

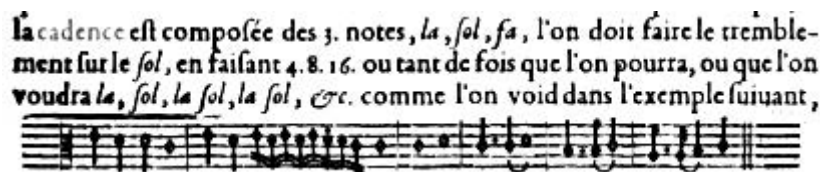


О термине *cadence* в музыкальном искусстве барокко

Что такое каданс? Типовой гармонический оборот, завершающий музыкальное построение, — ответит любой выпускник детской музыкальной школы, успешно освоивший курс элементарной теории музыки. Аналогичное суждение об этом заимствованном из французского языка термине имеют профессиональные музыканты нашего времени¹. Однако в давние времена, в эпоху Никола Вичентино, Джозеффа Царлино и Рене Декарта понятие *cadence* трактовали по-другому. В *Компендии музыки* Декарта² дано точное и однозначное толкование значения термина *cadentia* в контексте консонансов и диссонансов с прямой ссылкой на Царлино (с. 50 изданий на латыни и английском языке). «Это своего рода музыкальная фигура, подобная фигурам риторическим в ораторском искусстве», — поясняет далее Декарт (с. 54 изданий на латыни [58] и английском языке [59]). В русском переводе *Компендия* С.Н. Лебедев предлагает вниманию читателя, упоминая также в сноске 152 рассуждения из трактата Вичентино [70], точную и очень тонкую интерпретацию текста Декарта: «...не только покой, или каденция, в конце радует нас: меньшее

удовольствие доставляет нам избегание каденции в середине композиции, когда один голос, кажется, стремится к покою, а другой движется дальше. Всё это — разновидности фигур в музыке, наподобие риторических фигур в ораторской речи» [9, с. 685]. Таким образом, термин *cadentia* у Декарта, как и многие другие музыкальные термины того времени, был полисемичным и мог, в зависимости от контекста³, означать не только каденцию, состоящую из различных риторических или музыкально-композиционных фигур, но и аффект: состояние покоя. Обратившись к английской версии *Компендия* (1653) видим, что во всех случаях переводчик дает в качестве эквивалента термина *cadentia* слово *cadence*. Именно здесь, с нашей точки зрения, появляются основания для последующей путаницы, связанной с перечисленными выше понятиями⁴.

Во *Всеобщей гармонии* Марена Мерсенна (1636–1637) термин *cadence* получает принципиально новое толкование и используется, в том числе, для названия трели или мордента «в органном или клавесинном» исполнительстве («sur le clavier de l'Orgue & de l'Epinette») [49, p. 355].



Ил. 1. М. Мерсенн, *Всеобщая гармония*, 1636–1637, с. 355

* Панов Алексей Анатольевич — доктор искусствоведения, заведующий Кафедрой органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета; профессор Кафедры органа и клавесина, главный научный сотрудник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Розанов Иван Васильевич — доктор искусствоведения, профессор Кафедры органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета; профессор Кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

¹ Наиболее полное современное научное представление о кадансе (*cadence*) в названном значении дает монография американского исследователя Уильяма Каплина [19].

² Работа написана в 1618 году, опубликована на латыни в 1650 г. [58], перевод на английский язык — 1653 г. [59].

³ В таком словоупотреблении нет ничего необычного. Толкование, зачастую диаметрально противоположное, старинных музыкальных терминов, как правило, определяет контекст. В качестве наиболее яркого примера назовем термин *con discrezione* в XVII–XVIII столетиях (см.: [3] и [4]).

⁴ В современной английской научной лексике для названия каданса и каденции используют разные слова (*cadence* и *cadenza*). Тем не менее, и здесь не обходится без курьезных недоразумений. Так, например, в программе докладов I Конгресса Общества теории музыки на русском языке было заявлено выступление Уильяма Каплина о «каденциях» у Бетховена. Послушать доклад пришли, в том числе, заинтригованные исполнители. Каково же было разочарование последних, когда докладчик повел речь не о каденциях, а о гармонии и кадансах!

⁵ Английский перевод Роберта Уильямса: «...the trills and mordents made on the keyboard of the organ and the spinet» [72, с. 781].

Во Франции второй половины XVII века интерпретация Мерсенна и Нивера закрепляется в вокальных школах Бенина де Басийи (1671)³.



³ Глава *Des Cadences & Tremblemens* [13, с. 164-170]. В английском переводе издания трактата 1668 года Э.М. Лоример сказано следующее: «Использование Басии термина ‘cadence’ в двух разных значениях может привести к определенной путанице. Он поясняет, что в композиции термин ‘cadence’ означает каденцию... Когда он подразумевает это значение, термин не выделен курсивом. Однако в данной главе он рассматривает каденцию как вокальное украшение, называемое так из-за его нормативного появления в каденциях. Басии говорит, что каденция всегда встречается на долгом слоге в конце мелодии, в конце первого раздела или в цезуре и окончаниях строк в поэзии, которые всегда совпадают с музыкальной каденцией». Как подчеркивает Лоример, термин *cadence* у де Басии всегда означает *тпель (tremblement)*, однако, в то же время, слово *tremblement* у последнего автора (и не только у него) не во всех случаях может быть синонимом термина *cadence* [42, с. 272, прим. 248]. См. также комментарии в диссертациях Остина Б. Касуэлла [20, с. 135ff] и Юдифи Э. К. Касуэлл [21, с. 426].

Жана Руссо (1683) [60, с. 54], (1691) [62, с. 53], (ок. 1710) [63, с. 54-55], в трактатах по искусству игры на струнных инструментах — например, у названного выше Жана Руссо¹ (1687)² [61, с. 76] — и, наконец, в руководствах (предисловиях к нотным сборникам) французских клавесинистов и органистов — например, Жиль Жюйё, первый сборник пьес для органа (1690) [38, предисловие, пагинация отсутствует].

В 1699 году в руководстве по музыкальной композиции Шарль Массон учит, что термин *cadence*, в зависимости от контекста, может иметь два различных толкования: (1) *гармонический оборот* в композиции или (2) *вокальный орнамент* в исполнительстве³. «В композиции термин *Cadence* отличается от термина, используемого в пении», — подчеркивает автор трактата [46, с. 21]. Важное, но, разумеется, субъективное уточнение обнаруживается в трактате Этьена Лулие (1696, 1698). Последний автор указывает, что иногда термины *Tremblement* и *Cadence* используют как синонимы, в то время как между ними имеется существенное различие [43, с. 71; 44, с. 77]. *Словарь Французской академии* (1694) предлагает определение музыкального термина *cadence* в значении *каданс в гармонии* (в хореографии — *такт (mesure) у танцоров*) [24, с. 139]⁴, об орнаментике в словаре не сказано ни слова. Аналогичное объяснение термина *cadence* обнаруживается в *Новом французско-английском и англо-французском словаре* Ги Мьежа (1677) [50, пагинация отсутствует], в руководстве по хореографии Рауля Оже Фёйе (1700) [32, с. 87ff] и в немецком переводе указанной работы Готтфрида Тауберта (1717) [68, с. 475; 524ff]. В математическом словаре Жака Озанама (1691) термин *cadence* обсужда-

ется исключительно в значении *вокальная каденция* и в контексте гармонии [56, с. 658-659]. При этом во *Всеобщем словаре* аббата Антуана Фуретьера (1690) есть фраза, касающаяся *cadence* в вокальном исполнительском искусстве: «Для пения каденции (*Les cadences*), — пишет автор статьи, — это то же самое, что точки и запятые для речи. Мастера пения говорят, что каденция (*la cadence*) — это природный дар, подходящий для создания искуснейших трелей (*les tremblements delicatement*)» [34, пагинация отсутствует].

Как видим, полисемичный термин *cadence* в XVII–XVIII вв. имел самый широкий спектр толкований. Помимо известного нам сегодня значения *каданс*, этим словом называли трель, однако чаще всего такую, которая присутствовала в заключительных гармонических оборотах. Во Франции того времени музыканты спорили о том, как использовать термин *cadence*: в значении *трель*, либо его необходимо употреблять только для обозначения заключительной гармонической конструкции. Так, Себастьян де Броссар писал, что кадансом («на латыни — *Clausula* или *Conclusio*», — уточняет автор словаря) следует называть заключительный оборот (*conclusion*), «а не так, когда наши французы называют [словом] *Tremblement Cadence*» [15, с. 9]. В сводной таблице терминов в конце словаря де Броссара значится: «*Tremblement, ou Cadence à la Française*. См. *TRILLO*» [15, с. 244]. При этом тридцатью годами ранее такой выдающийся музыкант, как Жак де Шамбоньер, называл в своей таблице с расшифровками клавесинных украшений (*Demonstration des Marques*) термином *cadence* именно трель [23, *Предисловие*, пагинация отсутствует].



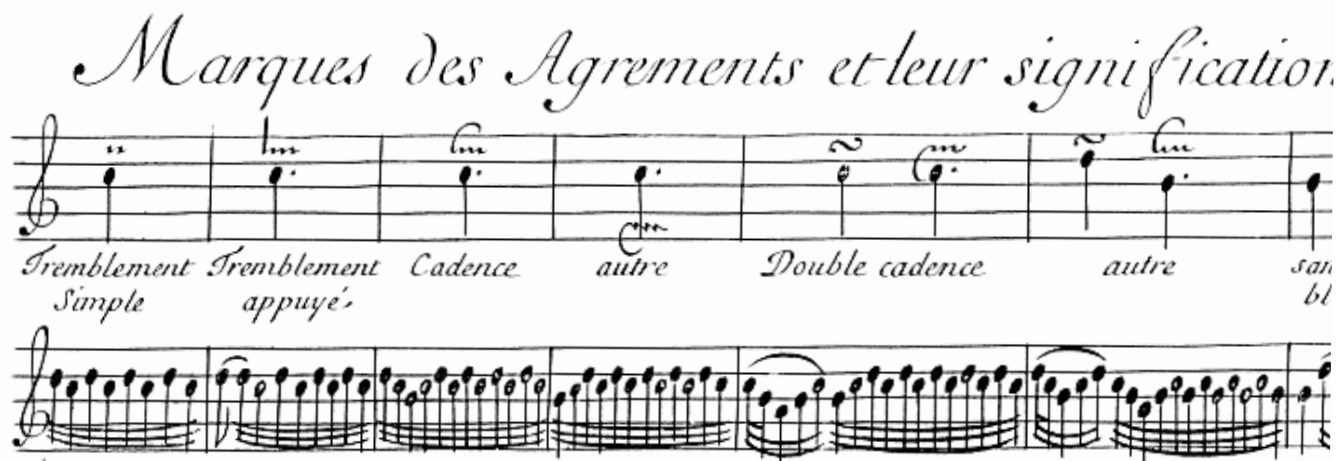
Ил. 4. Таблица орнаментики Жака де Шамбоньера (1670)

¹ Относительно орнаментики (*cadence*) в трудах Руссо см. комментарии и перевод оригинального текста издания 1691 года в диссертации Роберта Энтони Грина [37, с. 100ff; 226-227].

² О термине *cadence* в этой работе одной из первых писала Жанна Арже (1917) [12, с. 46].

³ То же — в последующих третьем (1705) [47, с. 21] и четвертом (ок. 1710) [48, с. 23] изданиях трактата.

⁴ Аналогичный текст — в последующих изданиях словаря ([25, с. 84]; [26, с. 152]; [27, с. 152]).



Ил. 5. Фрагмент таблицы орнаментики Жана Анри д'Англебера (1670)

В 1689 году Жан Анри д'Англебер дает несколько иное представление об исполнении украшения под термином *cadence*. У последнего автора *cadence* и *tremblement* существенно различаются как по способу обозначения, так и по расшифровке (исполнительской реализации) [31, предисловие, пагинация отсутствует].

В *Музыкальном словаре* Джеймса Грассино *cadence* трактуется как заключительный гармонический оборот. Грассино [36, с. 17-18] предлагает вниманию читателей довольно туманный пересказ объяснений Жана Руссо, из которого не вполне понятно, о чем идет речь у Руссо. Автор словаря акцентирует гармоническую ипостась данного термина, в то время как на странице 76 трактата о виоле Руссо говорится об орнаментике. Завершается статья следующим резюме Грассино: «Происходящее от латинского *Cadentia* слово *Cadence* означает падение, и каденция — это падение или завершение ряда гармонических построений, предназначенное для завершения целого или части. Французские музыканты называют каденцией трель, но это создает путаницу в терминологии» [36, с. 18].

«Чтобы хорошо петь, нужно правильно брать нужные ноты, поддерживать голос, грамотно исполнять каденции и трели, использовать украшения только там, где это уместно, правильно произносить слова, выражать их убедительно или передавать эмоции должным образом, и, прежде всего, тщательно соблюдать количество долгих и коротких слогов», — пишет в 1739 году в трактате *Основы музыки* Жак-

Александр де ла Шпель [40, предисловие, пагинация отсутствует]¹.

Иоганн Готтфрид Вальтер в *Музыкальном лексиконе* не отстает и даже опережает де Броссара по количеству значений термина *cadence* в различных вариантах правописания. Есть в словаре и объяснение смысла французской лексемы *Cadence doublée* — названии составного украшения в сочетании с группетто — с прямой отсылкой к таблице орнаментики д'Англебера [71, с. 125]². Год спустя текст о *Cadence doublée* из словаря Вальтера воспроизводится в точности в пятом томе *Всеобщего лексикона всех наук и искусств* Иоганна Хайнриха Цедлера [74, ст. 45-46]. В статьях на термин *Cadence* первого (1737) [10, с. 70-71] и второго (1749) [11, с. 72] изданий анонимного *Краткого музыкального словаря*, составленного, главным образом, на основе материалов из *Лексикона* Вальтера, объяснение *Cadence doublée* отсутствует. Жак Лакомб в статье *Cadence. Terme de Musique, Краткого словаря изящных искусств* (1752) ограничивается констатацией факта, что под указанным термином может фигурировать трель (*Tremblement*) [41, с. 116].

В первой половине XVIII века термин *cadence* в качестве названия короткой или долгой трели стал нормативным и встречается в таком значении во множестве инструментальных трактатов того времени, в частности, в трудах Мишеля Корретта, Жака Оттетера и др., равно как и в руководствах по обучению музыке начинающих (например, в трактатах Мишеля де Монтеклера).

¹ Первым на этот материал обратил внимание в работе *Интерпретация французской музыки от Люлли до Революции* Эжен Боррель (1934) [14, с. 4].

² Аналогичное представление о *double cadence* дает ранее в предисловии к сборнику балетных композиций *Florilegium secundum* (1698) Георг Муффат [52] (цит. по русскому переводу: [с. 4, прим. 2]).

В трактате *Основы клавесина* (1702)¹ де Сен Ламбер пользуется термином *cadence* (1) в значении темп исполнения («По ходу обучения отбиванию такта я объясню по порядку также разную степень скорости, обозначаемую знаками, потому что эти две вещи связаны одна с другой. Но нужно отметить, что то, что я расскажу о манере отбивать такт, нельзя выполнять во время игры на клавесине или каком-либо другом инструменте по причине того, что руки при этом заняты, и лишь те, кто поет, могут это сделать. Однако я не считаю для себя возможным не поговорить об этом, так как это вещь, знание которой необходимо каждому, кто связан с музыкой, и, что, впрочем, совершенно нет другого пути для обучения темпу (*la cadence*) исполнения пьес, а это то, что абсолютно необходимо знать») [65, с. 17] (цит. по русскому переводу: [8, с. 65-66]); (2) в значении *ритм* («Следует соблюдать все то, что музыканты называют *Mesure*, то есть *Cadence* пьесы, который состоит в том, чтобы ноты одной и той же длительности проходили с максимальной временной ровностью, а все [другие] ноты, главным образом, в соответствии с их пропорцией, потому что, играя пьесу быстро, или, играя ее медленно, нужно постоянно придавать ей ритм (*la cadence*), который является её душой, и без чего меньше всего можно обойтись») [65, с. 25] (цит. по русскому переводу: [8, с. 79]); (3) в тех случаях, когда речь идет о риторике музыкальных построений в сравнении с риторикой ораторской речи («Ноты, следовательно, подразделяются так, чтобы естественным образом разместить части, входящие в мелодию, так как мелодия пьесы сочиняется не без порядка и не без смысла [логики], она сформирована из нескольких частей, каждая из которых имеет свой законченный смысл; музыкальное произведение в известной мере походит на произведение ораторского искусства или, скорее, наоборот, произведение ораторского искусства походит на музыкальную пьесу, так как гармония, число [количество], тактовый размер (*mesure*: метр) и другие подобные вещи, которые искусный оратор соблюдает при составлении своих сочинений, более естественно подходят музыке, чем риторике. В любом случае, как в произведении ораторского искусства, составляющем одно целое, которое в большинстве своем состоит из не-

скольких частей, каждая часть из которых состоит из периодов, имеющих свой законченный смысл; периоды состоят из членов, члены — из слов, а слова — из букв; [точно] так же и мелодия музыкального произведения представляет собой единое целое, которое всегда составлено из нескольких разделов. Каждый раздел состоит из кадансов[— фраз] (*cadences*), каждый из которых имеет свой законченный смысл и которые образуют периоды в музыке. Кадансы [фразы] часто состоят из членов (*members*); члены — из тактов (*mesures*), а такты — из нот. Таким образом, ноты соответствуют буквам, такты — словам, кадансы (фразы) — периодам, репризы — частям (*parties*), и всё целое — всему целому. Но эти деления, которые есть в музыке, воспринимаются не всеми, кто слышит пение или игру на каком-либо инструменте, ибо нужно быть специалистом в этой области, чтобы их почувствовать, за исключением некоторых [вещей], которые настолько общепонятны, что все могут их уяснить, и различить на слух; между тем, они отмечены в табулature при помощи черточек (*par les barres*), разделяющих такты, и при помощи некоторых других знаков, о которых я расскажу в надлежащем месте») [65, с. 13-14] (цит. по русскому переводу: [8, с. 60-61]); (4) как, собственно, название украшения в музыке для клавесина и органа (со ссылками на труды Нивера и д'Ангелебера) [65, с. 47-48] (цит. по русскому переводу: [7, с. 225-229]).

Среди многих значений интересующего нас здесь термина в трактате де Сен Ламбера обращает на себя внимание *cadence* как качество хорошей музыки. В *Предисловии* к *Основам клавесина* читаем: «Слух заключается в том, чтобы с предельно мыслимой точностью услышать различие между музыкальными звуками и ритмом музыкальных произведений (*la difference Cadence des Aires*). И хотя сначала это может показаться требующим значительных усилий, тем не менее, совершенно определенным является то, что подобная исключительная точность интонирования и ритма является даром, присущим практически всем людям, таким же, как зрение и речь» [65, с. iv] (цит. по русскому переводу: [8, с. 25-26]). В трактате Франсуа Куперена это же слово ассоциируется с ритмической или метрической сферой исполнительства (в том числе с традицией неровных нот — *les notes inégales*)² (термины

¹ Первое издание труда де Сен Ламбера вышло в свет около 1697 года и в настоящее время утрачено (см. об этом нашу статью: [57]).

² Для детального знакомства с указанной исполнительской традицией и связанными с ней проблемами см. нашу монографию: [6, с. 14-224].

cadence и *mouvement* Куперен использует как синонимы: «Cadence, ou Mouvement»¹, а также употребляется в значении «дух и душа музыки»² (*Cadence, est proprement L'esprit, et L'âme*)» [29, с. 40; 30, с. 40]³. Примечательно, что в таблице орнаментики («Explication des Agréments, et des Signes») в конце первого сборника пьес для клавесина Куперена (1713) термин *cadence* не встречается. Для обозначения долгих и коротких трелей композитор пользуется здесь словом *tremblement* [28, с. 74–75].

Итак, в процессе непростого исследования темных закоулков старинной музыкальной лексики мы вновь убеждаемся, что практически вся музыкальная терминология того времени была полисемичной. Более того, старинные музыканты могли

использовать некоторые термины в прямо противоположных значениях, и точный смысл их высказываний и исполнительских указаний можно понять только из контекста конкретных музыкальных композиций и конкретных рекомендаций. В современной музыковедческой и справочной литературе исчерпывающие комплексные энциклопедические определения значения слова *cadence* в трудах старинных музыкантов и непосредственно связанных с названным словом терминов отсутствуют. Как правило, зарубежные коллеги ограничиваются упрощенными схемами⁴, избегая подробностей, а детальный анализ всей фундаментальной путаницы подменяют рассуждениями о том, что *cadence* в XVIII веке — это «нечто сакральное».

Литература

1. Куперен Фр. Искусство игры на клавесине / пер с фр. О. А. Серовой-Хортик. Очерк о Куперене, коммент., общ. ред. Я. И. Мильштейна. М.: Музыка, 1973.
2. Панов А. А., Розанов И. В. Строй хора несогласный: старинные музыканты о «душе музыки» // Старинная музыка. 2016. № 1. С. 11–16.
3. Панов А. А., Розанов И. В. О термине *con discrezione* и его дериватах в музыке барокко // Научный вестник Московской консерватории. 2021. Т. 12. № 1. С. 48–63. DOI: 10.26176/mosconsv.2021.44.1.003
4. Панов А. А., Розанов И. В. О термине *con discrezione* в музыке эпохи галантного маньеризма и классицизма // Научный вестник Московской консерватории. 2022. Т. 13. № 3. С. 518–535. DOI: 10.26176/mosconsv.2022.50.3.04
5. Панов А. А., Розанов И. В. *Florilegium secundum* Георга Муффата (1698): перевод и комментарии. Часть II // Старинная музыка. 2024. № 4 (106). С. 1–12.
6. Панов А. А., Розанов И. В. Темп и ритм в музыке барокко, галантного маньеризма и классицизма. СПб: Санкт-Петербургский государственный университет, 2025.
7. Панов А. А., Розанов И. В. «Основы клавесина» де Сен Ламбера (1702): перевод и комментарии. Часть II // Научный вестник Московской консерватории. Т. 16. 2025. № 2. С. 200–253. DOI: 10.26176/mosconsv.2025.61.2.01
8. Панов А. А., Розанов И. В. «Основы клавесина» де Сен Ламбера (1702): перевод и комментарии. Часть I // Научный вестник Московской консерватории. Т. 16. 2025. № 1. С. 20–103. DOI: 10.26176/mosconsv.2025.60.1.02
9. Рене Декарт. Компендий музыки. Редакция и перевод С. Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. Т. 16. 2025. № 4. С. 616–691. DOI: 10.26176/mosconsv.2025.63.4.01
10. Anonymus [Barnickel; Johann David Stöbel]. *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon, Worinnen Eine nützliche Anleitung und gründlicher Begriff von der Music enthalten, die Termini technici erkläret, die Instrumente er läutert und die vernehmsten Musici be schreiben sind...* Chemnitz: Johann Christoph und Johann David Stöbel, 1737.
11. Anonymus [Barnickel; Johann David Stöbel]. *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon, Worinnen Eine nützliche Anleitung und gründlicher Begriff von der Music enthalten, die Termini technici erkläret, die Instrumente er läutert und die vernehmsten Musici be schreiben sind...* Neue Auflage. Chemnitz: Joh. Christoph und Joh. David Stöbel, 1749.

¹ Толкование терминов *mesure*, *cadence*, *mouvement*, *rhythme*, &c. в трудах де Сен Ламбера и Куперена не осталось без внимания французских музыкантов первой половины XVIII века. Так, например, этим вопросам была посвящена объемная статья Пьера Жана Бюретта (1743), опубликованная в *Записках Французской Королевской Академии* за 1741–1743 годы [18, с. 107–126]. В *Предисловии* к книге Поля Брюно о французской клавесинной орнаментике (1925) Морис Эммануэль трактует термины *tremblement* и *cadence* как равнозначные синонимы слова *le trille* [17, пагинация отсутствует]. Брюно [17, с. 9–10], в свою очередь, опирается в своих рассуждениях на текст из трактата *Основы музыки* Мишеля де Монтеклера (ок. 1736). Де Монтеклер прямо указывает в названной работе, что терминами *cadence* и *tremblement* обозначают разные украшения и путать их не следует [51, с. 80].

² См. об этом нашу специальную статью: [2].

³ В издании трактата Куперена на трех языках (1933) слова «Cadence, ou Mouvement» переведены как «Rhythmus oder Bewegung» (нем.) и как «Cadence or Movement (i. e. Tempo, the degree of speed, together with accent, phrasing, etc. in short 'Expression' or 'Feeling')» (англ.) [33, с. 24]. Аналогичную интерпретацию предлагают Леа Косовски [39, с. 177] и Дэвид Танли [69, с. 16]. В русском издании трактата под редакцией Я. И. Мильштейна названная фраза переведена как «ритм или движение» [1, с. 29].

⁴ Такая информация содержится, например, в первом томе *Словаря интерпретации* старинной французской музыки авторитетного и очень компетентного французского исследователя Жана Сент-Арромана. Последний определяет три значения слова *cadence*, бытовавшие в те времена: (1) каданс в гармонии; (2) украшение (*un tremblement*) и (3) импровизационная каденция [64, с. 94].

12. Arger J. Les Agréments et le Rythme. Leur représentation graphique dans la MUSIQUE VOCALE FRANÇAISE du XVIIIe siècle... Paris: Rouart, Lerolle & Cie, s. a. [1917].
13. [Bacilly B. de.] Remarques curieuses Sur L'art de bien Chanter Et particulièrement pour ce qui Regarde Le Chant François... Traité De La Methode, Ou Art De Bien Chanter... Paris: Guillaume de Luyne, 1671.
14. Borrel E. L'Interprétation de la Musique Française (de Lully à la Révolution). Paris: Librairie Félix Alcan, 1934.
15. *Brossard S. de (l'Abbé)*. Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de Musique, & particulièrement dans l'Italienne. Paris: Jean—Baptiste—Christophe Ballard, 1701.
16. Brown C. Classical and Romantic Performing Practice 1750—1900. New York: Oxford University Press, 1999.
17. Brunold P. Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes français des XVIIe et XVIIIe siècles. <...> Lyon: Les Éditions Musicales Janin, s. a. [1925].
18. Burette M. [P. —J.]. Supplément A La Dissertation Sur La Théorie De L'Ancienne Musique, Comparée avec celle de la Musique moderne. 17 Decemb. 1743. // Mémoires De Littérature, Tirés Des Registres De L'Académie Royale Des Inscriptions Et Belles—Lettres, Depuis l'année M. DCCXLI, jusques & compris l'année M. DCCXLIII. Tome Dix—Septième. Paris: De L'Imprimerie Royale, 1751. P. 107—126.
19. Caplin W. E. Cadence: A Study of Closure in Tonal Music. New York: Oxford University Press, 2024.
20. Caswell A. B. Jr. A Commentary upon The Art of Proper Singing And Particularly with Regard to French Vocal Music by Benigne de Bacilly translated by Austin B. Caswell Jr. Ph.D. diss. [The Twin Cities of Minneapolis and Saint Paul:] The Faculty of the Graduate School of the University of Minnesota, 1964.
21. Caswell J. E. C. Rhythmic Inequality and Tempo in French Music between 1650 and 1740. Ph.D. diss. [Minneapolis and Saint Paul:] University of Minnesota, 1973.
22. Chambers E. Cyclopædia: Or, an Universal Dictionary of Arts and Sciences... The Fifth Edition. In Two Volumes. Vol. I. London: Printed for D. Midwinter, et al., 1741.
23. Chambonnieres (Chambonnières) J. Ch. de. Les Pieces de Clavecin... Liure Premier. Paris: G. Jollain, 1670.
24. [Corneille Th.]. Le Dictionnaire De L'Académie Française... Tome Premier. A—L. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1694.
25. [Corneille Th.]. Le Grand Dictionnaire De L'Académie Française... Seconde Edition. Revüe Et Corrigée... Tome Premier. A—L. Amsterdam, Suivant la copie de Paris: s. n., 1696.
26. [Corneille Th.]. Le Dictionnaire des Arts et Sciences... Nouvelle Edition revüe, corrigée, & augmentée... Tome Premier. A—L. Paris: Jean Baptiste Coignard Pere, Denys Mariette, Jacques Rollin, Jean—Baptiste Delespine, Jean Baptiste Coignard Fils, 1731.
27. [Corneille Th.]. Le Dictionnaire des Arts et Sciences... Nouvelle Edition revüe, corrigée, & augmentée... Tome Premier. A—L. Paris: Rollin Pere, 1732.
28. Couperin Fr. Pieces De Clavecin... Premier Livre. Paris: L'Auteur, Le Seur Foucaut, 1713.
29. Couperin Fr. L'Art de Toucher le Clavecin... Paris: L'Auteur, Foucaut, 1716.
30. Couperin Fr. L'Art De toucher Le Clavecin... Paris: L'Auteur, Boivin, 1717.
31. D'Anglebert J. H. Pieces de clavecin... Avec la Maniere de les Jouër Diverses Chaconnes, Ouvertures, et autres Airs de Monsieur de Lully mis sur cet Instrum.t Quelques Fugues pour Orgue. Et les Principes de l'Accompagnement. Livre premier. <...> Paris: L'Auteur, s. a. [1689].
32. Feuillet R. A. Choregraphie, Ou L'Art De De'Crir La Dance... Seconde édition, augmentée. Paris: l'Auteur, Michel Brunet, 1700.
33. François Couperin. L'Art de toucher Le Clavecin. Die Kunst das Clavecin zu spielen. The Art of playing the Harpsichord. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, s. a. [1933].
34. Furetiere (Furetière) A. Dictionnaire Universel, Contenant generalement tous les Mots François, tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences Et Des Arts: Divisé en trois Tomes. Tome Premier. A—E. S. l. [La Haye, Rotterdam]: s. n. [Arnout et Reinier Leers], s. a. [1690].
35. Gordon-Seifert C. L. The language of music in France: Rhetoric as a basis for expression in Michel Lambert's "Les Airs de Monsieur Lambert" (1669) and Bénigne de Bacilly's "Les Trois Livres d'Airs" (1668). Ph.D. diss. Ann Arbor: The University of Michigan, 1994.
36. *Grassineau J.* A Musical Dictionary; being a Collection of Terms and Characters, As well Ancient as Modern; including the Historical, Theoretical, and Practical Parts of Music... London: John Wilcox, 1740.
37. Green R. A. Annotated Translation and Commentary of the Works of Jean Rousseau. A Study of Late Seventeenth—Century Musical Thought and Performance Practice. Ph.D. diss. Bloomington: The Graduate School, Indiana University, 1979.
38. Jullien G. Premier Livre d'Orgue... Paris: Richar, s. a. [c1690].
39. Kosovske Y. L. Historical Harpsichord Technique: Developing La douceur du toucher. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
40. La Chapelle J. A. de. Suite Des Vrais Principes De La Musique continuez Par leçons en gradation, A une, deux et trois voix, pour ce former, l'oreille à l'armonie... Livre Troisième... Paris: Boivin, Le Clerc, Duval, De Boufre, Roussel, l'Auteur, 1739.
41. Lacombe J. Dictionnaire portatif des beaux—arts, ou Abregé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musicque... Par M. L*. Avocat. Paris: la Veuve Estienne & Fils; Jean—Th. Herissant, 1752.

42. Lorimer E. M. A Critical Study and Translation of Bénigne de Bacilly's Remarques curieuses sur l'art de bien chanter (1668). Ph.D. diss. [London:] Goldsmiths College, University of London, 2002.
43. Loulié E. Elements Ou Principes De Musique, Mis dans un nouvel Ordre. Tres-clair, tres-facile, et tres-court, et divisez en Trois Parties. Paris: Christophe Ballard, l'Auteur, 1696.
44. Loulié E. Eléments Ou Principes De Musique Mis dans un nouvel Ordre. Très-clair, très-facile, et très-court, et divisez en Trois Parties. Amsterdam: Estienne Roger, 1698.
45. Marais M. Semelé, Tragedie. Mise en Musique... S. l. [Paris:] s. n. [Foucaut], s. a. [1709].
46. Masson Ch. Nouveau Traité Des Regles Pour La Composition De La Musique... Seconde Edition, Revuë, corrigée, & augmenté. <...> Paris: Christophe Ballard, 1699.
47. Masson Ch. Nouveau Traité Des Regles Pour La Composition De La Musique... Troisième Edition, revuë & corrigée. <...> Paris: Christophe Ballard, 1705.
48. Masson Ch. Nouveau Traité Des Regles Pour La Composition De La Musique... Quatrième Edition, revuë & corrigée. Amsterdam: Estienne Roger, s. a. [c1710].
49. Mersenne F. M. Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique... Paris: Sébastien Cramoisy, 1636–1637.
50. Miege (Miège) G. A New Dictionary French and English; With Another English and French; According to the Present Use, and Modern Orthography of the French. <...> Digested Into a most Accurate Method; And Contrived For the Use both of English and Foreiners. <...> London: Thomas Dawks, 1677.
51. Montéclair M. P. de. Principes de musique. Paris: l'auteur, s. a. [c1736].
52. Muffat G. Suavis Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum <...> Passau: Georg Adam Höller, 1698.
53. Nicola Vicentino. Ancient Music Adopted to Moderb Practice. Translated, with Introduction and Notes, by Maria Rica Maniates. Edited by Claude V. Palisca. New Haven and London: Yale University Press, 1996. (Music Theory Translation Series).
54. Nivers G.-G. Livre d'Orgue, Contenant Cent Pieces de tous les Tons de l'Eglise. <...> Paris: l'Autheur, R. Ballard, 1665.
55. Nivers G.-G. 2. Livre d'Orgue Contenant la Messe et les Hymnes de l'Eglise. <...> Paris: l'Autheur, R. Ballard, 1667.
56. Ozanam [Fr. J.]. Dictionnaire mathématique... Paris: Estienne Michallet, 1691.
57. Panov A. A., Rosanoff I. V. On Dating de Saint Lambert's Treatises on Harpsichord Playing // Journal of Moscow Conservatory. 2023. Vol. 14, no. 1. P. 104–133. DOI: 10.26176/mosconsv.2023.52.1.04
58. Renati Des—Cartes Musicae Compendium. S. l. [Utrecht:] Trajectum Ad Rhenum, 1650.
59. Renatus Des—Cartes Excellent Compendium of Musick: With Necessary and Judicious Animadversions Thereupon. London: Thomas Harper, 1653.
60. Rousseau J. Methode Claire, Certaine Et Facile, Pour apprendre à chanter la Musique. <...> Paris: l'Autheur, Christophe Ballard, 1683.
61. Rousseau J. Traité De La Viole... Paris: Christophe Ballard, 1687.
62. Rousseau J. Methode Claire, Certaine Et Facile, Pour apprendre à chanter la Musique. <...> Paris: l'Autheur, Christophe Ballard, 1691.
63. Rousseau J. Methode Claire, Certaine Et Facile, Pour apprendre à chanter la Musique. <...> Amsterdam: Pierre Mortier, s. a. [c1710].
64. Saint-Arroman J. L'Interprétation de la musique française 1661–1789. Vol. I: Dictionnaire d'interpétation (Initiation). Genève: Slatkine Reprints, 2016.
65. Saint Lambert de. Les Principes Du Clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier. <...> Paris: Jean—Baptiste—Christophe Ballard, 1702.
66. Saint Lambert de. Principles of the harpsichord / by Monsieur de Saint Lambert; transl. and ed. by R. Harris-Warrick. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1984.
67. Simpson Chr. A Compendium of practical musick in five parts... London: W. Godbid for Henry Brome, 1667.
68. Taubert G. <...> Rechtsschaffener Tantzmeister oder gründlicher Erklärung der Frantzösischer Tantz=Kunst... Leipzig: Friedrich Lankischens Erben, 1717.
69. Tunley D. François Couperin and 'The Perfection of Music'. Hants (GB): Ashgate, 2004.
70. Vicentino N. L'Antica musica ridotta alla moderna prattica con la dichiaratione... Rome: Antonio Bare, 1555.
71. Walther J. G. Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec... Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.
72. Williams R. F. Marin Mersenne: An Edited Translation of the Fourth Treatise of the Harmonie Universelle. Three volumes. Ph.D. diss. [Rochester (NY):] University of Rochester (Eastman School of Music), 1972.
73. Zarlino G. Le institutioni harmoniche... Venetia: s. n. [Pietro da Fina], 1558.
74. Zedler J. H. Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste... Fünffter Band, C — Ch. Halle und Leipzig: Johann Heinrich Zedler, 1733.