пассионной, связанной с образами Христовых страданий и распятия, с другой – жанром пассакалии с характерной ритмической основой и патетической интонационностью, в сумме передающими ощущение скорби и затруднённого движения (пример № 3). Этот музыкальный образ, созданный Франком, вполне соответствует сложившемуся в музыкальной литературе образу шествия Христа на Голгофу. Одним из примеров служит начало «Страстей по Матфею» И. С. Баха (пример № 4).

Пример № 3 С. Франк. Хорал № 2 *h moll*, такты 1–4
 Example No. 3 Cesar Franck. Chorale No. 2 *h moll*, mm. 1–4



Пример № 4 И. С. Бах. «Страсти по Матфею», такты 1–2¹²
 Example No. 4 J. S. Bach. Passion according to Matthew, mm. 1–2



Основная тема разворачивается медленно, с авторским указанием *Maestoso*. В самом начале она звучит в нижнем регистре и включает в себя ходы по звукам трезвучия. Вступление верхних голосов на вторую долю создаёт ощущение затруднённого движения. Эта тема неоднократно проходит в хорале, цементируя все эпизоды в единое драматургическое целое – Крестный путь. Похожее строение имеют некоторые мелодии И. С. Баха, которые принято связывать с образами Христовых страданий [3, с. 241].

Связь хорала с иконографическим сценарием Крестного пути обусловила наличие внутренней драматургии, последовательно разворачивающейся в соответствии с основными пунктами стояний. В Хоралах чередование эпизодов напоминает принцип раскадровки¹³; их компоновка подчиняется логике развёртывания музыкальной формы, за счёт чего некоторые стояния объединяются в один большой раздел, а какие-то, наоборот, дробятся на небольшие фрагменты. Раскадровка достигается сменой тональности, фактуры, разделительной двойной тактовой чертой.

В музыкальной драматургии Хорала № 2 можно выделить три образные сферы:

- 1) образ страданий Христа на Крестном пути;
- 2) образы святых, сопровождающих Христа на Крестном пути;
- 3) образ пространства и времени (хронотоп Крестного пути) [4, с. 11–30].

Образы узнаваемы благодаря использованию Франком музыкально-риторических фигур, характерных для баховской системы значений. Например, в образе страданий Христа на Крестном пути (такты 1–64) есть такие фигуры, как *anabasis*, *catabasis*, *suspiratio*, *exclamatio*, *tmesis*, *passus duriusculus*,

circulatio и прочие (примеры № 5–8). На них обращали внимание А. Швейцер, Б. Яворский, Р. Берченко, В. Носина, Д. Щирин, Е. Бочкова [5, с. 386]. Например, А. Швейцер отмечал, что тема, которая звучит в нижнем регистре, может символизировать усталые шаги человека и в описываемой ситуации вполне соответствует средствам передачи шествия Христа на Голгофу (такты 9–12). Ходы вниз на большой интервал могут мыслиться как остановка (такты 41–42). Важными трагическими маркерами являются нисходящие хроматические ходы – музыкально-риторическая фигура *passus duriusculus* – мотив страдания (пример № 5), повторение звучания на одном звуке – фигура *tmesis* (рассечение), передающая чувство страха, испуг (пример № 6). Этот семиотический комплекс дополняют мотив восхождения – *anabasis*, который можно связать с символикой воскресения (пример № 7), и мотив погребения, смерти, положения во гроб на основе фигуры *catabasis* (пример № 8).

Пример № 5 С. Франк. Хорал № 2 *h moll*, такты 33–34
Example No. 5 Cesar Franck. Chorale No. 2 *h moll*, mm. 33–34



Пример № 6 С. Франк. Хорал № 2, такты 52–55
Example No. 6 Cesar Franck. Chorale No. 2 *h moll*, mm. 52–55



Пример № 11 С. Франк. Хорал № 3 *a moll*,
мотив Воскресения,
такты 6–7

Example No. 11 Cesar Franck. Chorale No. 3 *a moll*,
Resurrection motif,
mm. 1–5



Пример № 12 И. С. Бах.
«Хорошо темперированный клавир» (I),
Прелюдия *h moll*

Example No. 12 J. S. Bach. Well-Tempered Clavier (I),
Prelude *h moll*



В тактах 6–7 Хорала № 3 движение шестнадцатыми неожиданно останавливается и в характере *Largomente*, наслаиваясь друг на друга, появляется последовательность аккордовых тонов. Возникает эффект фантастического, «внеземного» звучания (пример № 11). Подобный «спектральный» мотив встречается в Прелюдии *h moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Он накладывается на восходящее гаммообразное движение мелодии в басу (пример № 12). Фигура *anabasis* в басу в Прелюдии *h moll* ассоциируется с идеей Воскресения. Обращает на себя внимание то, что и у С. Франка, и

у И. С. Баха в верхнем голосе общий объём мотивной «растяжки» – октава, которая представляет число восемь. В нём, по словам Э. Маля, воплощается «мистическая арифметика» Отцов церкви¹⁶.

Символ Воскресения многозначен. Он объединяется с образами света, что вписывается в общее смысловое поле: Иисус есть свет, Он воскрес на рассвете; рассвет – символ возрождения; на гробе сидел ангел, озаряемый светом; свет – атрибут Божественной славы Христа; свет венчает Его чело в виде нимба. В вопросе взаимосвязи храмового пространства и музыкальных образов цикла уместна цитата из французского епископа XIII века Гильома Дуранда: «Церковные здания должны быть расположены таким образом, чтобы алтарная часть была обращена точно на восток, то есть к той части неба, где восходит солнце в дни равноденствий»¹⁷.

Таким образом, герменевтический, семиотический, иконографический и иконологический подходы в анализе «Трёх хоралов» Франка позволяют смоделировать внутреннюю смысловую конструкцию этого цикла. Напоминая архитектуру католического храма, она может осознаваться как путь человека к Богу. Неординарность композиционного решения открывает нам и самого композитора: в жизни – скромного органиста и педагога, а в творчестве – музыканта с незаурядным новаторским мышлением.

Примечания

¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. ст. М.: Музыка, 1978. Т. 2-А. С. 59.

² На сходство хоралов С. Франка с жанром симфонической поэмы указывала в монографии Н. Рогожина – один из первых исследователей творчества композитора в нашей стране (Сезар Франк. М.: Советский композитор, 1969).

³ Эмиль Маль (1862–1954) – французский искусствовед, один из основателей иконографического метода анализа художественных произведений. Цитата приводится из его знаменитого труда «Религиозное искусство XIII века во Франции» (М.: Ин-т философии, теологии и истории Св. Фомы, 2008. 552 с.).



⁴ В российском музыкознании на связь «Трёх хоралов» С. Франка с музыкой Баха обращают внимание Т. Бочкова в диссертации «Немецкая органная музыка XIX века и традиция романтического бахианства» (М., 2000) и Е. Бобина, также в диссертации «Стилевые диалоги в хоралах Сезара Франка» (Магнитогорск, 2019).

⁵ Обоснование иеротопии впервые дал византолог и религиовед А. Лидов. Одна из известных его работ – «Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исследования» (см.: Иеротопия. Исследование сакральных пространств: материалы международного симпозиума. М., 2004. С. 15–31).

⁶ Ю. Тарасенко отмечает, что «христианская картина мира предполагает развитие – от начала (сотворение мира) и до его конца. Поэтому пространство христианского храма вытянуто по горизонтали, в форме прямоугольника, символизируя идею пути. Архитектурным воплощением этой идеи стала форма базилики. Идея пути реализуется в храме, начиная от входа, притвора, проходя по горизонтальной оси через весь храм до алтаря». См.: Объёмно-пространственная семантика православного и католического храмов (на примере храмов г. Барнаула и г. Новосибирска) // Проблемы развития сознания в культуре и образовании. Барнаул, 2014. С. 170–175.

⁷ Семантика тональностей, а также описание музыкально-риторических фигур в музыке И. С. Баха приводится в работе В. Носиной «Символика музыки И. С. Баха» (Тамбов, 1993).

⁸ См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2016. С. 376.

⁹ Иконография Ангелов. Как изобразить невидимое.

URL: <https://pravlife.org/ru/content/ikonografiya-angelov-kak-izobrazit-nevidimoe> (дата обращения: 14.03.2019).

¹⁰ Franck César. Trois Chorals pour Grand Orgue avec pédale oblige par César Franck. Paris, Copyright 1892 by A. Durand & Fils. A. Durand's Fils, Éditeurs, Paris, 4, Place de la Madeleine. Printed in the U.S.A. by ELKAN-VOGEL CO., INC. Philadelphia, Penna.

¹¹ См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / послесл. М. Друскина. М.: Музыка, 1964. 725 с.

¹² Joh. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus. Klavirrauszug von Julius Stern. Leipzig. Edition Peters, S. 3.

¹³ В работе Е. Назимко (Традиция и инновации в оформлении интерьера часовни католического епархиального центра имени Александра Хиры в городе Новосибирске // Региональные архитектурно-художественные школы. № 1, Новосибирск, 2013. С. 250) приведено подробное описание событий Крестного пути и способа образования единого живописного пространства. Исследовательница отмечает, что «в росписи демонстрируется использование библейской истории как сценария, по которому выполнена *раскадровка* действия. Разработка условного, но стилистически единого пространства усиливает связь между эпизодами и вводит в композицию собственно сам Крестный путь, который зритель может визуально пройти от осуждения до погребения».

¹⁴ См.: Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005. 372 с.

¹⁵ А. Швейцер отмечал, что образ ангелов «передаётся чарующим шелестом нисходящих и восходящих гамм» (Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2016. С. 348).

¹⁶ Эмиль Маль в работе «Религиозное искусство XIII века во Франции» писал: «Число восемь было числом новой жизни. Оно идёт после числа семь, отмечающего границу, положенную жизни человека и жизни мира. Число восемь подобно музыкальной октаве – с него всё начинается вновь, оно становится символом новой жизни, общего воскресения в конце времён и воскресения каждого к новой жизни...» (Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М.: Ин-т философии, теологии и истории Св. Фомы, 2008. С. 50).

¹⁷ Маль Э. Указ. изд. С. 38.

Список источников

1. Алексеева Г. В. Образ Богоматери «Живоносный источник» в иконописи и певческой традиции: глубинная синергия средств выразительности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 16–24. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.016-024
2. Бобина Е. М. Особенности фактуры хоралов Сезара Франка // Вестник КемГУКИ. 2019. № 46. С. 45–55. <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2019-46-45-55>
3. Щирин Д. В. Проблемы интерпретации скрытых смыслов музыки И. С. Баха в педагогическом процессе в классе фортепиано // Педагогический журнал. 2019. Т. 9, № 1А. С. 239–245. <https://doi.org/10.34670/AR.2019.44.1.050>
4. Домбраускене Г. Н. Музыкальное воплощение иконографического сценария храмового пространства в цикле «Три хорала для большого органа» Сезара Франка // PHILHARMONICA. Международный музыкальный журнал. 2019. № 4. С. 11–30. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2019.4.30635>
5. Бочкова Т. Р. Немецкая сольная органная соната эпохи барокко в творчестве Теофила Андреаса Фолькмара // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Вып. 10, № 3. С. 380–397. <https://doi.org/10.21638/SPBU15.2020.301>

Информация об авторе:

Г. Н. Домбраускене – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории искусства и культуры.

References

1. Alekseeva G. V. The Image of the Mother of God “Life-Giving Source” in the Icon Painting and Singing Tradition: a Profound Synergy of Expressive Means. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 16–24. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.016-024
2. Bobina E. M. Features of Textures of Cesar Franck’s Chorales. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*. 2019. No. 46, pp. 45–55. (In Russ.) <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2019-46-45-55>
3. Shchirin D. V. Problems of Interpretation of the Hidden Meanings of Music by J. S. Bach in the Pedagogical Process in the Piano Classroom. *Pedagogical Journal*. 2019. T. 9. No. 1A, pp. 239–245. (In Russ.) <https://doi.org/10.34670/AR.2019.44.1.050>
4. Dombrauskene G. N. Music Embodiment of Iconographic Scenario of Temple Space in the Cycle “Three Chorales for Organ” by Cesar Franck. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2019. No. 4, pp. 11–30. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2019.4.30635>
5. Bochkova T. R. The German Baroque Solo Organ Sonata in the Work of Theophilus Andreas Volckmar. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2020. Issue 10, No. 3, pp. 380–397. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/SPBU15.2020.301>

Information about the author:

Galina N. Dombrauskene – Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of History of Art and Culture.

Поступила в редакцию / Received: 22.01.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 07.02.2022

Принята к публикации / Accepted: 14.02.2022