17. Muravs'ka, O. V. (2017). Eastern christian paradigm of european culture and music of the XVIII–XX centuries. Odessa : Astroprint [in Ukrainian].

18. Pasichnyk, V. (2007). The National Idea in the Context of Ukrainian-Russian Relations: A Manual. Lviv: SPOLOM [in Ukrainian].

19. Ryabkov, A. (2014). Jan Hus and his connection with the Orthodox Cyril and Methodius tradition. Zaural'skiy Nauchnyy Vestnik, 2 (6), 81–85 [in Russian].

20. Sagan, O. (2013). The concept of Kiev Christianity, its church and spatial-temporal identification. Ukrayins'Ke Relihiyeznavstvo. 65, 173–179 [in Ukrainian].

21. Sagan, O. (1993). Orthodoxy in the context of the cultural development of the Ukrainian people. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev [in Ukrainian].

22. Sagan, O. (2013). The problem of identifying «Ukrainian Orthodoxy» in spending Metropolitan Ilarion (I. Ogienko). Ivan Ogienko i suchasna nauka ta osvita. Seriya: istorychna, 10, 159–166 [in Ukrainian].

23. Khar'kovshchenko, Ye. (2013). Kiev Christianity — the notion, essence, historical significance. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/ujrn/gileya_2013_72_113

24. Khar'kovshchenko, Ye. (2004). Sophia of Kyiv Christianity as a religious and ethno-national phenomenon. Retrieved from disser.com.ua/contents/8805.html (дата звернення: 15.11.2016).

Стаття надійшла до редакції 30.05.2018 р.

УДК 78.01/.08+786.6
DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–40–62

Анна Павловна Копейка
https://orcid.org/0000–0001–6291–9571
аспирантка кафедры истории музыки и музыкальной этнографии
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
anna.kopejka@gmail.com

ОРГАННЫЙ ЦИКЛ ЖАННЫ ДЕМЕСЬЁ «12 ХОРАЛЬНЫХ ПРЕЛЮДИЙ НА ГРИГОРИАНСКИЕ НАПЕВЫ»

Цель работы *заключается в исследовании композиционно-семантических особенностей органного цикла Жанны Демесьё «12 хоральных прелюдий на григорианские напевы», взаимосвязей между авторской индивидуальностью и французской исторической органной традицией.* ***Методология*** *исследования обусловлена использованием аналитического, биографического, историко-логического, компаративного методов.* ***Научная новизна*** *работы заключается в анализе каждой из прелюдий*

© Копейка А. П., 2018

цикла в историческом и авторско-стилевом контексте, что до настоящего момента не было осуществлено в музыковедческой литературе. ***Выводы.*** *Цикл «Двенадцать хоралов на григорианские напевы» занимает особое место в творчестве Жанны Демесьё. В нем гармонично сочетаются техническая простота и глубокая содержательность, обращение к исторической традиции и оригинальное авторское прочтение, совмещение принципов французской органной школы и некоторых черт, присущих немецкой органной музыке.*

Ключевые слова: *Жанна Демесьё, французская органная музыка, XX век, органный цикл, религиозно-программная музыка.*

Kopiika Hanna, *graduate student of the Department of the History of Music and Musical Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

The organ cycle of Jeanne Demessieux «12 Choral-Preludes on Gregorian Chant Themes»

Objective *of the work is to study the compositional and semantic features of the organ cycle of Jeanne Demessieux «12 Choral-Preludes on Gregorian Chant Themes», the relationship between the author's individuality and the French historical organ tradition.* ***The methodology*** *is based on the use of the analytical, biographical, historical-logical, comparative methods.* ***The scientific novelty*** *of the work lies in the analysis of each of the preludes of the cycle in the historical and authorial-style context, which has not yet been implemented in musicological literature.* ***Conclusions.*** *The cycle «12 Choral-Preludes on Gregorian Chant Themes» occupies a special place in Jeanne Demessieux works. It harmoniously combines technical simplicity and deep content, appeal to the historical tradition and the original author's reading, combining the principles of the French organ school and some features inherent in German organ music.*

Keywords: *Jeanne Demessieux, French organ music, XX century, organ cycle, religious-program music.*

Копійка Ганна Павлівна, *аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

Органний цикл Жанни Демесьйо «12 хоральних прелюдій на григоріанські наспіви»

Мета роботи *полягає в дослідженні композиційно-семантичних особливостей органного циклу Жанни Демесьйо «12 хоральних прелюдій на григоріанські наспіви», взаємозв'язків між авторською індивідуальністю і французькою історичною органною традицією.* ***Методологія*** *дослідження обумовлена використанням аналітичного, біографічного, історико-логічного, компаративного методів.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в аналізі кожної з прелюдій циклу в історичному й авторсько-стильовому контексті, що до теперішнього моменту не було здійснено в музикознав-*

чій літературі. ***Висновки.*** *Цикл «Дванадцять хоралів на григоріанський наспіви» займає особливе місце в творчості Жанни Демесьйо. У ньому гармонійно поєднуються технічна простота і глибока змістовність, звернення до історичної традиції й оригінальне авторське прочитання, поєднання принципів французької органної школи і деяких рис, притаманних німецькій органній музиці.*

Ключові слова: *Жанна Демесьйо, французька органна музика, XX століття, органний цикл, релігійно-програмна музика.*

Актуальность. Жанна Демесьё (Jeanne Demessieux) — легендарная французская органистка, пианистка и композитор середины XX в., первая женщина-виртуоз международного уровня, один из «титанов» органа. За свою недолгую жизнь Жанна Демесьё сумела оказать большое влияние на формирование мирового искусства в целом и французской органной музыки в частности [1].

Среди органных произведений, вышедших из-под ее пера: шесть этюдов, цикл «Семь размышлений о Святом Духе», Триптих, цикл «12 хоральных прелюдий на григорианские напевы», поэма для органа и оркестра, Te Deum, Прелюдия и фуга и др.

К сожалению, до настоящего момента в отечественной литературе не было исследований, посвященных творчеству Жанны Демесьё, да и в иностранной литературе обнаруживаются лишь статьи биографического содержания [2–4], несмотря на то, что многие из ее произведений входят в репертуар выдающихся современных органистов.

Цель работы: исследовать композиционные особенности органного цикла «12 хоральных прелюдий на григорианские напевы», авторское стилевое воплощение и жанровое выражение исторического первоисточника в каждой из прелюдий.

Основное содержание. Цикл «12 хоральных прелюдий на григорианские напевы», ор. 8 был написан Жанной Демесьё в 1947 г. (опубликован в 1950 г.). Этот период жизни Жанны был достаточно светлым. На тот момент мир уже успел слегка вздохнуть после окончания войны, ее ужасы поблекли в дымке воспоминаний, и люди стали все чаще обращаться к исцеляющей силе искусства. Жанна была горячо принята парижской и лондонской публикой, перед ней открываются первые страницы международного признания и грандиозные перспективы, ее сопровождает горячая поддержка наставника Марселя Дюпре (которая резко оборвется через год, в 1948 г.).

Концертную деятельность Жанна сочетает с не менее значимой для нее ролью органиста в церкви Сен-Эспри. Возможно, отдельные

номера рассматриваемого нами цикла изначально имели служебно-прикладной характер, а после уже сложились в единую цельную 12-частную структуру.

Номера цикла повествуют о самых значимых эпизодах христианства, и каждый из них предстает в своем персональном стилистическом и жанровом выражении. Окунаясь в каждом эпизоде в свою историческую эпоху с ее ассоциативно-символическими композиционными и музыкально-выразительными проявлениями, мы вместе с тем остаемся на высоте эпохи автора и ощущаем ее почерк даже при далеких временных отсылках.

Цикл состоит из следующих номеров:

1. Rorate caeli *(Choral orné)*
2. Adeste Fideles *(Musette)*
3. Attende Domine *(Choral paraphrase)*
4. Stabat mater (*Cantabile)*
5. Vexilla Regis (*Prelude)*
6. Hosanna Filio David (*Choral fugue)*
7. Filii *(Variations)*
8. Veni Creator *(Toccata)*
9. Ubi Caritas *(Ricercare)*
10. In Manus Tuas *(Litanie)*
11. Tu Es Petrus *(Marcia)*
12. Domine Jesu *(Berceuse)*

Интересен спектр жанров, к которым обращается композитор: орнаментированный хорал, мюзет, хоральный парафраз, cantabile, прелюдия, хоральная фуга, вариации, токката, ричеркар, литания, марш и, что довольно необычно, колыбельная (завершающая цикл). Многие из этих жанров уже успели вобрать в себя объемный исторический опыт, а некоторые (ричеркар, мюзет), однозначно ассоциируются с весьма отдаленными от нас музыкальными эпохами. И у слушателей возникают эти ассоциации, однако в процессе музыкального развития они переплетаются с индивидуальными авторскими стилевыми особенностями, как бы погружая нас в семантический диалог давности и современности.

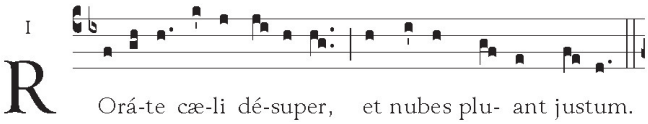
Этот диалог еще отчетливее можно проследить по характеру трансформации хоралов, лежащих в основе прелюдий. Жанна обращается к каноническим григорианским хоралам, возраст которых порой перешагивает через тысячелетие. И эту временную и мировоззренческую пропасть ощущаешь со всей отчетливостью при сопо-

ставлении текстово-смысловой и музыкально-мелодической составляющей хоралов.

У современного слушателя с его набором ладовых и интонационно-выразительных ассоциаций отдельные моменты могут вызвать некоторое удивление. Например, явная мажорность и даже некоторая героичность напева Attende Domine (текст которого — о покаянии), беззаботная мажорная повествовательность напева Stabat mater (о Матери скорбящей), и напротив, минорная окрашенность очень светлого текста Rorate caeli (о скором рождении Христа). Жанна в хоральных прелюдиях внимательно и бережно реагирует на образно-смысловую составляющую религиозного текста и отображает ее средствами, созвучными духу современности. Ее варианты обработки хоралов отличаются от традиционно исполняемых, в них раскрывается богатый внутренний мир автора, то глубоко личное человеческое, что в обычной жизни остается невысказанным.

Содержательно-смысловая составляющая текстов, выбранных для цикла Жанной Демесьё, представляет собой довольно широкий спектр ключевых и наиболее значимых моментов христианства.

1. **Rorate caeli**[1] *(Choral orné)* — этот напев исполняется на утренних богослужениях в честь Пресвятой Девы Марии, которые правятся в течение Адвента на неделе, предшествующей Рождеству. Роратние мессы совершаются на восходе солнца. Ожидание восхода небесного светила символизирует ожидание пришествия Христа, Солнца Истины, рассеявшего тьму.



В хоральной прелюдии Жанны Демесьё канонический вариант напева проходит в верхнем голосе, выделяясь мягко-торжественным тембром Cornet, парящим над прозрачно-приглушенными тембрами остальных голосов. Светлое гармоническое решение и неторопливая распевность хорала создают ощущение возвышенной одухотворенности, застывшей и статичной, но вместе с тем полной животворя-

[1] «Rorate, caeli, desuper et nubes pluant justum» — «Кропите, небеса, свыше, и облака да проливают правду; да раскроется земля и приносит спасение, и да произрастет вместе правда. Я, Господь, творю это» (Ис 45:8). От первого слова этого антифона-интроита произошло название «Роратние Мессы» (или «Рораты»).

щей силы. Тема хорала благодаря комплементарному использованию других голосов преображается, расцвечиваясь порой неожиданными для себя красками, а глубинный бас, периодически напоминающий о себе, и небольшой 4-тактный эпизод, исполняемый чисто флейтовыми регистрами, после которого вновь возвращается тембр Cornet, оттеняют тему, создавая для нее звуко-пространственную перспективу.

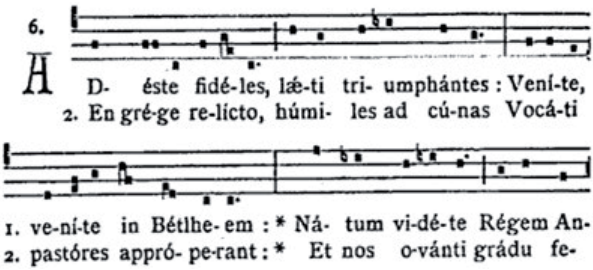
В отличие от традиционных обработок этого хорала, ориентирующихся на барочно-классические гармонические обороты и окрашивающих тему в минорные тона, обработка Жанны с первых же звуков окунает нас в светло-мажорные краски и обнаруживает более далекую временную перспективу, напоминая об эпохе гетерофонии, модального мышления и контрастной полифонии. При этом Жанна не прибегает к стилизации, ее гармонический язык остается принадлежащим эпохе XX века. В результате создается образ Богородицы, в котором антиномически проявляются черты светлой радости и мудрой печали, мягкости и женственности, но одновременно с этим огромной внутренней силы и готовности пройти через все предстоящее.

2. **Adeste Fideles** *(Musette)* — с лат. «Придите, верные» — католический рождественский гимн, известный со второй половины XVIII века[1]. Этот гимн пользуется большой популярностью и поныне. Большинство его концептуально-исполнительских вариантов впечатляет своей массовостью, торжественностью и пышной праздничностью. В варианте Жанны Демесьё этот гимн звучит совсем по-иному. Он искрится радостью, но радостью камерно-интимной, постепенно раскрываясь наподобие цветочного бутона, обрастая подголосками и насыщаясь красками, пока не дорастает до своего звонко-хрустального пика — диапазонного (не динамического).

Жанровая основа этой прелюдии — *мюзет* (старинный французский танец быстрого темпа, исполнявшийся под аккомпанемент французского народного музыкального инструмента наподобие усовершенствованной волынки, тоже называемого «мюзет»). Вся прелюдия выдержана на мягком глубоком органном пункте (причем почти на протяжении всего произведения звучит доминантовый органный пункт, лишь в небольшой заключительном эпизоде его сме-

[1] Впервые четыре куплета гимна с подписью Джон Френсис Вейд были обнаружены в якобитском манускрипте XVIII века. Раньше историки считали, что Вейд просто нашёл старый гимн неизвестного автора, которым, возможно, был Святой Бонавентура, итальянский богослов XIII века. Однако дальнейшие исследования привели к выводу, что Вейд сам написал и слова, и музыку.

няет тонический). Эта «волыночность», дополняемая танцевальностью, заложенной в ритмической стороне прелюдии, окунают нас в далекое историческое прошлое, бережно хранимое памятью жанра, выбранного в качестве основы композитором. Однако и в этом номере цикла не создается ощущения просто стилизации. Танцевальность дополняется крайней полифонизацией ткани произведения со всевозможными имитационными приемами и обилием подголосков, причем средствами регистровки создается многоплановость, тембровая выпуклость и объемность звучания. Гармоническая прозрачность в процессе развития сменяется неожиданными тональными переключениями, напоминающими о том, что этот экскурс в прошлое совершается из практически современной нам эпохи. Однако в конце произведения вновь воцаряется исходная тональность и все растворяется в совершенных консонансах.

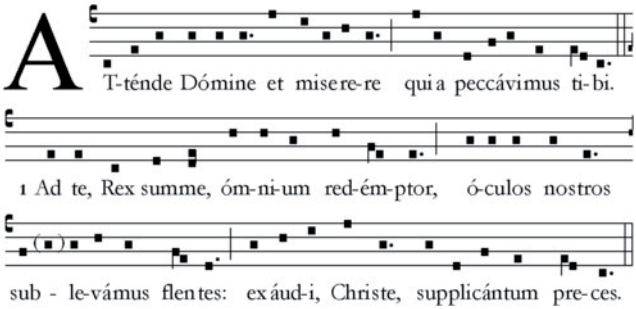


3. **Attende Domine** *(Choral paraphrase)* — с лат. «Услышь, Господи»[1]. Текст гимна восходит к мозарабской традиции X века. Из-за своего покаянного характера в Римско-католической церкви этот гимн в основном поется в Великий пост.

Хорал в своем исходном варианте строится по куплетному принципу. Ярко-мажорная призывная линия основной темы хорала («припева»), базирующаяся на звуках мажорного трезвучия и смелых квартовых ходах, сменяется задумчиво-покаянным напевом «куплета». В прелюдии Жанны Демесьё основная тема хорала заметно смягчается и сразу погружает нас в состояние философского размышления. Тема неторопливо проходит в верхнем голосе, оплетаясь паутиной секундовых ходов других голосов и никак тембрально не выделяясь на их фоне. Этим достигается смещение акцента слушателя с героической

[1] «*Услышь, Господи, и помилуй, ибо Ты Бог милосердый; помилуй, ибо мы согрешили пред Тобою*».

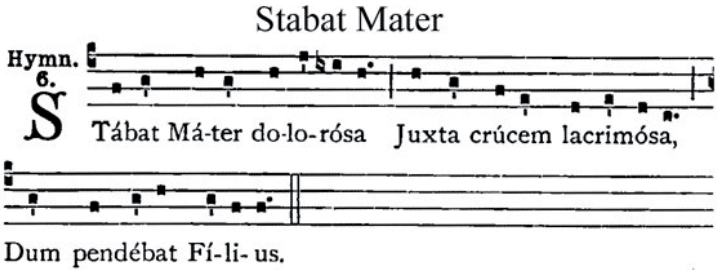
смысловой линии, поневоле всплывающей при звучании развернутого мажорного трезвучия и квартовых ходов, в сторону углубленно-духовную. Теме «куплета», мелодически уступающей в яркости «припеву», поручается роль противосложения в разработочном разделе, приходящем на смену экспозиционному проведению основной темы. В среднем разделе хорала основная тема никак не участвует, на первый план выходят обороты, до сих пор лишь сопровождавшие ее и диалогизирующие с ней. Нисходящая секундовая интонация разрастается до терцовой, и ее мотивное развитие становится одним из основных композиционных звеньев всего среднего раздела. В заключительном «репризном» разделе снова возвращается основная тема хорала, однако теперь она проходит в среднем голосе, ярко выделяясь тембрально и обретая ту значительность, которой она была лишена в экспозиционном разделе. Это сопровождается гармоническим просветлением, что создает эффект очищения, умиротворенности и оптимизма.



4. **Stabat Mater** *(Cantabile)* — средневековая католическая секвенция, текст которой регистрируется в источниках XIII в.[1] Своё название секвенция получила по инципиту «Stabat Mater dolorosa» («Стояла Мать скорбящая»). Первая часть текста повествует о страданиях Девы Марии во время распятия Иисуса Христа; вторая — молитва грешника к Богородице, заканчивающаяся просьбой о даровании ему спасительного рая.

---

[1] Текст, состоящий из 20 трёхстрочных строф, традиционно приписывается итальянскому поэту Якопоне да Тоди; по другой традиции — папе Иннокентию III или Бонавентуре. До середины XVI в. секвенция входила (наряду со многими другими) в Римский миссал. На Тридентском соборе секвенция Stabat mater была запрещена; вновь допущена Римом в 1727 г.

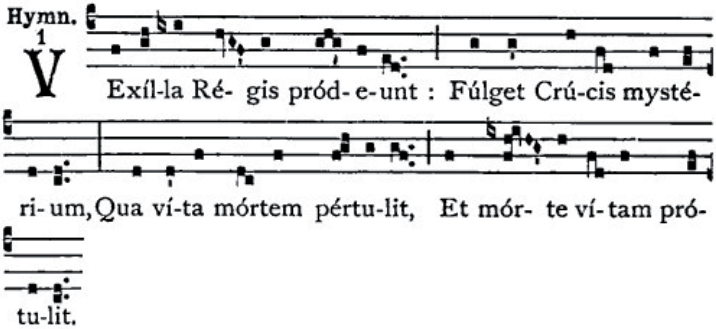


Канонический напев обволакивает нас в светлые мажорные краски, довольно неожиданные для столь скорбного по содержанию текста. В прелюдии Жанны характер напева существенно трансформируется, в экспозиционном разделе тема проходит в увеличении с ритмическими остановками, заполняется «шагающими» синкопирующими аккордами, сохраняя при этом тембральную выпуклость. Тема становится стержнем, на который нанизываются гармонические смысловые пласты, аккумулирующие в себе чувственно-содержательные грани текста во всем их многообразии и антиномичности. К теме, сохраняющей свою каноническую первозданность, добавляются октавные ходы, восходящий — после первой фразы («Stabat Mater dolorosa») и нисходящий-заключительный (перед «Filius»). Это придает теме еще большую объемность и выразительность, восходящим скачком она как бы набирает дыхание перед долгим утомительным нисхождением. Принцип октавного варьирования темы сохраняется на протяжении всей прелюдии, учащаясь в отдельных фрагментах.

Экспозиционный раздел сменяется разработочным полифоническим эпизодом, в котором тему последовательно проводят верхние голоса в ритмически комплементарном изложении. После этого звучит реприза с расширением, переходящим в коду — смысловой вывод прелюдии. В коде меняется темброво-регистровая окраска, тема проходит в басу, гармонически сопровождается остальными голосами, однако (в отличие от экспозиционного и репризного разделов) между верхним и нижним пластами образуется широкая дистанция, пропасть, как бы противопоставляющая низкое и возвышенное, земное и небесное. В сопровождающих тему гармониях изобилуют хроматические ходы и нисходящее движение. Последний вздох приводит эти линии к длительному октавному унисону, в котором достигается смирение и равновесие.

В этой прелюдии отчетливо ощущается характерный для цикла «диалог эпох»: используя современный своей эпохе гармонический язык, Жанна подчеркивает первозданный характер напева гетерофонией, выбором тембровых сочетаний, воссоздающих эффект архаического пения, при котором художественность и репрезентативность остаются на втором плане, уступая место первичной семантике богослужения. Лишь в кодовом эпизоде появляются насыщенные обертонами тембры, предвещающие катартическое завершение прелюдии.

5. **Vexilla Regis** *(Prelude)* — «Знамена веют царские». История написания текста гимна восходит к VI веку[1]. Исполнялся он в Страстную неделю[2], а также на вечерне праздников Честного Креста Господня — Обретения (3 мая), Воздвижения (14 сентября) и Ликования (16 июля).



На протяжении всей прелюдии тема хорала мерной поступью проходит в басу в сопровождении гармонического кружева верхних голосов. Жанна сохраняет фразировку хорала, создавая каждой смысловой строкой текста подобие волны, постепенно набираю-

[1] Гимн сочинил Венанций Фортунат, епископ из Пуатье (Пуатьерский — Venantius Fortunatus, 530/540–600), по поручению тюрингенской принцессы, жены короля Лотаря I королевы Радегунды, оставившей престол Лотарингии и удалившейся в основанный ею монастырь в Пуатье, и по случаю передачи туда в 569 г. императором Юстином II и императрицей Софией частицы Креста Господня. Первоначально включал восемь строф. В X веке строфы 7 и 8 были заменены новыми («O crux ave, spes unica» и двустишие «Te summa Deus trinitas»). Строфа 2 пережила опущение других двух и перешла в печатные служебники. При Папе Урбане VIII в 1632 г. гимн был пересмотрен в плане классической просодии и были опущены строфы 2, 7 и 8.

[2] А именно: в Страстную пятницу при перенесении Святых Даров из дарохранительницы в алтарь, но в основном — на вечерне с субботы на воскресенье Страстной недели, а также в Страстной четверг во время обряда омовения ног бедняков.

щей фактурно-гармоническую силу и угасающей к заключительным звукам.

Прелюдия имеет трехчастную репризную структуру (при этом в первых двух частях в басу проходит полностью весь хорал). В крайних разделах басовому регистру темы с неторопливо, равномерно (пошагово) и грузно пульсирующими аккордами противопоставляется сверкающий регистр верхних голосов. В этом соединении проявляется множественность смысловых уровней текста хорала, связанных с культом креста: от осознания неизбежности распятия и шествия на Голгофу до светлой надежды на искупление грехов человечества и спасение.

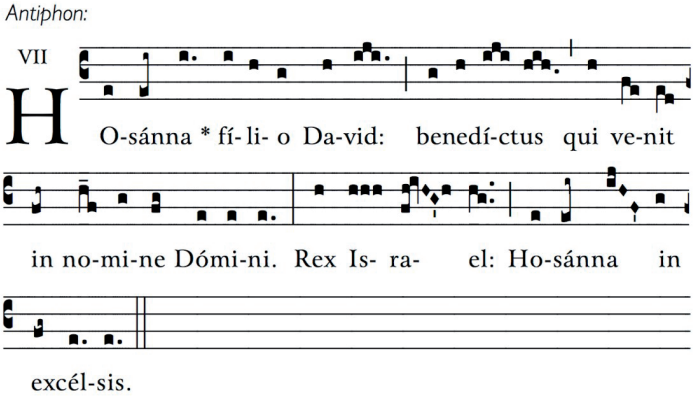
Второй раздел начинается задумчиво в среднем регистре, постепенно расцветая гармонически, озаряясь неожиданными модуляциями, набирая диапазонный размах и доходя до весьма широкого разведения голосов, после чего наступает репризный раздел. Приглушенная динамика на протяжении всей прелюдии и отсутствие резко выделяющихся тембров создают эффект переживания описываемых событий сквозь призму смирения, образ ухода от внешней стороны действа к внутренней сопричастности.

В этой прелюдии мы вновь встречаемся с синтезом характерных для стиля Жанны Демесьё современных композиционных приемов с архаическими моментами, не дающими забыть о древности напева-базиса. Это проявляется, например, в некоторых гармонических сочетаниях, когда линеарное горизонтальное движение голосов превалирует над возникающей при этом вертикалью. Проскальзывающие в ходе такого движения трезвучия воспринимаются как случайные темпоральные совпадения разновысотных тонов, а не как результат ладовых тяготений.

Еще один момент — обращение к старинному приему работы с хоралом, при котором основная мелодическая линия помещается в басовый голос, что является характерной особенностью французской органной школы и тоже «переносит» нас в недра исторического прошлого.

Из индивидуальных стилевых особенностей композиторского письма Жанны можно отметить ее внимательное отношение к интервальной составляющей различных тематических единиц прелюдии. Это и преобладающее поступенное движение подголосков, вызывающее их породненность с насыщенной секундовыми шагами темой. И выразительные восходящие секстовые ходы, как бы открывающие «второе дыхание» следующей волны хорала после увядания предшествующей.

6. **Hosanna Filio David** *(Choral fugue)* — «Осанна Сыну Давидову»[1]. Этот антифон исполняется в Вербное Воскресенье и является одним из песнопений праздника Входа Господня в Иерусалим.



Данная прелюдия — один из самых светлых номеров цикла. Расцвечиваясь полифоническими имитациями, искрясь многочисленными тематическими квинтовыми ходами и их тональными квартовыми ответами, прелюдия вызывает ощущение праздничного духовного единения многоликого людского множества. Объединяющим началом для такого единения служит тема хорала в увеличении, пронизывающая собой насквозь всю прелюдию, которая вступает чуть с запозданием в среднем голосе и сразу обращает на себя внимание тембральным оттенком, выделяющимся из многочисленного имитационного наслоения остальных голосов.

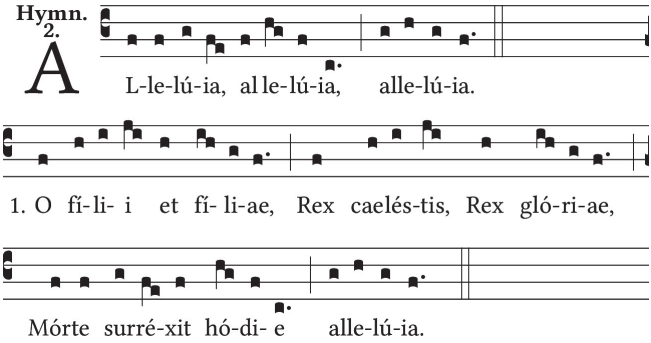
В прелюдии преобладает диатоника. Мягкая струящаяся романтическая гармония с классическим кадансированием и продолжительным восходящим секвенционным ходом в среднем разделе переносит нас в сферу чувственного мировосприятия, напоминает о любви, к которой должны стремиться все христиане, любви всеобщей, милосердной, долготерпящей, бескорыстной и самоотверженной.

В отличие от многих других номеров цикла в этом номере нет глубинного временного стилистического диалога с эпохой возникновения хорала. Напротив, все черты, выдающие древность напева (ладовые, ритмические), смягчаются, переосмысливаются и окутываются в бла-

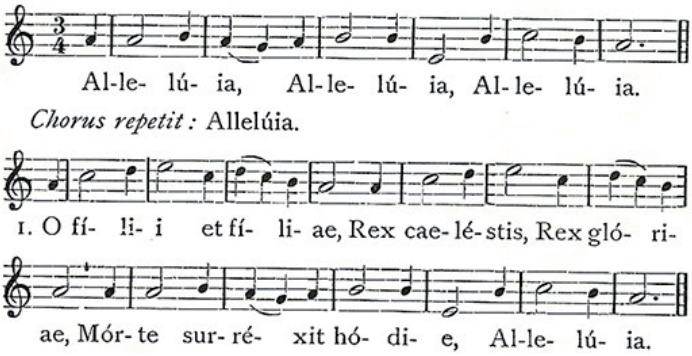
[1] Текст антифона: «Осанна Сыну Давидову! Благословен Грядущий во имя Господне Царь Израилев! Осанна в вышних!»

гозвучные гармонические формы. Так, миксолидийский лад, проявляющийся на словах «...venit in nomine...», трансформируется в тональный переход-сопоставление из длительно сохранявшейся в начальном разделе тональности D-dur в тональность C-dur на стыке со средним разделом, после чего постепенный восходящий секвенционный ход плавно возвращает в репризном разделе исходную тональность.

7. **O Filii**[1] *(Variations)* — широко известный гимн празднования Пасхи, повествующий о событиях, произошедших по Воскресении Христа. Музыка относится к XIII веку, Франция. Текст датирован XV веком, его автором является монах-францисканец Жан Тиссеран.



Повсеместное распространение этот гимн получил в трехдольной метрической модификации, в которой он чаще всего исполняется и поныне.



[1] «O filii et filiae» — дословно переводится как «О сыны и дочери». Православный аналог этого текста — «Придите люди верные».

Подобный ритмический вариант использует и Жанна в качестве темы для последующего варьирования в этой прелюдии.

Начинается прелюдия (вариации) с одноголосного повествовательного изложения темы, ведущегося от лица двух «рассказчиков» чередующимися приглушенными тембрами. После этого следуют различные фактурные, регистровые и ладовые вариации этой темы, которые, развиваясь по принципу постепенного крещендирования, достигают в последней вариации своей динамической вершины. Этот «пик» расширяется за счет следующей, восьмой, прелюдии (выдержанной полностью в ярком праздничном ключе) и знаменует собой драматургическую кульминацию всего цикла (приходящуюся как раз на его точку золотого сечения).

Однако главной отличительной чертой данной седьмой прелюдии является происходящее по ходу развития темы стилевое варьирование, мастерская эклектичность, игра аллюзиями, что приводит к стиранию границ между эпохами, жанрами, мажоро-минорными и атональными средствами, консонансами и диссонансами.

Первая вариация напоминает старинную куранту. Ритмическую трехдольность с остановкой на сильной доле наследует басовый голос, сама же тема развивается фигуративно. Выдержанная поначалу в минорном ладу, она постепенно расширяется в гармоническом отношении, как бы сбрасывая с себя ладовые оковы, пытаясь вырваться на свободу, однако в заключительном аккорде все же возвращается к минорному трезвучию.

Во второй вариации тема звучит в исходном варианте в сопровождении широких по диапазону нисходящих гаммообразных пассажей, что переносит наше воображение в эпоху Вивальди.

Однако в третьей вариации на смену четкому тонально-ладовому началу приходит гармоническая переменчивость с излюбленными Жанной неожиданными модуляционными переходами, игрой с консонансно-диссонансной средой, когда аккорды терцовой структуры свободно перемежаются с нетерцовыми и даже кластерными созвучиями, и такое сгущение-разрежение звучности воспринимается без негативной смысловой нагрузки, как естественная гармоническая стереоскопичность. Тема, окруженная опевающими ее подголосками, звучит в высоком регистре, перекликаясь периодически с отдельными гулкими басовыми звуками. В этой вариации проведение темы дополняется развивающим тему эпизодом, который становится предвестником последующего масштабного и динамического разрастания вариаций.

Следующая вариация знаменует собой ладовый и драматургический перелом прелюдии. Тема сопровождается маршеобразной пунктирной ритмикой, и каждая фраза хорала представляет собой расширяющуюся волну, которая начинается в верхнем регистре в минорном наклонении, но постепенно захватывает все больший диапазон и с середины фразы резко становится мажорной, после чего так же резко в следующей волне возвращается к минору. Этот ладовый диалог постепенно переходит в лишенное ладовой выраженности свободное гармоническое пространство и незаметно подводит нас к кодовому разделу прелюдии.

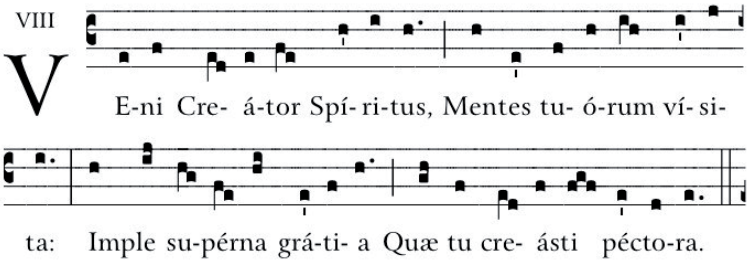
Кода отличается особой весомостью и значительностью, в ней закрепляется мажорность и вступают в действие столь редкие для этого органного цикла монументальные праздничные органные регистры. Завершается прелюдия возвращением маршеобразного ритмического рисунка, однако на этот раз с ярко выраженной мажорной окрашенностью, усиленной лидийским ладом и чередованием мажорных трезвучий I и II ступеней, после которого устанавливается продолжительно закрепляющееся тоническое мажорное трезвучие, приобретающее в данном контексте особую символическую значимость. Оно аккумулирует в себе различные семантические линии, по отношению к которым можно говорить о необахианстве и о высокой обертоновой силе именно мажорного трезвучия, об оптимистической смысловой концепции, заложенной в тексте хорала. Последняя отчетливо предстает перед нами в структурной и музыкально-выразительной составляющих прелюдии, разворачивающих постепенную эволюцию духовного содержания текста, его долгий и тернистый путь к заключительной радости воскрешения.

8. **Veni Creator** *(Toccata)* — «О, Сотворитель Дух, приди!» — один из любимейших гимнов (не только у католиков[1]), исполняющийся на Пятидесятницу[2]. Считается, что поэтический текст был написан в IX веке святым Рабаном Мавром (Rabanus Maurus), архиепископом Майнца. Анонимная мелодия хорала (восьмого тона) впервые регистрируется в швабской рукописи ок. 1000 года.

---

[1] Широко используется в англиканской церкви. Мартин Лютер использовал этот гимн в качестве основы для своего хорала «Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist», опубликованного в 1524 г. К этому гимну обращались в своем творчестве Г. Берлиоз, Г. Малер, М. Дюрюфле, П. Хиндемит, К. Пендерецкий, К. Штокхаузен и др.

[2] Католическое богослужение использует этот гимн в оффиции от Вознесения до Пятидесятницы, а также в некоторых окказиональных торжественных службах, как то рукоположения и принесение вечных обетов, миропомазание, венчание.

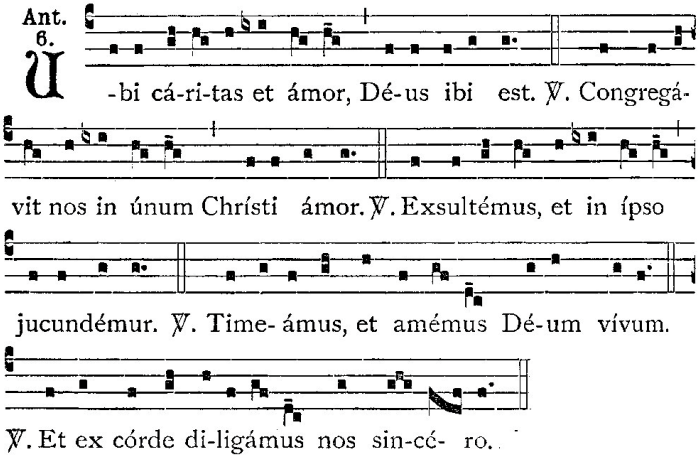


Прелюдия Жанны Демесьё, написанная в жанре токкаты, является светлой драматургической вершиной всего цикла (продлевающей состояние всеохватывающего праздника, достигнутое в предыдущей прелюдии). В основе ее композиционной идеи лежит принцип монотематизма. Тема хорала проходит в среднем регистре, явственно выделяясь тембрально, но вуалируясь исходящими из нее мерцающими в высоком регистре фигурациями, представляющими собой эту же тему в ином ритмическом изложении. Равномерная пульсация токкатной фактуры, сохраняющаяся на протяжении практически всего произведения, наполняет его ощущением животворящей силы и неиссякаемой созидательной энергии. Выдержанная полностью в праздничном характере, прелюдия имеет свое внутреннее драматургическое развитие, от начального раздела, сверкающего красками преимущественно высоких регистров, через приглушенный по звучности средний эпизод, постепенно завоевывающий диапазон и переходящий в репризно-кодовую кульминацию. Этот итоговый раздел впечатляет своей оркестральностью, в нем достигается максимальный диапазонный размах, задействованными оказываются все регистры, от глубинного пульсирующего на органном пункте баса до самой темы в среднем регистре и сопровождающих ее сверкающих высоких токкатных фигураций.

Гармонический язык данной прелюдии является стилистически однородным, он представляет собой синтез традиционной гармонической системы (с ярко выраженной мажорной ладовой направленностью) и индивидуальных авторских дополнений к ней из более терпких диссонансных созвучий, которые не идут наперекор общей концепции, а лишь расширяют ее красочную звуковую палитру. В особенности авторские гармонические предпочтения проявляются в среднем разделе прелюдии, во время тонально неустойчивого движения к кульминации. Обращает на себя внимание задержание,

предшествующее итоговому мажорному трезвучию, словно последний вздох умиления, проявление неоромантической составляющей стиля Жанны.

9. **Ubi Caritas**[1] *(Ricercare)* — «Где истинное милосердие, там есть Бог» — гимн, который используется в качестве одного из антифонов для мытья ног в Чистый четверг. Примерное время зарождения напева определяется промежутком между IV и X веками.



Жанр ричеркара[2], к которому обращается Жанна в этой прелюдии, распространяется в западной Европе XVI–XVII веков и находит свое выражение в различных исторических жанровых типах как имитационно-полифонического склада (что привело к последующему формированию фуги), так и неимитационного (импровизационной природы). Первоначально в термин вкладывалось понимание «разыскания» лада, позже под ним стали понимать «разыскание» (разработку) мотивов, т. е. попросту композицию имитационно-полифонического склада.

Прелюдия Жанны сочетает в себе имитационно-полифонический склад (в основе которого лежит тема хорала, не очень яркая в мелодико-ритмическом отношении, однако благодаря этому способная к активной полифонической разработке) и эффект импровизационности, возникающий в результате линеарного блуждания го-

[1] Полностью начальная строка текста звучит так: «Ubi caritas et amor, Deus ibi est».

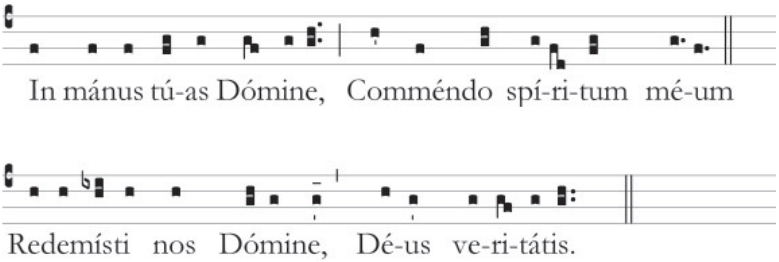
[2] От итал. *ricercare* — изыскивать; отсюда *ricercar* — «разыскание», «изыскание».

лосов, порождающего самые причудливые наслоения по вертикали. Эти сочетания, несмотря на изобилие в них диссонансов, в целом создают ощущение благозвучности, миролюбивости и спокойной умиротворенности.

Прелюдия выдержана в одном характере, в ней нет регистровых и фактурных контрастов, она неторопливо течет по реке времени, принимая все новые очертания в ходе своего движения. Тема хорала проходит в басовом (педальном) голосе, однако не в низком, а в средне-высоком регистре, забираясь порой в область самых верхних голосов и лишь слегка выделяясь среди них тембровой краской. Этот подъем осуществляется октавным скачком после первой строки хорала «Ubi caritas et amor, Deus ibi est» и таким же октавным ходом возвращается обратно к последней фразе «Et ex corde diligamus nos sincere». Благодаря этому создается эффект перехода от земной разобщенности к божественному единству, от бездушной мирской суеты к чувству всеобщего милосердия и искренности.

Подобные октавные перебросы темы происходили в прелюдии № 4 «Stabat Mater» (зеркально симметричной к данной по месту в цикле), также усиливая образную выразительность звучания темы.

10. **In Manus Tuas** *(Litanie)* — «В руки Твои, Господи, предаю дух мой»[1] — последние слова Иисуса на Кресте до истечения. Именно эти слова закрывают тайну Страстей Христовых и открывают тайну освобождения через смерть, которая состоится в воскресение.



Жанна Демесьё обращается к жанру литании[2], продолжая тем самым историческую линию французской органной школы, проявляв-

[1] Этот текст входит в Литургию часов в состав Повечерия (*Completorium*), которое совершается перед отходом ко сну и носит характер подготовки души к переходу в вечность.

[2] Литания (лат. litania от греческого греч. λιτή, означающее «молитва» или «просьба») — молитва, состоящая из повторяющихся коротких молебных воззваний.

шей интерес к воплощению инструментальными средствами содержания этого по своей природе вокально-словесного явления[1].

Литания Жанны исполнена молитвенно-смиренного состояния, она возносит в царство душевного покоя и светлых мыслей. Начинается прелюдия выдержанным предыктовым звуком, который восходящим секстовым скачком (подобно началам фраз-волн в прелюдии № 5 «Vexilla Regis») окунает нас в неторопливую широкую по диапазону хоральную фактуру начального раздела прелюдии. Cantus firmus темы хорала, проходящей в среднем регистре, воспаряет над многомерным пространством своего гармонического окружения, создавая эффект присутствия и одновременной растворенности в чем-то бесконечном, мудром, вечном.

Второй раздел прелюдии знаменуется изобилием имитационных реплик (молебных воззваний литании), основанных на начальном тематическом звене хорала, состоящем из троекратного повторения звука и секундового отклонения от него (как восходящего, так и инверсионного — нисходящего) с последующим возвращением обратно. Этот раздел завершается остающимся в одиночестве без гармонической поддержки мелодическим голосом, «допевающим» заключительный секундовый ход темы. Такой прием является характерным для авторского стиля Жанны (он встречается в том числе и в упомянутой уже прелюдии № 5 «Vexilla Regis»). С его помощью достигается композиционная ясность и вместе с тем взаимосвязанность структурных частей произведения, позволяя, с одной стороны, досказать мысль завершающегося раздела, с другой же — задать стартовую отправную точку для новой волны развития музыкального материала.

Третий раздел идет по пути постепенного поэтапного восхождения. Тематические звенья поднимаются все выше в сопровождении плавно взбирающихся ввысь гармонических флуктуаций и ненавязчивой мягкой басовой основы, периодически напоминающей о себе очередным шаговым сдвигом, в результате чего создается звучащее пространство особой стереоскопичности и духовной наполненности.

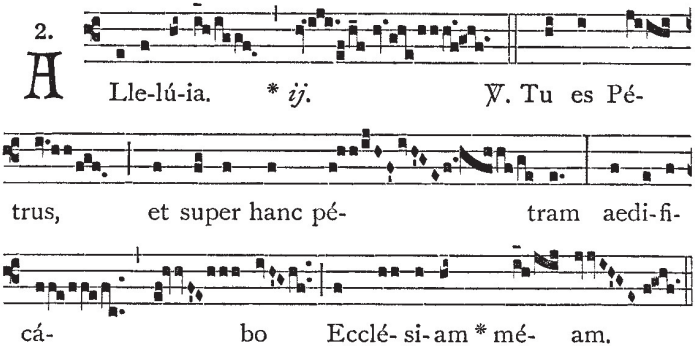
Кодовый раздел представляет собой катартический итог прелюдии, завершающий процесс гармонически переменчивого движения

---

[1] Широкую известность получила «Литания» Жана Ариста Алена (1911–1940), ученика Марселя Дюпре, написанная в 1937 г., тему которой 5 лет спустя Морис Дюрюфле символически использовал в знаменитой «Prélude et Fugue sur le nom d'Alain», op. 7 (1942), написанной в память о погибшем в бою Алене.

(воспарения к вечности) установлением мажорного трезвучия — символа совершенства и равновесия.

11. **Tu Es Petrus**[1] *(Marcia)* — этот текст связан с монархическим устройством римско-католической церкви и феноменом папства[2], как необходимого элемента, обеспечивающего сохранение единства управления и вероучения церкви.



В данной прелюдии Жанна обращается к жанру марша[3], который сложился в инструментальной музыке в связи с необходимостью синхронизации движения большого числа людей. Равномерная грузная аккордовая пульсация, сопровождающая тему хорала, придает образу произведения волевой характер, усиливающийся за счет использования звучных микстурных регистров органа (подобная аккордовая поступь выявляет ассоциативную взаимосвязь этого номера с прелюдией № 5 «Vexilla Regis», связанной с образной сферой креста — основного объединяющего христианского символа).

Тема хорала в таком фактурном окружении звучит непреложно и неоспоримо, как бы аккумулируя в себе основные догматические по-

---

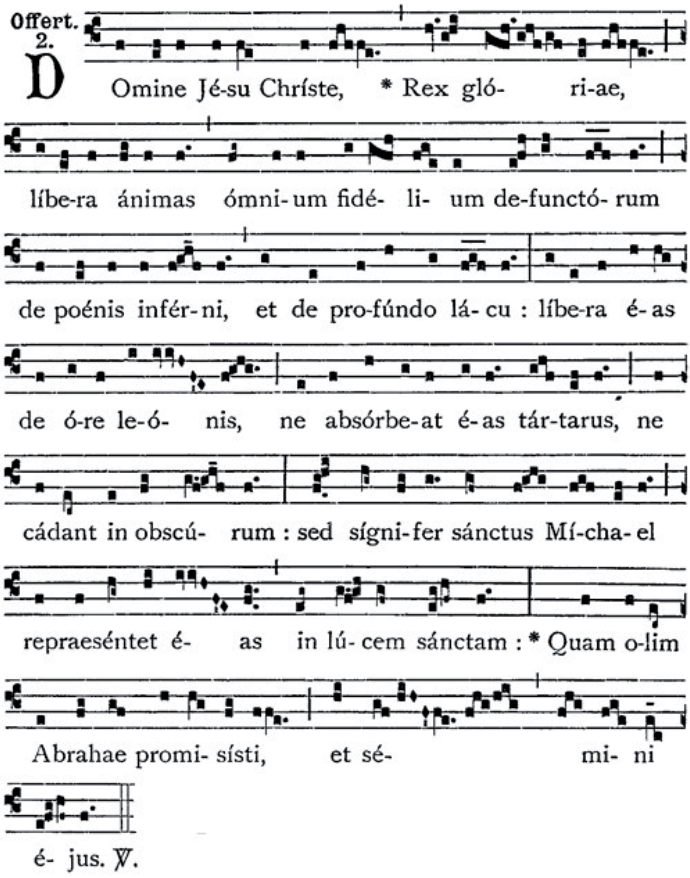
[1] Продолжение этого текста: «Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam».

[2] Иисус, находясь с учениками в окрестностях Цезарей, на берегу Иордана, сказал Симону: «И Я говорю тебе: ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного: и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» (Матф., 16:18–19). Согласно католическому толкованию тем самым Петру была дана внутри церкви особая монархическая наместническая власть, передающаяся его преемникам, римским Папам.

[3] Итал. *marcia*, фр. *marche* — буквально «шествие», «движение вперёд», от *marcher* — «идти».

ложения церкви. Экскурс в архаические глубины христианской истории довершается используемыми в прелюдии гармоническими оборотами, напоминающими об эпохе модального мышления, а также периодически возникающими в аккордовой пульсации унисонными остановками, наводящими на аналогии с композиционными принципами средневековых органумов.

12. **Domine Jesu**[1] *(Berceuse)* — текст Оффертория из реквиема, молитва-просьба о спасении из мук ада и вечной жизни для усопших.



[1] «Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu...» — «Господи Иисусе Христе, Царь славы, избавь души всех верных усопших от мук ада и глубины бездны преисподней...»

Это заключительная прелюдия цикла, написанная в жанре колыбельной. Она дышит смиренностью и покоем. Тема хорала мудрой силой звучащего внутреннего голоса проходит в среднем регистре, сопровождая своим мерным неустанным движением длиннонотные колышущиеся ходы сопрано и баса, периодически меняя свой регистр и тембровую окраску. Контрапунктическое сочетание хорала и «укачивающих» интонационных оборотов происходит на протяжении практически всей прелюдии, сменяясь лишь аккордово-хоральным эпизодом в точке золотого сечения, после которого в кодовом разделе вновь возвращается исходный фактурный принцип.

Обращает на себя внимание интонационная взаимосвязь темы и подголосков. Так, часто встречающийся в хорале трехзвучный оборот «восходящая малая секунда — нисходящая малая терция» трансформируется в малотерцовые и малосекундовые ходы подголосков-колыханий, проявляющиеся как в простом интервальном выражении (колебания «d-f», «d-cis»), так и в смешанном (фразы «g-b-cis-d», «d-cis-b-a»[1]).

В целом номера цикла выстроены драматургически в единую цельную структуру, кульминация которой находится в точке золотого сечения (№ 7–8). Цикл может исполняться как целиком, с каждым эпизодом все более погружая в свое содержание и «растворяя» в себе образные интенции исполнителя, так и в виде отдельных номеров.

Научная новизна работы заключается в композиционно-семантическом анализе органного цикла «12 хоральных прелюдий на григорианские напевы», не проводившемся в литературе до настоящего момента.

Рассмотрение этого цикла Жанны Демесьё в контексте ее органного творчества в целом позволяет сделать следующие в**ыводы.** В прелюдиях проявляются стилевые особенности, присущие и другим произведениям Жанны. Среди них — композиционные приемы, основывающиеся на *работе с мотивом* как главным элементом и тематическим зерном произведения, когда мотивы, повторяющиеся на разной высоте, полифонически наслаивающиеся друг на друга с применением различных имитационных приемов, обретают рельеф благодаря тембровой окраске. Большое внимание Жанна Демесьё уделяет *акустическому фактору*, подчеркивая регистровкой и фактурой

[1] Здесь малая терция воплотилась в увеличенной секунде.

более значимые тематические линии, создавая многоплановость звучания музыкальной ткани либо эффект диалога при сопоставлении контрастных тембров в зависимости от содержательной потребности произведения. В этом цикле, в отличие от цикла «Семь размышлений о Святом Духе», меньшее внимание уделяется колористическому фактору, больше — философской углубленной содержательности и полифоническому композиционному методу, что является характерной особенностью немецкой, а не французской органной школы. Однако французские черты в этом цикле тоже проявляются: в отдельных жанровых моментах, в гармоническом языке хоралов, в особом символизме и акустической продуманности звучания, которое подразумевает использование конкретных тембровых сочетаний и особенностей звучания французских симфонических органов для достижения наибольшей силы воздействия на слушателя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кривицкая Е. Д. История французской органной музыки: дис. ... доктора искусствоведения: 18.06.2004 / Кривицкая Евгения Давидовна; [Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского]. М., 2004. 337 с.

2. D'Arcy Trinkwon. Jeanne Demessieux: Portrait of a star. *Organists' Rewiew*. 2008. November.

3. Dufourcq N. La musique d'orgue franzaise de Jehan Titelouze a Jehan Alain. Paris, 1941.

4. Jeanne Demessieux. Musica et memoria URL: http://www.musimem.com/demessieux.htm (дата обращения: 13.11.2018).

REFERENCES

1. Krivitskaya, E. D. (2004). History of French Organ Music: Doctor's thesis. Moscow [in Russian].

2. D'Arcy, Trinkwon (2008) Jeanne Demessieux: Portrait of a star. Organists' Rewiew, November. Retrieved from https://organistsreview.com [in English].

3. Dufourcq, N. (1941) The French organ music from Jehan Titelouze to Jehan Alain. Paris [in French].

4. Jeanne Demessieux. Musica et memoria. Retrieved from http://www.musimem.com/demessieux.htm [in French].

Стаття надійшла до редакції 27.06.2018 р.