



Григорианский хорал в органных сонатах Ж.-Н. Лемменса

Елена Александровна Агапова-Стрижакова

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Россия,

stelasof@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0008-4991-976X>



Аннотация. Шестидесятые годы XIX столетия имели особое значение в истории органной музыки Франции и Бельгии: начал активно формироваться масштабный репертуарный пласт, а также были заложены основы франко-бельгийской органной педагогической школы. Все достижения этого периода невозможно представить без деятельности бельгийского композитора, органиста, педагога Жака-Николя Лемменса.

Выросший в традиционном для католической Бельгии звуковом поле григорианского хорала, воспитанный на органных произведениях Иоганна Себастьяна Баха, Лемменс сумел органично перенести баховские принципы работы с лютеранским хоралом на совершенно иной материал григорианских гимнов. Также важная заслуга Лемменса – это основание первого учебного заведения, готовившего церковных музыкантов. Его три органных сонаты стали вершиной творчества композитора и первыми образцами синтеза литургического содержания и светской формы.

В статье выявлены общие закономерности в выборе тематизма из масштабного корпуса григорианских песнопений. Мелодика хорала прослеживается также и в частях, в которых не указан какой-либо хорал, что показывает глубинную связь наследия Лемменса с тысячелетней церковной музыкальной традицией.

Ключевые слова: Лемменс, Фетис, григорианский хорал, органная музыка, органная соната, баховская традиция, месса

Для цитирования: Агапова-Стрижакова Е.А. Григорианский хорал в органных сонатах Ж.-Н. Лемменса [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 107–119. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-107-119>

Technique of Musical Composition

Original article

Gregorian Chant in Organ Sonatas by J.-N. Lemmens

Elena A. Agapova-Strizhakova

Gnesin Russian Academy of Music,

Moscow, Russia,

stelasof@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0008-4991-976X>

Abstract. The 1860s played a special role in the history of organ music in Belgium and France. This period was marked by the active development of substantive repertory and the establishment of the Franco-Belgian organ school. All the advances of this period could not be possible without the contribution of the Belgian composer, organist and teacher Jacques-Nicolas Lemmens.

Brought up on the traditional for Catholic Belgium Gregorian chants and the organ works by Johann Sebastian Bach, Lemmens managed to organically transfer Bach's principles of working with Lutheran chant to completely different material of Gregorian hymns. Lemmens is also credited for the foundation of the first educational institution that trained church musicians. The three organ sonatas became the pinnacle of his work and the first examples of the synthesis of liturgical content and a secular form.

The article reveals general patterns in the choice of themes from the large-scale corpus of Gregorian chants. The melody of the chorale can also be traced in parts in which no chorale is indicated. It shows a deep connection between Lemmens's heritage and a thousand-year-old church musical tradition.

Keywords: Lemmens, Fetis, Gregorian chant, organ music, organ sonata, Bach tradition, Mass

For citation: Agapova-Strizhakova E.A. Gregorian Chant in Organ Sonatas by J.-N. Lemmens [Electronic source]. In: Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology, 2022, No. 2, pp. 107–119. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-107-119>

Григорианский хорал, получивший вторую жизнь в середине XIX века благодаря французским бенедиктинцам, постепенно выходит из стен монастырей, из практики исключительно богослужебной и вокальной и занимает достойное место в инструментальной музыке, звучащей в концертных залах. Этот непростой путь невозможно представить без деятельности бельгийского композитора, органиста и педагога Жака-Николя Лемменса (1823–1881) [6, 120; 11].

Идея превращения богослужебного песнопения в материал большой виртуозной пьесы могла осуществиться только при опоре на традицию обработок хорала, причем традицию, сравнительно близкую по музыкальному языку и обладающую высокой, вдохновляющей художественной ценностью. В силу различных причин к середине XIX века католическая традиция обработок григорианского хорала прекратила свое существование и, подобно самому хоралу, нуждалась в возрождении. Поэтому образцом для изучения и, в известной мере, подражания для Лемменса становится творчество немецких композиторов — прежде всего тех, кто следовал традициям великого Иоганна Себастьяна Баха. Благодаря влиянию Франсуа Жозефа Фетиса Лемменс стал первым бельгийским органистом, воспитанным на произведениях Баха

[1, 151; 3, 80]. После окончания консерватории он в течение года совершенствовал свое мастерство в Бреслау у Адольфа Фридриха Хессе¹ (1809–1863), который был известен в те времена как последний носитель баховской традиции. Одна из первых в Европе школ для подготовки церковных музыкантов была открыта в 1878² году по инициативе Лемменса и позже получила название Лемменс-института. Главной особенностью школы стало внимание к изучению и популяризации григорианского хорала, «возрождение музыкальных стандартов Католической церкви» [12, 28]. Важно отметить, что это одно из первых учебных заведений такого рода: более известная Парижская Schola cantorum основана Александром Гильманом лишь в 1894 году, а Папский институт сакральной музыки еще позже – в 1910. Вскоре после открытия школы Лемменс удостоился аудиенции у папы римского Льва XIII, который выразил восхищение деятельностью композитора [10, 30].

Широкому кругу музыкантов Лемменс известен в первую очередь как учитель более знаменитых французских органистов и композиторов Гильмана и Шарля-Мари Видора. Однако и композиторское творчество Лемменса несомненно заслуживает внимания: это впечатляющее по своему объему наследие, которое включает произведения разного рода. Их полный перечень приводится в единственной подробной работе, посвященной композитору, – докторской диссертации Кэрол Вайтнер «Жак Николя Лемменс: органист, педагог, композитор» [12]. И хотя в открытом доступе есть лишь малая часть произведений из перечня Вайтнер, уже по самому списку можно судить об исключительной роли григорианского хорала в творчестве Лемменса. Понимая

¹ А.Ф. Хессе – немецкий композитор и органист. В 1828–29 годах он на протяжении шести месяцев брал уроки у К.Х. Ринка – ученика И.Х. Киттеля, который обучался у самого И.С. Баха.

² Первая школа была открыта в Париже в 1853 году Луи Нидермайером.

острую нехватку репертуара для бельгийских органистов, он сосредоточил свое внимание на литургических органных жанрах, в которых могли бы прозвучать григорианские песнопения. Высоко ценимые Лемменсом сочинения немецких мастеров и прежде всего Баха не могли, в силу конфессиональных причин, исполняться в католических церквях. Можно было бы обратиться к произведениям французских церковных органистов, однако, по мнению Лемменса, из-за традиционного расположения в них кантуса фирмуса в низком регистре напев, которому надлежало быть в центре слушательского внимания, совершенно терялся. На преодоление этих несовершенств он и направил свои усилия.

Вначале была создана *École d'Orgue, basée sur le plain-chant romain* («Органная школа на основе григорианских песнопений»), выпущенная в издательстве *B. Shott's Soehne* в августе 1862 года [10, 52]. «Органная школа» включала две части, но непосредственно пьесы на григорианские темы были собраны во второй из них, в том числе обработки гимнов *Creator alme siderum, Laudate Dominum, Lauda Sion*, а также некоторые части будущих органных сонат, изданных позже.

Следующим достижением Лемменса — автора сочинений для органа — стали изданные в 1876 году три сонаты, в двух из которых использованы мелодии хоралов пасхального периода литургического года: *O Filii et Filiae*, секвенции *Victimae paschali laudes* и заключительной реплики *Alleluia* в мессе. Эти сонаты стали вершиной творчества композитора, хотя до сих пор они незаслуженно остаются в тени.

Относительно точного года публикации сонат остается некоторая неясность: в доступных источниках она датируется 1874 годом, однако сведений об издательстве не содержится³. В 1876 году сонаты были вновь

³ Подробнее противоречия с датами описаны в работе К. Вайтнер [12, 134].

напечатаны в Англии, и на основе этого сборника выпуск произведений Лемменса осуществили в 1980 году *B. Shott's Soehne*. Предисловие к последнему изданию, написанное органистом и исследователем Куртом Людерсом, – вероятно, единственное исследование сонат. Как нам представляется, эти сочинения достойны внимания по целому ряду причин. Органные сонаты Лемменса относятся к числу первых образцов циклических органных произведений в XIX веке. Вторая и Третья сонаты, к тому же, стали первыми сочинениями, созданными на основе григорианского хорала после «органных книг» французских композиторов XVII–XVIII вв., и могут служить примером органичного соединения литургического содержания и светской формы. И все же Лемменса нельзя назвать первооткрывателем в этой сфере: в 1845 году были опубликованы шесть сонат Феликса Мендельсона-Бартольди, две из которых основаны на лютеранском хорале⁴. Подробный сравнительный анализ сонат Лемменса и сонат Мендельсона можно найти в работе Вайтнер [12].

Все три сонаты Лемменса имеют программные названия: №1 – Понтификальная (*Pontificale*), №2 – «О, сыновья [и дочери]» (*O Filii*), №3 – Пасхальная (*Pascale*).

Остановимся подробнее на Второй и Третьей сонатах. В них используются хорошо знакомые верующим мелодии. Лемменс обозначает в нотах использованные им темы, но не во всех случаях. При детальном рассмотрении мы обнаруживаем интонации из хоралов, не указанных композитором. Объяснением этому может быть его укорененность в мелодике григорианского хорала, неосознанное использование отдельных хоральных оборотов или же нежелание отмечать случаи свободного и неполного воспроизведения отдельных, как правило, начальных хоральных фраз.

⁴ Первая часть Сонаты №3 A-dur основана на теме хорала *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, а Соната №6, фактически, представляет собой ряд вариаций на тему хорала *Vater unser im Himmelreich* и имеет заглавие «Хорал и вариации».

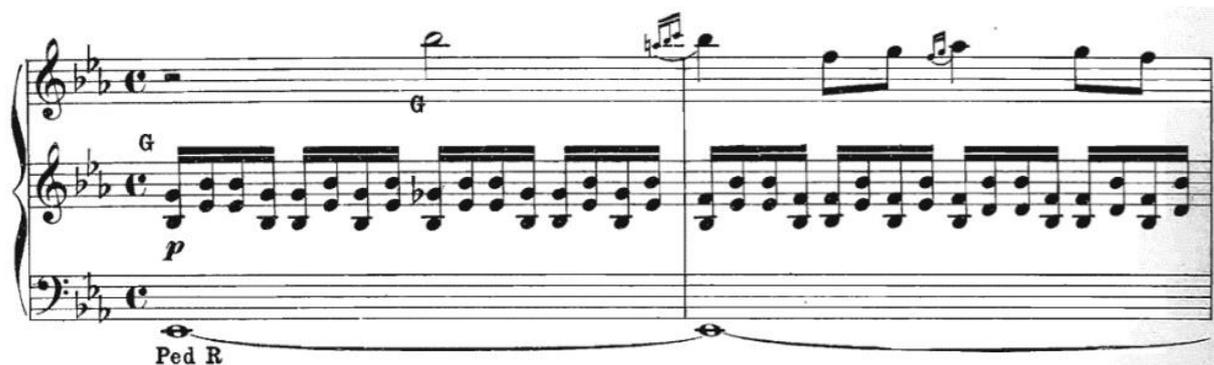
В трехчастной *Sonate №2 O Filii* (e-moll) указанное в титуле пасхальное песнопение *O Filii et filiae*⁵ появляется только во II части сонаты. Однако григорианские мелодические обороты встречаются уже в I части под названием *Prelude*. Это самая масштабная из трех частей цикла представляет собой прелюдию и фугу со строгой экспозицией и весьма свободным тематическим развитием, где производный от темы материал чередуется с повторами ее сокращенных вариантов, в том числе ядра. В начальных интонациях прелюдии можно увидеть значительное сходство с мелодией оффертория *Terra tremuit* пасхальной мессы дня: хотя Лемменс и не работал как церковный органист, темы пасхального проприя наверняка были ему хорошо знакомы.

Часть II, *Santabile*, имеет трехчастную форму, в среднем разделе которой и появляется мелодия гимна *O Filii et filiae*. Нельзя не отметить значительного фактурного сходства крайних разделов этой части с *Andante* из «Готической» симфонии (1899) ученика Лемменса Видора (см. нотные примеры 1, 2):

Пример 1. Ж.Н. Лемменс. Соната №2 II часть. *O Filii* (фрагмент)

⁵ «Придите люди верные» – гимн позднего Возрождения, авторство приписывают Мельхиору Вульпису в 1609 году, многие источники свидетельствуют о широком распространении мелодии этого гимна и как следствие нескольких «формах» бытования, а также нескольких ритмических и мелодических его вариантах.

Пример 2. Ш.-М. Видор. «Готическая» симфония, III часть (фрагмент)



Гимн *O Filii et filiae* во французских церквях зачастую звучал на причастие в Пасхальное время. Вероятно, Лемменс ориентировался именно на такое расположение гимна в литургии, помещая его напев во вторую часть сонаты. Несколькими годами позже ученик Лемменса Гильман напишет совершенно иной по образности и характеру офферторий на эту же тему: театральная смена контрастных образов, соседство бравады и меланхолии может напомнить оффертории барочных композиторов (Николя де Гриньи и Луи Маршана). Однако и у Лемменса это не просто гармонизация.

Сам гимн имел вступительное и заключительно трехкратное *Alleluia*, между которыми располагались двенадцать строф. Со временем *Alleluia* стала пропеваться между каждой строфой и выполнять функцию рефрена. Именно такой вариант исполнения и взял за основу Лемменс. Он использовал версию напева, получившую распространение в Англии⁶ (она же встречается и в более ранних барочных парафразах этого гимна). В этой версии мелодия в разделе *Alleluia* звучит в гармоническом миноре (см. нотный пример 3):

⁶ Что неслучайно, ведь с Лондоном связана довольно продолжительная часть жизни композитора.

Пример 3. Гимн *O Filii et filiae*

II
А L-le-lú-ia, alle-lú-ia, alle-lú-ia. Repeat: Allelúia.

1. O fí-li- i et fí- li- æ, Rex cæ-léstis, Rex gló- ri- æ,

Morte surré- xit hó- di- e, alle-lú-ia. R. Allelúia.

Форма среднего раздела II части в целом следует структуре одной строфы песнопения:

Вступление на тему *Alleluja* ||: *Alleluja* + строфа :|| Заключение на тему *Alleluia*

Вступление и строфа звучат в более прозрачной фактуре, без педали, а *Alleluia* и заключение – более масштабно и ярко, с педалью. К тому же Лемменс немного видоизменяет мелодию в разделе *Alleluia*, орнаментируя ее, что усиливает торжественность звучания.

I и II части *Сонаты №3*, известной под названием «Пасхальная», были написаны задолго до третьей, чем, вероятно, и объясняется отсутствие в них григорианских тем. Первой частью стала Фантазия *а-moll* из «Четырех пьес в свободном стиле» 1866 года, а второй – Рождественский офферторий из этого же цикла. Григорианские темы появляются в финале, озаглавленном как *Alleluia*.

Внутри сонаты логически выстраивается смысловая последовательность от Рождества к Воскресению. Подобная драматургия позже появится у Оливье Мессиана в Медитации «Слово» из цикла «Девять медитаций на Рождество», однако с обратным движением – в Рождественской музыке звучит тема пасхальной секвенции как напоминание главной цели Рождества – будущее Воскресение.

Прежде чем обратиться к особенностям III части Сонаты, напомним о «нормальном» порядке песнопений в пасхальной мессе дня. Его главная особенность заключается в добавлении секвенции, которая располагается после *Alleluia*. Завершает же всю мессу реплика священника *Ite missa est, alleluia, alleluia* и ответ народа *Deo gratias, alleluia, alleluia*, которые расппеваются на одну и ту же мелодию (см. нотный пример 4).

Пример 4. Тема Alleluia из Пасхальной мессы дня



Трехчастный финал Сонаты Лемменса со вступлением и кодой строится на двух григорианских темах: *Alleluia* из Пасхальной мессы дня и пасхальной секвенции *Victimae paschali laudes*. Начало части – монументальная гармонизация мелодии *Alleluia* (см. нотный пример 5):

Пример 5. Ж.-Н. Лемменс. Соната №3 «Пасхальная». Финал. Recitando



Далее следует лаконичная fuga. В основе ее темы – та же мелодия, из которой композитор вычленяет короткий мотив, повторяя его (см. нотный пример 6). Позже подобным методом воспользуется ученик Лемменса Видор и даже подробно опишет его во вступлении к «Романской» симфонии: «Для того, чтобы навязать вниманию слушателя текучесть темы, есть один выход: бесконечное повторение» [13, 196].

Пример 6. Ж.-Н. Лемменс. Соната №3 «Пасхальная».
Финал. Начало фуги



Следующий раздел финала (см. нотный пример 8) – гармонизация трех (из восьми) строф пасхальной секвенции *Victimae paschali laudes* (нотный пример 7):

Пример 7. *Victimae paschali laudes*



Пример 8. Ж.-Н. Лемменс. Соната №3 «Пасхальная».
Финал. *Victimae paschali laudes*



В этой части прослеживается очевидное сходство с будущими монументальными частями сонат Гильмана.

В дополнение к сказанному отметим ряд особенностей, характерных для работы Лемменса с григорианским материалом: 1) *cantus firmus* всегда помещается в верхний голос для упрощения его слухового восприятия, 2) ритмическая организация песнопений приводится в типичную для органной музыки XIX века метро-ритмическую форму. Так как Лемменс использует довольно поздний григорианский репертуар, то привносимые им ритмические изменения незначительно изменяют оригинал.

Также важно отметить менее очевидные, не отмеченные автором в нотах, примеры свободного и неполного использования григорианских мелодий в сонатах Лемменса. В «Понтификальной» сонате автор не указывает григорианские источники, хотя они и узнаются, появляясь в виде начального мотива (см. нотные примеры 9, 10). Возможно, это и является причиной умолчания.

Пример 9. Начало богородичного антифона *Salve Regina*



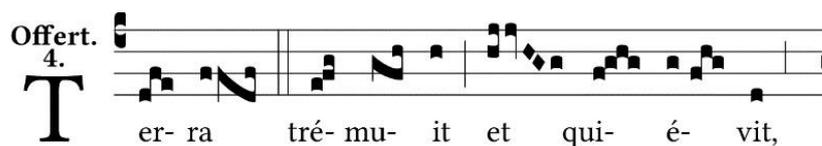
Ant.
5.
S alve, Re-gí-na, * má-ter mi-se-ri-córdi-æ; ví-ta, dul-

Пример 10. Ж.-Н. Лемменс. Соната №1 «Понтификальная», II часть



Мелодия прелюдии Второй сонаты обнаруживает сходство с офферторием *Terra tremuit* пасхальной мессы дня.

Пример 11. Офферторий пасхальной мессы дня *Terra tremuit*



Offert.
4.
T er-ra tré-mu-it et qui-é-vit,

Пример 12. Ж.Н. Лемменс. Соната №2 *O Filii*. II часть. Prelude



Произведения Лемменса, в которых он в той или иной форме использовал григорианские первоисточники, положили начало новой традиции. В творчестве композиторов следующего поколения, в том

числе его учеников, григорианский хорал прочно вошел в органные произведения самых разнообразных жанров и форм, начиная с лаконичных прелюдий, заканчивая органными симфониями.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кривицкая Е.Д.* История французской органной музыки: очерки. М.: Композитор, 2010.
2. *Кюрегян Т.С.* Хоральная обработка // Музыкальная энциклопедия. Том 6 / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советский композитор, 1973–1982. С. 45–52.
3. *Стрижакова Е.А.* К вопросу о роли Ф.-Ж. Фетиса в формировании французской органной школы второй половины XIX века [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания. 2020. № 4. С. 75–89. URL: <https://gnesinsjournal.ru/archives/2511> (дата обращения: 15.01.2022).
4. *Суслова А.Н.* Александр Гильман. Жизнь и творчество. Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2012.
5. *Campos R.* Le commerce de la critique: journalism musical et corruption au milieu du XIX^e siècle / Éditions de la Sorbonne, Sociétés & Représentations. 2015/2. No. 40. Pp. 221–245.
6. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique: Vol. 3. Paris, 1862.
7. *Grace H.* French Organ Music: Past and Present (1919). New York: The H.W. Gray Co. Sole Agents for Novello & Co. Ltd. 2010.
8. *Hiemke S.* Die Bach-Rezeption Charles-Marie Widors, Peter Lang, Europaeischer Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main, 1994.
9. *Near J.A.* Life Beyond the Toccata. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011.
10. *Ochse O.* Organists and Organ Playing in Nineteenth-century

France and Belgium. Indiana University Press, 2000.

11. *Sabatier F.* Lemmens, Jacques-Nicolas [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16384>. (accessed: 15.01.2022).

12. *Vallas L.* La véritable histoire de César Franck: 1822–1890. Paris, Flammarion, 1955.

13. *Weitner Carol A.* Jacques Nicolas Lemmens: Organist, Pedagogue, Composer. Original Publication Date: 1991, Previously Published By: Thesis (D.M.A.), University of Rochester, Eastman School of Music.

14. *Widor Ch.-M.* Complete Organ Symphonies, Series II. N.Y.: Dover Music for Organ, 1991.

REFERENCES

1. *Krivitskaya E.D.* Istoriya frantsuzskoi organnoi muzyki: ocherki [History of French organ music: essays]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2010.

2. *Kuregyan T.S.* Horal'naya obrabotka [The choral arrangement]. In: Muzykal'naya enciklopediya. T. 6. Gl. red. Yu.V. Keldysh [Music encyclopedia. Vol. 6. Ed. by Yu.V. Keldysh]. Moscow: Sovetskii kompozitor [Soviet composer], 1973–1982. Pp. 45–52.

3. *Strizhakova E.A.* K voprosu o roli f.-zh. Fetisa v formirovanii frantsuzskoy organnoy shkoly vtoroy poloviny XIX veka [Fetis and his role in the development of french organ playing school in the second half of the 19th century]. [Electronic resource]. In: Sovremennyye problemy muzykovedeniya [Contemporary musicology]. 2020. No. 4. Pp. 75–89. Available at: <https://gnesinsjournal.ru/archives/2511>. (accessed: 15.01.2022).

4. *Suslova A.N.* Alexander Gilman. Zhizn i tvorchestvo [Alexander Gilman. Life and creativity]. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya [Diss. ... PhD]. Moscow, 2012.

5. *Campos R.* Le commerce de la critique: journalism musical et corruption au milieu du XIX^e siècle / Éditions de la Sorbonne, Sociétés & Représentations. 2015/2. No. 40. Pp. 221–245.

6. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique: Vol. 3. Paris, 1862.

7. *Grace H.* French Organ Music: Past and Present (1919). New York: The H.W. Gray Co. Sole Agents for Novello & Co. Ltd. 2010.

8. *Hiemke S.* Die Bach-Rezeption Charles-Marie Widors, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main, 1994.

9. *Near J.A.* Life Beyond the Toccata. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011.

10. *Ochse O.* Organists and Organ Playing in Nineteenth-century France and Belgium. Indiana University Press, 2000.

11. *Sabatier F.* Lemmens, Jacques-Nicolas [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16384>. (accessed: 15.01.2022).

12. *Vallas L.* La véritable histoire de César Franck: 1822–1890. Paris, Flammarion, 1955.

13. *Weitner Carol A.* Jacques Nicolas Lemmens: Organist, Pedagogue, Composer. Original Publication Date: 1991, Previously Published By: Thesis (D.M.A.), University of Rochester, Eastman School of Music.

14. *Widor Ch.-M.* Complete Organ Symphonies, Series II. N.Y.: Dover Music for Organ, 1991.

