



Елена Александровна Агапова-Стрижакова

ГРИГОРИАНСКИЙ ХОРАЛ В ОРГАННЫХ СОНАТАХ Ж.-Н. ЛЕММЕНСА

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 «органной книги» 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».

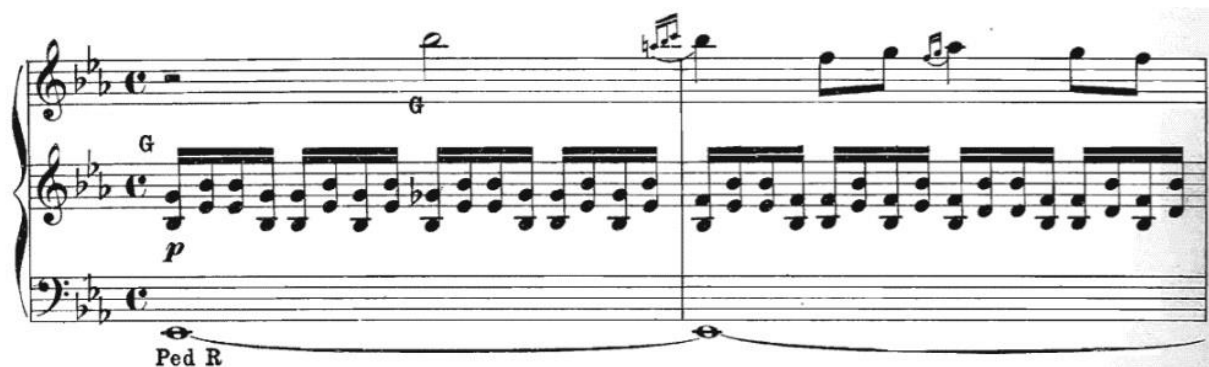
В трехчастной *Sonate №2 O Filii* (e-moll) указанное в титуле пасхальное песнопение *O Filii et filiae*⁵ появляется только во II части сонаты. Однако григорианские мелодические обороты встречаются уже в I части под названием *Prelude*. Это самая масштабная из трех частей цикла представляет собой прелюдию 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 распеваются на одну и ту же мелодию (см. нотный пример 4).

Пример 4. Тема *Alleluia* из Пасхальной мессы дня



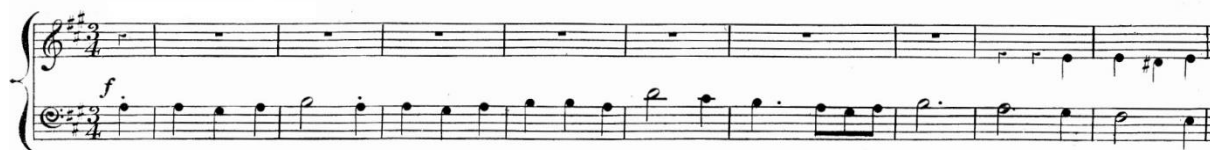
Трехчастный финал Сонаты Лемменса со вступлением и кодой строится на двух григорианских темах: *Alleluia* из Пасхальной мессы дня и пасхальной секвенции *Victimae paschali laudes*. Начало части – монументальная гармонизация мелодии *Alleluia* (см. нотный пример 5):

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) строк 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, 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.

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.

