

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
Міністерство культури та інформаційної політики України

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

На правах рукопису

КОПІЙКА Ганна Павлівна

УДК 78.01/.08+786.6

**ОРГАННА ТВОРЧИСТЬ ЖАННИ ДЕМЕСЬЙО: ТИПОЛОГІЧНИЙ ТА
ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

————— *Копійка Г. П.*

*Науковий керівник – Самойленко Олександра Іванівна,
доктор мистецтвознавства, професор*

Одеса – 2021

АНОТАЦІЯ

Копійка Г.П. Органна творчість Жанни Демесьйо: типологічний та індивідуально-стильовий аспекти. – *Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.*

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

У дисертації висвітлюється життєвий і творчий шлях Жанни Демесьйо; виділяються авторські стильові особливості творчого методу Жанни, визначається її місце в історії європейської органної музики як представника французької органної традиції.

Головним *предметом* роботи постають жанрові та стильові особливості органних творів Жанни Демесьйо.

Хронологічні межі дослідження детерміновані, з одного боку, часопросторовим контекстом життя і творчості Ж. Демесьйо, тобто першою половиною і серединою ХХ століття, з іншого боку – розумінням «стильового місця» Ж. Демесьйо в історії музики як такого, що є можливим тільки в контексті традицій французької органної музики, котрі формувалися впродовж тривалого історичного періоду.

Матеріалом дослідження послужили нотні тексти органних творів Жанни Демесьйо, аудіо- та відеозаписи їх виконання. У роботу включені цикл «Сім роздумів про Святого Духа» (Sept méditations sur le Saint Esprit), цикл «12 хоральних прелюдій на григоріанські наспіви» («Douze Choral Préludes sur des thèmes grégoriens»), «Te Deum» op.11, цикл «Шість етюдів» op.5.

Методологічна основа роботи обумовлена її проблемними напрямками, включає історичні підходи і теоретичне моделювання; передбачає поєднання жанрово-стильового, текстологічного, герменевтичного, семіологічного ракурсів оцінки музичних явищ.

В роботі розглядається процес формування та історичної еволюції французької органної музики з першої половини XVII до середини XX ст., у зв'язку з чим висвітлюється життєвий і творчий шлях Жанни Демесьйо, характеризується її творча спадщина в композиторській та виконавській сферах.

Виявляється своєрідність трактування органного циклу у творчості Ж. Демесьйо («Сім роздумів про Святого Духа», ор.6); виявляються провідні композиційні та драматургічні принципи циклів Ж. Демесьйо («12 хоральних прелюдій на григоріанський наспіви», ор.8, «Сім роздумів про святого дусі», ор.6, «Шість етюдів», ор. 5); розкривається суть явища стильової гармонії в органному циклі Ж. Демесьйо («12 хоральних прелюдій на григоріанський наспіви» ор.8); визначається метод роботи Жанни Демесьйо з григоріанським хоралом в органній композиції «Te Deum», ор.11, та в органному циклі «12 хоральних прелюдій на григоріанський наспіви», ор.8. Розглядаються цікаві фактурні знахідки і технічні прийоми циклу «Шість етюдів», ор.5, які суттєво розширили простори вдосконалення виконавської майстерності органістів.

Вивчення особливостей індивідуального стилю Жанни Демесьйо дозволяє виявляти важливість взаємодії тенденцій поємності і програмності, також оновлення явища стильової гармонії у створенні «жанрового образу автора» в її органних композиціях.

У Розділі 1. «Творчий образ Жанни Демесьйо в контексті французької органної традиції» визначаються ключові етапи розвитку французької органної музики від Жана Тітлуза (її родоначальника) та інших композиторів XVII століття (серед яких Г. Нівер, Н. Лебег, А. Резон, Ф. Куперен, Л. Маршан, Н. де Грінї), крізь XVIII століття (Л. Маршан, П. Дюмаж, Л. Клерамбо, К. Дакен, Ж. Дандриє, М. Корретт, К. Бальбатр) та перипетії Великої французької революції – до XIX століття з його реформою органобудівництва (здійснену А. Кавайє-Колем), завдяки чому композитори та виконавці-органісти отримали майже неперевершені можливості симфонічного органу. Це сприяло бурхливому розвитку французької органної музики та створило

передумови для її розквіту і надалі, у другій половині XIX ст. та в першій половині XX ст. – в епоху зародження та формування творчого феномена Жанни Демесьйо.

Також у другій половині XIX століття формуються два полюси в розвитку французької музики: перший – пов'язаний з творчістю Камілла Сен-Санса – став початком типово французької лінії, з її тяжінням до театральності, зовнішньої помітності, приємності, і в той же час, стрункості, логічності, навіть класичності в висловлюванні; інший – в особі його основоположника Сезара Франка – тяжів до німецької філософської багатозначності, рефлексії. К. Лоре, Ш.-М. Відор, А. Гільман здійснюють (поряд з Франком) синтез стилів французької та німецької органних шкіл, рівномірно поєднуючи імпровізацію і інтерпретацію, і закладають основи сучасного французького органного мистецтва.

Наступником Ш. Відора став видатний органіст і композитор М. Дюпре, який, в свою чергу, передав секрети виконавської та композиторської майстерності своїй найулюбленішій учениці Жанні Демесьйо. Від наставника Жанна успадкувала більшість естетичних позицій та композиційних прийомів, серед яких: велика роль імпровізації, робота з мотивом як головним тематичним зерном твору, інтерес до колористичної складової звучання, вдосконалення і оновлення технічних прийомів органного виконавства (особливо в рамках педальної партії), традиційне для французької органної музики захоплення релігійно-програмної тематикою. Жанна Демесьйо пропускає ці принципи крізь призму своєї мовно-стилістичної індивідуальності та оригінальності авторського музично-образного мислення, що породжує вражаючий за своєю естетичною силою стильовий результат.

Розділ 2. «Композиційно-стилістичні та образні принципи організації органних творів Жанни Демесьйо» присвячений детальному аналізу найбільш значних та показових творів композиторки. Використовуючи досить класичні форми (дво- і тричастинну, рондальну, сонатну та ін.) та традиційні методи роботи з музичним матеріалом (різні

поліфонічні прийоми, принципи компліментарності, варіаційності, фактурного розвитку та ін.), Жанна доповнює їх елементами сучасної для неї музичної мови з її вільним ставленням до дисонансів-консонансів, тональності-атональності, застосовуючи в якості інструментарію весь багатий арсенал музичних засобів, які існували на той момент.

В циклі «Сім роздумів про Святого Духа», оп.6 («Sept méditations sur le Saint Esprit») простежуються всі провідні стильові риси Жанни Демесьйо, від структурно-композиційних до гармонічних. Також звертає на себе увагу надзвичайна колористичність деяких номерів («Вода», «Світ»), детальна проробка реєстровки (в синтезі з мануально-педальним розподілом) та цікаві фактурні знахідки.

Цикл «12 хоральних прелюдій на григоріанські наспіви», оп. 8, складається з дванадцяти різножанрових номерів, кожен з яких присвячений певному значимому епізоду християнства та містить в якості тематичного зерна традиційний для цього моменту річного богослужбового циклу григоріанський наспів. Жанна підходить до процесу обробки наспіву дуже самобутньо, від вибору жанрової оболонки (наприклад, текст Оферторія з реквієму представлений в жанрі колискової) до тонкого стилістичного балансування між старовинним та сучасним музичним сприйняттям.

Te Deum, оп. 11, в основі якого також лежить один з найвідоміших у світі григоріанських наспівів, вражає величчю і красою, силою засобів виразності та широким спектром темброво-динамічних барв органу, яким майстерно користується композиторка.

Цикл «Шість органних етюдів», оп. 5, в якому приділяється увага наступним видам техніки: пуантовому педалюванню (тобто педалюванню носком стопи), терціям, секстам, альтерованим акордам, репетиційній та октавній технікам, – можна вважати однією з вершин органної музики в віртуозно-технічній сфері. Органіст, який може подолати всі складності цього циклу, зможе подолати будь-що. Одночасно з цим, кожен етюд – змістовно досконалий і вражає своїм яскравим художнім образом.

В Розділі 3. «Авторські особливості органного стилю Жанни Демесью» на основі розглянутих в Розділі 2 творів формулюються загальні стильові принципи Жанни Демесью, відзначається зв'язок органних циклів з програмними поемами Ф. Ліста, показується, що поєднання поємності та програмності лежить в основі побудови багатьох творів Демесью. Крім того, в Розділі 3 розглядається явище стильової гармонії в органних циклах Жанни, виділяються важливі особливості, які стосуються використаних нею гармонічних засобів.

Серед них можна виділити наступні моменти: Жанна тонко балансує між тональним і атональним, тяжіючи до розширено-тонального мислення; вона живописно грає фарбами «тональних сфер», можна навіть говорити про наявність тонально-гармонійної форми її творів, що вибудовується нею паралельно з композиційною структурою; при цьому часто утворюються складні поліпластові явища. При цьому (в силу органної специфіки, що дозволяє розосередити звуки по різних темброво-динамічних площинах) дисонанси втрачають свою гостру конфліктну функцію і сприймаються як колористичний елемент загального просторово-звукового руху.

У *Висновках* дисертації підтверджується, що Жанна Демесью є одночасно і представником французької органної традиції, і яскравою індивідуальністю; характеризуються провідні риси її стилю. Також показується, що за своє, на жаль, недовге, життя Жанна Демесью зуміла досягти високого рівня майстерності, набула великого впливу на формування світового мистецтва і французької органної музики, зокрема. Цьому сприяло, крім іншого, поєднання її видатних музичних здібностей з великим спектром позитивних людських якостей.

Ключові слова: Жанна Демесью, французька органна музика, композиторська творчість ХХ століття, органний цикл, релігійно-програмна музика, просторово-звукова модальність, явище стильової гармонії, обробки григоріанського наспіву, удосконалення техніки органного виконання, органне педалювання.

SUMMARY

Kopiika H. Jeanne Demessieux' organ compositions. Typological and individual stylistic aspects. – *Scientific qualification work on the rights of a manuscript.*

Thesis submitted for the degree of the Doctor of Philosophy with a major in Musical Art – 025. – The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Odessa, 2021.

The dissertation covers the life and creative path of Jeanne Demessieux; distinguishes the stylistic features of Jeanne's creative method, determines her place in the history of European organ music as a representative of the French organ tradition.

The main subject of the work are the genre and stylistic features of organ works of Jeanne Demessieux.

The chronological boundaries of the study are determined, on the one hand, by the spatiotemporal context of J. Demessieux's life and works, which took place in the first half and the middle of the XX century, and, on the other hand, by understanding J. Demessieux's "stylistic place" in the history of music, which is possible only in regard to the French organ music traditions, which have been being formed over a long historical period.

The material of the research was musical texts of organ works by Jeanne Demessieux, and audio and video recordings of them being performed. The work includes the cycle «Seven meditations on the Holy Spirit» («Sept méditations sur le Saint Esprit»), the cycle «12 choral preludes to Gregorian chants» («Douze Choral Préludes sur des thèmes grégoriens»), «Te Deum» op.11, cycle «Six Etudes» op.5.

The methodological basis of the work is its problematic areas, and includes historical approach and theoretical modeling; provides a combination of genre and style, textual, hermeneutic, and semiological perspectives on the assessment of musical phenomena.

The process of formation and historical evolution of French organ music from the first half of the XVII to the middle of the XX century are studied in this work.

In this regard this work highlights the life and creative path of Jeanne Demessieux, as well as her creative heritage in the composing and performing spheres is characterized.

This work reveals originality of the interpretation of the organ cycle in the work of J. Demessieux («Sept méditations sur le Saint Esprit», op.6); the leading compositional and dramatic principles of J. Demessieux's cycles («12 Choral Preludes to Gregorian Chants», op.8, «Sept méditations sur le Saint Esprit», op.6, «Six Etudes», op. 5); the essence of the phenomenon of stylistic harmony in the organ cycle of J. Demessieux («12 choral preludes to Gregorian chants» op.8); the method of Jeanne Demessieux's work with the Gregorian chant in the organ composition «Te Deum», op.11, and in the organ cycle «12 choral preludes to Gregorian chants», op.8. The attention is paid to interesting textural findings and techniques shown in the cycle «Six Etudes», op.5, which significantly expanded the scope for the organists to improve their performing skills.

The study of the peculiarities of the individual style of Jeanne Demessieux allows to detect the importance of the reciprocity between programness and poemness, as well as modernization of the stylistic harmony phenomenon when creating a «genre image of the author» in her organ compositions.

Chapter 1. «The creative image of Jeanne Demessieux in the context of the French organ tradition» identifies the key stages of development of French organ music by Jean Titelouze (her ancestor) and other composers of the XVII century (including G. Nivers, N. Lebègue, A. Raison, F. Couperin, L. Marchand, Nicolas de Grigny), through the XVIII century (L. Marchand, P. Dumage, L. Clérambault, K. Daquin, J. Dandrieu, M. Corrette, C. Balbâtre) and the vicissitudes of the French Revolution - to the XIX century with its reform of organ building (carried out by A. Cavallé-Coll), thanks to which composers and performers-organists received almost unsurpassed possibilities of a symphonic organ. This contributed to the rapid development of French organ music and created the preconditions for its flourishing in the second half of the XIX century and in the first half of XX century – in the era of the birth and formation of the creative phenomenon of Jeanne Demessieux.

Also in the second half of the XIX century, two poles of the development of French music were formed: the first - associated with the work of Camille Saint-Saens - was the beginning of a typical French line, with its attraction to theatricality, visibility, pleasure, and at the same time, harmony, logic, even classicism in expression; the other, represented by its founder, César Franck, tended toward German philosophical ambiguity and reflection. C. Loret, Ch.-M. Widor, A. Guilmant carry out (along with Franck) a synthesis of styles of French and German organ schools, evenly combining improvisation and interpretation, and lay the foundations of modern French organ art.

Widor's successor was the outstanding organist and composer M. Dupré, who in his turn, passed on the secrets of performing and composing skills to his favorite student, Jeanne Demessieux. From her mentor Jeanne inherited most of the aesthetic positions and compositional techniques, including the great role of improvisation, work with motif as the main thematic grain of the work, interest in the color component of sound, improvement and updating techniques of organ performance (especially within the pedal part). French organ music is a hobby of religious and programmatic themes. Jeanne Demessieux passes these principles through the prism of her linguistic and stylistic individuality and originality of the author's musical and figurative thinking, which generates an impressive stylistic result in terms of its aesthetic power.

Chapter 2. «Compositional-stylistic and figurative principles of organization of organ works of Jeanne Demessieux» is devoted to a detailed analysis of the most significant and revealing works of the composer. Using rather classical forms (binary and ternary, rondo form, sonata form, etc.) and traditional methods of working with musical material (various polyphonic techniques, principles of complementarity, variation, texture development, etc.), Jeanne complements them with elements of modern musical language with its modern attitude to dissonances-consonances, tonality-atonality, using as instruments the rich arsenal of musical facilities that existed at the time.

In the cycle «Seven Meditations on the Holy Spirit», op.6 («Sept méditations sur le Saint Esprit») all the leading stylistic features of Jeanne Demessieux are traced, from structural-compositional to harmonic. the extraordinary colorfulness of some numbers («Water», «Light»), detailed elaboration of registration (in synthesis with manual-pedal distribution) and interesting textured findings are also noteworthy.

Cycle «12 choral preludes to Gregorian chants», op. 8, consists of twelve different genres, each of which is dedicated to a significant episode in Christianity and contains, as a thematic grain, the traditional for this moment annual liturgical cycle of Gregorian chant. Jeanne approaches the choral processing in a very original way, from the choice of genre shell (for example, the text Offertoria with a requiem is presented in the lullaby genre) to the subtle stylistic balance between ancient and modern musical perception.

Te Deum, op. 11, which is also based on one of the world's most famous Gregorian chants, impresses with its grandeur and beauty, the power of means of expression and the wide range of timbre-dynamic colors of the organ, which is skillfully used by the composer.

In the cycle "Six organ etudes", op. 5, following types of techniques are used: pointe pedaling (i.e. pedaling with the toe), thirds, sixths, altered chords, rehearsal and octave techniques – can be considered one of the peaks of organ music in the virtuoso technical field. An organist who can overcome all the complexities of this cycle will be able to overcome anything. At the same time, each etude is meaningfully perfect and impresses with its bright artistic image.

In *Chapter 3. «Author's features of the organ style of Jeanne Demessieux»* on the basis of the works considered in Chapter 2 the general stylistic principles of Jeanne Demessieux are formulated, the connection of organ cycles with program poems by F. Liszt are noted, it shows that the combination of poemness and programness underlies many works of Demessieux. In addition, Chapter 3 discusses the phenomenon of stylistic harmony in the organ cycles of Jeanne, highlights important features that relate to the harmonic means used by her.

Among them are the following: Jeanne delicately balances between tonal and atonal, tending to expanded-tonal thinking; she picturesquely plays with the colors of "tonal spheres", we can even talk about the presence of tonal and harmonious form of her works, which she builds in parallel with the compositional structure; at the same time complex multi-layered phenomena are often formed. At the same time (due to organ specificity, which allows to disperse sounds on different timbre-dynamic planes) dissonances lose their acute conflict function and are perceived as a color element of the general spatial-sound movement.

The conclusions of the dissertation confirm that Jeanne Demessieux is both a representative of the French organ tradition and a bright personality; the leading features of her style are characterized. It is also shown that during her, unfortunately, short life, Jeanne Demessieux managed to achieve a high level of skills, gained great influence on the formation of the world art and on the French organ music in particular. This was facilitated, among other things, by the combination of her outstanding musical abilities and a wide range of positive human qualities.

Key words: Jeanne Demessieux, French organ music, composer's work of the XX century, organ cycle, religious-program music, spatial-sound modality, phenomenon of stylistic harmony, processing of Gregorian chant, improvement of organ performance technique, organ pedaling.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Копейка А. Число как формообразующий принцип музыкальной композиции. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 245-256.
2. Копейка А. Органный цикл Жанны Демесьё «12 хоральных прелюдий на григорианские напевы». *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 27. Кн. 1. С. 40-62.
3. Копейка А. Стилевой феномен Жанны Демесьё: исторические и композиционные аспекты. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 30. Кн. 2. С. 75-90.

в іноземному науковому періодичному виданні (Австрія):

1. Копейка А. Органный цикл Жанны Демесьё «Семь размышлений о Святом Духе». *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2020. №3. P. 82–89.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	2
ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИЙ ОБРАЗ ЖАННИ ДЕМЕСЬЙО В КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ ОРГАННОЇ ТРАДИЦІЇ	18
1.1. Формування та історична еволюція французької органної музики: перша половина XVII – середина XX ст.....	18
1.2. Життєвий і творчий шлях Жанни Демесьйо	40
1.3. Творча спадщина Жанни Демесьйо в композиторській та виконавській сферах: жанрова будова і стильова своєрідність	44
Висновки до Розділу 1.....	48
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИЦІЙНО-СТИЛІСТИЧНІ І ОБРАЗНІ ПРИНЦИПИ ОРГАННИХ ТВОРІВ ЖАННИ ДЕМЕСЬЙО.....	54
2.1. «Сім роздумів про Святого Духа» op.6 («Sept méditations sur le Saint Esprit»).....	54
2.2. «12 хоральних прелюдій на григоріанські наспіви» op.8 («Douze Choral Préludes sur des thèmes grégoriens»).....	64
2.3. «Te Deum» op.11.....	84
2.4. «Шість етюдів» op. 5.....	96
Висновки до Розділу 2.....	134
РОЗДІЛ 3. АВТОРСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ОРГАННОГО СТИЛЮ ЖАННИ ДЕМЕСЬЙО	136
3.1. Синтез тенденції поемності і програмності в творчості Жанни Демесьйо	136
3.2. Явище стильової гармонії в органних композиціях Жанни Демесьйо.....	154
Висновки до Розділу 3.....	161
ВИСНОВКИ.....	163
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	168
ДОДАТКИ.....	181

ВСТУП

Актуальність теми дослідження обумовлена відсутністю на даний час у вітчизняному музикознавстві робіт, які присвячені аналізу творчості Жанни Демесьйо. Зустрічається лише кілька згадок про неї, як про представницю французької органної школи. Серед зарубіжних джерел доступними для ознайомлення є лише деякі статті біографічного характеру.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснено відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2017–2021 роки, зокрема до теми № 8 – «Теорія стилю в музикознавстві».

Мета роботи – дослідження творчого методу і стильових особливостей органних композицій Жанни Демесьйо.

Дана мета обумовила постановку і рішення наступних завдань:

- простежити історію розвитку французької органної музики з моменту її зародження до середини ХХ століття, визначити національну своєрідність французької органної традиції;
- висвітлити життєвий і творчий шлях Жанни Демесьйо, визначити провідні жанрові форми її органної творчості;
- виявити своєрідність трактування органного циклу Ж. Демесьйо «Сім роздумів про Святого Духа», ор.6;
- виявити композиційні та драматургічні принципи циклів Ж. Демесьйо «12 хоральних прелюдій на григоріанські наспіви», ор.8, «Сім роздумів про Святого Духа», ор.6, «Шість етюдів», ор. 5;
- розкрити суть явища стильової гармонії в органному циклі Ж. Демесьйо «12 хоральних прелюдій на григоріанські наспіви», ор.8;
- визначити метод роботи Жанни Демесьйо з григоріанським хоралом в органній композиції «Те Деум», ор.11, в органному циклі «12 хоральних прелюдій на григоріанські наспіви», ор.8;

– виділити авторські особливості творчого методу Жанни та її «стильове місце» в історії органної музики.

Об'єкт роботи – органна творчість Ж. Демесьйо як історичний жанрово-композиційний і авторський індивідуально-стильовий феномен.

Предмет роботи – жанрові і стильові особливості органних творів Жанни Демесьйо.

Хронологічні рамки дослідження детерміновані, з одного боку, просторовим контекстом життя й творчості Ж. Демесьйо, тобто першою половиною й серединою ХХ століття, з іншого боку – розуміння стильового місця Ж. Демесьйо, можливе лише в контексті традицій французької органної музики, які формувалися протягом величезного історичного періоду, що передував її творчості.

Матеріалом дослідження послужили ноти органних творів Жанни Демесьйо, аудіо- та відеозаписи їх виконання. У роботу включені цикл «Сім роздумів про Святого Духа» (*Sept méditations sur le Saint Esprit*), цикл «12 хоральних прелюдій на григоріанські наспіви» («*Douze Choral Préludes sur des thèmes grégoriens*»), «*Te Deum*» оп.11, цикл «Шість етюдів» оп.5.

Методологічна основа роботи обумовлена її проблемними напрямками, включає історичні підходи й теоретичне моделювання; передбачає поєднання жанрово-стильового, текстологічного, герменевтичного, семіологічного ракурсів оцінки музичних явищ.

Теоретична база дисертації формується відповідно до вибраної методології. Її складовими є:

– роботи, присвячені історії французької музики, французької органної традиції, техніці органного виконавства, особистості й творчій спадщині Жанни Демесьйо (D. Ballesteros, D'Arcy Trinkwon, N. Dufourcq, M. Dupré, J. Eschbach, F. Brun, G. Steed, Т. Баранова, І. Браудо, Р. Грубер, М. Друскін, В. Жаркова, Є. Кривицька, Т. Ливанова, К. Періш, О. Трубенко, Т. Чередниченко);

– дослідницькі концепції, що дозволяють розвивати мистецтвознавчі підходи до стилю та семантики в музиці, текстологічного аспекту музикознавчого дискурсу (Л. Акопян, М. Арановський, М. Аркадьєв, В. Бобровський, М. Бонфельд, Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, В. Забірченко, Н. Корихалова, І. Коханик, М. Лобанова, А. Малинковська, В. Медушевський, В. Москаленко, Є. Назайкінський, Л. Нікітіна, О. Притикіна, І. Пясковський, В. Ражніков, Л. Саввіна, О. Самойленко, С. Скребков, М. Скребкова-Філатова, С. Тишко, В. Холопова);

– гуманітарні й музикознавчі праці методологічного характеру, що дозволяють оновлювати концепції музичної поетики, процесу музичного мислення (С. Аверинцев, М. Бахтін, Н. Бонецька, Ф. Василюк, Л. Виготський, Г. Гадамер, Є. Гуренко, В. Дем'янков, Л. Казанцева, О. Киршинова, Н. Лебедева, О. Леонт'єв, Д. Лихачов, Ю. Лотман, В. Мартинов, А. М'єдова, Г. Орлов, М. Петінова, О. Пігалев, О. Руч'євська, Н. Сергєєва, О. Спорихіна, В. Суханцева, А. Торопова, О. Фаустов, Е. Фромм, М. Холодна, Й. Хоффман, У. Еко).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що до даного дослідження у вітчизняному музикознавстві практично були відсутні відомості про особистість і творчість Жанни Демесьйо. Вперше на основі розрізненої біографічної інформації (з нечисленних іноземних джерел) представлений творчий шлях і жанрові основи композиторської й виконавської творчості Демесьйо, визначені історичні передумови її стилю, як репрезентанта французької органної традиції. Також у роботі вперше проводиться аналіз композиційного методу Жанни Демесьйо на прикладі найбільш значущих органних циклів, вивчаються особливості її гармонічної мови й провідні стильові принципи її творчості.

Практичне значення роботи. Матеріали дисертації можуть бути використані в освітньому процесі в середніх і вищих навчальних закладах музичної освіти України, залучатися до навчальних курсів історії закордонної

музики, історії й теорії органного виконавства; вони актуальні для процесу особистої професійної підготовки органіста, можуть бути корисні композиторам і теоретикам.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики й музичної етнографії ОНМА імені А. В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (усього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; 27–29 квітня 2017 р.; 23–25 квітня 2018 р.; 17–19 квітня 2019 р.; 20 – 21 квітня 2020 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 9–10 грудня 2016 р.; 24–25 листопада 2017 р.; 24–25 листопада 2017 р.; 6–8 грудня 2018 р.; 3–5 грудня 2020 р.).

Публікації. По темі дисертації опубліковано 4 статті, з них 3 – у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти й науки України, 1 – у періодичному науковому іноземному виданні (Австрія).

Структура роботи. Робота складається із вступу, 3 розділів, що включають 9 підрозділів, і висновків, що містять узагальнення головних результатів дослідження. Обсяг основного тексту дисертації – 156 сторінок, список використаної літератури містить 169 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИЙ ОБРАЗ ЖАННИ ДЕМЕСЬЙО В КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ ОРГАННОЇ ТРАДИЦІЇ

1.1. Формування й історична еволюція французької органної музики: перша половина XVII – середина XX ст.

Ми живемо в епоху, виняткову за своєю стрімкістю та інноваційною насиченістю. Нас оточують численні інформаційні потоки, що поширюються з небувалою досі швидкістю. У стрімкому плині часу й гонці технологій ми стали втрачати той монументальний культурний шар, який був невіддільною частиною людства протягом його багатовікового історичного минулого. Ми усе рідше дозволяємо собі відмовитися від мирської суєти й поринути в тривалі міркування про «вічність». У мистецтві замість глибинної змістовності на перший план переваг найчастіше виходить зовнішня видовищність, а успіхом користується те, що дивує й вражає уяву.

Однак глибинна змістовність і зовнішня пишність не завжди є взаємовиключними явищами. І одна зі сфер музичного мистецтва, у якій ці явища благополучно співіснують вже тривалий час – це органна музика.

Орган – інструмент, оточений особливим містичним ореолом, один з виразників європейського менталітету, нерозривно пов'язаний із сакральним простором храму. Він приводиться в дію лише одним виконавцем, вміщує в себе колосальний тембровий та динамічний спектр, від найтонших нюансів людського голосу й ледь відчутних звукових коливань до всеосяжної мощі оркестрового tutti. Крім колориту власне органних тембрів, істотну роль відіграє оточуючий орган простір з його акустичними особливостями. Усі ці фактори породили те особливе явище, яке не залишало байдужим і вражало людину протягом тривалого історичного існування.

Орган – один з найдавніших музичних інструментів, його історія нараховує кілька тисяч років. Появу більш-менш удосконалених органів

відносять приблизно до VII століття, в середині якого орган вводить до католицького богослужіння¹. Повсюдне поширення в західній Європі орган одержав починаючи з XIV століття. Середньовічні органи, у порівнянні з більш пізніми, були грубої роботи; ручна клавіатура, наприклад, складалася з клавіш шириною від 5 до 7 см, відстань між клавішами досягала півтора сантиметрів. Ударяли по клавішах не пальцями, як тепер, а кулаками. В XV ст. були зменшені клавіші й збільшене число труб.

Французька органна музика з XVII по XX століття прожила «кілька життів» [76], зазнала злети й падіння, перетерпіла кардинальних змін в галузі музичної мови, але в цілому зберегла особливий властивий їй м'який, світлий емоційний лад, надзвичайну пластичність і ні з чим не порівнянну барвистість. Це стало можливим завдяки високому професіоналізму майстрів-органобудівельників, що постійно працювали над удосконаленням конструкції органу й створили особливий тип «французького органу» з його найбагатшими колористичними можливостями².

Органна творчість XVII століття в більшості досліджень розглядається у взаємозв'язку з типологічними рисами епохи Бароко. Однак такий підхід є неприйнятним стосовно французької музики, якій притаманна дивна рівновага, світла гармонія, оптимізм – на противагу схильному до крайнощів, різких змін настрою, несподіваних поворотів у ході музичної думки стилю італійських і німецьких композицій. У всіх сферах французького мистецтва панують ідеї «Методу й Порядку», проголошені в свій час Декартом, все підпорядковується почуттю симетрії, гармонії розуму й естетиці «прекрасного». Тому у французькому музикознавстві міцно закріпилося визначення цього періоду розвитку французької музики як класичного (classique). Цей термін має трохи інший смисловий відтінок, ніж термін «класицизм», прийнятий відносно австро-німецької музики кінця XVIII –

1 Традиція приписує введення органу в католицьке богослужіння Папі Віталіану (лат. Vitalianus, був Папою Римським з 30 липня 657 по 27 січня 672 року).

2 Еволюція французького органу з XIII по XVIII століття і біографічний матеріал про композиторів-органістів, починаючи з XVI століття, наводиться в працях Н. Дюфурка [157, 158, 159].

початку XIX століття. Термін «класичний» (від фр. *classique* – звичайний, традиційний, розташований в правильному порядку) для французького мистецтва того часу пов'язаний з висуванням у якості ідеалу традицій античності [82].

Художні погляди початку XVII століття багато в чому пов'язані з естетикою Відродження. У Франції наприкінці XVI століття, в 1570 році, з'являється об'єднання поетів і композиторів, відоме як «Академія поезії й музики» Антуана де Баіфа³, серед завдань якої було відновлення французького віршування за зразком античної поезії, поєднання особливим чином поезії й музики та відродження античного синкретичного мистецтва.

Саме з цього часу багатоголосний стиль починає звільняти дорогу монодійному, становлення якого відбувалося на тлі спроб реконструкції античних форм музикування, що відбивається не тільки у вокальних композиціях, але й в органних творах. У творчості Жана Тітлуза, родоначальника французької органної школи Нового часу⁴, ця тенденція знайшла прояв у підвищеній увазі до ясності ведення голосів, для чого виявляється необхідність кожну партію грати на окремій клавіатурі з контрастною реєстровкою.

Ж. Тітлуз закладає основи й формує традиції французького органного письма, багато з яких, видозмінюючись, живуть й донині. Саме в його творах вперше з'являється тип французької хоральної обробки, при якій *cantus firmus* поміщений у нижній голос і мислиться як базис – гармонічна педаль, на тлі якої «плететься мереживо» контрапункту (в італійських і німецьких хоральних прелюдях, партитах і фантазіях мелодія першоджерела звучала в тенорі або в сопрано).

³ Одною з аналогічних спільнот в Італії була «Флорентійська камерата Барді-Корсі», діяльність якої призвела до народження опери та формуванню гомофонного стилю.

⁴ Жан Тітлуз (1563-1633) містив в собі і риси універсалізму людини епохи Відродження, поєднуючи в собі теоретика і практика, інтерпретатора і композитора, органіста і органного майстра.

Ще одна особливість органної музики того часу полягала в тому, що вся вона базувалася на григоріанських джерелах з латинськими текстами (Магніфікат, частини ординарія меси, численні гімни)⁵.

До середини XVII століття центром французької органної школи стає Париж, тому що саме тут знаходилася резиденція короля, який диктував й визначав французький стиль у всіх видах мистецтва.

Централізація торкається всіх сфер духовного життя тієї епохи, створюються офіційні інститути-академії у всіх галузях культури⁶. Регламентується й церковне мистецтво: в 1662 році був прийнятий «Церемоніал паризької Церкви», який визначав місце й призначення музики в літургії. У ньому були розписані річні свята й недільні служби з точки зору участі в них органу, був деталізований і сам процес здійснення меси [61].

Париж і королівський двір є головними центрами тяжіння для музикантів тієї епохи: багато провінційних артистів прагнуть сюди, щоб одержати посаду при дворі або взяти участь у конкурсі на місце церковного органіста.

Главою Паризької школи стає Жак Шампйон де Шамбоньєр, органіст та клавесиніст Королівської Капели. Він виховав цілу плеяду французьких композиторів-органістів і клавесиністів, які склали славу «Великому століттю» Людовика XIV. Серед них: Г. Нівер, Ж. Д'англебер-старший, Н. Лебег, брати Куперени, яких Шамбоньєр вивіз із провінції в Париж – Луї, Шарль (батько Ф. Куперена Великого), Франсуа. Вони, в свою чергу, виховали наступне покоління учнів, серед яких були вже такі відомі органісти XVIII століття, як Л. Маршан, Л. Клерамбо, К. Дакен.

Паралельно з Паризькою органною композиторською школою складається *Паризька органобудівельна школа*, і до середини XVII сторіччя

⁵ Метричні особливості органних творів (особливо першої половини XVII століття) відображають організацію цих текстів (це видно по характерним цезурам між віршами, на які припадають моменти каденції).

⁶ У 1661 році - Королівська академія танцю, в 1663 році - Королівська академія надписів та виточеного письменства, в 1666 році - Королівська академія наук, в 1671 році - Королівська академія архітектури.

французький орган знаходить свій класичний вигляд: це великий трьох- або чотирьохмануальний інструмент з чіткою диференціацією функцій усіх мануалів. До кінця XVII століття французький класичний орган завоював всю Францію: Орлеан, Руан, Дьєпп, Блуа, Тулузу, Ліон... Здається, вже не залишилося жодного великого центру, де б не було інструменту нового типу. Композитори, не замислюючись, використовують нові регістрові комбінації, виносячи їх назву в заголовок п'єс, будучи абсолютно впевнені, що тепер будь-який інструмент буде придатний для їх виконання.

Прагнення до вишуканої барвистості, підвищена увага до колориту, споконвічно властиве французькому мистецтву, проявляється дуже яскраво в органній музиці. Саме технічне обладнання інструмента припускає пошуки в області звукових фарб. Французькі органісти не просто з'єднували реєстри згідно з акустичними законами, але на їх основі намагалися створити оригінальні темброві комбінації, що імітують інші інструменти або тембр людського голосу. Поняття *жанру* тісно поєднувалося у французькій органній музиці з поняттям *регістровки*, яка була не тільки сонорним фактором, але визначала характер фактури, тип руху і навіть назву (наприклад, *Plein jeu*, *Tierce en Taille*, *Basse de Trompette ou de Cromorne*, *Concert de Flûtes*, *Cornet de Récit*).

Крім того, французькі композитори-органісти епохи Людовика XIV подбали про те, щоб донести до нас крізь століття, як повинно виконувати їх музику. Парадоксально, але факт, що по численних авторських передмовах до прижиттєвих видань «Органних книг» того часу ми можемо зовсім точно відновити не тільки нюанси манери виконання, але навіть індивідуальний стиль кожного композитора. Це, мабуть, єдиний випадок у всій європейській практиці епохи Бароко⁷!

⁷ Французи в XVII столітті починають докладно виписувати всю необхідну, на їх погляд, орнаментику і публікують великі коментарі з розшифровками мелізматики. Поява таких вказівок закладає письмову традицію виконання французької клавірної музики, завдяки якій ми можемо тепер точно інтерпретувати авторський задум.

Протягом XVII століття поступово змінюється і гармонічна мова французької музики, відбувається поступовий поворот від модальності до тональності, і до кінця XVII століття у французькій музичній теорії затверджується мажоро-мінорна система.

Поряд з першими органними месами (Нівера, Лебега), що включають хоральні обробки григоріанських наспівів, композитори створюють і так звані вільні (від церковних пісень) цикли. Вони не сковані модальними рамками григоріанської мелодики і витримані в єдиному тоні (зазвичай у восьмому тоні, в G-re-sol-ut мажорі), з ясно вираженим тяжінням до єдиного тонального центру.

Якісно новий етап в еволюції французького органного стилю ознаменувала поява в 1688 році «Першої органної книги» А. Резона, послідовника Нівера і Лебега. Вона складалася з п'яти органних мес, написаних в «вільному» стилі [14]. Спираючись на канони, закладені Нівером, Резон йде далі по шляху збільшення масштабів п'єс, різноманітності жанрів, тембрових контрастів і колористичних ефектів. У творах Резону зустрічаються протиставлення вже не просто сольних тембрів, а звукових мас, що передбачає майбутні перегуки оркестрових груп. У результаті виникає дивне відчуття простору, що розширюється, і музичний твір в умовах соборної акустики стає тривимірним – знаходить перспективу. Слідом за італійськими майстрами кінця XVI століття французьке органісти активно освоюють багатохорний стиль.

Отже, в області розвитку барвистості, тембрової динаміки, образної різноманітності меси Резона – це, безумовно, значний крок вперед, тому що саме тут до кінця сформувався французький концертний стиль органної композиторської й виконавської творчості. Однак увага до фонічної сторони органної композиції відсунула на задній план гармонію: коли Резон використовує акордовий або гомофонний типи викладу, то щоразу

повторюється майже та сама схема послідовностей⁸. Лише в органних книгах останнього десятиліття XVII століття (Куперена, Маршана, де Грінї) досягається рівновага між барвистістю й прагненням до помітних колористичних ефектів та гармонічною й мелодійною різноманітністю.

В останнє десятиліття XVII століття народжуються органні твори, в яких підсумуються пошуки в області стилю й жанрів французької органної музики «Великого століття». Багато композиційних прийомів одержують завершену виразовість, «еталонність», та стають традицією, яка буде тиражуватися без зміни протягом усього наступного сторіччя.

На музичному Олімпі Франції з'являються відразу два великі артисти, які все своє життя проведуть у мимовільному суперництві: це Франсуа Куперен Великий і Луї Маршан.

Можна сказати, що в XVII столітті складається концепція «свідомого еkleктизму», девізом якої могли б стати слова Іоанна Дамаскіна: «Не люблю нічого свого». Кожен художник відбирає ряд виразових засобів і прийомів з накопичених раніше попередниками. «У творчості окремого майстра сполучається безліч традицій і смислів, зображення (тобто художній твір) стає багатовимірною моделлю світу» [46]. Куперен використовує всі найважливіші нововведення своїх старших побратимів-органістів. Від Нивера – загальне планування циклу, від Лебега – місце розташування хоральних обробок, від Резона – тип органної фактури й характерні мелодико-гармонічні звороти.

Важливо відзначити, що Куперен – перший з французьких композиторів-органістів, хто наважився внести альтерацію в григоріанський наспів: в першому куплету Кугіе у восьмому такті з'являється соль-дієз замість натурального соль. Така заміна була необхідною з точки зору логіки гармонічного розгортання цієї хоральної прелюдії, однак церква забороняла

⁸ «Музика втратила всю незв'язність попереднього століття і, як у всіх подібних випадках, впала в протилежну крайність, яка полягала в деякій одерев'янілості ...» [145].

подібні «спотворення» першоджерела. Ця вільність свідчила про достатню сміливість і впевненість в собі молодого композитора.

Хоральні обробки в месгах Лебега та Резона були витримані в єдиному ключі: акордова фактура з елементами імітаційної поліфонії на тлі «кроків» григоріанського хоралу. Композиційні прийоми органних версій Куперена є більш різноманітними. Його хоральні прелюдії утворюють певний розосереджений цикл усередині всієї Меси.

Куперен зовсім долає монотонність і статичність каденційного мислення Резона. Вже в ранніх творах Куперена ми спостерігаємо наступний композиційний момент: після повторення початкового інтонаційного обороту виникає його нове продовження. Композитор немов показує тему з різних боків, в різних тембрах, в різних висотних діапазонах, подібно французьким імпресіоністам, яких буде цікавити не стільки сам предмет, скільки його вигляд у різних ракурсах.

Луї Маршан у своїй музиці дійсно постає як антипод Куперена, виділяючись драматичністю й внутрішньою енергією. Якщо в своїх творах Нівер, Лебег, Куперен висловлюють насамперед Ідеальну Гармонію, – вони захоплюють майстерною обробкою й деталізацією письма, то Маршан вражає й дивує слухачів несподіваними технічними ефектами й масштабними звуковими контрастами. В одному з творів Маршана⁹ зустрічається використання подвійної педалі, що було на той час технічно важко здійснити, особливо враховуючи специфіку педальної клавіатури французького класичного органу.

Фігура органіста Ніколя де Грінї займає особливе місце серед усієї блискучої плеяди музикантів «Великого століття»: трагічно рано пішов з життя цей геніальний художник, проживши усього 32 роки. Його музика відрізняється особливим ліричним тоном, витонченою образністю, меланхолійними інтонаціями, які можна розчути в найурочистіших і

⁹ А саме: в першій з 12-ти п'єс сюїти першого тону (яка входила в «Органну книгу» 1700 року), яка називається «Plein jeu».

святкових п'єсах. У Месі де Грінї наше вухо постійне чує знайомі інтонації й обороти, композитор сміливо використовує фактурні й композиційні знахідки попередників (особливо Куперена). Де Грінї переінтонує, переплавляє весь накопичений до нього досвід у створенні органних мес і створює вершинний твір, який по праву вінчає півтора сторіччя життя цього жанру.

Образний лад його Органної Меси в деякій мірі передбачає емоційний тонус романтичної епохи (і перегукується безпосередньо з шуманівською естетикою). Флорестан і Евзебій вже народилися в цьому творі, у якому панують два начала: сумний ліризм з усіма можливими найтоншими відтінками, і героїка, в якій, проте, відчувається деякий внутрішній надрив. Специфіка звуковидобування й динамічних змін на органі в багатьох випадках тільки підсилює ці відчуття завуальованої напруги або прихованої втоми (яка підкреслена переважанням спадних мелодичних ліній).

Необхідно відзначити важливе нововведення в сфері органної фактури: де Грінї – перший, хто починає писати п'ятиголосні фуґи для органу; саме ним відновлена традиція Тітлуза застосовувати п'ятиголосся для хоральних обробок. П'ятиголосна фуґа з розділу Кугіє теж орієнтована на фуґовані композиції Тітлуза й відтворює характерну для них імітаційно-строфічну (мотетну) форму. Таким чином, це ще один приклад у французькій органній літературі фуґи на хорал.

Звертаючись у своїй «Органній книзі» до жанру органного гімну, де Грінї підводить своєрідний підсумок всьому розвитку французької органної музики в XVII столітті, повертаючись до вихідної точки її руху. У порівнянні Гімнів Тітлуза і де Грінї особливо наочно видно, який величезний шлях пройшла французька органна музика в XVII столітті.

На рубежі XVII–XVIII століть зірка французького органного мистецтва стала поступово тьмяніти, і все виразніше почали проступати риси занепаду його колишнього блиску й пишноти [159]. В органних книгах початку XVIII століття все більше відчувається вторинність і наслідувальність музичної мови, мелодійні обороти набувають вигляду багаторазово стертих знаків, що

випали з контексту і використовуються як набір «кліше». Звичайно ж, ця музика, як і раніше, чарівна й гарна, але вона немов застигла у своїх формах, і вже неможливо відрізнити одну органну книгу від іншої.

Епоха Рококо, що прийшла на зміну «Великому століттю» – з її загальною галантністю, понадрафінованістю й надчутливістю – змінила характер органних композицій. Як і раніше, зовні вони залишаються пов'язаними з богослужінням, але ці п'єси все більше віддаляються від нього за духом, тому що головним ідеалом епохи стає «приємність», зовнішня витонченість. Орган поступово поступається пальмою першості: клавесин, а потім і фортепіано, займають важливе місце в салонному музикуванні і придворних розвагах.

Серед композиторів, що завершили цю епоху, були фігури великих віртуозів, які суттєво вплинули на сучасників: як на французів, так і на музикантів інших європейських країн, зокрема на І. С. Баха. Це – Л. Маршан, П. Дюмаж, Л. Клерамбо, у середині XVIII сторіччя – К. Дакен, Ж. Дандрійо, М. Корретт, К. Бальбатр.

Сторінки збірників органної музики того часу повні гарних ліричних мелодій в італійському стилі. Є тут і перші твори, що відображають конкретні політичні події життя Франції (наприклад, увертюра Резона «у сьомому тоні D-La-Ré, з побажаннями довгого життя Королю», яка містить тему з Оферторія «Vive le Roi», 1688). Ця традиція творів органних п'єс «на злобу дня» отримає продовження в епоху Великої французької революції, коли органісти будуть змушені в такий спосіб доводити свою благонадійність і лояльність революційному режиму.

Багато композиторів-органістів першої половини XVIII століття звертається до нових жанрів інструментальної музики, які прийшли з Італії: у Парижі входять в моду сонати й концерти Кореллі, стиль яких наслідують Ф. Куперен, Л. Клерамбо й М. Корретт. Сфера камерного інструментального ансамблю, таким чином, отримує пальму першості на музичному Парнасі Франції. І саме італійський інструментальний концертний стиль вдихнув нове

життя в застиглих форми французьких органних жанрів початку XVIII століття [76].

В органній музиці можна спостерігати цікаву тенденцію: старі жанри композитори намагаються поєднувати з принципами нового стилю. Якщо поглянути з цієї точки зору на сюїти початку XVIII століття, то помітно, як мелодична лінія стає все більш співучою, зближаючись з італійською оперою; в той же час з'являються характерні хроматичні ходи, дисонансні гармонії, які стали «візитною картою» інструментальної італійської музики.

У руслі цього напрямку виявляється й творчість Мішеля Корретта, одного з визначних композиторів століття. Роки життя Мішеля Корретта охоплюють практично все XVIII століття: з 1707-го по 1795-й. Він був сучасником багатьох знаменитих музикантів і багатьох славних подій епохи, переживши навіть потрясіння Великої французької революції. Під кінець життя йому довелося скласти Сінфонію для оркестру на тему популярної революційної пісні «Ça ira» для доказу своєї лояльності. У своїй музиці Корретт продовжує втілювати ідею «об'єднаного смаку» Ф. Куперена, шукаючи синтез властиво французьких та італійських традицій.

У найбільш чистому вигляді «французьке» начало проявилось у Корретта в органних композиціях. Численні сюїти на Магніфікат для виконання під час вечірньої служби в цілому дотримуються жанрової системи й стилістики, яка склалася ще наприкінці XVII століття. Це та ж сама французька органна сюїта тембрів, яку ми зустрічали і в органних месмах Ф. Куперена, і в композиціях Н. де Грінї, і в Корретта-старшого. Втім, є тут і деякі незвичайні моменти. Зокрема, в деяких п'єсах прослизують мелодичні фрази, цілі фрагменти, які дивним образом нагадують деякі органні твори І. С. Баха. За однією з версій [76, с.110-111], це пояснюється впливом італійської музики (особливо, Вівальді) на Корретта і на І. С. Баха. У Магніфікаті III і IV тону з «Першої органної книги» (1737) Корретта можна знайти цілий ряд оригінальних рис, що виділяють цю сюїту серед інших творів композитора. По-перше, використання в п'єсі *Plein jeu* техніки подвійної

педалі, мабуть, під впливом згадуваної вище п'єси Маршана¹⁰. По-друге, *Fuga doppo* (подвійна fuga) являє єдиний приклад подібної поліфонічної форми у французькій органній літературі кінця XVII–XVIII століття.

Такою ж унікальністю відрізняються Шість органних концертів op. 24 Корретта. Вони є єдиними, що дійшли до нас, зразками французького органного концерту, жанр якого відродиться лише в XX столітті у творчості Ф. Пуленка¹¹. У цих концертах композитор використовує різноманітні прийоми італійського концертного стилю: органіст грає в *tutti*, виконуючи функцію *continuo*, а в епізодах часто має самостійні каденції або ж «змагається» із солістами-скрипачами. Кожен з концертів написаний у традиційному для сольного концерту тричастинному циклі. Корретт часто звертається до форми *da capo* у крайніх швидких частинах, а для другої частини обирає або *Adagio* в італійському дусі, або *Aria* з варіаціями¹².

З середини XVIII століття композитори практично перестають випускати органні збірники, однак не варто думати, що це ознака занепаду органного виконавства: жанри органної меси, гімну, сюїти нікуди не зникли, але зі сфери професійного твору з твердою фіксацією нотного тексту вони знову перейшли в область імпровізації. Під час богослужіння органіст, як і раніше, виконував соло між строфами хору, імпровізуючи або італійські арії, або менуети й алеманди, або навіть граючи популярні народні пісеньки.

Зі старих органних жанрів у композиторській практиці залишається тільки ноель (варіації на народні різдвяні пісеньки), який в порівнянні з XVII століттям знезацька одержує надзвичайну популярність.

Пісенно-танцювальний тематизм ноеля вплинув і на гармонічну мову: саме в цих п'єсах виразно проявляються риси нового тонального мислення,

¹⁰ Такий прийом педальної техніки ми зустрічаємо на той час лише в творах І. С. Баха - в його двох хоралах Лейпцігського періоду: «An Wasserflussen Babylon» BWV 653 і «Aus tiefer Noth» BWV 686 [76].

¹¹ Корретт написав їх для виконання на музичних зборах, що проходили в палаці Тюільрі, де в 1748 році був встановлений орган. На цих зборах звучала як релігійна музика, так і цілком світські твори [76].

¹² Інтерес Корретта до жанру інструментального концерту пов'язаний не тільки з італійськими зразками, а й з музикою Г. Ф. Генделя. Відомо, що близько 1737 року Корретт побував в Лондоні, де, мабуть, чув генделівські концерти, і, можливо, звів з ним особисте знайомство [76].

складається гомофонно-гармонічна фактура, кристалізується пісенна форма з її квадратністю та періодичністю в побудові фраз.

У варіаціях на ноель в силу яскраво вираженої танцювально-пісенної природи відсутні такі жанри, як *Plein jeu* і фуга, але зате широко представлені різноманітні форми діалогу: патетичний і ліричний, героїчний або жартівливий. Таким чином, багаточастинна сюїта XVII століття стискається до розмірів варіаційного циклу, що складається іноді всього лише із двох-трьох сторінок.

Стиль ноелів М. Корретта, К. Дакена, Ж. Дандрійо, К. Бальбатра багато в чому передбачив стиль віденських класиків. Ноелі витримані цілком у гомофонно-гармонічній фактурі, в них часто використовуються так звані «альбертієві баси», а за структурою ноелі дуже близькі до характерних варіацій. У формі варіацій пишуться тепер і оферторії – такими є п'єси в цьому жанрі у М. Корретта.

Такий розквіт «наївного» стилю у французькій органній музиці був тісно пов'язаний з ідеями енциклопедистів, які виражені в гучному гаслі Руссо: «Назад до природи!». Руссоїстські тенденції будуть з цього часу постійно існувати в органній музиці, приймаючи то примітивні, то витончені форми. Це стане особливо помітно в XIX столітті, коли наслідування ударам грому й пастушим наспівам будуть знаходитись поруч з піднесеною Фантазією *C-dur* і Пастораллю Франка. До кінця століття усе ясніше позначається тенденція зближення органного й клавесинового (а пізніше й фортепіанного) стилів, – зворотна стосовно тої, що спостерігалася сторіччям раніше – в епоху Нівера. Органна фактура стає більш рухливою, вбираючи в себе всі елементи віртуозної клавесинової техніки: фігури з репетиціями (від *Скарлатти*), «альбертієві баси», що вже згадувалися, каскади арпеджіо паралельно в обох руках...

Все частіше французькі органісти межі XVIII–XIX століть пишуть композиції, що зображують батальні сценки або сцени-пасторалі з ударами грому. Це зниження духу французької музики дуже влучно охарактеризував

Н. Дюфурк як рух «від концертного органу до шарманки» [158]. Органна музика виявилася готовою до зустрічі революції 1789–1793 років: імітації грому й спалахи блискавок легко переросли в зображення гарматних залпів, а граціозні варіаційні цикли, не змінюючи стилю, перейшли від тематики ноелей до Марсельєзи.

Події Великої французької революції – це найважливіший рубіж у мистецтві Франції. Новий життєвий уклад диктував свої закони художній практиці, яка була змушена спішно пристосовуватися і створювати нові традиції. Протягом багатьох століть орган, будучи учасником католицького богослужіння, був вписаний не лише в ритуал, але й у самий інтер'єр західного храму, а головним завданням композиторів-органістів було створення репертуару для супроводу літургії.

Революційний уряд відокремив церкву від держави, перестав фінансувати церковні заходи й націоналізував церковне майно. Органісти втратили свій постійний заробіток, і, крім того, багатьом прекрасним інструментам загрожувало тепер знищення. Адміністративні органи управління Франції видавали декрети про продаж органних фасадів (які часто були багато прикрашені) і органних труб для переплавки їх на олово й свинець. Однак знайшлися і захисники органу, які розгорнули активну діяльність стосовно його збереження у Франції і направили в республіканський уряд кілька листів, де доводили необхідність існування інструменту, який був гордістю країни протягом століть, підкреслювали його унікальність, наявність виразних можливостей, яких немає в жодного іншого інструменту¹³.

В епоху Революції на перший план виходять хор і оркестр, тому що умови виконання музики під відкритим небом потребують використання максимальних за силою звукових мас. Тому так часто в той час зустрічаються склади, що вимагають наявності декількох оркестрів, неодноразово у творі

¹³ Така ситуація тривала до 1802 року, коли Наполеон реконструював королівську каплицю в Тюільрі, відновив в правах церковні богослужіння і участь в них музики, насамперед органної. Тоді більшість органістів змогла повернутися на втрачені ними в роки революції пости в різних церквах Парижа і в провінції [76].

використовується одночасно кілька хорів. Іноді – для більшої грандіозності – перевозили на місце проведення торжества й орган, але посеред стількох інструментів і співаків органне звучання втрачалося, йому відводилася другорядна роль.

Під кінець революції декадні свята набувають характеру цивільних мес. І тоді орган починає виконувати ту ж саму функцію, що і у католицькій літургії. Серед подібних творів: «Варіації на тему Марсельєзи» Клода Бальбатра, «Перемога армії в Італії» Жака Боварлі-Шарпантьє, «Битва» і «Заклик до Свободи» Шарля Броша. Тут головною ідеєю стає натуралістична передача різних образотворчих або шумових ефектів¹⁴.

Після революції до подібних творів додалися транскрипції популярних оперних і салонних п'єс. Започаткував цю тенденцію Клод Бальбатр, який виконував в Notre-Dame свої перекладання увертюри і симфоній з опер Рамо й Мондовіля. Тепер сюди включаються й фрагменти з опер Гретрі, різноманітні тарантели, колискові, пасторалі й тріумфальні марші. У цілому ж і в цей рубіжний період у всій Європі (не тільки у Франції) орган витісняється на задній план, поступаючись місцем фортепіано. І хоча до нього, як і раніше, ставляться з пієтетом і повагою, але тільки лише в середині XIX сторіччя – на хвилі відродження бахівської спадщини (у тому числі й органної) – композитори почнуть проявляти до цього інструмента дійсно серйозний інтерес.

Французька революція внесла не тільки хаос і «легковажний пафос» у сферу органного мистецтва: з початку XIX сторіччя починається період академічного навчання для французьких органістів. Якщо раніше органісти – на відміну від співаків і інструменталістів – вчилися приватно в церковних музикантів, що передавали своїм дітям і учням секрети майстерності, то

¹⁴ Н. Дюфурк наводить такий історичний приклад, коли в кафедральному соборі в Турі для більш переконливого зображення грому (яке просили влаштувати святі отці в момент співи Gloria Patri з Магніфікату) органіст Буайєр за допомогою свого брата випустив петарди з балкона. За свідченням цього органіста, «постріл був настільки лютим, і відгомін був такий жахливий в великому просторі собору, що люди похилого віку впали ниць на своїх лавах, а юнаки з криками тікали. Мій брат був захоплений настільки реалістичною імітацією грому, і святі отці, подолавши свій страх, сміялися разом з нами» [76].

протягом усього XIX століття виникають спеціальні навчальні заклади, де органісти отримують академічну музичну освіту, що включає навчання гармонії, контрапункту, форми поряд з власне грою на інструменті.

Протягом століття в Парижі з'явилося чотири національно значущих музичних інститути, у яких органу приділялася особлива увага. Це – Паризька консерваторія, Школа Нідермейєра, Національний інститут сліпих і Співоча школа (Schola Cantorum) Венсана д'Енді. До них треба додати Королівську консерваторію в Брюсселі, в стінах якої отримали свою освіту найвидатніші французькі органісти: К. Лоре, Ш. М. Видор і А. Гільман. Саме ці музичні центри підготували ґрунт для небувалого розквіту французького органного мистецтва в останній третині XIX сторіччя, саме тут сформувалася нова французька органна традиція.

З Паризькою консерваторією пов'язане ім'я Франсуа Бенуа, який залишався головою органного класу понад сорока років (до 1872 року, коли його змінив С. Франк). Він виховав нове покоління французьких органістів, серед яких були такі видатні французькі композитори-органісти, як С. Франк, К. Сен-Санс, А. Лефєбюр-Велі, Ш. Алькан та багато інших. Бенуа і його учні в своїх органних композиціях переслідують ті ж самі цілі, що і їх великі попередники в XVII столітті: створити репертуар церковним органістам у провінції. Звідси величезна кількість оферторіїв та Elevations, маршів та ходів. Не складаючи більше органних мес, композитори-органісти збирають окремі п'єси в сюїти й об'єднують їх у спеціальні збірники¹⁵.

Бенуа не звертав особливої уваги на розвиток віртуозної педальної техніки, навчаючи в традиційній манері гри тільки носком. Тому багато його учнів переймали секрети нової віртуозної гри в спілкуванні з іншим випускником Паризької консерваторії – Александром Боелі (1785–1858), який славився своєю блискучою ногою технікою, розробленою ним на педальному фортепіано. Боелі одним з перших познайомив паризьких

¹⁵ «Бібліотека органіста» Бенуа (1841-1861), «Сучасний органіст» (1867), «Великий орган, церковний путівник» (1869) Лефєбюр-Велі, «40 органних п'єс, придатних для божественної літургії ...» А. Боелі.

органістів з органною спадщиною Баха й новими прийомами гри, які були вже поширені в Німеччині – зокрема, з педальною технікою із застосуванням каблука.

Одним з найбільш блискучих і найбільш «скандальних» органістів Другої Імперії був Александр Лефєбюр-Велі, який закінчив консерваторію в 1835 році по класах фортепіано, органу й композиції (у Галеві). Займаючи посаду органіста в найбільших церквах Парижа – St.-Roch (з 1847) і St.-Sulpice (з 1863), він прославився своїми імпровізаціями і композиціями, у яких зображувалися сцени грози з ударами грому, поривами вітру і т. п. Цей набір «ефектів» включався в контекст абсолютно різних творів: від оферторія, призначеного для літургії, до салонних п'єс або пасторальних сценок [76].

Різноманітні колористичні й динамічні ефекти в імпровізаціях і творах Лефєбюра-Велі – це результат появи нового типу органу у Франції — симфонічного органу А. Кавайє-Коля.

Його мистецтво стало предметом дискусії між прихильниками французьких виконавських традицій і прихильниками німецької органної школи. Дві точки зору на призначення органіста: бути імпровізатором (що йде ще з XVII століття) або, більш сучасна, бути інтерпретатором чужих композицій, осягати різні стилі – відбили реальну розбіжність між французькою й німецькою органною школою в середині XIX століття.

Саме в цей час з Паризькою консерваторією починає успішно конкурувати консерваторія в Брюсселі, куди їдуть вчитися Клемент Лоре, Шарль-Марі Відор, Александр Гільман – ті, хто безпосередньо здійснять (разом з Франком) синтез стилів французької й німецької органних шкіл, рівномірно поєднуючи імпровізацію і інтерпретацію, та закладуть основи сучасного французького органного мистецтва.

Метою освітньої програми Паризької консерваторії була підготовка музикантів для оперних театрів, а в Брюссельській – виховання концертуючих виконавців-віртуозів, тобто навчання було спрямовано, насамперед, на світську діяльність. Школа релігійної музики, яка була створена в 1853 році в

Парижі, ставила завдання відродження літургійної музики – як григоріанського хоралу, так і вокальної спадщини Відродження. Завдяки засновнику школи Луї Нідермейеру з'явився цілий рух за відродження григоріанського співу, який з тієї пори став знаходити все більше прихильників і послідовників (досить згадати про організований з тією ж метою ще один навчальний заклад – Schola Cantorum Венсана д'Енді). Цей напрямок підготував появу таких оригінальних композиторів-органістів ХХ століття, як Шарль Турнемір і Олів'є Мессіан, творчість яких виявляє собою вищий синтез традицій григоріанського plain-chant з традиціями інструментального мистецтва Нового часу.

Згадуючи навчальні заклади, що вплинули на розвиток органної музики, не можна не згадати про Національний інститут сліпих (який був підготовчим шаблоном перед консерваторією). Дефекти зору ніколи не заважали музикантам досягти вершин виконавської майстерності. Згадаємо, що перші органісти епохи Відродження – Франческо Ландіно, Конрад Пауман, Арнольд Шлік, Антуан Кабесон – були сліпими. І саме вони заклали основи європейського органного мистецтва! Утворена після революції 1789 року школа для обдарованих сліпих дала можливість розвинути повною мірою свої таланти таким органістам, як Адольф Марті, Луї Вьєрн, а вже в наш час – Андре Маршал, Гастону Літез.

Паралельно з розширенням можливостей в ХІХ столітті отримати професію органіста, з появою спеціальних навчальних закладів, що ставили метою підготувати високоосвічених виконавців і учасників богослужіння, відбувається й новий розквіт органобудівництва у Франції. Понад два століття залишався незмінним вигляд французького класичного органа, і до початку ХІХ сторіччя його технічні можливості перестали відповідати новим віянням, що виникли у французькій інструментальній музиці та в інших європейських органних школах.

Формування нового типу органа відбувалося поступово, починаючи з 1840-х років, і дійсно пов'язане насамперед з іменем французького органного

майстра Арістіда Кавайє-Коля. У цей час затверджується не просто інший тип інструменту, але інша естетика, що визначила на багато десятиліть шлях розвитку французької органної музики, – естетика, що пов'язана з впливом симфонічного оркестру, зі специфікою його звучання, зі зверненням до інструментальних жанрів сонати й симфонії.

Кавайє-Коль кардинально змінює склад і характер регістрів¹⁶, що відкриває перед композиторами й органістами небувалі досі простори й можливості. У французькій органній музиці починається нова епоха. І відкривається вона у другій половині ХІХ століття двома іменами, що представляють два полюси в розвитку французької музики. Це - Каміль Сен-Санс, що втілює типово французьке начало, з його тяжінням до театральності, зовнішньої помітності, приємності, і в той же час, стрункості, логічності, навіть класичності у висловленні, і Сезар Франк, що тяжіє до німецької багатозначності, рефлексії, який вніс філософський лад у французьку інструментальну музику.

До вісімдесятих років ХІХ століття у французькій органній музиці – в опусах Франка, Сен-Санса, їхніх молодших сучасників – Відора, Гільмана, Лоре, Жигу, Бельмана – складаються основні жанрові напрямки, по яких піде подальший розвиток французької органної музики в ХХ столітті [76, 158].

1. *Симфонічний*, в руслі якого працювали Ш. Відор, А. Гільман, Л. Вьєрн, створюючи свої цикли монументальних симфоній для органу соло, а також органні сонати, прообразом яких був чотиричастинний сонатно-симфонічний цикл німецьких композиторів.

¹⁶ Додається безліч регістрів, що імітують оркестрові духові інструменти (гобой, кларнет, фагот, англійський ріжок); ефект forte досягається тепер за допомогою додавання батареї язичкових регістрів *Bombarde 16'*, *Trompette 8'*, *Clairon 4'*, роль яких в романтичних екстатичних кульмінаціях подібна функції групи мідних духових, що прорізають всю масу симфонічного оркестру. Додається нове сімейство язичкових – *Chamades* (шамади), тембр яких відрізняється особливою пронизливістю: додаються регістри, які є «візитною картою» Кавайє-Коля – сімейство *Flutes harmoniques* або *Octavians* («гармонічні» флейти, що дають октавний обертон і імітують ефект передування), а також регістри *Voix celeste*, *Unda maris* (в яких одна з труб налаштовується вище або нижче основного ладу, що викликає ефект «биття», що передається через коливання або легке тремоло звуку).

2. *Неокласичний або необарочний*, що пов'язаний зі звертанням до форм і жанрів поліфонічного стилю епохи Бароко – насамперед до фуги, імітаційної техніки.
3. *Жанрово-програмний*, який є найбільш характерним для французького мистецтва. Найяскравішим представником цієї лінії був Луї Вьєрн.
4. *Релігійно-програмний*. Майже всі французькі композитори на рубежі ХІХ–ХХ століть віддали данину цьому напрямку. Багаті темброві можливості органу несподіваним чином виявилися найпридатнішими для вираження релігійних ідей.
5. *Органна музика, що призначена для супроводу богослужіння*. Витоки цієї області органного мистецтва в споконвічному призначенні органу як літургійного інструменту.

Наближуючись в нашому історичному екскурсі, що стосується історії французької органної музики, до ХХ століття, і охопивши в його межах досить широке коло композиторів і органістів, що формували це явище, виділимо серед наступних його представників кілька імен, які приведуть нас до головного об'єкту дослідження – творчості Жанни Демесьйо. Серед них: Шарль-Марі Відор, один з найяскравіших представників симфонічного напрямку у французькій органній музиці, і Марсель Дюпре, який навчався в нього по класу композиції і став в свою чергу вчителем Жанни Демесьйо.

Шарль-Марі Відор був сучасником не тільки Франка, але й Дебюссі, Равеля, застав розквіт композиторів «Шістки», зліт молодого Мессіана. Однак час немов застиг в його творах: він практично не виходить за межі романтичного стилю, і до кінця життя сприймається в музичному житті Парижа як анахронізм, упертий консерватор, що живе ідеалами минулого. Пік розквіту його діяльності припадає на рубіж ХІХ–ХХ ст. У цей час у паризьких театрах багато ставлять його опери і балети, з усього світу до нього з'їжджаються учні. І найцікавіші його досягнення в сфері органної музики припадають на останні десятиліття ХІХ століття: це 10 симфоній, які Відор створював протягом майже тридцяти років.

В перших восьми симфоніях Відора спостерігаються моменти, завдяки яким його симфонії не втрачають популярності й по сьогоднішній день. Це – сонорні ефекти, використання акустичних особливостей соборного простору, збагачення органної техніки новими прийомами (наприклад, можна знайти цілий ряд цікавих фактурних формул у педальній партії, перенесених з фортепіанної техніки).

У двох останніх симфоніях композитор звертається до мелодії григоріанського хоралу, закладаючи основи сучасної традиції органної обробки григоріанського наспіву і вперше в історії повертаючи жанр симфонії (світський по своїй «природі») у бік церковної музики. Тема віри – не як символу, а як способу життя, і головне, способу мислення – ця проблема в повний зріст заявить про себе в музиці першої половини ХХ століття. Шарль Турнемір, Марсель Дюпре, Жан Ален, Олів'є Мессіан – це лише французькі композитори, що присвятили свою творчість ствердженню «істини католицької Віри». І першим у цьому ланцюжку імен ми по праву називаємо ім'я Шарля-Марі Відора.

Релігійно-програмний напрямок першої половини ХХ століття у французькій органній музиці стикається з течією неотомізму у Франції, вплив якої на сферу художньої творчості на той час був дуже значним. Композитори не просто звертаються до релігійної тематики, але намагаються виразити за допомогою найширших сонорних можливостей свого інструменту найглибші філософські та теологічні ідеї.

І одним з піонерів цього напрямку був Марсель Дюпре – видатний органіст-віртуоз, композитор, педагог, теоретик. За спогадами сучасників, Дюпре був неперевершеним імпровізатором, і часто його публічні імпровізації пізніше оформлялися ним у записану партитуру. Так народилися два його самі найпопулярніших твори – «Симфонія пасіонів» (ор. 23) і «Хресний шлях» (ор. 29). Як рису стилю Марселя Дюпре відзначимо відсутність мелодично розгорнутих тем. Дюпре властиве інтервальне мислення, і його теми – це найчастіше певні інтервальні ходи, що багаторазово повторюються на різній

висоті. Проте ці неяскраві в мелодійному плані теми знаходять рельєф завдяки оригінальному тембровому забарвленню. Дюпре взагалі розширює діапазон органу, постійно використовуючи крайні октави. Він обіграє особливості звучання цих регістрів – глухий тембр великої й малої октави і тонкий пронизливий – у третій октаві, – домагаючись яскравих звукозображальних ефектів. В сфері регістровки він віддає перевагу «чистим» фарбам. Наприклад, часто зустрічаються «хори» регістрів одного сімейства, узяті з різних мануалів, сольні тембри (Flute, Trompette, Gambe), що не змішані з іншими регістрами [76, 160, 164].

Наш історичний екскурс підійшов впритул до періоду, в який відбувалося формування естетичних позицій Жанни Демесьйо. Історична ситуація, що склалася у Франції на початок I половини XX століття, всіляко сприяла розвитку музичного мистецтва і сприяла появі в цій сфері яскравих творчих особистостей. Однак, крім історичних передумов, слід зазначити ряд біографічних факторів, що зробили істотний вплив на становлення композиторського методу Жанни Демесьйо, без яких розуміння її творчої спадщини виявилось б неповним.

1.2. Життєвий і творчий шлях Жанни Демесьйо (1921 –1968)



Жанна Демесьйо¹⁷ (Jeanne Demessieux) – легендарна французька органістка, піаністка й композитор середини ХХ в., перша жінка-віртуоз міжнародного рівня. Її вважають одним з «титанів» органу, однак, незважаючи на цей легендарний статус, вона залишається однією з найзагадковіших героїнь цього інструменту.

Жанна Демесьйо народилася 13 лютого 1921 року в Монпельє, одному з найбільших міст на півдні Франції. Її родина жила в декількох хвилинах ходьби від залізничного вокзалу, де працював її батько, Етьєн Демесьйо. Батько Жанни грав на горні, був художником-аматором і високо цінував естетичні інтереси своєї дружини, Мадлен Мезі з родини Камарг, дуже чутливої натури, що ретельно приховувала свою емоційність за зовнішньою незворушністю. Ці контрастні риси успадкувала від матері й Жанна. Багатьом з першого погляду вона могла здатися трохи замкненою, проте її твори відкривають перед нами людину з глибоким внутрішнім світом.

Батьки Жанни любили музику й часто ходили на концерти. Одного разу у віці 3 років, вони взяли маленьку дочку з собою на постановку опери Глюка «Орфей і Еврідіка» (її не було з ким залишити вдома в той вечір). На диво,

¹⁷ Біографічні відомості були почерпнуті з франко- і англійських джерел [152, 155, 165, 163].

музика поглинула дитину з перших же нот. Прийшовши додому, вона стала співати одну з арій, почутих у той вечір.

Ранню музичну освіту Жанна одержує під чуйним керівництвом своєї ніжно улюбленої сестри, яка була на 13 років старше її і на той час вже добре володіла фортепіано і органом. У віці 11 років Жанна виграє першу премію за інтерпретацію фортепіанного концерту Відора. Будучи переконаними у винятковому талантові своєї дочки й розуміючи, що ресурси їх південної провінції виявилися для неї вичерпаними, батьки приймають рішення переїхати до Парижу.

Сором'язлива дівчина зовсім зачарувала своїм талантом паризьких метрів, і Жанна була зарахована до консерваторії в клас Симона Рієра (Simon Riera), з яким вона часто конфліктувала, проте в навчанні просувалася чудово. Наприклад, одного разу в 8-денний період вона освоїла 2 трансцендентних етюди і Угорську рапсодію №6 Ліста, сонату ор. 106 Бетховена, хроматичну фантазію і фугу Баха й кілька етюдів Шопена!

Що ж спонукало Жанну звернутися до органу, маючи такі блискучі перспективи в сфері фортепіано? У всьому виявилася винна, як це часто буває, випадковість. Переїхавши в Париж і будучи католиками, Жанна і її родина приєдналися до недавно побудованої церкви Сен-Еспрі (église du Saint-Esprit). Усвідомлюючи талант дівчинки, 12-літню Жанну попросили бути органісткою цієї церкви. Спочатку, поки орган не встановили, вона грала на фісгармонії. Коли ж через рік інструмент був встановлений, постало питання про те, щоб знайти для неї достойного вчителя. Для Жанни організували прослуховування у знаменитого органіста і композитора Марселя Дюпре, професори паризької консерваторії (серед учнів якого був, зокрема, Олів'є Мессіан). Той день 8 жовтня 1936 року змінив увесь хід її життя. Враження від знайомства з Дюпре виразилися в її щоденнику словами: «Незабутнє rendez-vous!»

Так Жанна стала ученицею Марселя Дюпре, під чиїм керівництвом вона згодом пропрацює не покладаючи рук довгі роки. Дюпре знайшов у ній свого довгоочікуваного наступника, якому він міг би передати естафету славної

традиції французького органного мистецтва, що «дісталася» йому у свій час від вчителя Шарля-Марі Відора. В 20 років Жанна виграла першу премію в класі Дюпре в консерваторії з дисциплін фортепіано, гармонія, контрапункт і fuga, композиція, а також орган і імпровізація (до того лише Олів'є Мессіану це вдалося).

26 жовтня 1941 року Дюпре написав п'єсу за назвою «Втілення», у якій він описував грані характеру свого батька. Доручивши виконання рукопису Жанні й почувши через кілька тижнів її виконання, Дюпре був розчулений до сліз.

У роки окупації, коли німці займали Париж, і свобода була сильно обмежена, Жанна регулярно ходила на віллу Дюпре, що знаходилася понад шести міль від центру Парижа (майже 10 км). У ці роки вона працювала з гарячковою напруженістю (іноді 18 годин на день). Потім вона відзначала, що жахи окупації видалися їй менш гнітючими, завдяки захопленості музичними дослідженнями.

В 1946 році Марсель Дюпре і його дружина Жанна Дюпре організують серію концертів у залі Плейель, успіх яких виявився колосальним. Дюпре використовував усі можливості для того, щоб дебют Жанни Демесьйо виявився найефектнішим дебютом в органній історії [130]. Маєстро переконав адміністрацію відреставрувати орган Кавайє-Коля згідно його інструкцій, а також розташувати консоль на сцені так, щоб глядачі могли бачити гру органістки і захоплюватися її вражаючою педальною технікою. В маркетинговий хід Дюпре входила «неофіційна» публічна поява Жанни під час служби в Сен-Сюльпіс, де вона заміняла вчителя під час його відсутності. Демесьйо не мала можливості показати все, на що вона була здатна, але пробудила у публіки бажання відвідати сольний виступ органістки. Її 6 концертів – протягом яких вона зіграла найзначніші й віртуозні твори Баха, Мендельсона, Ліста, представила старовинну французьку музику, твори самого Дюпре («Три ескізи») і свої власні твори («Етюд») – зробили справжній фурор! В елегантному світло-блакитному платті й срібного кольору

туфельках на високих підборах, ця витончена дівчина 25 років приголомшила публіку своїм ідеальним виконанням, сліпучою технікою, грою, повною характеру й душі, вона виявляла глибоке розуміння й пристрасну, поетичну натуру. Всі твори були виконані напам'ять. Серед публіки, кількістю близько 1725 людей (більше ніж на будь-якому іншому дебюті, включаючи різні інструменти), було багато запрошених органістів і концертуючих закордонних виконавців. Лангле, Літез, Мессіан і Дюрюфле, які були присутні на концерті, в захопленні заявили: «У порівнянні з Демесьюо ми граємо на педалі як слони!» [130].

Але підкоренням паризької публіки плани Дюпре не вичерпалися. 26 лютого 1947 року Жанна виступила з концертом у Вестмінстерському соборі в Лондоні. Це було початком міжнародного визнання Жанни Демесьюо. Незабаром запрошення посипалися з усіх боків.

Дюпре загорівся наміром познайомити зі своєю вихованкою американську публіку, він бачив у ній якості, які могли зробити її зіркою. Проте, ця ідея не подобалася Жанні, і вона навідріз від неї відмовилася. І Дюпре відправився в турне по Америці один. Після свого повернення він ніколи з нею не розмовляв і жорстоко припиняв будь-які спроби примирення.

Ця сварка фатально відбилася на її кар'єрі в Парижі. Однак поза Францією її зустрічають з ентузіазмом. Врешті-решт вона відвідує й США (в 1953, 1955 і 1958). Перед нею відкривається безліч шляхів, проте Жанна відмовляється від подальших запрошень і виступів там, виказуючи стурбованість залишеними старіючими батьками.

За час своєї діяльності Жанна здійснила понад 600 сольних концертів по всій Європі і Північній Америці, зробила низку аудіозаписів, що благополучно дійшли до нас, з яких ми можемо зробити висновок про її винятковий артистизм і виразну музикальність, далеку від порожньої технічної швидкості.

Окрім концертної, вона вела також викладацьку діяльність. У 1950 році вона була призначена професором органу в консерваторії в Нансі; в 1952 році – на такий самий пост у Королівській консерваторії Льєжа. Проте, вона ніколи

не вважалася «модним вчителем». Будучи ключовим представником французької віртуозної школи, вона перебувала «у немилості» у себе на батьківщині.

Крім того, Жанна серйозно ставилася й до своєї ролі церковного органіста, вона проробила 29 років у церкві Сен-Еспрі, потім – в одній з найважливіших церков Парижа, Мадлен.

В 1962 році вона стала кавалером ордена Корони Бельгії.

Жанна Демесьйо займається також і композиторською діяльністю. Серед творів, що вийшли з-під її пера: «Шість етюдів» – опубліковані в 1946, «Сім роздумів про Святого Духа» – 1947, «Триптих» – 1948, «Дванадцять хоральних прелюдій на григоріанські наспіви» – 1950, «Поема» для органу та оркестру – 1952, «Те Деум» – 1959, «Прелюдія і фуга» – 1965 і ін.

Серед шанувальників її творчості були, зокрема, Пуленк і Мессіан. Мессіан часто запрошував її в журі під час іспитів у своєму класі в консерваторії, що говорить про глибоко шанобливе ставлення до неї. На початку 60-х Мессіан хотів організувати запис повного зібрання її творів, однак, цьому проекту не судилося реалізуватися.

Постійна боротьба зі слабким здоров'ям, з захворюванням на рак були ще одним важким тягарем у її житті. Під час одного з візитів у США їй потрібна була операція на горлі, однак вона здійснила концертний виступ.

11 листопада 1968 року її не стало. Багато людей прийшли попрощатися з нею, в тому числі Дюпре. Великий орган Мадлен, який вона обожнювала, стояв у мовчазній жалобі...

1.3. Творча спадщина Жанни Демесьйо в композиторській і виконавській сферах: жанрова будова і стильова своєрідність

Жанна Демесьйо відома перш за все своїми творами для органу, які увійшли до репертуарів багатьох видатних органістів і продовжують звучати

з різних сцен світу, підкоряючи серця слухачів. Однак, Жанна Демесьйо – автор не лише органної музики. Її творча спадщина включає також:

- **фортепіанні твори** («Колискова», 1926 р., «Сюїта», 1938 р., «Етюд Fis-dur», 1938 р., «Три прелюдії», 1939 р.);
- **твори для голосу і фортепіано** («Le moulin» – «Млин», 1937 р., «Soudainement contre les vitres» – «Раптово проти вікон», 1940 р., «Sonnet de Michel-Ange» – «Сонет Мікеланджело», 1949 р., «Action de grâce» – «Подяка», «Cavalier» – «Лицар», «Le vase brisé» – «Розбита ваза»);
- **камерну музику** (Соната для скрипки й фортепіано, 1940 р., «Балада» ор.12 для валторни та фортепіано, 1962 р., Струнний квартет);
- **вокальну музику** («Cantate pour le jeudi Saint» – «Кантата на Чистий четвер» для хору, солістів та органу на сл. Фелікса Рожеля, «Barques célestes» – «Небесні човни» для трьох жіночих голосів a capella, 1950 р., «Chanson de Roland» – «Пісня про Роланда» для хору, мецо-сопрано та оркестру, 1951-56 рр.);
- **різне** (Два симфонічні моменти для оркестру, 1941 р., Г.Ф. Гендель Каденції для органу до концертів №1, 2, Ф. Ліст «Funérailles» – аранжування для органу соло).

На жаль, більшість цих творів залишаються неопублікованими.

Особливе місце у творчості Жанни займає **«Роєте»** («Поема»), ор. 9, 1949 р. **для органу з оркестром**, у якій фарби органу дивним образом поєднуються і діалогізують з оркестровими, створюючи або ефект суперництва між цими двома монументальними силами, або ілюзію повного розчинення одного в іншому.

Але найбільш чисельними і значущими в просторі світової музики є **сольні органні твори** Жанни Демесьйо. Серед них:

- **Nativité** – «Різдво», ор. 4, 1943/44 р. (Sampzon: Delatour France, 2005);
- **Six études** – «Шість етюдів», ор. 5, 1944 р. (Paris: Bornemann/Leduc, 1946)

- ✓ Pointes
- ✓ Tierces
- ✓ Sixtes
- ✓ Accords alternés
- ✓ Notes répétées
- ✓ Octaves;
- **Sept méditations sur le Saint-Esprit – «Сім міркувань про Святий Духа»**, op. 6, 1945– 47 pp. (Paris: Durand, 1947)
 - ✓ Veni Sancte Spiritus
 - ✓ Les eaux
 - ✓ Pentecôte
 - ✓ Dogme
 - ✓ Consolateur
 - ✓ Paix
 - ✓ Lumière
- **Triptyque – «Триптих»**, op. 7, 1947 p. (Paris: Durand, 1949)
 - ✓ Prélude
 - ✓ Adagio
 - ✓ Fugue
- **Twelve Choral-Preludes on Gregorian Chant Themes – «Дванадцять хоралів на григоріанські наспіви»**, op. 8, 1947 p. (Boston, MA: Mclaughlin & Reilly, 1950)
 - ✓ Rorate Caeli (aka. Rorate Coeli)
 - ✓ Adeste fideles
 - ✓ Adestee Domine
 - ✓ Stabat Mater
 - ✓ Vexilla Regis
 - ✓ Hosanna filio David
 - ✓ Filii
 - ✓ Vexillaeator Spiritus

- ✓ Ubi caritas
- ✓ In manus tuas
- ✓ Tu es petrus
- ✓ Domine Jesu
- **Andante (Chant donné)**, 1953 p. (In: 64 Leçons d'Harmonie, offertes en hommage à Jean Gallon, edited by Claude Delvincourt. Paris: Durand, 1953)
- **Te Deum**, op. 11, 1957/58 pp. (Paris: Durand, 1959)
- **Répons pour le temps de pâques: Victimae paschali laudes**, 1962/ 63 pp. (Paris: Durand, 1970)
- **Répons pour les temps liturgiques**, 1962– 66 pp. (Sampzon: Delatour France, 2006)
 - ✓ Répons pour le temps du Très-Saint-Rosaire: Ave Maria
 - ✓ Répons pour le temps d'advent: Consolamini
 - ✓ Répons pour le temps du Saint-Sacrement: Lauda Sion (first version, composed 1963)
 - ✓ Répons pour le temps du Saint-Sacrement: Lauda Sion (second version, composed 1966)
- **Prélude et fugue en ut**, op. 13, 1964 p. (Paris: Durand, 1965)

Серед них провідну роль у творчості Жанни Демесьйо грають релігійно-програмні твори, що з одного боку говорить про продовження нею традицій французької органної школи, з іншого – виявляє її стилістичну унікальність і відкриває перед нами глибокий внутрішній світ автора.

Великою популярністю користується цикл «Шість етюдів», op. 5 – це надзвичайно віртуозні твори, що кидають виклик майстерності виконавця-органіста й потребують від нього не тільки досконалого володіння органом, але й здібностей втілювати художній початок, який є в них домінуючим, незважаючи на всі технічні складності.

Жанна, будучи органісткою найвищої майстерності, поєднувала в собі обидві ці виконавські сторони. До нас дійшли аудіозаписи її виконання творів *Г. Перселла* (Trumpet Tune), *І. С. Баха* (Tocatta and Fugue in F Major BWV 540;

Fantasia in G major BWV 572; Toccata, Adagio and Fugue in C major BWV 564; Praeludium and Fugue in A minor BWV 543; Sinfonia from Cantata No. 29; Erbarm dich mein, o Herre Gott BWV 721; O Mensch, bewein dein Sünde groß BWV 622; Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 684; Liebster Jesu, wir sind hier BWV 731), **В. А. Моцарта** (Fantasia in F minor K. 608; Adagio and Fugue in C minor K. 546/426), ряду творів **С. Франка** (Prélude, Fugue et Variation op. 18, Cantabile (Trios Pièces) і ін.), **Ф. Ліста** (Prelude and Fugue on the name BACH; Ad nos, ad salutarem undam), **Ш.-М. Відора** (Allegro from Symphony No. 6 in G minor; Toccata from Symphony No. 5 in F minor), **О. Мессіана** (Dieu parmi nous (La Nativité du Seigneur), **Ж. Бервейє** (Mouvement), а також деяких з її **авторських творів** (Te Deum op. 11; Consolateur (Sept Méditation sur le Saint Esprit op. 6), Tierces (Six Études op. 5); Improvisation on the Choral "O großer Gott der Treu" from Cantata No. 46 of J. S. Bach).

І ця невелика частка її репертуару, що дійшла до нас в аудіозаписах, виявляє широту її музично-виконавського кругозору, на фундаменті якого сформувався в процесі суміщення композиторсько-виконавської діяльності її авторський органний стиль, особливості якого будуть розглянуті в наступних розділах роботи.

Висновки до Розділу 1

У першому розділі дисертації, ми пройшлися по стежках основних подій історії французької органної музики, окресливши весь його багатовимірний шлях з початку XVII в. до першої половини XX в. – часу життя видатної французької органістки і композитора Жанни Демесьйо.

Серед історичних подій, що стали передумовами її творчості, можна виділити наступні ключові моменти.

XVII століття:

- ✓ У французькій музиці зберігається рівновага, світла гармонія й оптимізм – на противагу схильному до крайнощів і різких змін настрою барочному стилю італійських і німецьких композицій.
- ✓ Вся органна музика тієї епохи базується на григоріанських джерелах з латинськими текстами.
- ✓ У творчості Жана Тітлуза – родоначальника французького органного письма – вперше з'являється тип французької хоральної обробки, при якій *cantus firmus* поміщений у нижній голос поліфонічної фактури (в італійській і німецькій музиці мелодія першоджерела звучала в тенорі або в сопрано).
- ✓ Поняття жанру тісно замикається з поняттям реєстровки, яка визначає характер фактури, тип руху й навіть назву.
- ✓ Композитори-французи (єдині в Європі на той момент) детально прописують все, що необхідно для точного відтворення їх музики (включаючи орнаментику з докладним розшифруванням мелізматики).
- ✓ Андре Резон (послідовник Гійома Нівера і Ніколя Лебега), поряд з використанням окремих сольних органних тембрів, починає захоплюватися перекликами різних звукових мас, передбачаючи цим подальший принцип розвиток оркестральності у французькій органній музиці.
- ✓ В XVII столітті панує концепція «свідомого еkleктизму»: композитори черпають мелодичні й композиційно-структурні принципи в старших побратимів-органістів.
- ✓ Франсуа Куперен також іде цим шляхом, але долає монотонність і статичність своїх попередників. Зокрема, при роботі з темою він представляє її з різних боків, в різних тембрах, в різних висотних діапазонах, подібно французьким імпресіоністам, яких буде цікавити не стільки сам предмет, скільки його вигляд у різних ракурсах.
- ✓ Луї Маршан відходить від майстерної обробки й деталізації письма Г. Нівера, Н. Лебега та Ф. Куперена у бік несподіваних технічних ефектів і масштабних звукових контрастів.

- ✓ Ніколя де Гриньї особливим ліричним тоном і витонченою образністю у своїх творах передбачає емоційний тонус романтичної епохи.

XVIII століття:

- ✓ Початок XVIII століття злегка застигає у своїх формах, у музиці того часу домінують «приємність» і зовнішня витонченість.
- ✓ Композитори початку XVIII століття (Л. Маршан, П. Дюмаж, Л. Клерамбо) і їх послідовники середини століття (К. Дакен, Ж. Дандрійо, М. Корретт, К. Бальбатр) закладають основи віртуозного напрямку у французькій органній музиці.
- ✓ Поступово в Парижі входять у моду сонати й концерти А. Кореллі, яким наслідують Ф. Куперен, Л. Клерамбо і М. Корретт. Італійський інструментальний концертний стиль вдихає нове життя в застигли форми французьких органних жанрів початку XVIII століття та привносить в них італійський оперний мелодизм, характерні хроматичні ходи, дисонансні гармонії.
- ✓ Жанри органної меси, гімну, сюїти нікуди не зникають, але зі сфери професійного твору з твердою фіксацією нотного тексту вони переходять в область імпровізації.
- ✓ Зі старих органних жанрів у композиторській практиці залишається тільки ноель (варіації на народні різдвяні пісеньки), в якому проявляються риси нового тонального мислення, складається гомофонно-гармонічна фактура, кристалізується пісенна форма з її квадратністю і періодичністю в побудові фраз, що передбачає стиль віденських класиків.
- ✓ До кінця сторіччя усе ясніше позначається тенденція зближення органного й клавесинового (а пізніше й фортепіанного) стилів. Органна фактура стає більш рухливою, вбираючи в себе всі елементи віртуозної клавесинової техніки: фігури з репетиціями (від Скарлатті), «альбертієві баси», каскади паралельних арпеджіо в обох руках та ін.

Велика французька революція:

- ✓ стає найважливішим рубежем в мистецтві Франції. Революційний уряд відокремлює церкву від держави, перестає фінансувати церковні заходи і націоналізує церковне майно.
- ✓ Все частіше французькі органісти межі XVIII–XIX століть пишуть композиції, що зображують батальні сценки або сцени-пасторалі з ударами грому. Після революції до подібних творів додалися транскрипції популярних оперних і салонних п'єс.
- ✓ У цілому ж в цей рубіжний період у всій Європі (не тільки у Франції) орган виявляється відтиснутим на задній план, поступаючись місцем фортепіано.

XIX століття:

- ✓ У середині XIX сторіччя – на хвилі відродження бахівської спадщини – відроджується інтерес і до органного мистецтва. З початку XIX сторіччя починається період академічного навчання для французьких органістів, завдяки чому в останній третині XIX сторіччя формується нова французька органна традиція.
- ✓ Александр Боелі одним з перших познайомив паризьких органістів з органною спадщиною Баха і новими прийомами гри, які були вже поширені в Німеччині – зокрема, з педальною технікою із застосуванням каблука.
- ✓ Реформа в органобудівництві у Франції – поява симфонічного органу А. Кавайє-Коля – знаменує початок нової епохи у французькій органній музиці. Александр Лефєбюр-Велі – один з перших, хто насичує свої імпровізації і композиції різноманітними колористичними й динамічними ефектами, що стали можливими завдяки цьому.
- ✓ Затверджується основне естетичне положення французької органної музики, яке пов'язане зі впливом симфонічного оркестру, зі специфікою його звучання, зі зверненням до інструментальних жанрів сонати й симфонії.
- ✓ В II половині XIX століття формуються два полюси в розвитку французької музики: у *першому* – пов'язаному із творчістю *Камілла Сен-Санса* – втілилося

типово французьке начало, з його тяжінням до театральності, зовнішньої помітності, приємності, і в той же час, стрункості, логічності, навіть класичності в висловленні; *інше* – в особі його основоположника *Сезара Франка* – тяжіло до німецької філософської багатозначності, рефлексії.

- ✓ Клемент Лоре, Шарль-Марі Відор, Александр Гільман здійснюють (поряд із Франком) синтез стилів французької й німецької органних шкіл, рівномірно поєднуючи імпровізацію і інтерпретацію, та закладають основи сучасного французького органного мистецтва.
- ✓ Шарль-Марі Відор в 10 симфоніях для органу застосовує сонорні ефекти, які пов'язані з використанням акустичних особливостей соборного простору, збагачує органну техніку новими прийомами, закладає основи сучасної традиції органної обробки григоріанського наспіву і вперше в історії повертає жанр симфонії (світський по своїй «природі») у бік церковної музики.

Таким чином, до періоду вісімдесятих років XIX століття у французькій органній музиці складаються **основні жанрові напрямки, якими буде прямувати** французька органна музика XX століття: *симфонічний* (що характеризується інтересом до жанрів симфонії для органу соло, органної сонати); *неокласичний* або *необарочний* (що пов'язаний зі звертанням до форми фуги, імітаційної техніки); *жанрово-програмний* (який є найбільш характерним для французького мистецтва, на чолі з найяскравішим його представником Луї Вьєрном); *релігійно-програмний* (до якого виявилися причетними майже всі французькі композитори рубежу XIX-XX століть); *органна музика, призначена для супроводу богослужіння* (у якій відбилося споконвічне призначення органу як літургійного інструменту).

Ситуація, що склалася у Франції в першій половині XX століття, всіляко сприяла розвитку музичного мистецтва й появі в його органній сфері яскравих творчих особистостей. Одним з таких особистостей був Марсель Дюпре – видатний органіст-віртуоз, композитор, педагог, теоретик, що навчався у Відора по класу композиції і став учителем Жанни Демесьйо, у творчості якої увесь пласт французької органної історичної традиції дивним чином з'єднався

з неповторною своєрідністю авторського начала, породивши надзвичайно особливий феномен. Багато естетичних позицій і композиційних прийомів Дюпре передав своїй творчій спадкоємиці. Серед них:

- ✓ велика роль імпровізації (велика кількість творів, що народилися саме під час концертів, пізніше оформлялися в записану партитуру);
- ✓ відсутність мелодично розгорнутих тем (в основі яких, як правило, лежать інтервальні ходи, що багаторазово повторюються на різній висоті але знаходять рельєф завдяки оригінальному тембровому забарвленню);
- ✓ інтерес до крайніх октав органу (обіграється особливість звучання цих регістрів, що призводить до яскравих звукообразжальних ефектів);
- ✓ вдосконалення і оновлення технічних прийомів органного виконавства, особливо в рамках педальної партії;
- ✓ традиційне для французької органної музики захоплення релігійно-програмною тематикою.

Гармонійно поєднуючи у своїй особистості яскраве творче начало і високий рівень виконавської майстерності, Жанна Демесьйо втілює ці (та інші) принципи у своїх творах, пропускаючи їх крізь призму своєї музично-мовної індивідуальності й оригінальності авторського образного мислення, в чому ми переконуємося після детального аналізу її органних творів у наступних розділах дисертації.

РОЗДІЛ 2.

КОМПОЗИЦІЙНО-СТИЛІСТИЧНІ І ОБРАЗНІ ПРИНЦИПИ ОРГАННИХ ТВОРІВ ЖАННИ ДЕМЕСЬЙО

2.1. «Сім роздумів про Святого Духа» оп.6 («Sept méditations sur le Saint Esprit»)

Цикл «Сім роздумів про Святого Духа» («Sept méditations sur le Saint Esprit») оп. 6 був написаний Жанною Демесьйо в 1945-47 рр. Він присвячений Жану Бервейє¹⁸, композиторові й органістові, чиї твори Жанна часто виконувала на своїх концертах і багато з яких Жан Бервейє присвятив їй.

Цикл складається з 7 частин:

1. Veni Sancte Spiritus
Venez Esprit-Saint, et envoyez-nous du ciel un rayon de votre lumière. (Seq. Pentecôte)
Прийди, Духу Святий, зішли з неба взятий Світла Твого струмінь¹⁹.
2. Les Eaux
La terre était informe et vide; les ténèbres couvraient l'abîme et l'esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux. (Genèse)
Земля ж була пуста й порожня та й темрява була над безоднею, а дух Божий ширяв над водами²⁰.
3. Pentecôte
Il se fit soudain un bruit comme celui d'un vent impétueux, là où ils étaient assis... (Epître Pentecôte)
Аж ось роздався знезацька з неба шум, неначе подув буйного вітру, і сповнив увесь дім, де вони сиділи...²¹
4. Dogme
Celui qui croira sera sauvé, mais celui qui ne croira pas sera condamné. (Evang. St. Marc, Ascension. Ant. Magn. Pentecôte.)

¹⁸ Jean Marie Berveiller (1904 – October 21, 1976), обучался органному искусству вместе с Марселем Дюпре.

¹⁹ О приди к нам, Дух Святой, и небесный луч пошли света незакатного (рос. вариант).

²⁰ Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою (рос. вариант).

²¹ И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились... (рос. вариант).

*Хто увірує й охриститься, той буде спасений; а хто не увірує, той буде осуджений*²².

5. Consolateur

Vous, le Consolateur parfait... (Seq. Pentecôte)
*Дух Святий, Утешитель...*²³

6. Paix

Je vous laisse la paix
Je vous donne ma paix.
(Evang. Pentecôte)
*Світ залишаю вам, мій світ даю вам*²⁴.

7. Lumière

O bien-heureuse Lumière... (Seq. Pentecôte)
*О блаженне Світло неба...*²⁵

Перша частина називається *Veni Sancte Spiritus* (лат. Прийди, Дух Святий). Ці слова є початковим текстом католицької секвенції, запропонованим у римській літургії для меси П'ятидесятниці. Основне смислове зерно цих рядків знаходить вираз в лаконічній тризвучній закличній



інтонації «лейттеми», яка відкриває цю частину, що складається з висхідного малотерцієвого ходу, за яким іде спадна малосекундова інтонація. Ця

«лейттема» поступово розростається, фактурно обплітається, а з певного моменту (13-й такт) до цього тематичного зерна додається тема григоріанського хоралу *Veni Sancte Spiritus*. Вона поміщена в нижній педальний голос, що має глибинне корені в історії французької органної музики (витоки цієї традиції сягають XVII століття і вперше виявляються в творчості Жана Тітлуза). З цього моменту обидва тематичних елемента починають свій розвиток, проходять поліфонічно, змінюють свій фактурний виклад (спочатку тема хоралу проходила одноголосно в басу, але в одному з

²² Кто будет веровать, спасен будет; а кто не будет веровать, осужден будет (рос. варіант).

²³ Дух Святой, Утешитель... (рос. варіант)

²⁴ Мир оставляю вам, мир мой даю вам (рос. варіант).

²⁵ О блаженный Свет небес... (рос. варіант).

проведень вона звучить в сопрано в акордовому варіанті, обплітається тріольними фігураціями в супроводі одноголосно викладеної «лейттеми» в басу, 65-70 такти).

Загальна медитативна атмосфера цієї частини підкреслюється переважно м'якою регістровкою, в яку іноді вкрапляються глибокі басы, об'ємність створюється тембровими перекликами. Мерехтливий фон фігурацій, що майже постійно супроводжує теми, сприяє створенню атмосфери легкості і натхненності.

Друга частина – *Les Eaux* («Вода») – розвертає перед нашими очима картину світу, що створюється, поки ще «порожнього й безвидного», покритого мороком, заповненого лише водою, але в повітрі вже витає відчуття прийдешніх у швидкому майбутньому змін, усе наповнене очікуванням цього.



дві описані образні сфери вступають в діалог, відбувається поступове накопичення, ущільнення фактури, і після насиченого кульмінаційного епізоду все раптом розчиняється у фігураціях «теми-хвилі» і завмирає...

Відзначимо кілька цікавих моментів, пов'язаних з темброво-регістровою стороною. В 38-43 тактах ефект поступового накопичення підсилюється за рахунок додаткової поліфонізації тканини: відбувається розшарування верхнього голосу на два, що проводять «тему-хвилю» каноном, причому, це виконується однією рукою на двох різних мануалах, що сприяє ясності й опуклості обох ліній. Крім цього, звучить двошаровий крокуючий остинатний бас і фон, що колихається в середньому голосі. Таким чином, одночасно звучить 5 ліній-голосів.

Ще цікавий момент – закінчення. Тут ми спостерігаємо розшарування фігурації на 2 голоси (середній і басовий), «тема-хвиля» звучить в них каноном із затримкою часу вступу другого голосу на четвертну тривалість, що приводить до створення ефекту розширення-зближення голосів. Наднизький бас (Péd: Fonds 32', 16', 8') і різкий динамічний спад від *ff* до *p* повертає первісне відчуття темряви й порожнечі.

Загальна картинність цієї частини з її відстороненою звукозображальністю викликає асоціації з творами французьких імпресіоністів-символістів. Однак при деякій концептуальній подібності ми спостерігаємо істотні відмінності в гармонічному і стилістичному планах.

Третя частина – *Pentecôte* («П'ятидесятниця»). У цьому номері спостерігається двухчастинна структура. Перший розділ – умиротворений, гармонічно просвітлений – написано в розмірі 5/4, причому в більшості тактів п'ятидольність розпадається на 3/4+2/4, але в деяких тактах все ж зустрічається угруповання 2/4+3/4, і це ритмічне мерехтіння, що порушує наші слухові очікування, сприяє створенню цілісності. Дія як би розвертається на одному диханні.



Початковий епізод будується на висхідних і спадних інтервальних скачках, яким вторить «відлуння» середнього голосу. В 5-му такті на тлі триваючих інтервальних ходів починає проходити співуча тема переважно діатонічного складу, що випромінює спокій і благодать.

Розвиток цих елементів в 21-му такті приводить до епізоду, в якому співуча тема обплітається суцільними мерехтливими інтервальними ходами, створюючи образ невеликого «подуву вітру». Цей подув незабаром заспокоюється, повертається первісна фактура, яка, поступово ущільнюючись, приводить нас до другого «подуву вітру».

І ледь затихнув, цей подув змінюється другим розділом, *Allegro*, написаним в розмірі 4/4 що налітає несподіваним поривом суцільного тріольного руху. Цей «шум» як би сильного вітру заповнює собою весь звуковий простір. Зі старих тематичних елементів лише мерехтливий дуольний «подув вітерцю» (на тлі триваючого тріольного) нагадує про себе в останніх тактах твору.

Згадаймо, що і в другій частині циклу («Вода») саме тріольний рух був пов'язаний з образом Святого Духа. Таким чином, виникає деяка подоба «лейтритму» Святого Духа.

Четверта частина – *Dogme* («Догма») – з перших же звуків підкорює своєю значущістю і вагомістю. Ця частина починається з незаперечного виречення, викладеного в темпі *Largo* акордовою фактурою на тутті. Верхній голос – псалмодічного складу, що містить багаторазові повтори одного звуку, між якими рух голосу відрізняється мірністю і поступеневістю – як би викладає основні догматичні істини божественного вчення.

Монументальному епізоду на зміну приходить епізод оповідальний, відключаються всі масивні регістри, і з 33-го такту ми попадаємо в атмосферу тихої і проникливої проповіді. Акорди періодично продовжують нагадувати про себе, проте інтонаційна наповнення змінюється. На зміну репетиційним інтонаціям, що є провідними у першому розділі, приходить тризвучний мотив,



що складається з двох низхідних секундових ходів. Спочатку не дуже виділяючись, цей мотив поступово набуває все більшої значущості. І в наступному епізоді, *Andante*, цей мотив стає провідним, він звучить як у сольному одноголосому варіанті, так і в акордовому, багаторазово повтореному вигляді. У цьому епізоді статичність і неквапливість плину думок, що переважала дотепер, змінюється активною дією, динамічністю. Перед нашими очима один за одним проносяться «кадри священного писання». Про їх догматичний зміст нам не дає забути остинатний фон в середньому голосі. Отут виникає цікавий ритмічний ефект: «звичайна ритміка» мелодичного голосу в поєднанні з синкопованою в акомпанементі (у якій усі восьмі тривалості на слабку долю ущільнюються акордами) створює ілюзію синкопованості саме мелодичного голосу.

Після цього епізоду починається розділ *Vivo*, ще більш рухливий і схвильований. Напруженість створюється багаторазовими повторами фраз, побудованих на мелодійному підйомі, в межах тритону, і падінні на вихідний звук з остинатним його закріпленням. Поступово фактура ущільнюється, гармонія просвітлюється, як би сповіщаючи про прийдешнє спасіння. Остинатність, що присутня в усьому кульмінаційному епізоді (яка червоною ниткою проходить через увесь твір), проявляє себе і в заключному епізоді *Largo*, набуваючи в коді ритмічного рисунку, схожого на Бетховенську «тему долі», однак за рахунок світлої гармонії, це можна трактувати не як «рок», а як «найвище благо». Завершується твір спадним майже забутим тризвучним мотивом. Цікаво, що протягом твору цей мотив супроводжувала різна образна сфера: спокійно-оповідальна, схвильовано-напружена, світло-піднесена. В

завершенні же вона звучить трагічно-осудливо, нагадуючи про другу сторону догматичного виречення.

П'ята частина – *Consolateur* («Утішник»). Після динамічності четвертої частини, ми занурюємося в стан медитативної замисленості, на зміну ритмічної конкретності і тембральної виразності приходить звукова розпорошеність і темброва дисперсність. Засуджуюче звучання спадного



тризвучного ходу змінюється його втішною іпостассю-інверсією – висхідною. Ця «тема-розрада» звучить у верхньому голосі, як би

відповідаючи секундовому зітхання середнього голосу, що відкриває твір, і продовжує супроводжувати інтонації розповіді-«скарги» до 18 такту. З цього моменту «скарги» розростаються до протяжних низхідних реплік, причому середній і нижній голос рухаються паралельними терціями, що підкреслює особистісний характер мелодизму. Відчуття розпорошеності створюється за рахунок ритмічної комплементарності тематичних ліній і підсилюється одиночними хаотичними «краплями» глибинного баса.

У наступному розділі повертається «тема-розрада», однак в нових ритмічних варіантах, що нашаровуються поліфонічно один на одного і набувають світло-піднесеного характеру за рахунок м'яких дзвінко-високих регістрів. Незабаром до прозорого звучання верхніх голосів додається басовий голос, в якому закріплюється ритмічно стабільний варіант «теми-розради»: «дві восьмі, половинна».

Поступово повертається «блукаюча» ритміка, починають знову звучати «старі» тематичні елементи, поряд з «новими», що продовжують своє існування. Спокійний і неквапливий плин думок не порушується ніякими емоційними сплесками, звуки обволікають нас, змушуючи забути про тривоги і налаштовуючи на світлий лад.

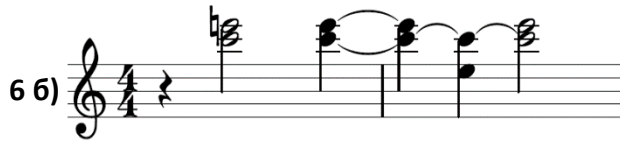
Шоста частина – *Raix* («Мир»). Фраза з епіграфа повністю звучить так: «Світ залишаю вам, мій світ даю вам; не так, як світ дає, даю вам його. Хай не тривожиться серце ваше, і не страхається!» (Євангелія від Йоана 14:27)²⁶. Спокійною силою і духовним умиротворенням дихає ця частина. Початкова фактура фону (акорди на стаккато восьмими тривалостями) зберігається практично протягом усього твору. Змінюється лише темброво-регістрова сторона й мелодичний супровід цього фону. Рух завмирає лише зрідка й ненадовго, немов набираючи повітря для свого подальшого відновлення.



Основним тематичним зерном, на якому будується ця частина, є малосекундовий коливальний рух фону; малу секунду можна назвати ключовим інтервалом усього твору – на ньому побудований не тільки фон, але й частина мелодичних ліній. Важливими також є терцієво-секстові інтонації, які спочатку зароджуються у вигляді лінійного руху витриманих тривалостей в сопрано, а потім трансформуються в рух інтервалами (терціями і їх зверненнями). Таким чином, можна говорити про інтеграцію горизонталі й вертикалі в мелодичному голосі. Ще одне цікаве спостереження: поєднання консонансів цього мелодичного голосу з хроматизованим дисонуючим фоном створює арку з другим номером цього циклу («Вода»), в якому подібне відбувається в епізодах, пов'язаних з образом Святого Духа, що витає над водними просторами (там у якості абсолютного консонансу виступав мажорний тризвук).

²⁶ Ісус, "йдучи" від учнів, не просто бажає їм миру, Він заповідає їм його - як якусь спадщину: мій мир даю вам. Відтепер вони матимуть "мир з Богом" (Рим. 5: 1), тому що їх гріхи прощені, і таємничий "світ Божий" (Фил. 4: 7) буде наповнювати їх життя, охороняючи його. Світ (людська спільнота) нікому не може дати такого внутрішнього світу, тому що, живучи "в миру", люди сповнені страху смерті (Євр. 2: 14-15) і боязні за майбутнє, які перестають мучити тих, хто йде за Ісусом і довіряються Йому. Таким немає причини "бентежитися" (порівняйте Іоан. 14: 1) і "страхатися".

Відзначимо ще один тембральний момент. Перехід терції в сексту й назад (у прикладі 6 б) при затриманні їх загального звуку («до») не утворює



мелодичного руху верхнього голосу на терцію вниз і назад, а лише створює невелике октавне мерехтіння. З цієї й

подібних «дрібниць» (які ще будуть згадуватися в аналізі наступної частини) і складається та особлива барвистість у музиці французьких органістів, яка викликає захоплення та є характерною рисою стилю французьких композиторів і, зокрема, Жанни Демесьйо.

Сьома частина – *Lumière* («Світло»). Ця частина пронизана й напоєна світлом. М'які, хвилясті і мерехтливі звуки органу дивним чином знаходять здатність світитися, нескінченний потік неземних променів ллється на нас і огортає собою кожен частинку звучного простору.



У початковому епізоді твору фактура тришарова. Два шари, мелодичний та дрібнонотний фоновий, в кожному такті міняють свою

тембральну забарвленість. Вони передають свої функції з однієї руки в іншу і назад, створюючи тим самим ефект мерехтіння (при цьому виникають цікаві перехрещення голосів, що вимагають багатомануальної реалізації, що вказує на органну специфіку твору). Мерехтіння підсилюється за рахунок нижнього остинатного голосу, що звучить насправді в 1-й октаві (в зазначеному автором регістрі Flûte 4').

Тематично верхні шари мають спільну структуру: мелодичний голос можна трактувати як фоновий в збільшенні. З подібним принципом ми зустрічалися в другому творі циклу («Вода»).

Цікавий колористичний момент виникає в 13-му такті: спадний рух двох

7 б)

Musical score for example 7 б) in 2/4 time, key of D major. It features a descending chromatic line in two voices (treble and alto clefs) and a bass line in the bass clef. The treble clef part starts on G4 and descends chromatically to D3. The alto clef part starts on G4 and descends chromatically to D3. The bass clef part starts on D3 and descends chromatically to G2.

верхніх голосів, що утворює в сукупності рух паралельними великими терціями по хроматизму, розподіляється між двома голосами так, що кожний голос на своєму мануалі по черзі відіграє то верхній, то нижній звук відповідної терції, що створює цікаву

фарбу в своєму тембральному поєднанні. Відзначимо, що ця ідея «мерехтливих терцій» зароджується двома тактами раніше і спочатку має більш статичний вид: одна гармонія зберігається протягом усього такту.

Експозиційний розділ змінюється розробкою, у якій розширюється загальний діапазон звучання і ще більш посилюється барвиста сторона звучання. Відзначимо цікаві моменти тембрового обіграння того самого звуку в різних октавах, регістрах і штрихових видах:

7 в)

Musical score for example 7 в) in 2/4 time, key of D major. It features a staccato tremolo in the bass clef, indicated by the word 'Stacc.' and a series of slurs over repeated notes. The treble clef part has a few notes, and the alto clef part has a few notes.

7 г)

Musical score for example 7 г) in 2/4 time, key of D major. It features a melodic line in the treble clef, with notes moving up and down. The bass clef part has a few notes.

7 д)

Musical score for example 7 д) in 2/4 time, key of D major. It features a complex rhythmic pattern in the bass clef, with notes and rests. The treble clef part has a few notes, and the alto clef part has a few notes.

У репризно-кодівому розділі це темброве обіграння проходить у варіанті з педальним тремоло:

7 е)

Musical score for example 7 е) in 2/4 time, key of D major. It features a pedal tremolo in the bass clef, indicated by a slur over repeated notes. The treble clef part has a few notes, and the alto clef part has a few notes.

Завершується твір (і цикл у цілому) світлим і піднесеним звучанням мажорної гармонії, що спочатку колихається але зрештою затверджується в вигляді

статичного тривуку, який в даному циклі символічно пов'язаний з образом Святого Духа.

2.2. «12 хоральних прелюдій на григоріанські наспіви» op.8 («Douze Choral Préludes sur des thèmes grégoriens»)

Цикл «12 хоральних прелюдій на григоріанські наспіви», op.8 був написаний Жанною Демесьйо в 1947 р. (опублікований в 1950 р.). Цей період життя Жанни був досить світлим. На той момент світ уже встиг злегка зітхнути після закінчення війни, її жахи зблідли в димці спогадів, і люди стали все частіше звертатися до цілющої сили мистецтва. Жанна була гаряче прийнята паризькою і лондонською публікою, перед нею відкриваються перші сторінки міжнародного визнання й грандіозні перспективи, її супроводжує гаряча підтримка наставника Марселя Дюпре (яка різко обірветься через рік, в 1948 р.).

Концертну діяльність Жанна поєднує з не менш значущою для неї роллю органіста в церкві Сен-Еспрі. Можливо, окремі номери розглянутого нами циклу спочатку мали службово-прикладний характер, а після вже склалися в єдину цільну 12-частинну структуру.

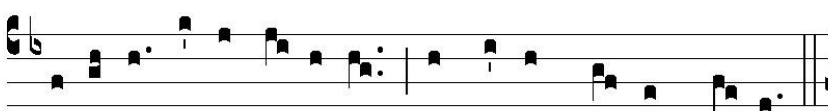
Номери циклу оповідають про найважливіші епізоди християнства, і кожний з них постає у своєму персональному стилістичному і жанровому вираженні. Занурюючи в кожному епізоді в свою історичну епоху з її асоціативно-символічними композиційними й музично-виразними проявами, ми разом з тим залишаємося на висоті епохи автора і відчуваємо її почерк навіть при далеких часових відсиленнях.

Розглянемо тепер загальну структуру циклу, а потім опишемо індивідуальні особливості кожної хоральної прелюдії.

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*)

1. **Rorate caeli**²⁷ (*Choral orné*) – цей наспів виконується на ранкових богослужіннях на честь Пресвятої Діви Марії, які правляться протягом Адвента на тижні, що передуює Різдву. Роратні Меси відбуваються на сході сонця. Очікування сходу небесного світила символізує очікування пришествя Христа, Сонця Істини, що розсіяв темряву.

I



R Orá-te cæ-li dé-super, et nubes plu- ant justum.

У хоральній прелюдії Жанни Демесьйо канонічний варіант наспіву проходить у верхньому голосі, виділяючись м'яко-урочистим тембром Cornet, що парить над прозоро-приглушеними тембрами інших голосів. Світле гармонічне рішення і некваплива кантиленність хоралу створюють відчуття піднесеної натхненності, застиглої і статичної, але разом з тим повної життєдайної сили. Тема хоралу, завдяки комплементарному використанню інших голосів,

²⁷ «Rorate, caeli, desuper et nubes pluant justum» - «Спустить росу згори, небеса, а із хмар хай спливе справедливість! Хай земля відкривається, і хай породить спасіння та правду, хай разом ростуть! Я, Господь, це вчинив!» (Іс 45:8). Від першого слова цього антифону-інтроїта пішла назва «роратні Меси» (або «Рорати»).

перетворюється, розцвічується часом несподіваними для себе фарбами. А глибинний бас, що періодично нагадує про себе, і невеликий 4-тактовий епізод, що виконується чисто флейтовими регістрами, після якого знову вертається тембр Cornet, відтіняють тему, створюючи для неї звукопросторову перспективу.

На відміну від традиційних обробок цього хоралу, що орієнтуються на барочно-класичні гармонічні звороти, що фарбують тему в мінорні тони, обробка Жанни з перших же звуків занурює нас у світло-мажорні фарби й виявляє більш далеку часову перспективу, нагадуючи про епоху гетерофонії, модального мислення і контрастної поліфонії. При цьому Жанна не прибігає до стилізації, її гармонічна мова залишається приналежною епосі ХХ століття. В результаті створюється образ Богородиці, в якому антиномічно проявляються риси світлої радості і мудрої печалі, м'якості і жіночності, але одночасно із цим величезної внутрішньої сили і готовності пройти через усе майбутнє.

2. **Adeste Fideles** (*Musette*) – з лат. «Ідіть, усі вірні» – католицький різдвяний гімн, відомий із другої половини ХVІІІ століття²⁸. Цей гімн користується великою популярністю і понині. Більшість його концептуально-виконавських варіантів вражає своєю масовістю, урочистістю й пишною святковістю. У варіанті Жанни Демесьйо цей гімн звучить зовсім по-іншому. Він іскриться радістю, але радістю камерно-інтимною, поступово розкриваючись подібно до квіткового бутона, обростаючи підголосками й насичуючись фарбами, поки не доростає до свого дзвінко-кришталевого піку – діапазонного (не динамічного).

²⁸ Вперше чотири куплети гімну з підписом Джон Френсіс Вейд були виявлені в яacobітському манускрипті ХVІІІ століття. Раніше історики вважали, що Вейд просто знайшов старий гімн невідомого автора, яким, можливо, був Святий Бонавентура, італійський богослов ХІІІ століття. Однак подальші дослідження привели до висновку, що Вейд сам написав і слова, і музику.

6.

A D. éste fidé-les, læ-ti tri-umphántes : Vení-te,
 2. En gré-ge re-licto, húmi-les ad cú-nas Vocá-ti

1. ve-ní-te in Bétlhe-em : * Ná-tum vi-dé-te Régem An-
 2. pastóres appró-pe-rant : * Et nos o-vánti grádu fe-

Жанрова основа цієї прелюдії – *мюзет* (старовинний французький танець швидкого темпу, що виконувався під акомпанемент французького народного музичного інструменту, на зразок удосконаленої волинки, який теж називався «мюзет»). Вся прелюдія витримана на м'якому глибокому органному пункті (причому майже протягом усього твору звучить домінантовий органний пункт, лише в невеликому заключному епізоді його змінює тонічний). Ця «волинковість», яка доповнюється танцювальністю, що закладена в ритмічній стороні прелюдії, занурюють нас у далеке історичне минуле, дбайливо збережене пам'яттю жанру, обраного композитором в якості основи. Однак і в цьому номері циклу не створюється відчуття просто стилізації. Танцювальність доповнюється крайньою поліфонізацією тканини твору зі всілякими імітаційними прийомами й великою кількістю підголосків, причому засобами реєстровки створюється багатоплановість, темброва опуклість і об'ємність звучання. Гармонічна прозорість в процесі розвитку змінюється несподіваними тональними перемиканнями, що нагадують про те, що цей екскурс в минуле відбувається з практично сучасної нам епохи. Однак наприкінці твору знову запановує вихідна тональність, і все розчиняється в довершених консонансах.

3. **Attende Domine** (*Choral paraphrase*) – з лат. «Почуй, о Господи»²⁹. Текст гімну йде від мозарабської традиції X століття. Через свій покайний

²⁹ «Почуй, о Господи, і змилюєшся. Згрішили бо перед тобою».

характер цей гімн у Римсько-католицькій церкві, в основному, співається у Великий піст.

A T-ténde Dómine et misere-re qui a peccávimus ti-bi.

Ad te, Rex summe, óm-ni-um red-ém-ptor, ó-culos nostros

sub - le-vámus flentes: exáud-i, Christe, supplicántum pre-ces.

Хорал у своєму вихідному варіанті будується за куплетним принципом. Яскраво-мажорна заклична лінія основної теми хоралу («приспіву»), що базується на звуках мажорного тризвуку і сміливих квартових ходах, змінюється задумливо-покаянним наспівом «куплету». У прелюдії Жанни Демесью основна тема хоралу помітно пом'якшується і відразу занурює нас у стан філософського роздуму. Тема неквапливо проходить у верхньому голосі, воно обплітається павутинням секундових ходів інших голосів і ніяк тембрально не виділяється на їх фоні. Цим досягається зсув сприйняття слухача з героїчної смислової лінії, що мимоволі спливає при звучанні розгорнутого мажорного тризвуку й квартових ходів, убік поглиблено-духовної. Темі «куплету», мелодична виразність якого поступається в яскравості «приспіву», доручається роль протискладення в розробковому розділі, що приходить на зміну експозиційному проведенню основної теми. У середньому розділі хоралу основна тема ніяк не фігурує, на перший план виходять обороти, що дотепер лише супроводжували її та діалогізували з нею. Низхідна секундова інтонація розростається до терцієвої, і її мотивний розвиток стає однією з основних композиційних ланок усього середнього розділу. У заключному «репрізному» розділі знову повертається основна тема хоралу, однак тепер вона проходить у середньому голосі, яскраво виділяється тембрально і знаходить ту значущість, якої вона була позбавлена в

експозиційному розділі. Це супроводжується гармонічним просвітлінням, що створює ефект очищення, умиротворення й піднесення.

4. **Stabat Mater** (*Cantabile*) – середньовічна католицька секвенція, текст якої реєструється в джерелах XIII в.³⁰ Свою назву секвенція отримала за ініціпітом «Stabat Mater dolorosa» («Стояла мати скорбна»). Перша частина тексту оповідає про страждання Діви Марії під час розп'яття Ісуса Христа; друга – молитва грішника до Богородиці, що закінчується проханням про дарування йому рятівного раю.

Stabat Mater

Гимн.
6.
S Tábat Má-ter do-lo-rósa Juxta crúcem lacrimósa,
Dum pendébat Fí-li- us.

Канонічний наспів обволікає нас світлими мажорними фарбами, досить несподіваними для настільки скорботного за змістом тексту. У прелюдії Жанни характер наспіву істотно трансформується, в експозиційному розділі тема проходить у збільшенні з ритмічними зупинками та зберігає тембральну опуклість, незважаючи на «крокуючі» синкопи акордів навколо неї. Тема стає стрижнем, на який нанизуються гармонічні смислові пласти, що акумулюють у собі всі різноманітні й антиномічні чуттєво-змістовні грані тексту. До теми, що зберігає свою канонічну первозданність, додаються октавні ходи: висхідний – після першої фрази («Stabat mater dolorosa») і спадний-заключний (перед «Filius»). Це надає темі ще більшої об'ємності і виразності – висхідним

³⁰ 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.

стрибком вона нібито набирає подих перед довгим стомлюючим сходженням. Принцип октавного варіювання теми зберігається впродовж усієї прелюдії.

Експозиційний розділ змінюється розробковим поліфонічним епізодом, у якому тему послідовно проводять верхні голоси в ритмічно комплементарному викладі. Після цього звучить реприза з розширенням, що переходить в коду – смисловий висновок прелюдії. У коді міняється темброво-регістрове забарвлення, тема проходить у баса, гармонічно супроводжується іншими голосами, однак (на відміну від експозиційного та репризного розділів) між верхнім і нижнім шарами утворюється широка дистанція, прірва, що як би протиставляє низьке й високе, земне й небесне. У супроводжуючих тему гармоніях рясніють хроматичні ходи й спадний рух. Останній подих приводить ці лінії до тривалого октавного унісону, у якому досягається смиренність і рівновага.

У цій прелюдії чітко відчувається характерний для циклу «діалог епох»: використовуючи сучасну для своєї епохи гармонічну мову, Жанна підкреслює первозданний характер наспіву гетерофонією, вибором тембрових поєднань, що відтворюють ефект архаїчного співу, при якому художність і репрезентативність залишаються на другому плані, поступаючись місцем первинній семантиці богослужіння. Лише в кодовому епізоді з'являються насичені обертонами тембри, що передвіщають катартичне завершення прелюдії.

5. Vexilla Regis (Prelude) – «Прапори віють царські». Історія написання тексту гімну бере початок у VI столітті³¹. Виконувався він у Страсний

³¹ Гімн склав Венанцій Фортунат, єпископ з Пуатьє (Пуатьєрський - Venantius Fortunatus, 530 / 540-600), за дорученням Тюрінгенської принцеси, дружини короля Лотаря I королеви Радегунда, яка залишила престол Лотарингії та пішла в заснований нею монастир в Пуатьє, і з нагоди передачі туди в 569 р імператором Юстином II та імператрицею Софією частки Хреста Господнього. Спочатку включав вісім строф. У X столітті строфи 7 і 8 були замінені новими («O crux ave, spes unica» і довіршем «Ti summa Deus trinitas»). Строфа 2 пережила опущення інших двох і перейшла в друковані служебники. При Папі Урбані VIII в 1632 р гімн був переглянутий в плані класичної просодії і були опущені строфи 2, 7, і 8.

тиждень³², а також на вечірні свят Чесного Хреста Господнього – Віднайдення (3 травня), Воздвиження (14 вересня) і Піднесеної Радості (16 липня).

Гимн.

1
V

Exil-la Ré- gis pród- e-unt : Fúlget Crú-cis mysté-
ri-um, Qua ví-ta mórtem pértu-lit, Et mór- te ví-tam pró-
tu-lit.

Протягом всієї прелюдії тема хоралу мірною ходою проходить в басу в супроводі гармонічного мережива верхніх голосів. Жанна зберігає фразування хоралу, створюючи кожним смисловим рядком тексту подобу хвилі, що поступово набирає фактурно-гармонічну силу і згасає, наближуючись до заключних звуків.

Прелюдія має тричастинну репризну структуру (при цьому в перших двох частинах в басу проходить повністю весь хорал). У крайніх розділах басовому регістру теми та акордів, що неквапливо, рівномірно і важко пульсують поруч з темою, протиставляється блискучий регістр верхніх голосів. У цьому з'єднанні проявляється множинність смислових рівнів тексту хоралу, пов'язаних з культом хреста: від усвідомлення неминучості розп'яття й ходи на Голгофу до світлої надії на спокутування гріхів людства і спасіння.

Другий розділ починається задумливо в середньому регістрі, він поступово розцвітає гармонічно, осяюється несподіваними модуляціями, набирає діапазонний розмах і доходить до дуже широкого розведення голосів, після чого настає репризний розділ. Приглушена динаміка протягом усієї

³² А саме: в Страсну п'ятницю при перенесенні Святих Дарів з дарохранительниці до вітваря, але в основному – на вечірні з суботи на неділю Страсного тижня, а також в Страсний четвер під час обряду обмивання ніг бідняків.

прелюдії і відсутність різких тембрів створюють ефект переживання описуваних подій крізь призму смиренності, образ відходу від зовнішньої сторони дійства до внутрішньої причетності.

У цій прелюдії ми знову зустрічаємося з синтезом характерних для стилю Жанни Демесьйо сучасних композиційних прийомів з архаїчними моментами, що не дають забути про стародавність наспіву-базису. Це проявляється, наприклад, у деяких гармонічних поєднаннях, коли лінійний горизонтальний рух голосів превалює над виникаючою при цьому вертикаллю. Тризвуки, що прослизують у ході такого руху, сприймаються як випадкові темпоральні збіги різновисотних тонів, а не як результат ладових тяжінь.

Ще один момент – звернення до стародавнього прийому роботи з хоралом, при якому основна мелодична лінія поміщається в басовий голос, що є характерною рисою французької органної школи й теж «переносить» нас у надра історичного минулого.

З індивідуальних стильових особливостей композиторського письма Жанни можна відзначити її уважне ставлення до інтервальної складової різних тематичних одиниць прелюдії. Це й переважно поступеневий рух підголосків, що викликає їх спорідненість з насиченою секундовими кроками темою. І виразні висхідні секстові ходи, що як би відкривають «друге дихання» наступної хвилі хоралу після зів'янення попередньої.

6. Hosanna Filio David (*Choral fugue*) – «Осанна Сину Давидовому»³³. Цей антифон виконується у Вербну Неділю і є одним з піснеспівів свята Входу Господнього в Єрусалим.

³³ Текст антифону: «Осанна Сину Давидовому! Благословенний, хто йде у Господнє Ім'я! Осанна на висоті!»

Antiphon:

VII

H O-sánna * fí-li- o Da-vid: benedí-ctus qui ve-nit
 in no-mi-ne Dómi-ni. Rex Is- ra- el: Ho-sánna in
 excél-sis.

Дана прелюдія – один з найсвітліших номерів циклу. Він розцвічується поліфонічними імітаціями, іскриться численними тематичними квінтовими ходами і їх тональними квартовими відповідями. Прелюдія викликає відчуття святкового духовного єднання багатолікої людської спільноти. Об'єднуючим началом для такого єднання служить тема хоралу в збільшенні, що пронизує собою наскрізь всю прелюдію, яка вступає трохи з запізненням у середньому голосі й відразу повертає до себе увагу тембральним відтінком, який виділяється з численного імітаційного нашарування інших голосів.

У прелюдії переважає діатоніка. М'яка струмлива романтична гармонія з класичним кадансуванням і тривалим висхідним секвенційним ходом в середньому розділі переносить нас до сфери почуттєвого світосприймання, нагадує про любов, до якої повинні прагнути всі християни, любов загальну, милосердну, довготерплячу, безкорисливу і самовіддану.

На відміну від багатьох інших номерів циклу, у цьому номері немає глибинного часового стилістичного діалогу з епохою виникнення хоралу. Напроти, усі риси, що видають стародавність наспіву (ладові, ритмічні), пом'якшуються, переосмислюються й огортаються в благозвучні гармонічні форми. Так, міксолідійський лад, що проявляється на словах «...venit in nomine...», трансформується в тональний перехід-зіставлення з тональності, що довгостроково зберігалася в початковому розділі, D-dur, у тональність C-

dur на стику з середнім розділом, після чого поступовий висхідний секвенційний хід плавно повертає в репризному розділі вихідну тональність.

7. **O Filii**³⁴ (*Variations*) – широко відомий гімн святкування Великодня, що оповідає про події, які відбулися після Воскресіння Христа. Музика ставиться до XIII століття, Франція. Текст датований XV століттям, його автором є монах-францисканець Жан Тіссеран.

Гимн.
2.
A

L-le-lú-ia, al le-lú-ia, alle-lú-ia.

1. O fi-li-i et fí-li-ae, Rex caelés-tis, Rex gló-ri-ae,

Mórte surré-xit hó-di-e alle-lú-ia.

Повсюдне поширення цей гімн одержав у тридольній метричній модифікації, у якій він найчастіше виконується і понині.

1. O fi-li-i et fí-li-ae, Rex cae-lé-stis, Rex gló-ri-

ae, Mór-te sur-ré-xit hó-di-e, Al-le-lú-ia.

Подібний ритмічний варіант використовує й Жанна в якості теми для подальшого варіювання в цій прелюдії.

Починається прелюдія (варіації) з одноголосого оповідного викладу теми, що ведеться від імені двох «оповідачів», що чергуються приглушеними тембрами. Після цього йдуть різні фактурні, регістрові й ладові варіації цієї

³⁴ «O filii et filiae» – дослівно перекладається як "О сини і дочки". Православний аналог цього тексту – «Придите люди верные» (рос.)

теми, які, розвиваючись за принципом поступового крещендування, досягають в останній варіації своєї динамічної вершини. Цей «пік» розширюється за рахунок наступної, восьмої, прелюдії (витриманої повністю в яскравому святковому ключі) і знаменує собою драматургічну кульмінацію всього циклу (це припадає якраз на його точку золотого перетину).

Однак головною відмінною рисою даної сьомої прелюдії є стильове варіювання, яке відбувається по ходу розвитку теми, її майстерна еkleктичність, гра алюзіями, що приводить до стирання границь між епохами, жанрами, мажоро-мінорними й атональними засобами, консонансами й дисонансами.

Перша варіація нагадує стародавню куранту. Ритмічну тридольність із зупинкою на сильній долі успадковує басовий голос, сама ж тема розвивається фігуративно. Спочатку вона витримана в мінорному ладі, але поступово тема розширюється в гармонічному відношенні, як би скидаючи із себе ладові кайдани, намагаючись вирватися на волю, проте у заключному акорді все ж повертається до мінорного тризвуку.

У другій варіації тема звучить у вихідному варіанті в супроводі широких за діапазоном низхідних гамоподібних пасажів, що переміщає нашу увагу до епохи Вівальді.

Однак у третій варіації на зміну чіткому тонально-ладовому плану приходить гармонічна мінливість з улюбленими Жанною несподіваними модуляційними переходами, грою з консонансно-дисонансним середовищем, коли акорди терцієвої структури вільно перемежуються з нетерцієвими й навіть кластерними співзвуччями, і таке згущення-розрідження звучності сприймається без негативного смислового навантаження, як природня гармонічна стереоскопічність. Тема, яка оточена оспівуючими її підголосками, звучить у високому регістрі, перегукуючись періодично з окремими гучними басовими звуками. У цій варіації проведення теми доповнюється розвиваючим тему епізодом, який стає передвісником подальшого масштабного й динамічного розростання варіацій.

Наступна варіація знаменує собою ладовий і драматургічний перелом прелюдії. Тема супроводжується маршоподібною пунктирною ритмікою, і кожна фраза хоралу є хвилею, що розширюється, яка починається у верхньому регістрі в мінорному нахиленні, але поступово захоплює все більший діапазон і з середини фрази різко стає мажорною, після чого так само різко в наступній хвилі повертається до мінору. Цей ладовий діалог поступово переходить в позбавлений ладової виразності вільний гармонійний простір і непомітно підводить нас до кодового розділу прелюдії.

Кода відрізняється особливою вагомістю й значущістю, в ній закріплюється мажорність і вступають у дію рідкісні для цього органного циклу монументальні святкові органні регістри. Завершується прелюдія поверненням маршоподібного ритмічного рисунка, проте цього разу він набуває яскраво вираженої мажорної забарвленості, що посилена лідійським ладом і чергуванням мажорних тризвуків I і II ступенів, після чого встановлюється і тривало закріплюється мажорний тризвук, який придбає в даному контексті особливу символічну значимість. Він акумулює в собі різні семантичні лінії, стосовно яких можна говорити про необахіанство й про високу обертонову силу саме мажорного тризвуку, про оптимістичну смислову концепцію, закладену в тексті хоралу. Остання чітко з'являється перед нами в структурній і музично-виразній складових прелюдії, що розвертають поступову еволюцію духовного змісту тексту, його довгий і тернистий шлях до заключної радості воскресіння.

8. **Veni Creator** (*Toccata*) – «О Дух-Творець, зійди на нас!» – один з найулюбленіших гімнів (не тільки в католиків³⁵), що виконується на П'ятидесятницю³⁶. Вважається, що поетичний текст був написаний в

³⁵ Широко використовується в англіканській церкві. Мартін Лютер використовував цей гімн в якості основи для свого хоралу «Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist», який був опублікований в 1524 р. До цього гімну зверталися в своїй творчості Г. Берліоз, Р. Малер, М. Дюрюфле, П. Хіндеміт, К. Пендерецький, К. Штокхаузен та і ін.

³⁶ Католицьке богослужіння використовує цей гімн в офіції від Вознесіння до П'ятдесятниці, а також в деяких оказіональних урочистих службах, як то рукоположення і принесення вічних обітів, миропомазання, вінчання.

IX столітті святим Рабаном Мавром (Rabanus Maurus), архієпископом Майнца. Анонімна мелодія хоралу (восьмого тону) вперше реєструється у швабському рукопису бл. 1000 року.

VIII
V

E-ni Cre- á-tor Spí-ri-tus, Mentés tu- ó-rum ví- sí-
ta: Imple su-pérna grá-ti- a Quæ tu cre- ásti péc-to-ra.

Прелюдія Жанни Демесье, що написана в жанрі токати, є світлою драматургічною вершиною всього циклу. Вона продовжує стан всеохоплюючого свята, який був досягнутий в попередній прелюдії. В основі її композиційної ідеї лежить принцип монотематизму. Виразна тема хоралу проходить у середньому регістрі, вона виділяється тембрально, але вуалюється мерехтливими фігураціями у високому регістрі, які представляють собою цю ж тему в іншому ритмічному викладі. Рівномірна пульсація токкатної фактури, що зберігається протягом практично всього твору, наповнює його відчуттям життєдайної сили й невичерпної творчої енергії. Прелюдія витримана повністю у святковому характері, вона має свій внутрішній драматургічний розвиток, що йде від початкового розділу, де блискає фарбами переважно високих регістрів, через приглушений по звучності середній епізод, що поступово завойовує діапазон і переходить у репрізно-кодovu кульмінацію. Цей підсумковий розділ вражає своєю оркестральністю, у ньому досягається максимальний діапазонний розмах, задіяними виявляються всі регістри, від глибинного пульсуючого на органному пункті баса до самої теми в середньому регістрі й супроводжуючих її блискаючих високих токкатних фігурацій.

Гармонічна мова даної прелюдії є стилістично однорідною, вона являє собою синтез традиційної гармонічної системи (з яскраво вираженою мажорною ладовою спрямованістю) і індивідуальних авторських доповнень

до неї з більш терпких дисонансних співзвуч, які не йдуть всупереч загальній концепції, а лише розширюють її барвисту звукову палітру. Авторські гармонічні переваги особливо проявляються в середньому розділі прелюдії, під час тонально нестійкого руху до кульмінації. Звертає на себе увагу затримання, що передує підсумковому мажорному тризвуку, немов останній подих розчулення, прояв неоромантичної складової стилю Жанни.

9. **Ubi Caritas**³⁷ (*Ricercare*) – «Там де є любов, там присутній Бог» – гімн, який використовується в якості одного з антифонів для миття ніг у Чистий четвер. Приблизний час зародження наспіву визначається проміжком між IV і X століттями.

Ant.
6.
U -bi cá-ri-tas et ámor, Dé-us ibi est. √. Congregá-
vit nos in únium Chrísti ámor. √. Exsultémus, et in ípso
jucundémur. √. Time-ámus, et amémus Dé-um vívum.
√. Et ex córde di-ligámus nos sin-cé- ro.

Жанр ричеркара³⁸, до якого звертається Жанна в цій прелюдії, поширюється в західній Європі XVI–XVII століть і знаходить своє вираження в різних історичних жанрових типах як імітаційно-поліфонічного складу (що привело до наступного формування фуги), так і неімітаційного (імпровізаційної природи). Спочатку в термін вкладалося розуміння «розшукування» ладу, пізніше під ним стали розуміти «розшукування» (розробку) мотивів, тобто попросту композицію імітаційно-поліфонічного

³⁷ Повністю початковий рядок тексту звучить так: «Ubi caritas et amor, Deus ibi est».

³⁸ Від італ. *ricercare* — шукати, відшукувати; звідси *ricercar* — «відшукування».

складу. Прелюдія Жанни поєднує в собі імітаційно-поліфонічний склад (в основі якого лежить тема хоралу, яка не дуже яскрава в мелодико-ритмічному відношенні, проте завдяки цьому вона є здатною до активної поліфонічної розробки) і ефект імпровізації, що виникає в результаті лінійного блукання голосів, що породжує найхімерніші нашарування по вертикалі. Ці поєднання, незважаючи на велику кількість в них дисонансів, в цілому створюють відчуття благозвучності, миролюбності і умиротворення.

Прелюдія витримана в одному характері, в ній немає реєстрових і фактурних контрастів, вона неквапливо тече по ріці часу, приймаючи все нові обриси в ході свого руху. Тема хоралу проходить в басовому (педальному) голосі, однак не в низькому, а в середньо-високому реєстрі, забираючись, часом, в область верхніх голосів і лише злегка виділяючись серед них тембровою фарбою. Цей підйом здійснюється октавним стрибком після першого рядка хоралу «Ubi caritas et amor, Deus ibi est» і таким же октавним ходом вертається назад до останньої фрази «Et ex corde diligamus nos sincere». Завдяки цьому створюється ефект переходу від земної роз'єднаності до божественної єдності, від бездушної мирської суєти до почуття загального милосердя й щирості.

Подібні октавні перекидання теми відбувалися в прелюдії №4 «Stabat Mater» (дзеркально симетричної до даної за місцем в циклі), де цей прийом також підсилював образну виразність звучання теми.

10. **In Manus Tuas** (*Litanie*) – «у руки твої, Господи, віддаю я духа мого»³⁹ – останні слова Ісуса на Хресті до закінчення. Саме ці слова закривають таємницю Страстей Христових і відкривають таємницю звільнення через смерть, яка відбудеться в неділю.

³⁹ Цей текст входить в Літургію годин до складу Повечір'я (Completorium), яке відбувається перед відходом до сну і носить характер підготовки душі до переходу у вічність.

In mánu-s tú-as Dómine, Comméndo spí-ri-tum mé-um

Redemísti nos Dómine, Dé-us ve-ri-tátis.

Жанна Демесьє звертається до жанру літанії⁴⁰, чим продовжує історичну лінію французької органної школи, яка проявляла інтерес до втілення інструментальними засобами змісту цього вокально-словесного за своєю природою явища⁴¹.

Літанія Жанни занурює до молитовно-смиренного стану, вона підносить у царство щиросердечного спокою і світлих думок. Починається прелюдія витриманим предиктовим звуком, який висхідним секстовим стрибком (подібно початкам фраз-хвиль у прелюдії №5 «Vexilla Regis») занурює нас у неквапливу широку за діапазоном хоральну фактуру початкового розділу прелюдії. *Santus firmus* теми хоралу, що проходить у середньому регістрі, підіймається над багатомірним простором свого гармонічного оточення, створюючи ефект присутності й одночасного розчинення в чомусь нескінченному, мудрому, вічному.

Другий розділ прелюдії знаменується великою кількістю імітаційних реплік (молебних виголосів літанії), заснованих на початковій тематичній ланці хоралу, що складається з триразового повторення звуку і секундового відхилення від нього (як висхідного, так і інверсійного – низхідного) з наступним поверненням назад. Цей розділ завершується мелодійним голосом, що залишається на самоті без гармонійної підтримки, який доспіває заключний секундовий хід теми. Такий прийом є характерним для авторського

⁴⁰ Літанія (лат. *litania* від грецького *λίτή*, що означає «молитва» або «прохання») – молитва, що складається з послідовності коротких молебних відозв.

⁴¹ Широку популярність здобула «Літанія» Жана Аріста Алена (1911-1940), учня Марселя Дюпре, яка була написана в 1937 р., тему якої через 5 років Моріс Дюрюфле символічно використовував в знаменитій «Prélude et Fugue sur le nom d'Alain», ор. 7 (1942), що була написана в пам'ять про загиблого в бою Алена.

стилю Жанни (він зустрічається, у тому числі, і в прелюдії №5 «Vexilla Regis», яка вже згадувалася). З його допомогою досягається композиційна ясність і разом з тим взаємозв'язок структурних частин твору, що дозволяє з одного боку довести думку розділу, що завершується, з іншого – задати стартову відправну точку для нової хвилі розвитку музичного матеріалу.

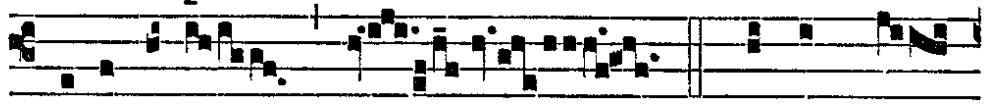
Третій розділ іде по шляху поступового поетапного сходження. Тематичні ланки піднімаються все вище в супроводі гармонічних флуктуацій, що плавно піднімаються вгору, і ненав'язливої м'якої басової основи, що періодично нагадує про себе черговим кроковим зрушенням, у результаті чого створюється звучний простір особливої стереоскопічності й духовної наповненості.

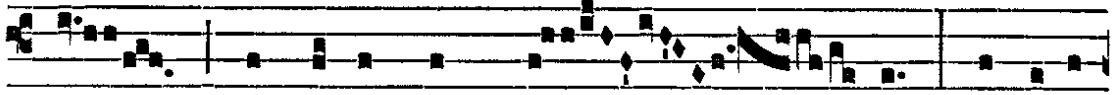
Кодовий розділ являє собою катартичний підсумок прелюдії, що завершує процес гармонічно мінливого руху (здіймання до вічності) установленням мажорного тризвуку – символу досконалості й рівноваги.

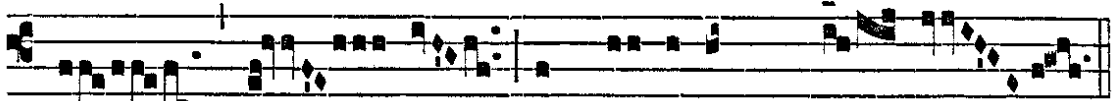
11. **Tu Es Petrus**⁴² (*Marcia*) – цей текст пов'язаний з монархічним устроєм римсько-католицької церкви й феноменом папства⁴³, як необхідного елемента, що забезпечує збереження єдності управління і віровчення церкви.

⁴² Продовження цього тексту: «Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam».

⁴³ Ісус, перебуваючи з учнями в околицях Цезарів, на березі Йордану, промовив до Симона: «До того ж говорю тобі: ти — Петро, і на цій скелі я збудую свій збір, і брами могили не подолають його. Я дам тобі ключі від Небесного Царства, і все, що ти зв'яжеш на землі, уже буде зв'язане на небесах, а що розв'яжеш на землі, уже буде розв'язане на небесах» (Матф., 16:18-19). Згідно з католицьким тлумаченням тим самим Петру була дана всередині церкви особлива монархічна наместницька влада, що передається його наступникам, римським Папам.

2.
A 
 Lle-lú-ia. * *ij.* У. Tu es Pé-


 trus, et super hanc pé- tram aedi-fi-


 cá- bo Ecclé-si-am * mé- am.

У даній прелюдії Жанна звертається до жанру маршу⁴⁴, який склався в інструментальній музиці у зв'язку з необхідністю синхронізації руху великої кількості людей. Рівномірною важкою акордовою пульсацією, що супроводжує тему хоралу, надає образу твору вольового характеру, що підсилюється за рахунок використання звучних мікстурних регістрів органу (подібна акордова хода виявляє асоціативний взаємозв'язок цього номера з прелюдією №5 «Vexilla Regis», яка пов'язана з образною сферою хреста – основного об'єднуючого християнського символу).

Тема хоралу в такому фактурному оточенні звучить категорично і безапеляційно, як би акумулюючи в собі основні догматичні положення церкви. Екскурс в архаїчні глибини християнської історії довершується звучанням в прелюдії гармонічних зворотів, що нагадують про епоху модального мислення. Цей ефект підсилюється завдяки унісонним зупинкам, які періодично виникають в акордовій пульсації і наводять на аналогії з композиційними принципами середньовічних органумів.

⁴⁴ Італ. *marcia*, фр. *marche* — буквально «хід», «рух вперед», від *marcher* - «йти».

12. **Domine Jesu**⁴⁵ (*Berceuse*) – текст Оферторія з реквієму, молитва-прохання про порятунок з мук пекла та про вічне життя для покійних.

Offert.
2.

D omine Jé-su Chríste, * Rex gló- ri-ae,
líbe-ra ánimas ómni-um fidé- li- um de-functó- rum
de poénis infér-ni, et de pro-fúndo lá- cu : líbe-ra é- as
de ó-re le-ó- nis, ne absórbe-at é- as tár-tarus, ne
cádant in obscú- rum : sed sígni-fer sánctus Mí-cha- el
repraeséntet é- as in lú- cem sánctam : * Quam o-lim
Abrahæ promi- sísti, et sé- mi- ni
é- jus. V.

Domine Jesu – заключна прелюдія циклу – написана в жанрі колискової. Вона дихає смиренням і спокоєм. Тема хоралу мудрою силою звучного внутрішнього голосу проходить у середньому регістрі, супроводжуючи своїм мірним безустанним рухом довготривалі звуки сопрано і баса, що повільно колишуться, періодично міняючи свій регістр і темброве фарбування. Контрапунктичне поєднання хоралу і «заколисуючих» інтонаційних оборотів відбувається протягом практично всієї прелюдії, змінюючись акордово-

⁴⁵ «Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu...» – «Господи, Ісусе Христе, Царю слави! Визволи душі всіх померлих вірних від мук пекельних і глибин відхлані.....»

хоральним епізодом лише в точці золотого перетину, після чого в кодовому розділі знову повертається вихідний фактурний принцип.

Звертає на себе увагу інтонаційний взаємозв'язок теми й підголосків. Так, тризвуковий зворот «висхідна мала секунда – спадна мала терція», що часто зустрічається в хоралі, трансформується в малотерцієві та малосекундові ходи підголосків-колихань, що проявляються як у простому інтервальному вираженні (коливання «d-f», «d-cis»), так і в змішаному (фрази «g-b-cis-d», «d-cis-b-a»⁴⁶).

2.3. «Te Deum» op.11

Органний твір *Te Deum* op. 11 було написаний Жанною Демесьйо в 1957-58 рр., незабаром після цього він було виданий (Paris: Durand, 1959).

Про історію його створення згадує П'єр Лабрік (нар. 1921 р., французький органіст, педагог і композитор, учень Жанни Демесьйо), під час зустрічі в 2018 році з Джессі Ешбахом (органістом, професором Університету Північного Техаса, Дентон). На запитання Джессі Ешбаха, чи вірно, що цей твір склався в розумі Демесьйо задовго до того, як вона його записала, П'єр Лабрік відповів наступним чином (повний текст інтерв'ю наведений в [161]):

«Ваше твердження абсолютно точне. Жорстокий і раптовий розрив з Дюпре, який так і не змогла прийняти бідна Жанна Демесьйо, став причиною підкресленої боязкості, що була властива її винятковій особистості. «Я ніколи не розмовляю про свої плани», – відповідала вона надмірно співчуваючому співрозмовнику.

На її концерті в Довілі я обережно запитав її, не чи подарує вона нам найближчим часом радість нової роботи. «Так», – відповіла вона спонтанно. «Я думаю написати твір у дусі хорів Франка на *Te Deum*». Приголомшений, я не став надмірно цікавитися, задовольняючись думкою про те, що я був одним

⁴⁶ Тут мала терція трансформувалася в збільшену секунду.

з небагатьох людей (якщо взагалі не єдиним), які знали про дозрівання задуму одного з найкрасивіших *Te Deum*-ів.

Вулиці Руана були усіяні гігантськими плакатами, начебто повідомляючи про візит королеви Англії: «Жанна Демесью повертається з Америки». Вона повернулася з великого концертного тура, під час якого вона зіграла свій *Te Deum*, ще не опублікований. Це було в програмі 30 квітня 1958 року. Саме тоді я вперше почув його. Я був вражений величчю й красою роботи. Неможливо знайти більш сильних виразних засобів, щоб славити Бога. Я запитав її, чи погодиться вона довірити мені свій рукопис. «Але ні, любий П'єр, я ще не встигла це записати!» Почувши цю відповідь, я втратив дар мови...» [161].

Перш ніж звернутися до композиційних особливостей цього твору, окреслимо історичний шлях наспіву, що лежить в його основі.

Te Deum (*Te Deum laudamus* – «Тебе, Бога, хвалимо») – старовинний християнський гімн. Згідно з церковним переказом, текст гімну був написаний наприкінці IV століття св. Амвросієм Медіоланським і Августином, що дослідниками нині ставиться під сумнів. Одна з найбільш ранніх згадок тексту гімну міститься в листі єпископа тулонського Кипріяна до єпископа Женевського Максиму, який датується 524-533 рр., причому згадується гімн як «прийнятий у всій Церкві» і виконуваний «щодня».

Автор і час створення музики гімну невідомі. Найдавніші рукописи, що містять повний нотований «*Te Deum*», датуються XII століттям, хоча по стилю (вузький діапазон, мінімум мелізмів, формульно-варіаційний розспів, що нагадує звичайну антифонну псалмодію) музика, імовірно, більш раннього походження.

Solemn Tone.

3. 

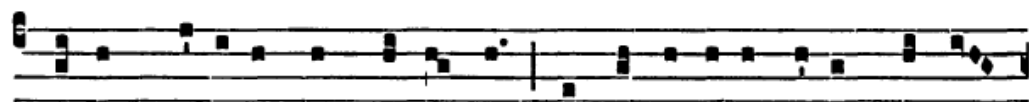
E Dé-um laudámus : * te Dóminum confi-té-



mur. Te aetérnum Pátrem ómnis térra vene-rá- tur. Tí-bi



ómnnes Ange-li, tí-bi Caéli et univérsae Potestá- tes :



Tí-bi Chérubim et Sé-raphim incessá-bi-li vóce proclá-



mant : Sánctus : Sánctus : Sánctus Dóminus Dé-us Sá-

«Te Deum» у західній літургійній традиції співається наприкінці утрени по неділях і великих святах (крім Адвента і Великого посту). За межами церкви «Te Deum» звучав під час процесій, приурочених до особливих випадків, таких як, наприклад, коронація королів і імператорів, зведення в сан церковних ієрархів, святкування з нагоди військових перемог і т. д. «Te Deum» виконувався на коронації Карла Великого в 800 році, при іспанському дворі з приводу «відкриття» Америки Колумбом, ранком після сумно відомої Варфоломіївської ночі (1572), після Битви народів 1813 року і т. п. Історики вважають, що за своїм «церемоніально-політичним» значенням з гімном «Te Deum» не зрівняється жоден інший християнський текст.

У дисертації О. О. Трубенюк «Te Deum: основні жанрові моделі» [126] розглядається феномен Te Deum не тільки в якості жанру літургійної музики християнського світу (чин благодаріння), але і в якості самостійного жанру професійної композиторської музики, де в різних версіях, з різним ступенем

адаптації композиційних прийомів і принципів тих або інших художніх епох, розкриті особливості історичного побутування гімну.

О. О. Трубенюк зазначає, що протягом тривалої еволюції жанру змінювався і зміст музики *Te Deum*. Якщо первісний вигляд григоріанської мелодії *Te Deum* був стриманим і зосередженим, чому значною мірою сприяв лад (система девтера) і акцент на другому й третьому розділах тексту (христологічному та псалмовому), що мають умовно «мінорну» спрямованість змісту, то починаючи з епохи класицизму акцент змістився на перший, тринітарний розділ, набагато більш позитивний за змістом. У результаті *Te Deum* епохи класицизму це, в основному, хвалебні твори в мажорному ладі. У музиці ХХ століття знову відбулася зміна парадигми: частина композиторів залишилася в руслі традиційного на той час «мажорного» трактування, інші ж автори повернулися до первісного стриманого «мінорного» образу гімну, що був представлений в різних трансформаціях [126].

О.О. Трубенюк розглядає еволюцію *Te Deum* (і його православного аналога «Тебе Бога хвалимо») в області вокально-хорової музики. Однак паралельно із цією областю жанр еволюціонував і в сфері інструментальної музики, головним чином органної.

В історії органної музики зустрічається чимало звертань до цього гімну, що не дивно, враховуючи його роль у християнській традиції. Ми зупинимося докладніше на двох варіантах *Te Deum*: Жанни Демесьйо і Марселя Дюпре (M. Dupre: *Paraphrase sur le Te Deum*, op. 43), який хронологічно з'явився десятиліттям раніше й справив сильне враження на Жанну. Грем Стід в монографії про Марселя Дюпре [164] пише, що задум написання *Te Deum* виник у Дюпре, імовірно, наприкінці Другої світової війни. Можливо, навіть, це відбулося під час концерту у Нотр-Дам де Парі 13 серпня 1944 року. Жанна Демесьйо була присутня на концерті й написала про це у своєму щоденнику: «Незабутні враження, аудиторія близько 6500 людей». Програма завершилася імпровізацією, і коли Дюпре спустився вниз по зовнішніх сходах, що вели вниз з веж і органної галереї, натовп буквально оточив його. Однак у той час Париж

не був ще повністю звільнений від німецької окупації, і, можливо, було занадто рано для імпровізації на *Te Deum*.

Дюпре з тексту гімну вибрав тільки деякі фрагменти, з яких він створив чудовий хвалебний гімн у модифікованій сонатній формі. В експозицію увійшли три вірші:

1-46 *Allegro moderato* «*Te Deum laudamus*»⁴⁷

47-84 *Cantabile* «*Salvum fac populum tuum, Domine*»⁴⁸

85-104 *Tempo primo* «*Tu Rex gloriae, Christe*»⁴⁹

Після них йде *Allegro deciso* «*Tu ad dexteram Dei sedes*»⁵⁰, і важко вирішити, чи є це все ще частиною експозиції або початком розробки: цезура після такту 105, очевидно, має на увазі розрив між новим розділом і трьома попередніми. Починається потужне крещендо до репризи *fff* в 122-м такті, де основна тема, що вперше пролунала в педалі, тепер звучить у мануалах з канонічною імітацією, трохи пізніше вона з'являється в басу. Поступово все стихає, вертається *Cantabile* «*Salvum fac populum tuum, Domine*». *Vivo* в 170-му такті, що виросло з матеріалу розділу «*Tu Rex gloriae, Christe*» – це початок енергійного фугато, яке після трьох вступів стає ритмовою основою для остаточної появи другої теми: «*Salvum fac populum tuum, Domine*». Можна помітити, що між основними темами досить мало відмінностей: *Te Deum* починається з висхідної терції, що розширюється потім до кварта; у той час як «*Salvum...*» починається з інтервалу в велику секунду, і після малотерцієвого ходу доповнює її до тієї ж висхідної кварта, тому не дивно, що тільки одна з них використовується в підсумковому проведенні. Її фрагмент виявляється тричі в тактах з 196 по 198, після чого п'єса завершується мотивним мереживом основного елемента теми, спочатку в мануалах, а потім у педалі.

При загальній монументальності парафраза Дюпре і яскраво вираженої триумфальної лінії концепції твору, звертає на себе увагу його трактування

⁴⁷ «Тебе, Бога, прославляєм»

⁴⁸ «Вирятуй люд, Божий Сину»

⁴⁹ «Ти Цар хвали, о Христе»

⁵⁰ «Ти сидиш праворуч Бога, Творця світу, Син пресвітлий»

тексту не стільки як хвалебної пісні, скільки як молитви про мир: «Господи, спаси Свій народ, і поблагослови спадщину Свою». У чудовому заключному розділі твору переважає саме це почуття. Його співвітчизники пережили жахливі втрати в роки війни, і очевидно, він хотів підкреслити їх потребу в мирному майбутньому.

Те Деум Марселя Дюпре є репертуарним твором сучасних органістів, він увібрав у себе прекрасні традиції французької органної школи, і, можливо, сильне враження саме від цього твору послужило зародженню авторського задуму Те Деум Жанни Демесью.

Варіант Жанни Демесью також відрізняється монументальністю, оркестральною барвистістю, розкриває багаті можливості органу. Він має деяке подібні моменти з варіантом М. Дюпре, що дозволяє говорити про наявність загальних композиційних принципів французької органної школи (яскраве позиціонування основної теми в експозиції, наявність контрастної спокійно-філософської теми, мотивне й поліфонічне опрацювання основних тем, концертність, що вимагає від виконавця високого рівня володіння всіма видами техніки органного виконавства та ін.), Те Деум Жанни відрізняється яскраво вираженим індивідуальним началом (про що свідчать окремі фактурні й гармонічні рішення).

Починається твір з яскравого експонування основної теми хоралу «Те Деум laudamus».

Te De - um lau - da - mus: Te Do-mi - num con-fi-te - mur.

Moderato (69 = ♩)
ff staccato

Тема проходить маркірованим уривчастим штрихом, періодично спираючись на густі витримані акорди з розкотистим басом у педалі. Є цікавим діапазон ладової забарвленості центрального тону ля: від невизначеного кварто-квінтового варіанту до мажоро-мінорного мерехтіння опорних акордів, на які періодично нашаровуються як консонуючі, так і дисонуючі звуки теми. У фактурі виділяються два незалежні гармонійні шари, що є «тональним двигуном» подальшого розвитку. Мі-бемоль мінорний тризвук, що з'являється у нижньому шарі на закінченні теми (у поєднанні з ладово невизначеним квартово-квінтовым «до» акордом у верхньому шарі), як би передбачає подальше зрушення в бемольну сторону й наступну другу хвилю теми (такти 5-9) у до мажоро-мінорі. Тритонове зрушення баса (ля → мі-бемоль) зберігається й після другого проведення (до → фа-дієз) і приводить до різкого переходу в дієзну сторону (систему однойменно-паралельних ладів *fis-Fis-dis*) в досить тривалому епізоді сполучно-розвиваючого характеру (такти 11-23). У цьому епізоді можна почути фрагменти теми: тризвучний початковий мотив («Te Deum») і його продовження («laudamus»). Штрихове поєднання *legato* мелодичного голосу й *staccato/non legato* інших голосів, рясний паралельний рух тризвуків, спадні і висхідні акордові каскади – усе це разом створює відчуття неосяжного пишно декорованого простору храму й ефект ковзання по ньому одухотвореного погляду, у фокус якого періодично попадає то один, то інший елемент оздоблення, що підносить слухача думками до величі Творця.

Наступний розділ, контрастний по динаміці (*p*) і емоційно більш стриманий, врівноважує енергійність і мигочущу строкатість фарб першого розділу. Кільке гучне остинато ламаних октав в басу протягом 27 тактів по звуках початкового тематичного мотиву (Te Deum) сприймається як стрижень, щось незмінне, апріорно справжнє, що не піддається впливу ззовні. На цьому тлі у верхньому шарі фактури з'являється основна тема в збільшенні. Гармонізується вона спочатку переважно діатонічними (у ля мінорі) кварто-

квінтовими співзвуччями з вкрапленнями мажоро-мінорних колихань (ля мажорних акордів).

Однак поступово на тлі незмінного остинато в басу в верхньому фактурному пласті починається рух у більш віддалені тональні сфери, тема все більш розпливається інтонаційно й ритмічно – і розміреність руху знову поступається місцем емоційному сплеску, каскадам спадних і висхідних акордів, наростанню динаміки до *ff*, уривчастості тематичних реплік. На *ff* знову затверджується основна тема. Але акордові каскади, стихаючи, переводять ріку тематичного розвитку в нове русло.

Наступний розділ побудований на іншому фрагменті хоралу «Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari»⁵¹:

Ae-ter-na fac cum sanc-tis Tu-is in glo-ri-a nu-me-ra - ri

Цей фрагмент є переломним у розвитку хоралу: він з'являється в точці його золотого перетину після тривалих висловлень в високих тонах (кульмінаційні звуки яких сягають верхнього «до» і не опускаються нижче «мі») і відтіняє все попереднє своїм низьким регістром, укладеним в межах між нижнім «до» і «ля» (що з'являється лише мимохіть, а фактично роль діапазонної вершини виконує «соль»). Звук «ля», який був протягом тривалого періоду центральним опорним тоном, втрачає тут своє верховенство, що також виділяє цей фрагмент з інших, викликаючи потребу відокремити його, помістити в іншу образну сферу, що і робить Жанна.

⁵¹ «Навеки сопричисли их ко святым Твоим во славе»

Рух знову вповільнюється, вертається кварто-квінтова діатоніка, яка веде нас своїм звучанням в епоху середньовічних органумів. Тема спочатку проходить хорально паралельними квартами в досить незвичному для григоріанського хоралу ритмічному вбранні: тридольному метрі з чергуванням половинних і четвертних тривалостей.

Andante (100 = ♩)

G.P.R: Fonds 8

Pédale: Clairon 4, Flûte 2, (ou cymbale douce)

Потім тема повторюється, але на неї поліфонічно нашаровується ця ж тема в збільшенні в педальному голосі, яка регістрово підноситься (Clairon 4', Flûte 2') над основним проведенням хоралу в мануальній партії, немов огортаючи його м'яким світлом, що йде з небес.

Під кінець проведення теми в збільшенні діатоніка змінюється більш сміливими гармонічними фарбами, здійснюється перехід від 5-ти бемолів при ключі в сферу 4-х діезів, що приводить до другої хвилі цього розділу. Новий рівень теми в цілому зберігає ідею першої хвилі. Основна його відмінність пов'язана з просторово-акустичним фактором: мануальний варіант теми піднімається в другу октаву і педальний голос пробивається вже зсередини гармонічної фактури, відсуваючись тим самим як би на другорядну позицію. Це переакцентування ролей докорінно міняє звучання, зненацька висвітлюючи тему під зовсім новим кутом. Друга хвиля також завершується неквапливою грою гармонічних відблисків, застигаючи на досить терпкому акорді, що відкриває шлях до наступного епізоду.

І знову – рух. Allegro цього розділу розсипається іскрами 16-х лівої руки, по обидві сторони яких стаккатно перегукуються 8-мі басів і теми в правій руці, що окреслює контури фрагмента хоралу, який не звучав дотепер, з текстом «Sanctus» («Святий»):

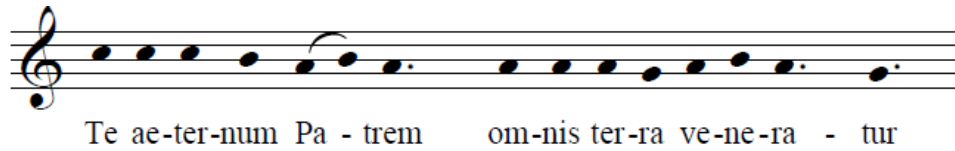
The image shows a musical score for the piece 'Sanctus'. At the top, a single melodic line is shown on a treble clef staff with the lyrics 'San - - ctus,' underneath. Below this, a larger score is presented for a three-part piano arrangement. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the pedal. The tempo is marked 'Allegro (69 = ♩)'. Performance instructions include: 'R: Mixtures', 'P: Fonds 8,4.', 'G: Fonds 8,4.', and 'G.P.R. >'. Pedal instructions at the bottom read 'Ped: Fonds 32,16,8,4. G.P.R.'.

Незабаром до цього додається ще одна мелодична цитата: фрагмент хоралу з текстом «Et laudamus nomen tuum in saeculum» («Хай славиться, душ Владико, Ім'я Твоє всіх устами»):

The image shows a musical score for the piece 'Et laudamus nomen tuum in saeculum'. At the top, a single melodic line is shown on a treble clef staff with the lyrics 'Et lau-da-mus no-men tu-um in sae - cu-lum,' underneath. Below this, a larger score is presented for a three-part piano arrangement, similar in layout to the previous score, with right hand, left hand, and pedal staves.

Святкова суєта цього досить тривалого епізоду, що пролітає на одному подиху за рахунок рухливого темпу, періодично вихоплює то одну, то іншу тему. Постійний тональний рух, гра світлими фарбами співзвуч, що поступово стає усе більш хаотичною (гармонічно й ритмічно), піднімаючись усе вище й підсилюючись динамічно, приводить до досить своєрідної репризи основної

теми. Тема звучить в педальному голосі, але контрапунктично нашаровується на фрагмент, що не звучав дотепер (хоча він найбільш часто повторюється в самому хоралі). Уперше цей елемент з'являється відразу після основної початкової теми на текст «Te aeternum Patrem omnis terra venerator» («Тебе, Отче, величає Безмір Неба, земля жвава»):



Потім він багато разів повторюється з іншими текстами, серед яких зустрічається інакший варіант закінчення зі спадним мінорним тризвуком:



Саме цей варіант одержить подальший розвиток у Жанни, але не відразу. У даному епізоді звучить лише перша репліка. Вона проходить, заповнювана низкою триольних гострих акордів, і у верхньому голосі, і в басовому після основної теми.

a Tempo

+ Anches R.
 + Mixt. P.
 + Mixt. G.

Тривалий бурхливий потік ладово напружених мерехтливих співзвуч уривається в заключний розділ твору. І в ньому знову звучить початкова тема і її продовження, однак тепер від основної теми залишається лише впізнаваний тризвучний мотив, зате продовження звучить повністю (у варіанті зі спадним мінорним тризвуком) у мелодійному голосі. Акордова фактура й гра мажоро-мінорними засобами утворює своєрідну арку з початком. Урочистий характер підсумкового епізоду додатково підкреслюється пунктирним ритмом:

a Tempo

Після ще одного акордового каскаду, що змітає все на своєму шляху, але наприкінці злегка сповільнює свій рух, знову затверджується основна тема (у лівій руці). До неї контрапунктично додається її інверсійний варіант у верхньому голосі (ритмічно не співпадаючий з нею). Потім звучить фрагмент продовження теми (зі спадним тризвуком), контрапунктично поєднаний знову-таки з інверсією теми.

У заключних тактах затверджується тризвучний мотив основної теми. Він звучить потужними акордами (що перериваються паузами), у яких звернення тризвуків правої руки нашаровуються на неповні зменшені септакорди лівої руки, і ця наростаюча гармонічна напруженість несподівано розв'язується в мі мажорний тризвук:

2.4 «Шість етюдів» оп. 5

Шість органних етюдів оп. 5 Жанна написала в 1944 році, вони видані збірником («Six Études») в 1946 (Paris: Bornemann/Leduc). Цикл містить у собі:

1. Pointes («Пуанти»⁵²)
2. Tierces («Терції»)
3. Sixtes («Сексти»)
4. Accords alternés («Альтеровані акорди»)
5. Notes répétées («Повторювані ноти»)
6. Octaves («Октави»)

Етюди відрізняються надзвичайною віртуозністю і вимагають від виконавця досконалого володіння органною майстерністю. Будучи концертними творами (подібно концертним етюдам Шопена, Ліста), вони мають високу художню цінність, однак, на відміну від інших творів Демесьйо, у цьому циклі на перший план виходить все ж інструктивність. Кожен етюд присвячений певному виду техніки і переслідує цілком конкретні навчальні цілі: допомогти студентам-виконавцям відпрацювати навички володіння тим або іншим видом техніки, а також дозволити артистові, що вже досяг високого рівня майстерності, зберігати й підтримувати придбані технічні якості.

І ці навички важливі, оскільки вони відкривають свободу для всього іншого, адже «Техніка є вміння робити те, що хочеться...» (Б. Асаф'єв) [25].

Олів'є Мессіан дуже високо відгукнувся про ці етюди. Наводимо його висловлення:

«Шість органних етюдів Жанни Демесьйо по-своєму – шедеври. Пізніші роботи Дьордя Лігеті та Яніса Ксенакіса мають у цілому більшу виконавську складність, але, якщо говорити саме про техніку педалювання, надзвичайна складність «Етюдів» Демесьйо є неперевершеною. Я маю на увазі, зокрема,

⁵² Имеется в виду вид техники органного педалирования носочной частью стопы.

«Tierces» і «Sixtes», де Жанна Демесьйо вимагає від ніг того ж, що Шопен вимагав від рук.

Як і більшість моїх колег, я з великим задоволенням вивчив Етюди і домігся великого прогресу завдяки їм.

Жанна Демесьйо вміло поєднує техніку, вишукану гармонію і оригінальність реєстровки у своїх Етюдах. Їх повинен знати й вивчати кожний хороший органіст. Але далеко не всі, проте, зможуть виконати їх із запаморочливою віртуозністю, якою володів їх автор» [167].

Досконала виконавська техніки Жанни складалася під впливом і тонким керівництвом її вчителя, Марселя Дюпре, який сам був чудовим виконавцем і одним з найбільш впливових музикантів Франції. Позиція Дюпре, як органіста й композитора, а також його уявлення про ідеальне майбутнє органу йшли врозріз з новими віяннями, що існували на органній сцені Франції в 40-е роки [130].

Музикознавець Норбер Дюфурк (Norbert Dufourq) разом з його близьким другом Андре Маршалем (André Marchal), що працював органістом у церкві Сент-Есташ (St. Eustache), ініціювали в 1930-ті роки «Органний рух» за прикладом Німеччини з її *Orgelbewegung*. Цей рух воскрешав і переоцінював інтерес до історичних інструментів барочної ери, а також пропагував поєднання принципів декількох епох: барочної, романтизму й сучасної, називане стилем *néoclassique*. Вони об'єдналися з органобудівельником Віктором Гонзалезом (Victor Gonzalez), який, на їхню думку, міг реалізувати ці ідеали. В 1939 році він перебудував знаменитий інструмент Кавайє-Коля в палаці Трокадеро (Palais du Trocadéro), шедевр, для якого писали свої знамениті твори Франк і Відор («Три п'єси для органу» та 5-ю, 6-ю симфонії відповідно). Нічого від колишнього блиску й розкоші не залишилося в роботі Гонзалеза, який поставився до інструменту без належної поваги й не бажав зрозуміти його якість.

До 1939 роком цей інструмент був для Дюпре одним з улюблених. В 1926 році він навіть створив фонд реставрації органу, зіграв на ньому всі твори

Баха й прем'єри своїх творів. Крім того, маєстро вважав дуже важливим, що в концертному залі знаходиться хороший орган, який є важливою складовою частиною музичного життя, що не обмежене тільки релігійною сферою. У своїх концертних турах він стикався з новими технологіями, такими, як Зетцер і система комбінацій. Згідно Дюпре, інтонація і якість звуку, як і композиція звучання інструмента Кавайє-Коля в цілому, скомбіновані з новими технологіями, могли створити ідеальний орган майбутнього: гідний концертний інструмент, який, потрапивши в руки добре навченого виконавця, виявиться здатним залучити велику слухацьку аудиторію, подібно величезним залам, що збирають провідні піаністи або скрипалі.

«Органний рух», проте, був зацікавлений в різноманітному репертуарі. Велику увагу приваблювала старовинна музика й пошуки особливої артикуляції для її виконання, відмінної від легато школи Дюпре. Ці ідеї удостоїлися міжнародної уваги. Подібна конкуренція не могла не хвилювати Дюпре, який бажав передати нащадкам традицію, успадковану ним від Відора. Як би там не було, перебудова Гонзалезом органу Трокадеро в безкомпромісній свідомості Дюпре перетворила Маршалья й Дюфурка із простих суперників у заклятих ворогів. До того ж, після інаугурації «нового» органу в Палаці Шайо (Chaillot), на якому грав Дюпре, Маршаль отримав посаду титулярного органіста...

У роки окупації Парижа німцями Демесьйо займалася з Дюпре всіма аспектами органного виконавства, імпровізації, композиції й органобудівництва. Він написав, кинувши виклик її техніці, сюїту op.39, «Принесення Діві Марії» (*Offrande à la Vierge*) op.40 і Три ескізи (*Trois Esquisse*) op.41. А в 1944 році Жанна сама написала шість етюдів, які донині залишаються вершинами абсолютної віртуозності. Органістка супроводжувала вчителя на всіх концертах, тестуючи нещодавно побудовані інструменти, допомагала готувати нові публікації й заміщала його на службах у Сен-Сюльпис. Одночасно із цим вона давала закриті концерти, найчастіше в

будинку в Медон. У своєму щоденнику вона писала про сильні, глибокі відносини з маестро і про його творчі цілі, пов'язані з нею.

Липень 1941 року. «Дюпре відкрив мені секрет своєї техніки, який я не в праві оприлюднити... Він підсумував традиції нашої органної школи, згадавши, як ключових постатей, Лемменса, Гільмана та Відора. Після він сказав мені: «Я роблю для тебе те, що робив для мене Відор».

Вересень 1941 року. «Коли я постарію, ти будеш тією, хто буде виконувати мої твори. Ти – єдина, хто має техніку для їх виконання».

Червень 1942 року: «Ти вже почала сходження, яке тобі дасть можливість перевершити мене... Це насолода – спостерігати, як хтось, кого ти любиш, перевершив тебе».

Січень 1944 року: «Знову кажу тобі, що ти мій наступник. Після мого відходу ти понесеш цей факел».

Серпень 1944. Дюпре сказав органістові Нотр-Дам, Леонс де Сан Мартен (Leonce de St. Martin): «Ти знаєш, що я ніколи нічого не кажу просто так... Жанна Демесьйо – найкраща органістка всіх часів» [130].

З її щоденників зрозуміло, що Жанна насолоджувалася тими роками спілкування з майстром, вбираючи інформацію, спрагла вчитися і повністю довіряла перевазі професіоналізму й знань Дюпре.

Звернемося тепер до самих етюдів. Нас вони будуть цікавити головним чином як художні твори, у яких проявляються основні стильові риси автора. Однак в силу особливостей жанру, не обійдемося ми й без розгляду їх інструктивної корисності й новизни технічних елементів, які використовуються в них.

Марсель Дюпре написав невелику передмову до збірника, в якій відзначив, що етюди засновані на сучасній органній техніці і кожний з них спрямований на розвиток певної виконавської навички. Він написав короткі методичні коментарі про особливості кожного з етюдів, які можуть допомогти виконавцям не упустити деякі важливі моменти, правильно розставити акценти при роботі над етюдами.

Домітіла Бальєстерос (органістка з Перу) у своїй книзі «Шість етюдів Жанни Демесьйо і фортепианная техніка» [167] детально зупиняється на способах подолання труднощів, що виникають при роботі над цими етюдами. Деякі з методичних коментарів Марселя Дюпре й Домітіли Бальєстерос будуть наведені в ході аналізу етюдів.

Етюд 1 (Pointes)

Якщо назви інших етюдів співвідносяться з відповідними фортепіанними видами техніки, то етюд №1 навіть своєю назвою демонструє приналежність до сфери чисто органного виконавства. Французьке «Pointes» можна перекласти як «Пуанти», і асоціації з хореографічним мистецтвом, що виникають при цьому, не такі вже й безпідставні, оскільки в основі етюд лежить техніка органного педалювання носочною частиною стопи.

В органі при швидкій грі винятково носками ніг (особливо при строго почерговому їхньому використанні, як у даному етюді) можна досягти ударного ефекту, що виникає внаслідок атаки кожної ноти, аналогічного фортепіанному.

У методичних вказівках до цього етюд Дюпре зазначає, що при чергуванні ніг важливо знайти строгу ритмічну рівність тривалості часу між ними. Крім навички вільного володіння цим далеким від legato педальним штрихом, етюд виробляє почуття просторової відстані між клавішами педалей (інстинктивне відчуття інтервалів) [156].

Мануальна партія в цьому етюді суттєво менш насичена технічно, її основна роль – допомогти в балансі тіла. Руки, по суті, функціонують як точка опори, необхідна тілу для роботи ніг з педалями. Без цієї опори виконання віртуозної педальної партії з фігураціями, побудованими на інтервалах настільки різної величини (від малої секунди до майже повного охоплення педального діапазону – близько 2,5 октав), було б неможливим.

Техніка педалювання постійно викликала інтерес у Дюпре, який передав свої знання Демесьйо. Основа їх виконавських традицій, у свою чергу, була

закладена Жаком-Ніколя Лемменсом, який, завдяки Александру Гільману й Шарлю-Марі Відору, став засновником сучасної французької школи органу.

От деякі базові моменти педальної техніки цієї школи:

«(...) коліна, п'яти й кінцівки повинні стикатися. Таким чином, при максимальному розтягуванні стоп (коліна й п'яти разом) досягається квінта; найбільше розтягання ніг (коліна разом) дозволяє зіграти октаву.

Коли коліна, пальці ніг і п'яти з'єднані разом, органіст встановлює деякі фіксовані розміри для себе, оскільки вони виходять від його власного тіла й, отже, не змінюються залежно від інструмента, на якому він перебуває. Таким чином, незалежно від розміру або формату педальної клавіатури, інтервал, отриманий з відстані між ногами (коліна разом), максимальної відстані між ступнями (п'яти разом), а також інформація про відстань між кінцівками разом, незмінні»[153].

Звернемося тепер до музично-художньої та композиційної сторонам етюд.

З перших же звуків етюд занурює нас у потужний вир хроматизованих фігурацій педального голосу і мелодизованих вигуків у мануальній партії, що прориваються крізь нього і намагаються строгими ритмічними рамками приборкати цю стихію.

Звертає на себе увагу наявність ключових знаків в кожному з етюдів. Цікаво, що тональність, яка мається на увазі цими знаками, може не проявляти себе до фінального тризвуку, або бути іншою. Початковий епізод етюд №1, незважаючи на один дієз при ключі, у якості центрального тону позиціонує звук «сі». З нього починаються й довкола нього «обертаються» усі фігурації протягом перших 7 тактів. Крім того, витриманий звук «сі» в правій руці створює ефект тонічного органного пункту, сполучної ланки для досить хаотичних звуків мелодичних ліній, що скачуть по черзі навколо нього у правій і лівій руці.

POINTES

JEANNE DEMESSIEUX
Opus. 5

ff Allegro agitato 112 = ♩

Тема визріває поступово. У цьому вступному розділі основну роль відіграє мотивний розвиток. Лінія верхнього голосу, починаючись з невеликого терцієвого стрибка (фа-бекар ля), поступово пробиває собі дорогу. Незабаром до терцієвому мотиву прилаштовується попереду ре-дієз, сама терція стає збільшеною, і оновлений тривучний мотив поступово набирає обертів, фактурно ущільнюється, піднімається у наступну октаву і виходить до свого першого піка. Одночасно із цим у лівій руці зароджується важлива мотивна ланка, яка незабаром стане початком основної теми: мова йде про низхідний хроматичний рух в 4-му такті.

Першій «пробній» хвилі на зміну приходить більш тривала хвиля (з 9-го такту), в якій у верхньому голосі проходить уже повністю основна тема (О.Т.):

Починаючись з уже знайомого спадного хроматичного ходу, ця тема поступово розростається, скачки відвойовують собі усе більш широкі інтервали, доходячи до октави. У цьому русі можна виділити кілька важливих складових елементів, які будуть брати участь в подальшому розвитку:

- 1) початкові спадні хроматизми, що завершуються стрибком (напрямок стрибка й інтервал будуть згодом варіюватися) – найвиразніший і самий пізнаваний елемент (E1), який ще неодноразово зустрінеться надалі;
- 2) квинтово-кварткові рухи (E2) – вони мають більш другорядне значення, на них будуватимуться в основному епізоди сполучного характеру;
- 3) октавні скачки (E3) – вони також отримають розвиток, і в якості відособленого октавного кидка, і склеєні в мелодичну послідовність (але в цьому варіанті вони будуть сприйматися як варіант фактурного розвитку теми-контур).

Після проведення теми і невеликої гармонічної зв'язки, у якій обіграються основні мотиви теми, з'являється нова «діюча особа»: тема-хвиля (Т-хв), що проходить синхронно у верхньому голосі ламаними октавами і в педальному голосі ламаними квінтами (такти 19-20).



Тема-хвиля не виділяється ритмово на тлі фігурацій, але відокремлюється від іншого легатним штрихом і несподіваною синхронністю верхнього й педального голосів, що звучить досить контрастно до всього попереднього.

Ця тема затверджується у своїх правах, вона проходить тричі. Останній її варіант – трохи модифікований – призводить до довгоноготного варіанту E1 основної теми. Після цього знову повністю проходить О.Т. на новому висотному рівні (від звуку «сі»). Однак замість заключного висхідного октавного ходу вона спускається вниз по тризвуку й завмирає на витриманому низхідному хроматичному зітханні.

Наступний епізод (такти 35-58) – розробкового характеру. Рух фігурацій триває, але з нього періодично «виринають» елементи О.Т. і Т-В. Вони з'являються обривками, в різних штрихових варіантах: і у вигляді кілких кидків, і у вигляді довготривалих звуків. Цікавим артикуляційно-ритмічним варіантом є чергування протяжної чверті з двома уривчастими восьмими звуками, що створює в тридольному метрі ілюзію зміни розміру на дводольний (такти 39-44):



Це ритмічне збивання в поєднанні з деякої темброво-регістровою пуантилістичністю, призводить до незвичайного акустичного ефекту, що викликає художні асоціації з мерехтінням вогнів маяка в безодні штормового моря.

В 47-м такті обидві теми – О.Т. в особі свого основного представника (E1) і Т-хв – контрапунктично поєднуються. Після декількох таких проведень-протиставлень верхній голос кооперується з басовим, і Т-хв знову знаходить синхронну вагомість, як у першому своєму проведенні.

Наступні 10 тактів проходять тільки в мануалах на тихій звучності переважно у високому регістрі. Хоча рух шістнадцятих не припиняється, цей епізод робить враження раптової порожнечі. Велика кількість спадних

хроматизмів у лівій руці (E1), що дублюються на різних октавних рівнях, на тлі атонального фігуративного руху правої руки створює якийсь містичний колорит. Крім своєї барвистої сторони, цей епізод має й важливе драматургічне значення: він стає невеликим перепочинком у загальному напористому бігу, затишком перед новою бурю.

Поступово з порожнечі знову починає зароджуватися хвилювання, відновляються рух у педалях, на його тлі звучать октави (E3), які скачуть та залишаються на одному звуці протягом трьох тактів, після чого зміщуються вниз на секунду й залишаються там протягом ще одного такту, окреслюючи контурами вже знайоме тематичне «зітхання».

Потім іде поступове накопичення звучності, у якому періодично прослуховується фрагмент О.Т. (E1), причому тут він вперше потрапляє в педальний голос, перегукуючись з верхнім голосом.

Звучність доходить до *fff* – і починається реприза: повертається О.Т. у своєму повному варіанті (починаючись від звуку «мі», як і в експозиції), але тепер вона звучить потужними акордами (*non legato*), без метушливих зламів експозиції, рівними четвертними тривалостями. Закінчення теми злегка видозмінилося ритмічно: завершальний октавний стрибок, «приправлений» пунктирним ритмом став ще більш вольовим і наполегливим.



Після невеликого сполучного фрагмента О.Т. повторюється знову (від звуку «сі», як і в експозиції). Потім повертається «епізод-маяк», після чого знову звучать обидві основні теми у своєму контрапунктичному синтезі – і, нарешті, усі голоси зливаються в єдине «цунамі» Т-В, з якого поступово викристалізуються заключні акорди, що зупиняють рух мануалів. Залишається педальний голос solo, до якого під кінець додаються акорди, останній з яких ставить крапку в цьому тривалому й напруженому русі, а також дає відсутню протягом усього етюдів тональну визначеність: мі-мінорний тризвук.



Етюд 2 (Tierces)

Цей етюд, як випливає з його назви, побудований майже виключно на фігураційному русі терціями. І основне навантаження в ньому, як і в етюді №1, припадає на педальну партію. Однак тут при грі задіюється не тільки носок, але й каблук, що уможливорює добитися легатного штриха. Окрема складність виникає при переходах фігурації з педалей у мануальну партію і назад.

Марсель Дюпре відзначає у вказівках: «При чергуванні рук і ніг необхідно прагнути до ясності в легато. Вухом попередити, якщо не буде

досягнута ідеальна одночасність атаки і виникне якась затримка при чергуванні ступень та рук» [156].

Варто відзначити, що використання каблука в техніці педалювання з'явилося далеко не відразу. Спочатку ножна клавіатура мала короткі педалі, тому мало підходила для чого-небудь складного. Методики роботи з органом, написані в XVIII і XIX століттях, практично не згадують про використання каблука. Органні прийоми педалювання були засновані лише на грі носочною частиною ніг, і легато можна було добитися лише послідовним чергуванням ніг з періодичною швидкою їх підміною («перехопленням» клавіші) в певних ситуаціях (де цього вимагала виконавська зручність). В XIX столітті ситуація поступово змінювалася, органісти побачили, що можливість гри каблуком суттєво розширює горизонт їх технічних можливостей, і до XX століттю каблук і носок використовувалися вже фактично «на рівних».

Інтерес до гри терціями, секстами й повторюваними нотами довгий час був переважно лише в фортепіанній музиці (у репертуарний багаж піаністів обов'язково попадають етюд Шопена й Ліста на ці види техніки). В органній музиці елементи цієї техніки довгий час зустрічалися лише в мануальній партії. В педалях же синхронна гра обома ногами була епізодичною і не носила віртуозного характеру. Етюд №2, 3, 5 Жанни Демесьйо можна вважати зухвалим викликом, спрямованим на заповнення цього пробілу, що дозволяють добитися стійкого й системного оволодіння органістами цими прийомами.

При загальній виконавській складності цих етюдів, помітна композиційна й аплікатурна органічність педальної партії, її відносна комфортність, що дозволяє виконавцям не тільки зосередитися на подоланні виконавських труднощів, але й мати можливість максимально втілити художній задум. Це проявляється, зокрема, у заміні деяких терцій іншими інтервалами (квартами, секундами), що вдаліше вписуються аплікатурно в інтервальний пасаж:

французької композиторської школи того часу. Зокрема, подібні моменти є у Олів'є Мессіана в його циклі «8 прелюдій для фортепіано» (який був написаний в 1928-29 рр.). Ось фрагмент прелюдії №8 «Відображення у вітрі»:



Зупинимося тепер докладніше на композиційних і музично-виразних моментах етюдів №2.

Другий етюд Жанни Демесьйо «Tierces» побудований на синхронному русі обох ніг, які грають по черзі каблук і носком та періодично передають лінію свого легатного терцієвого руху до мануалів (при цьому необхідно стежити за гладкістю й непомітністю цього переходу), а інколи залишаються надовго в ролі одноосібної рушійної сили, що приймає основний технічний удар на себе.

TIERCES

JEANNE DEMESSIEUX

Allegretto 100 = ♩

III Voix Célestes 8,4
II Bourdon 8
I Flûte 8
Pd. Flûte 4

Рух шістнадцятими не припиняється ні на мить аж до останнього акорду. У цей рух періодично впроваджується довгонотий контрастний голос. Часом він виконує роль гармонічного фону (як у початковому епізоді), але в більшості фрагментів цей голос виходить на перший план і виконує тематичну функцію. Спочатку його репліки досить лаконічні, їх виразні інтервальні ходи лише «чепуряться», щоб незабаром «розцвісти» довгою мелодичною лінією у високому регістрі, яка потойбічним вітром повзучих хроматизмів обдає ковзаючі тіні невтомних фігурацій.



Ця тема практично відразу проходить ще раз в дещо іншому фактурно-ритмічному варіанті:



– і завершує собою експозицію.

Починається розробковий розділ: знову повертається фактура початкового епізоду в трохи іншому тонально-інтервальному варіанті, потім звучить основна тема, злегка модифікована, після чого продовжується мотивний і хвилеподібний розвиток. Невеликі висхідно-спадні хроматизовані ходи розростаються до вже згадуваних «гам у терцію», що проходять у висхідному і спадному русі майже весь педальний діапазон. До цих «гам» додаються стаккатні мінорні тризвуки, що скачуть по різних октавах в правій руці, й витриманий гармонічний фон лівої руки. Розмашистим рухам «гам» протиставляється епізод, в якому весь музичний матеріал (тремолююча

фігурація та зітхаюча акордова мелодія) виростає, по суті, з одного інтервалу: малої секунди. Незабаром «гами» проходять вдруге на новій висоті, після чого знову «запановує» мала секунда (цього разу на більш тривалий час). Потім з'являються провісники початкового епізоду етюд – і починається реприза.

У репризі основна тема знову зазнає змін: в першому проведенні не занадто суттєвих, а в другому кодовому проведенні – самому тривалому – вона стає своєрідним тематичними підсумком усього розвитку.

Таким чином, основна тема проходить 5 разів, зберігаючи свої основні впізнавані риси, але з кожним новим проведенням вона збагачується якимись новими деталями. Ось ці варіанти теми:

I проведення теми:



II проведення теми:



III проведення теми:



IV проведення теми:



V проведення теми:



Цікаво, що всі тематичні репліки й навіть фігурації так чи інакше окреслюють контури фрагментів тематичного комплексу, що складається з самої теми (Т), її інверсії (І), ракохода (R) і ракохода інверсії (RI). Однак деякі мотиви передбачають тему (формують її варіанти), а деякі – виростають із неї. Тобто утворюється єдиний монотематичний комплекс, що є будівельним матеріалом усієї музичної композиції.

На подібному монотематичному принципі базувалася Хоральна прелюдія №8 Жанни Демесьйо («Veni Creator»). Там уся фактура складалася з теми хоралу в *cantus firmus* і фігурацій, що також представляли собою ритмічно модифіковану тему хоралу. Правда там, на відміну від етюдів №2, сама тема залишалася незмінною.

В етюдів №2 менш виражена динамічна сторона, ніж в етюдів №1. Весь етюд проходить на досить приглушеній звучності, у якій лише зрідка (і в основному під час проведення теми) проблискують фарби більш яскравих регістрів. Проте тембрових мікромонтрастів досить багато. Все, крім фігурацій, попадає в окремі темброві шари, завдяки чому злегка виділяються більш значні лінії й приглушуються фонові, що створює ефект об'ємного багатогранного звучання.

Етюд 3 (Sixtes)

Цей етюд має багато спільних моментів (зокрема, штрихових) з попереднім. В етюдів «Сексти» також основне технічне навантаження припадає на педальну партію, в якій обидві ноги рухаються паралельними секстами за тим же принципом каблук-носок. Основна відмінність пов'язана з ритмічним угрупованням (в «Терціях» рух йшов шістнадцятими в розмірі 2/4, тут – восьмими в розмірі 6/8).

Домітіла Балластерос [153] відзначає метро-ритмічну й фактурну спорідненість етюдів № 2, 3 Жанни Демесьйо і етюдів Ф. Шопена (№6, 8 op.25) з якими Жанна, безумовно, була добре знайома. Таку схожість можна вважати свідомим алюзивним відсиланням, до певної міри, метро-ритмічною

стилізацією. При цьому гармонічне й мелодичне втілення цієї ідеї має відбиток авторських стильових рис Жанни Демесью.

Моменти, пов'язані з виконавською зручністю, про які згадувалося у зв'язку з етюдом №2, тут також проявляються. Зокрема, серед інтервалів зустрічаються не тільки сексти:



Іноді відбуваються «випадання» одного зі звуків:



Повторні звуки в якому-небудь голосі часом переривають легатний штрих, що на слух майже непомітно, однак у нотному тексті Жанна детальним образом відзначає ці місця «крапками»:



До цікавих моментів, що виникають у педальному голосі, можна віднести ще один фрагмент, у якому зустрічається одночасне звучання відразу трьох звуків: довгого басового й терції, що береться правою ногою (при наявності каблука у взутті органіста це цілком піддається реалізації):



Цей прийом іноді використовується в органній музиці (кількість звуків педального акорду може доходити і до 4-х), однак є досить рідкісним явищем.

У методичних коментарях до етюд №3 Марсель Дюпре зазначає, що крім все тих же завдань легато й одночасності, етюд «Сексти» є більш проблемним з точки зору тілесного балансу й гнучкості. «Відстань між ногами

(при зімкнутих разом колінах) повинна бути постійною у всіх положеннях, при цьому потрібно стежити, щоб не виникало ніякої скутості. Слід мати на увазі, що м'язи ніг навіть більш схильні до спазмування, ніж м'язи рук, і що найменша м'язова напруга паралізує рух етюду» [156]. Д. Балластерос зауважує, що з'єднання колін – найбільш ергономічний спосіб підтримки необхідного м'язового розслаблення. Ноги можуть переносити свою вагу одна на одну, крім того, при виконанні довгих одночасних послідовностей акордів зіткнення ніг і/або колін сприяє підтримці стійкості тіла [153].

Звернемося тепер до композиційно-виразової сторони етюду.

III

SIXTES

JEANNE DEMESSIEUX

Scherezando 116 = ♩

III > Flûte 8, Cymbale

II Cromorne

I Salicional 8, B^{don} 16

Ped. III octave aiguë
(Ped. III, super octave)

III (octave aiguë)

Перший момент, що звертає на себе увагу – реєстровка. В авторських вказівках помітний цікавий ефект «звукової інверсії»: педальний голос за рахунок світлого тембру (Flûte 8', Cymbale) і наступної його додаткової обробки (зрушення звучання на октаву вище написаного) на слух сприймається, як мануальний, зате восьмі ноти лівої руки, опущені на октаву нижче (Bourdon 16'), складають слухове враження, яке можна інтерпретувати як вихідне від самої педалі⁵³.

⁵³ Подібна звукова інверсія була присутня і в етюд «Терції», в якому при виконанні виникала слухова ілюзія безперервності руху фігурацій. Ця лінія розподілялася між однаковими за тембром партіями правої руки і педального голосу (який звучав на октаву вище написаного).

Починається етюд №3 з тришарового викладу основної теми, яка звучить у верхньому голосі (права рука) у супроводі гармонічного фону (педальна партія) і коротких ритмічних басів (у лівій руці). Тема класична за структурою, квадратна (16-тактовий період повторної будови), вона складається переважно з секунд і терцій, в ній наявна виражена кульмінація (приблизно в точці золотого перетину). Перше речення, плавно піднімаючись вгору, формулює «питання», друге речення, початок якого утворює з першим «секвенцію на відстані», намагається дати відповідь на поставлене запитання, однак замість цього загострює і без того хроматизировану інтерваліку першого речення:



На зміну першому проведенню теми відразу ж приходить більш розгорнутий (24 такту) двоголосний варіант її викладу, у якому тема звучить майже увесь час у другому голосі, але подекуди перескакує у верхній голос:

При цьому друге речення повторюється не дослівно, в ньому знаходять розвиток основні впізнавані елементи теми (кружляння малими секундами спадний секундовий трихорд з м'яко-пунктирним ритмом).

Після другої хвилі теми (у якій присутні елементи розробковості, але тема все-таки має цілісність) наступає справжній розробковий розділ, у якому

виокремлюються фрагменти теми, її секундові й терцієві мотиви. Ці мотиви часом нагадують про себе короткими окремими репліками, часом «злипаються» в досить довгі інтервальні ланцюги, доходючи під кінець до багатослівного акордового потоку, який виводить звукову матерію з повзучого тонально нестійкого стану до сфери майже урочистої. У цьому розділі змінюється і фактура: з певної і безперервно-стабільної вона стає більш обривковою, у правій руці іноді з'являються фігурації з паралельних квінт, що звучать разом з педальними секстовими фігураціями («ущільнені фігурації»). У деякий момент в самій розробці відбувається переломний момент: фігурації переходять до мануалів, даючи ногам невеликий перепочинок після досить тривалого безперервного руху. Ці фігурації проходять в двох варіантах. У першому – паралельні сексти розбиваються між двома руками (при цьому на слух ніяких особливих змін не відбувається):

У другому – проходять в «ущільненому варіанті», як уже було трохи раніше (але цей варіант чисто мануальний):

Після невеликого уповільнення фактурного руху починається реприза, вертається тема в первісній тональності й фактурі. Перше речення зберігається

дослівно, друге – має невелике розширення наприкінці (повністю тема триває 21 такт). За темою йде кодовий епізод, у якому повертаються урочисті (в більшості своїй мажорні) акорди розробки, побудовані на дзвенячих секундами мотивах теми. Плавні висхідні акорди досягають свого піка й так само плавно спускаються в основну тональність, фа-діз мажор, закріплюючи тоніку.

Етюд 4 (Accords alternés)

Етюд «Альтерировані акорди» відрізняється від попередніх особливою роллю мануальної партії, на яку припадає основна частина руху шістнадцятими (в експозиційному й репризному розділах). Руки, чергуючись, відіграють акордами на різних мануалах. Цікава ремарка, що виконувати акорди потрібно на I і III мануалах, а не на сусідніх, що набагато складніше технічно.



Можливо, авторське побажання саме такого розподілу рук по мануалах було продиктовано навчальними цілями⁵⁴, оскільки подолання цих додаткових труднощів допоможе виконавцям виробити більш впевнену координацію рухів рук і більшу точність атаки при грі акордів.

Марсель Дюпре в передмові до «Шести етюдів» підкреслює, що етюд «Альтеровані акорди» трансплантує в органну сферу один з основних методів сучасної фортепіанної школи⁵⁵, заснований на гнучкості зап'ястя, що

⁵⁴ Деякі виконавці не дотримуються його, вважаючи за краще більш зручний варіант гри – на сусідніх мануалах. Зокрема, саме так виконує етюд сучасний французький органіст, який регулярно включає в концертні програми музику Жанни Демесью, Максим Патель.

⁵⁵ Подібні акорди, що чергуються, часто зустрічаються в творах Ф. Ліста, зокрема, в його «трансцендентних етюдах».

забезпечує абсолютну рівність часу між двома руками. Він відзначає, що «на органі, навіть у більшій мері, ніж на фортепіано, важливо стежити за строгим легато між акордами й за відсутністю якого б то не було переривання або затримки між руками. Усі рухи повинні бути зведені до мінімуму» [156].

Починаючись зі зручного взаєморозташування рук, акордова фактура поступово збагачується досить вигадливими конструкціями з невеликими перехрещуваннями рук і досить широкими стрибками. Скачки можуть відбуватися лише в одній руці:



А можуть – в двох:



Одночасно із цим в педальному голосі проходить вітійовата мелодична лінія, яку також потрібно виконувати максимально легато, для чого доводиться, наприклад, у деяких випадках використовувати швидку підміну носок-каблук на одному звуці⁵⁶ :



⁵⁶ На цьому прийомі, тільки вже для швидко повторюваних звуків, буде базуватися наступний етюд.

Однак педальна партія етюд не обмежується тільки лише цим неспішним плавним рухом. У середньому розробочному розділі вона перемикається на віртуозне мереживо фігурацій, що мають деяку фактурну схожість з фігураціями етюд №1, але відрізняються від них активним використанням не тільки носка, але й п'яти. Причому аплікатура пасажів знову диктується ергономічністю. Цікаво, що в початкових тактах цього розділу в аплікатурній послідовності «п'ятка ліва – п'ятка права - носок лівий - носок правий» проступає гра «розбитими» подвійними інтервалами:



Але пізніше в пасажах зустрічаються численні порушення первісного аплікатурного принципу, що доходять часом до гри по половині такту виключно носочною частиною ніг:



Звернемося тепер до музично-композиційної сторони етюд.

Починається етюд низкою акордів мануалів (що звучать м'якими тембрами *Voix céleste*), до якої майже відразу підключається тема в педальному голосі, яка підніміться над нею сольним тембром *Basson 4'*:

IV

ACCORDS ALTERNÉS

JEANNE DEMESSIEUX

Allegro con moto 112 = ♩

III Voix célestes 16, 8, 4
 II Basson 4
 I-III accouplés
 (aucun jeu sur I)
 [I-III coupled,
 without stop on, I.]

Ped. II

При цьому звучить вона на октаву вище, ніж в запису, потрапляючи тим самим «в гущавину подій», але не зливаючись з акордами, а протиставлюючи себе їм.

Тема побудована за принципом хвилеподібного розвитку. Перша її хвиля починається із двох виразні секундових інтонацій, висхідної та низхідної, розділених терцієвим стрибком (із цим елементом ми ще зіткнемося в розробці), після чого майже відразу ця хвиля плавно в'яне, скочуючись до тонічного довгого «фа», який буде опорним фінальним звуком кожної подібної тематичної репліки:



Наступна хвиля трохи довша, і в ній початковий мотив стає ще більш виразним, завдяки мінорному тризвуку, що вклинився в нього (цей елемент також згодом одержить свій розвиток):



Третя хвиля теми – найширша за діапазонним охопленням, багатоступенева, в ній дещо трансформується інтервальна структура тематичних блоків, але чітко проглядають всі основні складові теми. Початковий тризвучний комплекс (з невеликим хроматичним доповненням) зберігся, повторився з невеликими змінами на новій висоті, дійшов до піка по звуках, що окреслюють контури тризвуку (того, що «вклинився» у другому проведенні, але трохи змінив інтервальний склад) – після чого в темі починається плавний спуск, який злегка застряє на раптово перериваючих його висхідних терціях (які також «родом» з початкового тризвучного комплексу). Завершується ця хвиля все тим же довгим «фа»:



Цим завершується експозиційний розділ і починається розробка, у якій педаль і мануали міняються ролями та починається мотивний розвиток теми. Найбільш часто зустрічається елемент теми «з тризвуком», він всіляко обіграється інтервально, іноді змінює напрямок свого руху, але зберігає свою ритмоформулу:

Цікавим є завершення розробкового розділу. Своїми легкими політональними фігураціями він викликає асоціацію з образом світла з останнього номера циклу «Сім роздумів про Святого Духа», який був написаний Жанною трохи пізніше (в 1945-47 рр.).



Реприза повертає первісну фактуру. Знову звучить тема в педальному голосі. І останнє проведення двоступеневе. Перша хвиля в точності повторює експозиційну, а наступну завершальну хвилю можна назвати «дев'ятим валом» теми. Вона досягає соль І октави (по запису) у педальному голосі (не у всіх органах навіть є така клавіша), після чого стрибкоподібно спускається до «старого знайомого» тонічного «фа», яке в останніх тактах для посилення відчуття близького завершення етюд дублюється і в мануальному голосі.

Етюд 5 (Notes répétées)

Етюд «Повторювані ноти» присвячений репетиційній техніці, яка у фортепіанній сфері допускає кілька можливих способів досягнення необхідної швидкості при повторі одного звуку. Перший (найпоширеніший) – пов'язаний із чергуванням різних пальців на одній ноті-репетиції. Цей вид техніки можна вважати одним з найбільш дієвих способів досягнення гнучкості й швидкості пальців. Він заснований на ковзанні пальців під долоню, при якому дії пальців нагадують «дряпання». Палець робить різкий рух, не поринаючи глибоко в клавішу, і після удару миттєво йде під долоню, поступаючись місцем наступному пальцю [55].

Досить поширений і інший прийом гри повторюваних нот, при якому використовується гра з чергуванням двох рук (за принципом барабанного

дробу). Він дає більш чітку (барабанну) атаку, однак задіє обидві руки, що досить суттєво обмежує сферу застосування цього прийому.

Ще один прийом пов'язаний з грою повторюваних звуків без підміни пальців або рук, швидким кистьовим рухом, що набагато складніше технічно⁵⁷, проте дозволяє не обмежуватися одним звуком. У фортепіанних творах, що використовують цей прийом, зустрічаються повторювані інтервали, як, наприклад, у фантазії «Африка» для фортепіано з оркестром оп. 89 К. Сен-Санса:



і навіть акорди (М. Равель «Ундіна» з циклу «Нічний Гаспар»):



Ці приклади використання репетиційної техніки у Сен-Санса і Равеля дозволяють говорити про наявність певної традиції використання подібних

⁵⁷ Важливо зберігати при цьому свободу і контрольовану розслабленість руки, не допускаючи появи затискання.

прийомів у французькій фортепіанній школі, до якої (будучи прекрасною піаністкою) належала й Жанна.

Жанна Демесью в етюді №5 транслює цю пальцеву фортепіанну техніку в сферу органного педалювання. Марсель Дюпре пише, що «Notes répétées» розвиває спритність і легкість у грі на педалях. Це вимагає абсолютної точності атаки. За аналогією з тим, як на фортепіано зап'ястя забезпечує підвішування руки над клавішами, тут щиколотка утримує ступню в певній напрузі дуже близько до ноти. Достатньо невеликого коливання корпусу для того, щоб сполученим ногами вдалося без зусиль торкнутися клавіші [156].

Домітіла Баллестерос зазначає, що, якщо на фортепіано повторення нот має на увазі кистьове обертання, то в цьому випадку, стосовно до педалі, ця процедура відбувається двома різними способами: перший з них (представлений у початковому розділі цього етюд) пов'язаний з використанням двох ніг на одній клавіші:



Це можливо тільки в тому випадку, якщо одна ступня розміщена трохи вище іншої (уздовж клавіші), так щоб подушечки стоп торкалися поверхні педалі. При цьому п'яти повинні трохи повернутися назовні [153]. Аналог цього способу – фортепіанний прийом, в якому беруть участь поперемінно обидві руки.

У другому способі повтор звуку здійснюється однією ногою, при цьому п'ята заміняється носком (а не навпаки!), що аналогічно фортепіанному прийому зі швидкою зміною пальців:



Третій прийом фортепіанної репетиційної техніки в етюді Жанни також присутній, однак у мануальній партії:

- Sb. 16, VceIIe 8, + Tir. II octave aiguë
(- Sb. 16, VceIIe 8, + Ped. II super octave)

Перейдемо тепер до розгляду музично-композиційних особливостей цього етюду.

І перша особливість, що кидається в очі – розмір 5/4, який розмиває ритмічну сітку звучання й перетворює пульсацію акордів мануальної партії (яка час від часу переривається паузами) в набір випадкових звукових спалахів. Асоціація зі світловим імпульсом акордів підсилюється завдяки застосованому до них прийому арпеджіато. Монотонний хроматизовано-змієподібний фон педального голосу призупиняється після кожних двох тактів, однак ця зупинка майже втрачається в загальному неподільному потоці.

Vivo 126 - ♩

JEANNE DEMESSIEUX

III Flûte 8
II B[♭] 8, Fl. 4, tierce
I B[♭] 46, Flûte 4
Ped. II octave aiguë
(Ped. II super octave)

stacc. {

arpeg. {

Друга відмінна риса цього етюд – рондоподібна форма з багаторазовим поверненням до рефрену (який трохи трансформується в процесі розвитку, однак досить добре впізнається)



і епізодами (в яких змінюється фактура, проте в якості конструктивних зерен використовуються ті ж самі елементи теми рефрену).

В якості основних таких конструктивних елементів можна виділити початковий мотив (з висхідним терцієвим стрибком і спадним трихордом), який буде зустрічатися як у повному своєму варіанті



так і в скороченому (без початкового стрибка),



а також секундовий і терцієвий ходи – вони будуть брати участь у вигляді ізолюваних реплік



і у вигляді безперервного інтервального каскаду



У деяких епізодах спадний трихорд і секундовий мотив зіллються в суцільний спадний 5-звучний гамоподібний хід

-Sb. 16, Vceille 8, +Tir. II octave aiguë
(-Sb. 16, Vceille 8, + Ped. II super octave)

Простежимо тепер за модифікаціями самого рефрену. Перше й друге його проведення різняться лише кодовим фрагментом (друге трохи коротше). Їх розділяє зовсім невеликий епізод з гамоподібними пасажами в педалі без яскраво вираженого тематизму, який носить сполучний характер

Однак і в нього проникає тематичний трихорд:

Після другого проведення рефрену гамоподібна зв'язка першого епізоду стає спадною

і призводить до більш тривалого епізоду, у якому обіграються основні елементи теми (у наведеному такті це секундовий мотив у верхньому голосі й трихорд в педальному), також змінюється вид репетиційного штриха в педалі:



Третє проведення рефрену знаменується новою тональністю:



і зовсім невеликою тривалістю (всього 4 такту). Після нього настає епізод-перепочинок для педальної партії



Цей епізод вже згадувався у зв'язку з терцієвим мотивом, що утворює спадний каскадний ланцюг. У педальному голосі при цьому також використовуються тематичні ходи.

Четвертий рефрен – невеликий за тривалістю – повертає вихідну тональність. Він призводить до епізоду, у якому знову беруть участь секундово-трихордні репліки, а педальна партія перемикається на варіант репетиційного штриха каблук-носок:

Останнє проведення рефрену – найбільшим чином відрізняється від оригіналу:

У ньому пропадають паузи між акордами, що динамізує музичну тканину і передвіщує швидку розв'язку. Досить розгорнута сольно-педальна каденція, яка своїм звивисто-хроматизованим рухом руйнує сформовані під час звучання рефрену тональні орієнтири, завершується поверненням у початковий мі мажор:

Підводячи підсумки композиційного аналізу, відзначимо, що в етюді №5, як і в багатьох інших творах Жанни Демесьйо, спостерігається уважна й дбайлива композиторська робота з мотивом, а також отримує

втілення ідея монотематизму, що неодноразово зустрічається у творчості Жанни і проникає навіть у рондальну форму цього етюд.

Етюд 6 (Octaves)

Цей етюд завершує цикл. Після досить скромних по динаміці етюдів №2-5, що мають чітку ієрархію фактурних пластів і акустично висвітлюють лише окремі тематичні лінії, етюд «Октави» з перших же звуків вражає своєю могутньою монументальністю. Повнозвучне tutti змітаючих усе на своєму шляху октавних пасажів і напруженої теми, яка наполегливо проривається з їх гущі, апокаліптичним вихором вривається в звуковий простір, вражаючи уяву слухачів і нікого не залишаючи байдужим. Цей етюд – найбільш концертний із усього циклу – увійшов у репертуар багатьох видатних органістів.

Фредерік Брун назвав цей етюд «гігантською токатою неперевершеної люті» [163].

П'єр Лабрік, учень Жанни Демесйо й один з перших виконавців цього етюд, розповідає: «Жанна Демесйо запропонувала мені попрацювати над своїми [шістьма] етюдами. Я вивчив їх з великим інтересом. Вони змусили мене прогресувати неймовірно. Я почав з «Октав» і працював над ними протягом усього навчального 1948 року. Я показав їй результат моєї роботи в травні, за її порадою продовжив працювати над ним під час [літніх] канікул, і знову зіграв їй цей етюд у вересні. Вона була задоволена моєю роботою й закликала мене включити його в програму концерту 15 жовтня в Сент-Годарі, Руан. Я був щасливий і... гордий!» [161].

М. Дюпре пише у вказівках до етюд про те, що октави в мануальній і педальній партіях вимагають абсолютно різних підходів до них. Для чіткого озвучання октав у мануальній партії необхідно їх трохи довше втримувати для того, щоб гарантувати в них появу тембру труби (який трохи запізнюється в силу своєї специфіки). «В педалях виконання октав піднімає питання про сталість інтервалів, уже згаданих у зв'язку з секстами, і про ідеальну

одночасність атаки й переривання звуку. Тут знову щиколотка направляє стопу і утримує її», – пише він [156].

Домітіла Баллестерос зазначає, що використання проміжків між чорними клавішами в якості орієнтира для розташування нот на педалі надає ногам можливість відчувати клавіші, подібно рукам на мануалах. Таким чином стає можливим робити навіть досить великі скачки в педальному голосі «наосліп».

У більшій частині етюд використовується гострий стаккатний штрих



лише в деяких епізодах він доповнюється витриманими легатними акордами:



Аплікатурний принцип октавних пасажів педального голосу в цьому етюді так само, як і в усьому циклі, виходить з міркувань природності й виконавської зручності, і гнучко підлаштовується під тонально-інтервальну специфіку фігурацій.

Приступимо тепер до розгляду музично-виразної сторони етюд.

Allegro con fuoco 84 = ♩

Tutti

I-II-III *stacc.*

stacc.

I-II-III

Звертає на себе увагу метро-ритмічна особливість вступу етюд: при зазначеному розмірі 3/4 пасажі з шістнадцятих групуються «шітками» висхідних ліній, що створює ілюзію руху восьмими в розмірі 6/8. Привчивши слухачів до цієї пульсації, у другому такті Жанна зненацька ламає загальні очікування, вступаючи чвертями на долі, що сприймаються як слабкі, викликаючи відчуття синкопованого ритму. Правда, досить швидко усвідомлення перемикається на нову пульсацію і з'являється відчуття «чверті». Але слухачів підстерігає новий «сюрприз»: сама тема не сприймається як така, що починається з затакту, а трансформується в нашому сприйнятті в чотиридольну, що починається з сильної долі:

Цікаво, що в такому варіанті тема виявляє несподівану схожість з лейттемою Дарта Вейдера з «Зоряних війн». Цей факт у даному випадку не має на увазі навмисного або випадкового цитування одного з авторів іншим, він говорить скоріше про їх інтуїтивне звернення до деякого загального образно-

семантичного першоджерела, що й привело їх до необхідності у використанні настільки схожих музично-виразних засобів.

Крім того, тему Жанни (лаконічну і змістовну, що починається наполегливим троекратним повторенням основного тону, добре помітним навіть в щільній багатоголосній поліфонічній тканині) можна розглядати як алюзивне відсилання до епохи бароко. Загальний характер музики, її грандіозність, химерність, напруженість тільки підсилюють ці асоціації. Відчуття «духу епохи бароко» продовжує затверджуватися в міру розгортання музичної думки, про що говорить і наявність «квазі-стретних» фрагментів



і контрапунктична багатосаровість, що чергується з більш прозорими епізодами (квазі-інтермедіями), і навіть несподіване закріплення в якості фінального акорду до-дієз мажорного тризвуку (замість однойменного мінорного).

Цей етюд відрізняється від інших активною роллю поступального руху, вільною імпровізаційною формою без яскраво виражених границь між її складовими частинами, що є характерними ознаками жанру токкати. Розвиток йде одним суцільним потоком, в який влітається то тема повністю, то її фрагменти. Фактура протягом усього етюд залишається більш-менш постійною, лише в одному епізоді вона змінюється досить кардинально: басові октави доповнюються тріольним відлунням верхніх голосів (які мелодично не дублюють бас, а живуть «на своїй хвилі»), що породжує досить незвичайний акустичний ефект



І тут – начебто новий матеріал, ніяк не пов'язаний з вихідним, але, якщо придивитися, можна помітити у верхньому голосі хроматичне оспівування звуку фа-дієз, першоджерело якого криється в епізоді з пунктирним ритмом основної теми.

Таким чином, у даному етюді, незважаючи на більш вільну токкатну форму, знову простежується улюблений Жанною Демесьйо композиційний принцип, в основі якого лежить робота з мотивом в якості основної структурної нитки музичної тканини.

Висновки до Розділу 2

У даному розділі були розглянуті деякі органні твори Жанни Демесьйо, найбільш показові для її авторського стилю, що розкривають індивідуальні особливості її композиторського «почерку» з різних сторін. Більшість цих творів пов'язано з релігійно-програмною жанровою сферою, що є цілком природним в контексті французької історичної органної традиції.

Багато творів являють собою цикли, що мають свою вибудовану драматургічно структуру, в якій номери об'єднані єдиною сюжетною лінією і перетікають один в одний по лінії кресцендування-дімінування або побудовані за принципом контрасту (жанрового, темброво-динамічного, темпового та ін.) – і коріння цього явища також ідуть углиб французької органної музики (до сюїт і органних мес композиторів XVII століття). Ці цикли як правило мають виражену кульмінацію (в «12 хоральних прелюдіях», наприклад, вона припадає на №8 – точку золотого перетину, в «Етюдах» - на

останній фінальний номер). При цьому, всі структурні одиниці циклів є художньо завершеними й самодостатніми, окремі номери можуть «жити своїм життям» і виконуватися в концертах поза циклу.

Використовуючи стійкі класичні форми (двох- і тричастинну, рондальну, сонатну та ін.) і традиційні методи роботи з музичним матеріалом (різні поліфонічні прийоми, принципи комплементарності, варіаційності, фактурного розвитку та ін.), Жанна доповнює їх елементами сучасної для неї музичної мови з його вільним відношенням до дисонансів-консонансів, тональності-атональності, застосовуючи в якості інструментарію весь багатий арсенал музичних засобів, що існував на той момент. При цьому утворюється неповторний гармонічний стиль (особливості якого будуть описані в наступному розділі) і особливий художньо-змістовний підтекст (присутній навіть в «Етюдах», у яких інструктивно-віртуозна сторона, безумовно, є важливою, але кожний з етюдів звертає на себе увагу в першу чергу своїм яскравим художнім образом).

Жанна Демесьйо збагатила органну музику цікавими фактурними рішеннями і технічними прийомами, розширила простори вдосконалювання виконавської майстерності органістів, заклавши основи існуючої донині виконавської школи світового рівня (яка продовжилася П'єром Лабріком – учнем Жанни – і багатьма їхніми послідовниками). «Етюди», «Міркування» і багато інших органних творів Жанни Демесьйо зайняли почесне місце в репертуарах багатьох концертуючих органістів і стали своєрідною «планкою» виконавської майстерності.

РОЗДІЛ 3.

АВТОРСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ОРГАННОГО СТИЛЮ ЖАННИ ДЕМЕСЬЙО

3.1. Тенденції поємності і програмності у творчості Жанни Демесьйо

Програмність в музиці як явище веде коріннями до надр історії, як найменше, до часів Стародавньої Греції⁵⁸. Музика, як самий абстрактний вид мистецтва, в силу своєї специфіки, добре передає емоційні стани, однак позбавлена предметної конкретності, властивої іншим видам мистецтв. Тому основна функція програми в музиці – комплементарно-конкретизуюча [121].

З різноманітністю ситуацій, які потребували конкретизації, зв'язане історичне й функціональне різноманіття способів музичного втілення програмного начала в музиці. При цьому в кожній епосі програмність виявлялася по-своєму, а для деяких епох звернення до конкретних образів або сюжетів з «зовнішнього світу» (найбільш типовий прояв програмності) є скоріше виключенням, ніж правилом. Так, у творчості композиторів Нового часу (XVI–XVIII ст.) програмна музика зустрічається лише спорадично⁵⁹. В епоху класицизму приклади програмних творів також зустрічаються досить рідко⁶⁰. Однак навіть у ці періоди «чистоти», «абсолютності» музики програмність не відходить повністю, а лише відступає на другий план або вуалюється у вигляді специфічно-жанрових визначень. Можна припустити, що програмність є універсальною властивістю музики – необхідною умовою ціннісного осмислення музичного звучання. Саме тому програмність змінює своє формальне місце й змістовне призначення залежно від типу культури, до

⁵⁸ За джерелами, що дійшли до нас, в 586 році до н.е. на Пифійських іграх в Дельфах Авлет Сакада виконував авлетичний Пифійський ном, що зображав битву Аполлона з драконом Піфоном [136].

⁵⁹ Особливу пристрасть до програм мав Г. фон Бібер, якому належить відома соната «Битва», а також 16 містерій-сонат, що послідовно зображали життєвий шлях Діви Марії. Програмним є «Капрічіо на від'їзд коханого брата» І. С. Баха [65]

⁶⁰ Прикладами програмних творів можуть служити симфонії Й. Гайдна №6 («Ранок»), №7 («Полудень»), №8 («Вечір»), симфонія Л. ван Бетховена «Пасторальна», а також 12 симфоній К. Діттерсдорфа за «Метаморфозами» Овідія [62].

якого належить досліджувана сукупність артефактів, а також від ролі музики в контексті цієї культури.

Типологія програмності й своєрідність кожного з можливих її типів невіддільні від загальної історичної типології музичної культури. Критерії даної типології можуть бути досить різні, а ступінь деталізованості залежить від дослідницьких інтересів автора типологічної схеми.

Так, Ю. Хохлов [136] розрізняє кілька типів програм: узагальнений (позасюжетний), узагальнено-сюжетний, оповідно-картинний і послідовно-сюжетний; Є. Назайкінський [97] спирається в даному питанні на поняття про музичний твір і часову організацію музики; Ю. Холопов [133] виходить з еволюції ладового мислення й інтервально-інтонативної природи музики; С. Скребков [112;115] – з логіки формоутворення й основних її тенденцій («остинатності» і змінності); А. Сохор, слідом за Г. Бесселером, спирається на порівняльний аналіз двох типів жанрових систем – «первинного» повсякденного й «вторинного» презентованого [123;122] і т.д.

Т. Чередниченко [139;141] зазначає, що у всьому досвіді розвитку музики можна виділити три масштабні етапи формування музично-творчих традицій. У термінології Т. Чередниченко вони позначені як етапи «допрофесійного традиціоналізму», «професійного традиціоналізму» і «професійного посттрадиціоналізму». Деяка розпливчастість ознак кожного із цих типів була доповнена в роботі О. Самойленко⁶¹ [109], наведемо тут цю доповнену класифікацію.

Перший історичний тип програмності (пов'язаний з етапом «допрофесійного традиціоналізму») можна визначити як ситуативно-прикладний. Він обумовлений переважною первинно-жанровою будовою музики і її ритуально-прагматичними функціями, зовнішніми факторами

⁶¹ Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

формування музично-сміслового змісту, безпосередньою залежністю від соціо-культурних домінант.

Другий тип програмності (етап «професійного традиціоналізму») – автономно-інтерпретуючий – з одного боку він пов'язаний з конкретизацією, звуженням образного призначення музичного звучання, з іншого боку, завдяки цьому розширюються специфічні способи музичного формоутворення, можливості музичної логіки й інтрамузичної семантики.

Межа між першим і другим типами «програмного традиціоналізму» пролягає у досвіді культури пізнього Відродження й Бароко (для вітчизняної музики трохи пізніше, у період освоєння європейських класицистських норм). Зміна ж другого типу третім з'являється як закономірний підсумок еволюції романтичного методу й викликаних нею активних стильових новацій на рубежі XIX–XX століть. При цьому перехід від одного типу програмності до іншого не означає скасування більш ранніх пізніми, їх зникнення. Усі ці типи можуть синхронно співіснувати, можлива їхня асиміляція з виділенням провідних ознак більш пізнього типу.

Третій історичний тип програмності (етап «професійного посттрадиціоналізму») можна назвати контекстуальним або символічним. Перехід до нього знаходить вираження не тільки як музичне явище, але й багато в чому виявляється пов'язаним з літературною творчістю композиторів романтичного періоду. Композитори-романтики за допомогою літературно-критичних опусів вступали в полемічні дискусії один з одним відносно можливостей і засобів впливу музики, роз'яснювали предметний зміст і логіку втілення музичних задумів у своїх творах, залишивши після себе розгорнуті виконавські й аналітичні коментарі для наступних поколінь.

Відзначимо деякі найважливіші моменти, що є характерними для музики епохи романтизму:

✓ провідною темою в мистецтві романтизму стає тема долі особистості, що протистоїть соціальному оточенню. Звідси – зростаючий

інтерес композиторів-романтиків до психологічних мотивів поведінки людини і до багатства почуттєвого досвіду відносин із зовнішнім миром;

✓ композитори-романтики всі сюжетні перипетії пропускають крізь призму себе, уживаючись у своїх героїв і граючи таким опосередкованим способом драму власної долі. Для цього обираються найбільш експресивні виразні засоби, а також «вічні» (з багатим символічним шлейфом) літературні прообрази;

✓ переконливість романтичних образів (навіть при наявності мало реальних фантазмагоричних елементів у сюжетних лініях) досягається завдяки здатності їх авторів вірити в реальність створеного ними миру як справжнього;

✓ важливу роль набувають символічно значущі впізнавані слухачем деталі, які можуть проявлятися у вигляді якого-небудь закріпленого за персонажем (явищем, емоційним станом...) музичного елемента (лейттеми, лейтритму, лейттембу) або прийому викладу музичного матеріалу (символічним може стати зміна регістру, артикуляції, фактурного викладу та ін.);

✓ у музиці романтиків помітна тенденція до синтезу мистецтв: у музичний образ найчастіше включається не тільки словесно-поетичний, але й мальовничо-образотворчий ряд⁶². Саме в таких синтетичних музичних жанрах формуються передумови нової символічної програмності, яка зможе визначати характер усієї композиції й навіть досягати масштабу програмного симфонічного циклу.

Романтична епоха перша залишила численні белетристичні, мемуарні, епістолярні, музично-критичні й інші роботи композиторів. З них зрозуміло, наскільки сильно може відрізнитися музикознавче й композиторське розуміння одного і того ж явища. Зокрема, говорячи про програмність, музикознавці зазвичай мають на увазі програму, що передує твору музики,

⁶² Яскравими прикладами цього є: цикл «Роки мандрів» Ф. Ліста, симфонія з хорами «Ромео і Джульєтта» Г. Берліоза, симфонічні цикли Г. Малера і А. Онеггера.

позамузичні передумови музичного задуму, смислові значення (образи, концепції), що існують поза й крім музики. Зовсім інше тлумачення програмності знаходимо в статті Ф. Ліста, присвяченій «Гарольду в Італії» Берліоза.

Ф. Ліст пише: «Програма... викладена загальнодоступною мовою передмова до чисто інструментальної музики, за допомогою якої композитор прагне охоронити своїх слухачів від довільного поетичного тлумачення й наперед указати поетичну ідею цілого, навести на її найголовніші моменти... Програма має здатність надавати інструментальній музиці всілякі відтінки характеру, майже тотожні різним поетичним формам. Вона може додати їй характер оди, дифірамба, елегії, одним словом, будь-якого ліричного роду поезії. І навіть якби виявилось, що інструментальна музика вже давно висловила властиві цим численним жанрам настільки різні настрої, все-таки вона в змозі добитися нових і несподіваних переваг за допомогою точної фіксації сюжету, завдяки зближенню відомих ідей, спорідненості відомих фігур, шляхом розчленовування або об'єднання, нанизування або злиття відомих поетичних картин і кінцівок. І, нарешті, крім того, програмна музика може стати музичним еквівалентом того роду поезії, який був невідомий в давнині і який своїм існуванням зобов'язаний специфічно сучасному різновиду почуття – ми розуміємо ті написані в діалогічній формі поеми, які ще менш, ніж епос, придатні для інсценування» [89, с. 285-286, 310].

Ліст не зводить роль музики до пояснення думки, до посилення впливу слова і найменше прагне додати музичному мистецтву ілюстративний характер. Він стверджує, що музика має свою специфіку й що програмність зовсім не руйнує її, а навпаки, підсилює, змушуючи діяти одночасно і думку, і почуття, допомагаючи передати музичними засобами все багатство психологічних переживань людини.

Таким чином, нового роду програмність виявляється тісно пов'язаною з поемністю. Програмність може бути виправдана лише в тому випадку, коли вона є поетичною необхідністю. Вона стає основним поетичним засобом, що

визначає будову музичного цілого, тематичний розвиток, угруповання музичних думок, деталі колориту. Ліст був переконаний, що поезія й музика мають спільні коріння й спочатку були нероздільні, доповнюючи один одного й складаючи цілісний прояв художніх ідеалів людини [89]. Саме єдність поетичного і музичного утворювала вихідну позицію Ліста й обумовлювала програмні тенденції його творчості.

Говорячи про літературні передумови музики композиторів-романтиків, не можна залишити поза увагою творчість Роберта Шумана. Літературність як одна зі сторін творчості Шумана проявляється не тільки в його літературних опусах, але й в окремих музичних моментах. Один із цих моментів пов'язаний з новою формою фортепіанного циклу, яку виробив композитор. Вона близька до сюїтної, але має деякі риси рондальності й варіаційності (Житомирський називає цю форму «сюїтою наскрізної побудови» [53, с. 273]). Принцип рондо, зберігаючи сюїтну різнохарактерність, доповнює цикл єдністю регулярно повторюваної теми-рефрену. Другий, варіаційний принцип діє глибше, тому що при відомих умовах може одночасно створювати враження відмінності і єдності.

Літературна обумовленість спостерігається і в програмних творах Ф. Ліста. У веймарський період він створює новий, майже не знайомий музичному мистецтву жанр – програмну симфонічну поему⁶³. Більшість програмних поем Ліста є літературно обумовленими й мають, крім програмної назви, опору на літературне першоджерело, а у зв'язку з ним і певний «сюжетний» розвиток, що багато в чому визначає логіку композиційної будови.

⁶³ Сюди відносяться: «Прелюди» (1848), перша редакція симфонічної поеми «Що чути на горі» (1849), «Тасо» (1849), два фортепіанних концерти, «Танець смерті», «Прометей» (1850), симфонічна поема «Мазепа» (1851), фортепіанна соната h-moll, «Фантазія на угорські народні теми», симфонічна поема «Святкові звуки», «Орфей» (1854), «Угорщина», а також твори, які можна вважати вершиною його творчості: «Фауст-симфонія», «Данте-симфонія» і «Гранська меса» (1854-1856).

Серед найбільш істотних причин звернення композиторів-романтиків до літературної творчості і до обговорення ними програмності в музиці можна виділити наступні:

- ✓ епоха романтизму сприяла активному розвитку естетики як самостійної наукової дисципліни й області спеціальних художньо-творчих інтересів, а це вимагало порівняльного вивчення природи й можливостей різних видів мистецтв, різних шляхів самовираження людини у творчості (і в житті); зіставлення мов літератури, поезії, насамперед, і музики з'явилося однієї з основ романтичної естетики;

- ✓ слово романтики використовували як інструмент донесення й роз'яснення музичного образу, значень музичного прийому; романтичні композитори прагнуть до незвичайних композиційних рішень, до унікальних інтонаційних синтезів (до «небувалою») і їм доводиться дбати про зрозумілість музичного задуму слухачеві, ставати провідниками власних художніх концепцій.

- ✓ композиторів романтичного періоду особливо хвилювали питання про роздільність і єдність думок і почуттів людини, а у зв'язку з цим і питання про здатність музики їх втілювати⁶⁴.

Головними ознаками музичної програмності в її розумінні композиторами романтичної епохи є:

- ✓ здатність музики самої продукувати художню поетичну ідею і користуватися відомими літературними іменами, сюжетами, образами як засобом пояснення свого композиційного рішення, що вже відбулося;

- ✓ поліжанровість музики, що обертається полістилістичним розширенням, ускладненням зсередини музичного тематизму;

⁶⁴ Шопен визначає музику як «роз'яснення нашого сприйняття за допомогою звуків», тобто передбачає і її здатність до визначеності - але в особливій галузі, в тій, яка важко піддається аналізу й оцінці «зі сторони» самої людини [89, с. 212]. Зміст власного сприйняття, якщо під ним розуміти, як пропонує Шопен, «інтимну сутність людини», інтимні механізми людської свідомості, є складним, як правило, незрозумілим до кінця предметом для людини. Тому мова музики, що виявляє цей зміст, також залишає враження зашифрованого, неявного, уникає визначеності. Для того щоб зробити його «доступним», тобто дозволяючим зрозуміти, що власне він висловлює, необхідно додаткове тлумачення - тлумачення в словесній формі, в якій переважає раціональна сторона логічних побудов, вже пізнане, встановлене, загальноприйняте.

✓ прагнення романтичної музики до нового роду «філософських епопей» (Ліст), зразками яких були поеми Гете, Байрона, Міцкевича, що означає створення нових можливостей жанрово-естетичного синтезу. Загалом, поглиблення й «ущільнення» музичного змісту веде до формування символічних властивостей музичних прийомів.

Таким чином, словесно-літературні прояви музичної програмності є одночасно і передумовами, і наслідком музичних задумів.

Продовжуючи обговорення явища програмності в музиці, конкретизуючи його у зв'язку зі звертанням до третього контекстуального символічного типу програмності, вилучимо деякі положення дослідження С. Яроцинського, присвяченого творчості К. Дебюссі, в яких він ставить низку методично важливих питань про природу музичного символізму й символу в музиці в цілому.

Насамперед, відзначимо, що саме перехідний тип програмності, на наш погляд, заважає С. Яроцинському зарахувати К. Дебюссі до символістів, але змушує спеціально обговорювати «символічні елементи» його музики. Суперечливість деяких міркувань Яроцинського про програмність викликана саме цією подвійністю програмних намірів Дебюссі. В одному випадку Яроцинський зазначає, що «розквіт програмності» [150, с.81] – як один з проявів театралізації музики – пов'язаний з «усякого роду коментарями», покликаними «полегшити» слухачеві «розуміння» того, що композитор прагнув виразити в даному творі» [150, с.81].

В іншому випадку, він справедливо пише, що «...нас не повинні обманювати назви, якими Дебюссі прикрашає свої твори. Дух епохи підказував їх композиторові переважно після створення музики...; ...назви ці в переважній своїй більшості скоріш поетичні, ніж мальовничі, і наперекір видимості служать скоріше вуалюванню намірів художника, ніж їх розкриттю...» [150, с.211-212].

Разом з тим, в роботі Яроцинського містяться досить глибокі передумови вивчення програмності в музиці (хоча це завдання він перед собою не ставив). Відзначимо три з них:

1. програмність може бути розглянута в контексті «семантичної інтерпретації» музики, причому у двох можливих – авторському (композиторському) і слухацькому її аспектах;

2. обговорення «позамузичного» в музиці, тобто переклад музичних смислів на яку-небудь іншу мову обговорення, є коректним і доцільним в «рамках» певної культури;

3. програмність можна розглядати як «додаткову цінність» музики, яка збагачує якість її естетичного переживання, що особливо важливо для третього символічного типу програмності в музиці.

Поняття «додаткового значення», «додаткової цінності», за С. Яроцинським [150, с.197], перегукується з поняттям «додаткового елемента» в концепції Д. Лихачова, як такого, що створюється загальним контекстом поетичної мови. Звертаючись до літературної творчості, Лихачов зауважує, однак, що «додатковий елемент» до звичайного матеріалу є в будь-якому мистецтві. Він означає народження «надсмислової сутності» художнього матеріалу з боротьби з його «звичайністю, звичаєвістю» і подоланням останніх. У цій якості він виростає не тільки в цілому контексті художньої мови, але й над ним, здобуває різні складові – «нові відтінки значень», «нову експресію», «нову естетичну оцінку» і т. д.; додамо – новий аспект естетичної природи явища, предмета художнього відтворення, рівно як і способів цього відтворення.

«Додатковий елемент» у мистецтві можна розглядати як розширення сукупності переносних метафоричних-символічних значень художнього образу (і прийому, який стоїть за ним), що підкреслює умовний характер художнього змісту – його ілюзорність – як «знак» рівності самому собі, буквальної неперекладності. Дана обставина, імовірно, і змушує Яроцинського користуватися поняттям «ілюзорної символіки», як вказівкою

на новий рух музичної семантики від іманентного музичного (авторизованого) сенсу до над-сміслових, мета-контекстуальних значень музики, словесні позначення яких не тільки не обмежують їх розуміння, але виявляють його безмежність...

Категорія «ілюзорності» – як та, що пов'язана з програмними коментарями до музики – займає значне місце в асаф'євському аналізі музики М. Глінки (можна навіть вважати Б. Асаф'єва певною мірою автором цієї категорії). Вбачаючи в програмному симфонізмі Глінки загальний метод творчості Глінки, Асаф'єв визначає його як «ілюзорний» [12, с. 67], конкретно-образний зміст якого не можна зводити до музичного переказу літературного або драматичного твору. Тому опера для Глінки, на думку Б. Асаф'єва, є музикою в самостійному вираженні думки, ідеї, змісту, яку текст «огранює», але не керує нею. Опера в зрілому періоді розвитку музики не може не бути симфонічною, але в опері «...Глінка складав музику симфонічно-образну, без слів і до слів» [12, с. 69]. Від того так і мучився Глінка з лібрето, що, роблячи логічні висновки з ідей, що розцвітали в його свідомості, він послідовно вимагав, щоб слова йому писали за музикою й після музики. Отже «ілюзорність» за Асаф'євим – це підступ до ускладненої ілюзорності контекстуальної спрямованості, що виявляє не тільки умовність музичного сенсу (задуму), але й умовність тих його словесних позначень, які, будучи покликані подолати смисловою «герметичність» музичного звучання, насправді її підкреслюють.

З погляду поняття про «ілюзорність», ситуативно-прикладну програмність вірніше було б визначити як *перед-програмність*, викликану вихідним жанровим синкретизмом: оскільки вона продиктована тим над-змістом (для музичного ряду значень), який формується ритуально-жанровим цілим і по-своєму реалізується в кожній з його сторін. Для первинних жанрів скоріше сама музика виявляється «додатковим елементом», «додатковою цінністю». Однак, існуючи в їх контексті, музика зміцнює й свій власний над-зміст – свою особливу естетичну значимість. У колі культури, що породжує

синкретичний ритуалізований (первинний) жанр, ця значимість ще не відкривається як самостійна і універсальна природа музики, тому що для типу первинно-жанрових культур актуальна, насамперед, конкретна соціально-прагматична приуроченість музичного звучання, його «діловитість». Ситуативно-прикладна спрямованість музики, таким чином, не веде до необхідності семантичної інтерпретації музичного тексту, оскільки, в ньому переважає не інтерпретуюча, а, наслідувальна (миметична) схильність, не умовно-ілюзорна, а життєво-реалістична сторона, фактичність, ефект присутності й участі в соціально необхідній події.

Уловити музично-естетичний над-зміст первинного жанру вдається лише з достатньої історично-часової відстані, тоді, коли новий спосіб, «нова оцінка» інтерпретації в музиці створюють потребу в такому інтерпретуючому діалозі. Іншими словами – виникає та позиція «позазнаходження» (М. Бахтін), яка є істотною умовою розуміння.

Говорячи про другий тип музичної програмності як про авторськи-інтерпретуючий, потрібно відзначити його особливу активність у творчості композиторів дев'ятнадцятого століття, що й становить одну з головних рис музичного романтизму. Однак не історичне розділення форм музики, а її сучасне (для них) жанрово-стильове наповнення стає головним предметом інтерпретації для композиторів Нового часу (включаючи романтиків). Для музичного романтизму характерно саме прагнення перетворити історію в той «цвях», на який можна повісити свою картину (А. Дюма-Батько). Програмність класицистсько-романтичного напрямку носить уточнююче-деталізуючий новаторськи-особистісний нетрадиційний характер. Саме це і дозволяє називати її авторськи-інтерпретуючою (досить згадати естетичні погляди Шумана й Берліоза, Бетховена й Ліста, Чайковського й Мусоргського, Лядова й Скрябіна та ін.) Повертаючись до термінології М. Бахтіна, скажемо, що епосі романтизму (як і раннім синкретичним епохам) властива спрямованість до проблем «малого часу», до тимчасового, актуального, але зміст останнього для музикантів істотно змінюється – в сторону автономії як

музичної діяльності, так і музичної мови, в сторону волі музичного змісту від позамузичних зумовлень.

Тому широкий «діалог культур», хоча й підготовлений відкриттями романтиків, стає можливим у музиці до кінця – до моменту кризи – романтичної епохи – і як прояв різноманітних неокласичних стильових тенденцій, і як концентрований інтерес до універсальної символічної природи музики, і як досвід технологічної реконструкції (наприклад, прийомів строгої ренесансної поліфонії в техніці серійного письма) та ін.

Появу третього історичного типу програмності можна уподібнити «динамічній репрізі», оскільки, з одного боку, він зберігає провідні функції іманентно-музичних принципів формоутворення, з іншого боку – «повертає» до ідеї естетичної цілісності музики як її головного змісту, замінюючи цим понад-змістом можливості деяких образних тлумачень. Значущість усвідомлюваної історичної дистанції між ранньою перед-програмністю і її контекстуальним символічним різновидом уможливорює інтерпретацію особливого роду – внутрішньо парадоксальну; вона пов'язана, з боку музики, з авторськими самообмеженнями в мові й навіть мінімалізмом прийомів, що ведуть до стилістичної й образної повторюваності (від опусу до опусу), статички, отже, до вузько-індивідуального осмислення можливостей музичного звучання; а з боку словесних позначень – веде до гранично розширювальних, як би вільних від музичної «упередженості», визначень змісту тексту, що припускають множинні уточнення і виявляють авторське відношення до музичної логіки, як до універсально-буттєвої. Отже, при такому типі програмності співіснують два ряди символів: словесно-поетичний і музичний, що не супідрядні, а створюють відому смислово «протидію», яка й може стати ключем до даної інтерпретації. Така протидія, що суперечить «кларитивній» функції словесних включень в музичний текст, і змушує вважати даний тип програмності квазі-інтерпретуючим, розуміючим символічним.

Усе вищесказане дозволяє подивитися на творчість Жанни Демесьйо під новим кутом зору. Будучи багатогранною особистістю (прекрасним

виконавцем, широко ерудованим в сфері музичного мистецтва, з величезним репертуаром, що містить у собі твори різних епох), Жанна ввібрала в себе як на інтуїтивному, так і на свідомому рівнях широкий спектр принципів організації музично-семантичних форм. Програмність багатьох її творів зумовлена їх релігійно-християнською першоосновою. Явно це проявляється в тій частині творчості композитора, яка пов'язана зі зверненням до григоріанського хоралу, текст якого встановлює апріорний взаємозв'язок звучання з конкретним біблійним епізодом, музика ж виражає відношення автора до описуваних подій, дозволяє глибше поринути в їх суть, оживляє ці події в часі й наповнює їх емоційною складовою. При цьому ключем розуміння інтерпретації композитора цих подій будуть служити вже згадані два ряди символів: словесно-поетичний і музичний, не супідрядні, а такі, що створюють смислову «протидію».

Неявно програма вгадується й у багатьох творах, що не мають чітко зазначеного в назві відсилання до певного сюжету або образу. Це стосується, наприклад, «Етюдів», зокрема, останнього («Октави»), апокаліптичний характер якого без єдиних на те конкретних авторських вказівок мимоволі виникає в слухачів завдяки відповідному комплексу використовуваних Жанною музично-виразних засобів: потужних октавних каскадів, що змітають усе на своєму шляху, осудливо-рокової основної теми з повторенням одного звуку й пунктирним ритмом та ін. Таким чином, знову ми маємо справу із глибинним символічним підтекстом, що присутній у Жанни Демесьйо, без розуміння якого сприйняття її творчої спадщини не може бути повним.

Інша сторона її творчості, про яку також не можна не згадати, пов'язана з явищем поємності, у тому розумінні, в якому цей термін вже згадувався у зв'язку з особистістю Ф. Ліста. Відзначимо, що термін «поємність» можна трактувати з двох позицій.

Згідно з першою, найважливішою якістю поємності є первісна подібність драматургії музичного твору і конкретного позамузичного сюжету

(або сюжетів). У цьому випадку поемність повністю зводиться до програмності й, відповідно, є поняттям, по суті, зайвим або маловажливим.

Але не менш значущим й цікавим є і той розворот проблеми, який виходить з припущення, що поява музичних поем є вже наслідок більш широкого музичного явища – поемності. Поемність же в музиці, як можна припустити, у свою чергу має в основі ще більш загальне явище – поетичність, що впливає з самої естетики романтизму. Поетичність можна з повним правом назвати одним зі значних міжвидових естетичних ознак романтизму – адже «необхідно величезне поетичне багатство, щоб відзначитися в романтизмі». Часто поетичність стає свого роду критерієм художньої значимості твору. Це обумовлене тим, що такі найважливіші якості образного світу романтизму, як тісний зв'язок з інтуїтивним, емоційним, ідеально піднесеним та ін., знаходять своє закінчене вираження в поезії, звідси й поетичне стає одним з позначень естетичних ідеалів або істинно художнього. Така висока значимість поетичності говорить про її деяку подібність із музикальністю, що також визнавалася романтиками вищим ступенем художнього, мабуть, з тих самих причин – через зв'язок з інтуїтивністю, емоційністю.

Але істотна відмінність музикальності від поетичності в тому, що музикальність споконвічно вільна від інформаційної конкретності й раціональності, що властиве вербальній мові, поетичність же, навпаки, долає її. Із цієї причини в музичному творі відбувається прагнення до заповнення апріорі відсутньої конкретності за допомогою фокусування сенсу в структурі, формі (прагнення оформити).

У поетичному творі, навпаки, автор прагне до розфокусування смислів – до багатозначності образів, метафор, до подолання раціональної складової, закладеної в дискурсивному символізмі (термін С. Лангер) вербальної мови. Результат же виявляється подібним – звернення у структурно оформленому творі до стихійно-інтуїтивних художніх образів [144].

З цієї позиції показовою є «Поема» Жанни Демесьйо для органу з оркестром, ор. 9, яка була написана в 1949 р. хронологічно пізніше «Етюдів» (1944), «Роздумів» (1945-47) і «Хоральних прелюдій» (1947), але раніше *Te Deum* (1957-58).

Без розгляду деяких важливих моментів, пов'язаних з «Поемою», творчий портрет Жанни Демесьйо виявився б неповним, оскільки саме в цьому творі творчий метод Жанни роботи з органом, розширений оркестровими можливостями, у поєднанні з глибокою емоційною щирістю, породжують дивовижний художній ефект, який не залишає слухачів байдужими⁶⁵. Множинні підтвердження тому знаходимо у відгуках на цей твір, серед яких зустрічаються наступні: «Можливо, «Поема» і «Тryptique» це найбільш особисті з її робіт, перейняті тем «унікальним ароматом», про який говорив О. Мессіан»; «Цей твір – добра причина для установки в концертних залах органу» [166].

«Поема» дихає почуттями й емоціями самої Жанни, у ній відчувається все, від ходи фатальної неминучості й спроби прийняти долю, якою б вона не була, до хвилююче-захоплюючого занурення в прекрасне; вона напоєна французьким шармом і фарбами, але це тонке й тендітне може раптово знайти колосальну силу, яка здатна зруйнувати все навкруги чи подолати неможливе⁶⁶. У цьому творі знаходить вираз поемність у її романтичному розумінні й символічна програмність (автобіографічність). У «Поємі» стилістично уживаються імпресіоністична колористичність, експресіоністична (злегка гротескна) виразність і романтична чуттєвість.

Поєднання органу з оркестром – відносно рідкісне явище в музичній практиці, частково через технічні вимоги (необхідність наявності великого залу, здатного вмістити оркестр, з установленим у ньому органом), частково через особливості органу, який є самодостатнім інструментом-оркестром, що

⁶⁵ Зберігся, до речі, авторський варіант виконання «Поєми» (запис 1952 року на чудовому органі Кавайє-Коля в залі «Плейель», Париж).

⁶⁶ «Поема» була написана приблизно через 4 роки після закінчення Другої світової війни і через 3 роки після розриву з М. Дюпре.

не вимагає ніяких особливих доповнень ззовні. Цікаво, що в історичному періоді, що безпосередньо передував творчості Ж. Демесьйо, більшість прикладів творів такого роду належить саме французькій музиці. І тут можна вибудувати чітку лінію до «Поєми» Жанни, що йде від К. Сен-Санса (правда, у його Симфонії №3 орган є лише епізодичним «храмовим» вкрапленням у загальну програму) через А. Гільмана (у творчості якого близько шести «повноцінних» творів для органу з оркестром) і Ш.-М. Відора (у його творчості три симфонії для органу з оркестром) до М. Дюпре, у творчості якого виділяються два яскравих твори: Симфонія g-moll для органу з оркестром, ор. 25 (1927) і Концерт e-moll для органу з оркестром, ор. 31 (1931). Це пов'язано, головним чином, з тим, що у французькій музиці склалися сприятливі умови для створення подібного поєднання (орган здавна відігравав вагомую роль у культурі Франції, і ця тенденція відродилася у середині XIX століття й підсилилася після реформи Кавайє-Коля), які доповнювалися технічними можливостями (французький «розмах» у театральній сфері й загальна тяга до монументальності породили наявність великої кількості оснащених органами залів, здатних вміщати масштабні виконавські склади).

Що ж стосується тембрового моменту (самодостатності органу, його близькості до оркестру за темброво-динамічним різноманіттям й наявністю подібних сольних тембрів), то досить цікаво спробувати відповісти на запитання, які додаткові можливості композитори здобували, поєднуючи орган і оркестр, з якими складнощами вони при цьому зустрічалися і як вирішували ці проблемні моменти. Частково на ці питання можна знайти відповіді в «Поємі».

Жанна дивним чином використовує можливості органу й оркестру, то протиставляючи їх, то розчиняючи одним в одному. Незвичайно звучить поєднання оркестрових дерев'яних духових інструментів і близьких до них органних тембрів: в хоральній фактурі вони фактично розчиняються один в одному, в сольних і діалогічних фрагментах їх відмінність видає момент

звукової атаки й фразувальну мікродинаміку, що присутня у оркестрових інструментів (в органу звук рівний, якщо не використовується швелер).

В світло-колористичних епізодах «Поєми» Жанна Демесью віддає перевагу унікальним органним тембрам з м'яким присвистом високих обертонових звучань, що привносить у ніжне романтичне оркестрове звучання нотку «потойбічного».

Інший ефект проявляється в кульмінаційних перекличках потужних органних регістрів і повнозвучного оркестрового тутті. Цей момент – з розряду «особливих можливостей», що стають реальними при такому поєднанні. Різноманітні потужні тутті не вдасться зробити чисто органними й чисто оркестровими засобами (будь-яке виключення інструментів або регістрів заради іншого тембру буде послаблювати загальну звучність). Тут же обидві стихії можуть суперничати на рівних, чим Жанна майстерно користується в драматичних епізодах «Поєми».

З композиційної сторони Жанна Демесью в цьому творі залишається вірною своїм основним принципам: провідну роль у всьому музичному матеріалі знову відіграє мотив (що складається в даному випадку з малої секунди і малої терції).

Основна мелодична тема «виростає» поступово, починаючись з двозвучного мотиву (спадної малої терції), до якого потім додаються інші елементи: спадна мала секунда спочатку й невелике терцієво-секундове продовження. Наведемо фортепіанне перекладання оркестрової партії початкового фрагмента, в якому видно, як викристалізовується основна тема:

Réduction pour piano

Спадний тризвучний мотив «мала секунда – мала терція», що утворювався в результаті, незабаром одержує розвиток, варіаційний і імітаційно-поліфонічний, стає основним елементом як в експозиції, так і в розробкових епізодах (причому не тільки в основному варіанті, але й в інших його модифікаціях: інверсійній, ракоходній та інверсійно-ракоходній), крім того, цей мотив звучить не тільки в мелодичному варіанті, але й у вигляді акордів (тобто, відбувається мотивно-інтервальна інтеграція горизонталі і вертикалі). На цьому провідному мотиві побудовані практично всі теми «Поєми», як яскраво мелодизовані, так і позбавлені вираженого мелодичний начала фонові-фактурні, наприклад, тривожно-стаккатна органна тема вступу (у третьому такті верхній голос окреслює контур зазначеного мотиву):

R: Quintaton 16, B²° 8, Nazard, Octavin 2.
 P: Fonds 8, 4. R.
 G: Fonds 8, 4. R. P.
 Pd: Flûtes 16, 8.

Jeanne DEMESSIEUX
 Op. 9

Moderato (♩ = 116)

ORGUE

Ще одним важливим елементом, що несе на собі значне символічне навантаження, стає мажорний тризвук, як уособлення чистоти, гармонії, ідеалу (цей момент також є характерною рисою стильового почерку Жанни, він зустрічається в багатьох її творах, про які йшла мова в Розділі 2).

Мажорний тризвук урочисто-фанфарно прорізає звуковий простір фарбами мідних духових і яскравих регістрів органу, оптимістичним дороговказним маяком зміцнюючись у повному перипетій життєвому плині.

Форма поеми передбачає досить вільне поводження з тематизмом і драматургічним розвитком, що диктується образно-сюжетною ідеєю (підпорядковане програмі). І в цьому випадку Жанна чітко дотримується своєї позиції збереження класичних принципів формоутворення, не трансформуючи жанрову основу, а лише наповнюючи її авторським вмістом (як і в багатьох інших творах). З класичних моментів можна відзначити, зокрема, наявність розгорнутої сольної органної каденції, що дозволяє виконавцю, з однієї сторони, продемонструвати свою майстерність володіння інструментом, з іншої – висловити все «наболіле» у розгорнутому художньому монолозі.

Таким чином, в «Поемі» з однієї сторони яскраво проявляються всі провідні авторські стильові риси Жанны Демесьйо, з іншого ж боку цей твір є унікальним прикладом оркестрового мислення композитора, він містить незвичайні колористичні оркестрово-органні рішення, підкорює емоційною щирістю, символічною автобіографічною програмністю й романтичною поетичністю.

3.2. Явище «стильової гармонії» в органних композиціях Жанны Демесьйо

Гармонія, як злагодженість цілого, узгодженість різнорідних елементів – одне з найважливіших понять, як у загальнофілософському сенсі, так і в прикладному музичному контексті. Будучи одним з найбільш сильнодіючих музично-язикових засобів, вона, подібно фарбам в живопису, здатна емоційно-колористично впровадитися в суворий аскетизм лінеарності, вдихнути життя в безжиттєве, представити в іншому світлі звичне.

Як загальна категорія гармонія передбачає сили скріплення, об'єднання, зв'язування, завдяки яким речі взагалі можуть існувати і розвиватися. У цьому

сенсі справедливе твердження древньої піфагорейської філософії про те, що без гармонії світ би розпався.

Етимологічно поняття гармонії сходиться до індоєвропейського кореня аг- (або har-) – «згладжування», об'єднання чого-небудь різного, упорядкування. Звідси і ряд багатих значеннями слів з коренем arm- (harm-) в давньогрецькій мові.

Основне дієслово «гармодзо» ἄρμόζω з давньогрецької мови перекладається як: 1) скріплення, зв'язок; 2) паз, щілина; 3) скрепа; 4) угода, договір; 5) встановлення, порядок; 6) душевний склад, характер; 7) (муз.) лад; 8) злагодженість, домірність; 9) стрункність, гармонія.

Проблема гармонії є одною з найбільш активно обговорюваних в музикознавчій літературі (що не дивно в світлі музично-авангардистського перевороту ХХ століття). Однак дотепер думки й концепції вчених не прийшли до єдиного теоретичного знаменника.

Існує множина музично-теоретичних систем, в рамках яких описуються різні якісні характеристики самих співзвуч, а також варіантів їх послідовного розгортання в часі. Багато з них спираються на акустичні властивості звуку і фізіологічні особливості людського слуху [134, 132].

Зокрема, багато хто з дослідників зверталися до проблеми консонанса і дисонансу, тобто намагалися якимось чином розмежувати милозвучне («приємне» людському вуху) і немилосвучну (різке, «неприємне»). І чисто акустичний підхід спочатку давав очікуваний результат, дозволяючи по інтервальному складу гармонії описувати її емоційне забарвлення (і навіть визначати драматургічну роль даної гармонії в композиційній структурі). Однак емансипація дисонансу і його новий статус в сучасній музиці дещо змінили ситуацію, висуваючи на перший план не абсолютне звучання акорду, а його відносну позицію всередині навколишнього звукового середовища.

Крім того, гармонічна мова музики еволюціонує разом з музикою, як і мовні прецеденти словесної мови: змінюється коло гармонічних функцій, іншим стає й саме поняття гармонічної функції. Але ще більш істотними є

процес індивідуально-стильової інтерпретації змістовних можливостей гармонії і індивідуалізація уявлень про гармонічну функцію. Якщо в класичній гармонії сукупність норм і правил закріплювалася в якості загальної гармонічної системи, обов'язкової для всіх, то в сучасній гармонії уявлення про функціональність, взаємодію гармонічних функцій міняється залежно від індивідуального вибору автора. Тобто гармонічна функція й функціональне використання прийомів виникають і розвиваються в межах ідіостилу.

Чи означає це, що в сучасній музиці відсутні будь-які норми й правила?

Якщо в епоху бароко ознакою майстерності було уподібнення, рівняння на зразок, то в сучасній музиці головне завдання композитора – зробити щось принципово відмінне від існуючого, оригінальне, створити власні творчі імперативи. І в цьому, по суті, і полягає загальне правило сучасної музики.

Іншими також стають і критерії новаторства автора. Якщо в більш ранні епохи «точкою відліку» були загальноприйняті прийоми й засоби вираження, і творчість композитора аналізувалася в контексті його відступів від традиційних норм, то в цей час більш доцільним є аналітичний підхід «зсередини», витоками якого й «точкою відліку» є тексти даного автора зі сформованими в них індивідуальними установками й показниками, а також з їх власним еволюційним рухом.

При цьому, автор, створюючи власні правила, так чи інакше взаємодіє і з існуючими в історії музики стильовими течіями, жанровими принципами, музично-теоретичними системами, свідомо протиставляючи себе їм або переломлюючи їх з урахуванням власних потреб. Звідси принципова значущість явища «алюзії» у різних градаціях: від прямого натяку на наслідування до віддалених посилань на саму можливість наслідування.

Усе вищесказане безпосередньо стосується і проблеми гармонії в сучасній музиці. Можна умовно виділити в сучасній гармонії наступні напрямки (тенденції):

1) Принцип елімінування: відсікання раніше відомих норм, способів застосування, відмова від звичної логіки формоутворення й розвитку

музичного матеріалу, глибинна перебудова фактури, уявлення про текст, запис музики.

2) Вибірково-консолідувальний підхід: з існуючого досвіду вибираються деякі аспекти, які ко-оперуються, створюють нову цільну структуру, вступають у нові композиційно-логічні зв'язки, завдяки чому різні історичні рівні починають взаємодіяти за новими правилами. Причому розмежування цих рівнів може бути як полістилістично чітко вираженим, так і алюзивно-розмитим. При такому підході може зберігатися загальний напрямок композиційного розвитку, але формується інша логіка, розставляються нові смислові акценти. І це нове розуміння визначає гармонічну зв'язаність нових функціональних комплексів, що виявляють одночасно якості неподільності й незлиття.

У музично-історичному процесі технологічним і стильовим підтвердженням цих принципів стають додекафонія, що знаменує абсолютну роздільність, і сонористика, що базується на абсолютному злитті; існують і різноманітні проміжні варіанти. Таким чином, можна говорити про дискретність (роздільність) і континуальність (злиття), як про дві параметри музичної самоорганізації, що є ключовими на сучасному етапі.

Стосовно сучасного композиторського письма втратили свою актуальність поняття консонантності/дисонантності, замість яких у нову гармонічну систему доцільно включати такі параметри, як ступінь виділення фактурного матеріалу, напруги – розрядки, згущення – розрідження.

У якості гармонічних прийомів можуть розглядатися: будова вертикалі, алюзія терцієвості/акордовості, видимість модуляції, зміна висоти, розширення-стиснення фактури. У цій вибірково-консолідувальній роботі жодна з колишніх гармонічних функцій не зберігається (хоча часом може виникати, наприклад, відчуття тонікальності). Виникає так звана *«просторово-звукова модальність»* – динамічна структура, у якій можна виділити вихідну позицію і її рух-перетворення.

Термін «просторово-звукова модальність» є досить вдалою характеристикою виникаючих у творчості Жанни Демесьйо гармонічних явищ, оскільки в органній музиці на гармонічне відчуття звучання, безумовно, накладає відбиток і фактурно-динамічна сторона композиції. Та сама гармонічна фарба в різних регістрових і фактурних варіантах буде сприйматися по-різному, навіть якщо взяти до уваги тільки акустичні міркування: мікстурні регістри додають в загальне звучання акорду крім основного звуку ще цілий ряд його обертонових доповнень, які суттєво змінюють структуру акорду. Ці додавання, зрозуміло, мають чітку динамічну ієрархію, що дозволяє слухачеві сприймати в першу чергу співзвуччя, яке малося на увазі в нотному тексті. Однак схожого ефекту можна досягти й іншим способом: розподіливши основні звуки і їх обертонові доповнення за різними мануалами. При цьому формально гармонія стане іншою, але звучання буде схожим з попереднім мікстурним.

Цей приклад показує, що в органній музиці від фактурно-динамічного рішення залежить на порядок більше, ніж, наприклад, у фортепіанній музиці: той самий акорд у різних регістрово-композиційних ситуаціях може звучати зовсім по-різному, з іншої ж сторони, зовсім різні акорди можуть викликати відчуття подібних. Тому на процес гармонічного згущення-розрідження впливає не тільки інтервальний склад акорду і його функціональна динаміка, але й темброво-регістровий внутрішньокомпозиційний рух: конкретний акустичний розподіл звукових складових музичної тканини, за яким видно, які голоси будуть складати мелодико-гармонічну основу звучання, а які виявляться динамічно більш нейтральними й будуть служити лише колористичною «приправою».

Жанна, як прекрасна органістка, добре розуміла цей момент і вміло використовувала можливості органу для створення необхідного акустичного ефекту. В її творах ми знаходимо безліч прикладів авторських темброво-регістрових рішень, що складають важливу частину її композиційного задуму і найдокладнішим образом прописані у нотному тексті.

Яскравим прикладом даного явища може служити «Світло» із циклу «Сім роздумів про Святого Духа», в якому художньо-гармонічний образ створюється завдяки мерехтінню фактури на різнотембрових мануалах. Іншою стороною продуманого використання Жанною органних можливостей, є вмiле балансування між виконавським процесом і художнім результатом, прикладом якого є, зокрема явище «звукової інверсії», що виникає в деяких творах (етюди №2,3), коли виконавські роздуми приводять до зміни учасниками звукового процесу звичних ролей, а також явище «естафетності», у якому одна лінія розбивається між мануалами й педаллю, що на слух ніяк не ідентифікується (етюди №2, 6), однак є важливим з виконавської і методичної позицій.

Якщо ж говорити про гармонічну мову Жанни Демесьйо в традиційному розумінні цього явища, можна виділити декілька моментів, характерних для її стилю:

✓ Жанна тонко балансує між тональним і атональним, тяжіючи до розширено-тонального мислення. Це знаходить висвітлення й *візуально-формальне* (що проявляється: по-перше – у наявності ключових знаків незважаючи на наступну велику кількість випадкових знаків, по-друге – у самому виборі тональності й потреби співвіднесення конкретної образної сфери з «фарбою» цієї тональності, по-третє – в запису альтерованих акордів і виборі їх енгармонічного варіанту), і *композиційно-структурне* (про що свідчить: по-перше – вибір тонічного тризвуку як заключної крапки в багатьох творах; по-друге – дотримання класичних тональних схем, характерних для обраної Жанною форми). Таким чином, навіть у переважно атональному музичному матеріалі, Жанна вважає за необхідне вводити деякі елементи, що упорядковують цю звукову свободу; імпровізаційну тканину вона занурює в чіткі рамки форми.

✓ Жанна Демесьйо живописно грає фарбами «тональних сфер» (і основу такої сфери часто становить мажоро-мінорний комплекс, але зустрічаються й звукоряди іншої структури). Можна говорити про наявність тонально-гармонічної форми її творів, що вибудовується нею паралельно зі

структурною формою. Жанна добре відчуває, де необхідно «довше затриматися» в одній тональній площині, а де можна «міняти тональні відчуття як рукавички», вільно «телепортуючись в інші виміри», щоб потім так само вільно повернутися назад. Таким чином, ступінь сталості «тональних фарб» і їх еволюційний рух – важлива частина драматургії творів Жанни.

✓ Схильність органу до поліфонізації музичної тканини знаходить вираження і у Жанни: її вертикально-гармонічне мислення в синтезі з горизонтально-лінійним часто створюють цікаві поліпластові явища, серед яких основним для гармонічного контексту, про який зараз йде мова, є принцип політональності, використовуваний Жанною досить широко. Однак можна розширити сферу цих явищ і на інші елементи її музичної мови, говорячи про поліритмію, поліфактуру, полідинаміку та ін., що також зустрічається в її творах.

✓ З принципом поліпластовості й тонально-атонального балансу пов'язаний і наступний характерний для гармонічного методу Жанни Демесьйо момент: мажорні й мінорні тризвуки часто беруть участь у неї в загальній вертикалі в якості структурних одиниць.

✓ Виникаючі в результаті поліпластових нашарувань дисонансні співзвуччя, у силу знову ж органної специфіки, що дозволяє розосередити дисонуючі звуки в різні темброво-динамічні площини, втрачають свою гостру конфліктну функцію й сприймаються як колористичний елемент загального просторово-звукового руху. Якщо ж ці дисонанси потрапляють в одне темброве середовище, орган обволікає їх обертонами, розмиває їх частотний конфлікт ревербераційним ефектом – і акустично пом'якшує, перетворюючи гостре звучання в м'яко-сонористичне.

Висновки до Розділу 3

У даному розділі дисертації були обкреслені контури деяких теоретичних понять, що мають безпосереднє відношення до творчості Жанни Демесьйо (програмність, поемність, гармонія, явище стильової гармонії), також була відзначена спадкоємність методу Демесьйо щодо романтичної традиції і жанрових установок Ф. Ліста, французьких композиторів початку ХХ століття.

Були виділені три типи програмності в історико-культурологічному контексті, які дозволили визначити місце і особливості явища програмності у творчості Жанни, обумовленого головним чином релігійно-християнською першоосновою багатьох творів композитора (особливо тих, які спираються на григоріанський хорал).

Винятком з цього є «Поема» для органу з оркестром ор. 9, у якій знаходить вираження поемність у її романтичному розумінні й символічна програмність (автобіографічність). В рамках «Поєми» стилістично уживаються імпресіоністична колористичність, експресіоністична (злегка гротескна) виразність і романтична чуттєвість. Цей твір є особливим у творчості Ж. Демесьйо за багатьма параметрами, оскільки воно демонструє не тільки самобутній органний стиль композитора, але й майстерність її оркестрового мислення. Жанна дивним чином використовує можливості органу й оркестру, то протиставлюючи їх, то розчиняючи один в одному. Об'єднання таких колосальних за темброво-динамічними можливостями, але таких несумісних, на перший погляд, музичних організмів, як орган і симфонічний оркестр, призвело до дивовижного за художнім і акустичним ефектами результату, що дозволяє віднести «Поєму» до найяскравіших творів у творчості композитора.

З композиційної сторони Жанна Демесьйо в цьому творі, як і в багатьох сольних органних творах, залишається вірною своїм основним принципам:

✓ провідну роль відіграє мотив – основний конструктивний елемент більшості експозиційних і розробкових епізодів;

✓ Жанна чітко дотримується своєї позиції збереження класичних принципів формоутворення, не трансформуючи жанрову основу, а лише наповнюючи її авторським стильовим змістом.

У Розділі 3 також було виявлено своєрідність гармонічної мови органних творів Жанни Демесью, у зв'язку з чим було запропоновано поняття «просторово-звукової модальності» як способу характеристики подібних гармонічних явищ. Крім цього, були відзначені наступні авторські особливості гармонічного стилю композитора:

✓ Жанна тонко балансує між тональним і атональним, тяжіючи до расширено-тонального мислення;

✓ Жанна Демесью живописно грає фарбами «тональних сфер». Можна говорити про наявність тонально-гармонічної концепції її творів, що вибудовується паралельно зі структурною логікою;

✓ схильність органу до поліфонізація музичної тканини породжує цікаві поліпластові явища, серед яких у гармонічному відношенні найбільш значущим в творчості Ж. Демесью є принцип політональності; дисонансні співзвуччя, що виникають в результаті поліпластових нашарувань. втрачають свою гостру конфліктну функцію й сприймаються як колористичний елемент загального просторово-звукового руху.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє прийти до наступного узагальнення і висновків.

Наслідуючи багатовікові тенденції французької органної музики і пропускаючи їх крізь призму сучасної для неї епохи, Жанна Демесьйо синтезує в своїй творчості окремі традиційні моменти (багато з яких є характерними саме для французької музики) з моментами яскраво індивідуальними. З традиційних можна відзначити *звернення до релігійно-програмної тематики і до григоріанського хоралу* як до однієї з тематичних складових. Однак взаємодія хоралу, який увібрав в себе глибокий історичний досвід, з яскравою стильовою індивідуальністю Жанни породжує унікальне явище в історії органної музики, при якому відбувається не протиставлення епох, а подолання, перебудова дистанції між давністю і сучасністю. У багатьох хоральних прелюдіях Жанна використовує елементи стилізації, але особливим чином: не переміщаючись в історичне минуле, а начебто спостерігаючи за ним ззовні, вільно розпоряджаючись характерними для тієї епохи виразними засобами поряд з чужими для неї. Завдяки цьому створюється особливий багатовимірний семантичний діалог, який занурює у переживання християнських подій мовби з різних відправних точок в одночасності. При цьому не виникає стилістичного дисонансу і відчуття різномірності в музичній мові, навпаки – відчувається підпорядкованість всіх використовуваних композитором засобів одній загальній художньо-змістовній ідеї.

Звертає на себе увагу високий ступінь композиційної продуманості творів Жанни, *раціональність* у використанні засобів художньої виразності, відсутність композиційної надмірності, яка не виправдана драматургічною концепцією. Це проявляється і в фактурно-гармонічному змісті, і в темброво-регістровій стороні органних творів.

Відмінною особливістю творів Жанни Демесьйо є її *гармонічна мова*. Особливо рельєфно це проявляється в циклі «12 хоральних прелюдій на григоріанські наспіви», у багатьох номерах якого стилізовані епізоди, виконані в манері традиційного гармонічного письма, несподівано доповнюються гармонічними зворотами, що видають в них присутність автора, породженого мисленням іншої епохи. Характерною особливістю гармонічного стилю Жанни є гра з консонансно-дисонансним середовищем, коли акорди терцієвої структури вільно перемежуються з нетерцієвими і навіть кластерними співзвуччями, і таке згущення-розрідження звучності сприймається без негативного смислового навантаження, як природна гармонічна стереоскопічність.

Крім духовних традицій, що йдуть корінням глибоко до історії органної музики, в творчості Жанни Демесьйо проявляються окремі риси *романтичного стилю* (особистісне ставлення до тематиці, що розкривається в творі, звернення до наскрізних форм, поемність окремих творів і епізодів⁶⁷). Можна виділити моменти, характерні для *імпресіоністів-символістів* (увага до колористичного фактору і звукозображальної складової твору, захоплення образами, пов'язаними з природним явищами і стихіями – вода, повітря, світло). Однак прийоми роботи з тематизмом, гармонічний мова і загальна стилістика не залишають сумніву в тому, що Жанна Демесьйо – композитор середини ХХ століття.

У творах Жанни проявляється і *оркестральність*, що стала «візитною карткою» французьких композиторів-органістів починаючи з середини ХІХ століття, моменту перевороту в органобудуванні, здійсненого Кавайє-Колем, який висунув концепцію «симфонічного органу». Оркестральність в музиці Жанни Демесьйо знаходить своє вираження в багат шаровості фактури (яка доходить іноді до п'яти самостійних тембрально розрізнених ліній, як, наприклад, у другій частині циклу «Сім роздумів про Святого Духа»), а також

⁶⁷ Особливо яскраво проявляються риси романтизму в «Поємі» для органу з оркестром, ор. 9.

в принципі контрастності, на зразок оркестрового зіставлення сольного звучання якогось інструменту (або камерного складу групи інструментів) з туттійним звучанням всього оркестру.

Оркестральність і оригінальність тембрового мислення знаходить вираження не тільки в органних композиціях Ж. Демесьйо. Яскравим і показовим прикладом іншого боку творчої особистості Жанни може служити «Поєма» для органу з оркестром ор. 9, в якій Жанна проявляє себе як *композитор-симфоніст*, що чудово володіє оркестром. Вона зуміла в цьому досить рідкісному і складному для композитора поєднанні знайти можливість розкрити багаті можливості як органу, так і симфонічного оркестру, які то протиставляються, то розчиняються один в одному, вільно конкуруючи на рівних в кульмінаційних епізодах і зливаючись в загальному, доповненому унікальними тембровими можливостями кожного інструментального організму, звуковому потоці.

До індивідуально-стильових сторін творчості Демесьйо слід віднести особливе трактування *принципу циклічності*, що дозволяє композитору відкривати нові можливості програмного методу. З іншого боку, Демесьйо розвиває ідею синтезу *програмності* і *поємності*, яка бере початок в пізній романтичній музиці, зокрема, у творчості Ф. Ліста та знаходить широкий резонанс композиторів французької школи.

Жанна успадкувала від свого вчителя Марселя Дюпре композиційні прийоми, що ґрунтуються на *роботі з мотивом* в якості головного елемента і тематичного зерна твору. Мотиви, що повторюються на різній висоті, поліфонічно нашаровуються один на одного із застосуванням різних імітаційних прийомів, знаходять рельєф завдяки тембровим забарвленням (це спостерігається в багатьох номерах циклу «Сім роздумів про Святого Духа», в «Поємі» для органу з оркестром).

При цьому Жанна переважно зберігає класичні принципи формоутворення. Вона не трансформує жанрову основу, а лише наповнює її авторським змістом, оновлюючи певні жанрові моделі (це проявляється в

жанрових сферах, що стосуються хоральної прелюдії, етюдів, вільної поемної композиції).

Слід зазначити *акустичну продуманість* творів Жанни Демесьйо, її володіння звуковим простором. Архітектурні особливості храму з його купольними склепіннями і масштабами, що дозволяють вміщати велику кількість людей, вплинули і на фактурні особливості її творів, в низці яких спостерігається велика кількість фігурацій і загальних форм руху, що ніби заповнюють собою простір храму. Ці фігурації обволікають слухачів, занурюючи і розчиняючи їх в звуках.

Жанна Демесьйо істотно розширила масштаби досконалості виконавської майстерності органістів, заклавши основи існуючої донині *виконавської школи* світового рівня (яка продовжилася П'єром Лабріком – учнем Жанни – і багатьма їх послідовниками). «Етюдів», «Роздумів» і багато інших органних творів Жанни Демесьйо зайняли почесне місце в репертуарах багатьох концертуючих органістів і стали своєрідною «планкою» виконавської майстерності.

Зростаюча популярність творів Жанни Демесьйо серед органістів світового рівня стала можливою багато в чому завдяки особливій *піаністичності* її творів⁶⁸. Мається на увазі як «зручність» фактури для виконавця, так і впровадження різних фортепіанних технічних прийомів в сферу органної музики, які трансформувалися з урахуванням особливостей органу, однією з яких є наявність в органі декількох мануалів і окремої педальної клавіатури. Яскравою ілюстрацією цієї тези служить цикл «Шість етюдів», а також сьома частина «Роздумів» – «Світло».

Ця ж частина звертає увагу на ще один цікавий прийом, пов'язаний з «грою тембрами», коли один і той же звук, зустрічаючись в межах невеликого часового інтервалу в різних октавних, динамічних і тембральних варіантах, створює особливе мерехтіння, світіння, яке підсилює образну сторону твору.

⁶⁸ Згадаймо, що Жанна починала свою музичну діяльність як піаністка, прекрасно виконуючи найскладніші твори.

Таким чином, в цьому творі ми знаходимо підтвердження тези про значущість *кolorистичної складової* в творах Жанни Демесьйо. Відзначимо, що ця особливість є характерною рисою французької музики в цілому (не тільки органної).

Крім розгляду конструктивних моментів слід звернути увагу на *змістовну сторону* творів Жанни Демесьйо і їх особливу натхненність. При всій їх логічній вибудованості і технічній складності, на перший план їх семантичної організації виходить смислова і образна складова, що відкриває перед нами глибокий внутрішній світ автора і його досконалу майстерність. За своє, на жаль, недовге життя Жанна Демесьйо зуміла досягти високого рівня майстерності, вплинути на формування світового мистецтва і французької органної музики, зокрема. Цьому сприяло, крім іншого, поєднання її видатних музичних здібностей з великим спектром позитивних людських якостей. На сьогоднішній день у Франції існує творче товариство «друзів Жанни Демесьйо» (Association "Les Amis de Jeanne Demessieux"), межі якого постійно розширюються, і це свідчить про зростаючий інтерес до композиторської спадщини Жанни і її художньої значущості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Адорно Т. Равель. *Избранное: Социология музыки*. М.; Спб.: Универс. Книга, 1999. С. 240–243.
2. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
3. Алексеев А. История фортепианного искусства: в 3 ч. М.: Музыка, 1988.
4. Алексеев А. Французская фортепианная музыка. М.: Музгиз, 1961.
5. Альшванг А. Произведения Дебюсси и Равеля. М.: Музгиз, 1963. 176 с.
6. Андросова Д. Символизм и поликлавиризм в фортепианном исполнительстве XX века. Одесса: Астропринт, 2014. 398 с.
7. Арановский М. Интонация, знак и «новые методы». *Советская музыка*. М., 1980. № 10. С. 99–109.
8. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
9. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления. Сб. статей; сост. и ред. М. Арановский*. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
10. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. *Проблемы музыкального мышления Сб. статей; сост. и ред. М. Арановский*. М.: Музыка, 1974. С. 252–272.
11. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1992. 204 с.
12. Асафьев Б. Глинка. М. : Музгиз, 1950. 309 с.
13. Базарнова В. О формообразующих факторах музыки Равеля. *Вопросы теории музыки. Сб. статей*. М., 1975. Вып. 5. С. 298–320.
14. Баранова Т. Из истории органной мессы. *Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. Труды ГМПИ*. Вып. 40. М., 1978.

15. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. *Эстетика словесного творчества: 2-ое изд.; сост. С. Бочаров; прим. С. Бочарова и С. Аверинцева*. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
16. Бахтин М. Проблема речевых жанров. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1986. С. 250–298.
17. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1986. С. 297–325.
18. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского: изд. 3-тье. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
19. Бахтин М. Эстетика словесного творчества: 2-ое изд. *сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева и С. Бочарова*. М.: Искусство, 1986. 445 с.
20. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 336 с.
21. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Чайковский. Мусоргский. Скрябин. Рахманинов. М.: КомКнига, 2013. Выпуск 2. 374 с.
22. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1999. 222 с.
23. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: Опыт системного анализа музыкального искусства. Ч. 1. Тезисы. М.: МГЗПИ, 1991. 125 с.
24. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Л.: Музыка, 1976. 152с.
25. В. Орлов Альтист Данилов М.: Эксмо-Пресс. Серия: Русская классика. 1999.
26. Выготский Л. Инструментальный метод в психологии. Собр. соч. в 6-ти томах. М.: Педагогика, 1982. Т.1. С.103–108.
27. Выготский Л. История развития высших психических функций. Собр. соч. в 6-ти томах. М.: Педагогика, 1983. Т. 3. С. 5–328.
28. Выготский Л. Мышление и речь: изд. 5, испр. М.: Лабиринт, 1999. 352 с.
29. Выготский Л. О психологических системах. Собр. соч. в 6-ти томах. М.: Педагогика, 1982. Т. 1. С.109–131.

30. Выготский Л. Педагогическая психология: под ред. В.В. Давыдова. М.: Педагогика, 1991. 480 с.
31. Выготский Л. Проблема сознания. *Собр. соч. в 6-ти томах. Ред. А. Лурия, М. Ярошевского.* М.: Педагогика, 1982. Т.1. С.156–167.
32. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
33. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 228 с.
34. Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация. *Герменевтика и деконструкция. Ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б.В.* СПб, 1999. С. 202–242.
35. Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация. *Герменевтика и деконструкция. Ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б.В.* СПб., 1999. С. 202–242.
36. Гадамер Х.-Г. Язык и понимание. *Актуальность прекрасного. Пер.с нем. Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова.* М.: Прогресс, 1998. С. 43–60.
37. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки: 2-е изд., доп. Л.: Советский композитор, 1990. 288 с.
38. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи. *Музыкальное мышление. Сущность. Категории. Аспекты исследования. Сб. статей.* К.: Музична Україна, 1989. С. 54–64.
39. Гнатив Т. Музична культура Франції рубежу ХІХ-ХХ століть: Клод Дебюссі Моріс Равель. *Навчальний посібник для вищих та середніх музичних закладів.* К.: Музична Україна, 1993. 207 с.
40. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Л.: Музыка, 1985. 142 с.
41. Горюхина Н. Вопросы теории музыкальной формы. *Проблемы музыкальной науки. Сб. статей.* М.: Советский композитор, 1975. Вып. 3. С. 3–16.
42. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. М.,1956. 506 с.
43. Гуренко Е. К вопросу о сущности и функциях исполнительского искусства. *Проблемы методологии и логики науки. Сб. статей.* Томск: Изд-во ТГУ, 1975. Вып. 8. С. 127–133.

44. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации: Философский анализ. *Отв. ред. М. Ф. Овсянников, В. В. Целищев.* Новосибирск: Наука, Сибир. отд., 1982. 256 с.
45. Гуссерль Э. Избранные работы. *Сост. В. А. Куренной.* М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. 464 с.
46. Даниэль С. Картина классической эпохи. М.: Искусство, 1986. 220 с.
47. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. *Пер. с франц.; вст. ст. Ю. Кремлева.* М.-Л., 1964. 278 с.
48. Делез Ж. Логика смысла; Фуко М. *Theatrum philosophicum.* *Пер. с франц.* М.: Раритет. Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с.
49. Делез Ж. Складка. Лейбниц. Барокко. М.: Логос, 1997. 264 с.
50. Друскин М. Из истории французской музыки. *О западноевропейской музыке XX века.* М.: Советский композитор, 1973. 272 с.
51. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus: монография: в 2 т. Т. 1. Киев: ArtHuss, 2018. 344 с. Т. 2. Киев: ArtHuss, 2020. 256 с.
52. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). *Монография.* Киев: Автограф, 2009. 528 с.
53. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. : Музыка, 1964. 880 с.
54. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы: Морис Равель. Автобиографический набросок. *Ред., сост., комм. И. Нестьева.* М., 1975. С. 67–71.
55. Зимина И.А. Работа над этюдами К. Черни, 2010. URL: http://as-sol.net/publ/metodicheskaja_stranica/rabota_nad_ehtjudami_k_cherni/1-1-0-661
56. Зинченко В. Миры сознания и структура сознания. URL: <http://development2005.narod.ru/books/zin.htm>
57. Игламова А. Фортепианное исполнительство как феномен культуры: дисс.... канд. филос. наук: 24.00.01. Казань, 2006. 138 с.

58. Ионин Б. Морис Равель. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 5. Ред. Б. Левика. Изд. 2, исправленное. М.: Музыка, 1972. С. 344-384.
59. Каган М. *Miscellanea humanitaria philosophiae*. Очерки по философии и культуре. К 60-летию Юрия Никофоровича Солонина. Серия «Мыслители». СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, Вып. 5. 2001. С. 75–82.
60. Каган М.С. Музыка в мире искусств. С.-П., 1996. 232 с.
61. Католицизм: словарь. М.: Политиздат, 1991. 319 с.
62. Келдыш Ю. В. Диттерсдорф К. *Музыкальная энциклопедия. Под ред. Ю. В. Келдыша*. М.: Советская энциклопедия, 1975. Т. 2. С. 261.
63. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: МГК, 1996. 192 с.
64. Кирнарская Д. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М, 2003. 368 с.
65. Конен В. Д. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. С. 129. 376 с.
66. Копейка А. Органный цикл Жанны Демесьё «12 хоральных прелюдий на григорианские напевы». *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 27. Кн. 1. С. 40-62.
67. Копейка А. Органный цикл Жанны Демесьё «Семь размышлений о Святом Духе». *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2020. №3. P. 82–89.
68. Копейка А. Стилевой феномен Жанны Демесьё: исторические и композиционные аспекты. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 30. Кн. 2. С. 75-90.
69. Копейка А. Число как формообразующий принцип музыкальной композиции. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 245-256.

70. Корто А. О фортепианном искусстве. М.: Музыка, 1965. 363 с.
71. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
72. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сб. статей.* К.: Музична Україна, 1989. С. 28–34.
73. Коханик И. К проблеме смысла в стилеобразовании. *Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського «Музичний стиль: теорія, історія, сучасність».* К., 2004. Вип. 38. С. 67–80.
74. Коханик И. К проблеме художественного единства в современном стилеобразовании. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського «Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства».* К., 2005. Вип. 48. С. 21–28.
75. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння.* К., 2002. Вип.. 20. С. 44–51.
76. Кривицкая Е. История французской органной музыки. Очерки: дисс. доктора искусствоведения: спец.: 17.00.02. М., 2004. 337 с.
77. Лебедева Н. Введение в этническую и кросс культурную психологию: Учеб. пособие. М.: Ключ. С, 1999. 223 с.
78. Лебедева Н. Этническая и кросс-культурная психология: Учебник психологии для студентов гуманитарных вузов. *Под ред. В. Дружинина.* СПб.: ПИТЕР, 2000. 560 с.
79. Леонтьев Д. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности: 3-е изд., доп. М.: Смысл, 2007. 511 с.
80. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. М.: Классика-XXI, 2003. 148 с.
81. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: в 2 т. М.: Музыка, 1983. Т.1. 462 с.

82. Ливанова Т. Проблема стиля в музыке XVII века. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV – XII веков. М.: Наука, 1966. С. 264–289.
83. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы: 3-е изд. М.: Наука, 1979. 360 с.
84. Лонг М. За роялем с Равелем. *Исполнительское искусство зарубежных стран. Сб. статей.* М.: Музыка, 1981. Вып. 9. С. 75–110.
85. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
86. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М., 1991. 375 с.
87. Мазель Л. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк. М.: Музыка, 1991. 80 с.
88. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 534 с.
89. Маркус С. История музыкальной эстетики. М.: Музыка, 1968. Т. 2. 412 с.
90. Мартынов И. История зарубежной музыки первой половины XX века. Очерки. М.: Музгиз, 1963. 304 с.
91. Мартынов И. Морис Равель. Монография. М.: Музыка, 1979. 335 с.
92. Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сб. статей.* Сост. Л.И. Дыс К.: Музична Україна, 1989. С. 18–27.
93. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. Советская музыка. М., 1979. № 3. С. 30–39.
94. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы. Советская музыка, 1980. № 9. С. 34–48.
95. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1990. 288 с.
96. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа). К.: Мин. культ. Украины, КГК, 1994. 157 с.
97. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

98. Назайкинский Е. Логика строения музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.
99. Орлов Г. Время и пространство музыки. *Проблемы музыкальной науки. Сб. статей.* М.: Всесоюзное изд-во Советский композитор, 1972. Вып. 1. С. 358–394.
100. Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление. Музыкальная академия, 1993. № 2. С. 113–116.
101. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.
102. Притыкина О. Музыкальное время: понятие и явление. *Пространство и время в искусстве. Сб. статей.* Л., 1988. С. 67–92.
103. Протопопов В. Вопросы музыкальной формы. М.: Музыка, 1966. 314 с.
104. Протопопов В. Избранные исследования и статьи. М.: Советский композитор, 1983. 304 с.
105. Протопопов В. Очерки по истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М., 1979.
106. Пэрриш К.; Оул Д. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Л.: Музыка, 1975 г. 177 с.
107. Пясковский И. Поэтика музыкального мышления. К.: Музыка, 1987. 182 с.
108. Ручьевская Е. Движение и ритм. *Ритм и форма. Сб. статей; ред.: Н. Афонина, Л. Иванова.* СПб.: Союз художников, 2002. С. 5–9.
109. Самойленко О. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. *Монография.* Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
110. Самойленко О. Психологія мистецтва. Сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Гельветика, 2020. 236 с.
111. Селиванов В. Когнитивный стиль. Энциклопедия эпистемологии и философии науки. URL: http://epistemology_of_science.academic.ru/318
112. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. М.: Музгиз, 1958. 331 с.
113. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. М.: Музгиз, 1958. 332 с.

114. Скребков С. *Художественные принципы музыкальных стилей*. М.: Музыка, 1973. 447 с.
115. Скребков С. *Художественные принципы музыкальных стилей*. М.: Музыка, 1973. 448 с.
116. Скурко Е. Некоторые аспекты преломления интегрирующего метода развития в инструментальной музыке Рахманинова. *С. В. Рахманинов и мировая культура: материалы V международной научно-практической конференции*. Ред.-сост. Вановская Ирина Николаевна. Ивановка, 2013. С. 164–173.
117. Созанський Ю. *Музична семіотика*. Ред.-упоряд. Л. Й. Назар-Шевчук. Львів: Сполом, 2008. 522 с.
118. Сокол А. Интонационно-художественный образ мира. Культурологические проблемы музыкальной украинистики. *Вопросы музыкальной семантики. Сб. статей*. Одесса: Астропринт, 1997. Вып. 3. С. 8-16.
119. Сокол А. *Теория музыкальной артикуляции*. Одесса: ОКФА, 1996. 208 с.
120. Сокол А. *Экспрессивно-стилистические ремарки и музыкальный стиль. Методическая разработка для преподавателей высших музыкальных учебных заведений*. К., 1992. 82 с.
121. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=1092>
122. Сохор А. *Теория музыкальных жанров: Задачи и перспективы. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. М., 1971. С. 292–310.
123. Сохор А. *Эстетическая природа жанра в музыке*. М.: Музыка, 1968. 103 с.
124. Способин И. *Музыкальная форма*. М.: Музыка, 1980. 400 с.
125. Суханцева В. *Категория времени в музыкальной культуре*. К.: Лыбидь, 1990. 184 с.
126. Трубенюк Е. А. *Te Deum: основные жанровые модели: дисс. ... канд.; спец.: 17.00.02*. Москва, 2015. 373 с.

127. Усенко Н. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2005. 168 с.
128. Филенко Г. Композиторы Франции. Музыка XX века. *Очерки в двух частях: 1890–1945. Ред. Д.В. Житомирский и Л.И. Раабен.* М.: Музыка, 1984. Часть вторая: 1917–1945. Книга четвертая. 238 с.
129. Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. *Сост., пер. с нем. и комм. В. В. Бибихина.* М.: Республика, 1993. 447 с.
130. Хертог Б. «Загадка Жанны Демесьё». Пер. с гол. Карпенко А. *Орган.* №1[21]. 2014. URL: <https://issuu.com/adsmz/docs/organ-1-2014>
131. Холодная М. Психология интеллекта: Парадоксы исследования. Изд 2-е, перераб. СПб.: Питер, 2002. 272 с.
132. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. Музыка и современность. Вып. 4. М.: 1966. С. 216–329.
133. Холопов Ю. Принципы классификации музыкальных форм. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Сб. ст. Сост. Л. Раппопорт. Общ. ред. А.Сохора, Ю. Холопова.* М., 1971. С. 65-95.
134. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. *Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов.* М.: Композитор, 2006. 632 с.
135. Холопова В. Музыка как вид искусства. М., 1994. 260 с.
136. Хохлов Ю. Н. Программная музыка. *Музыкальная энциклопедия. Под ред. Ю. В. Келдыша.* М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. С. 444–445.
137. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 159 с.
138. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: дисс.... канд. искусствоведения. Одесса, 1997. 203 с.

139. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. Музыкальное исполнительство и современность. М.: Музыка, 1988. Вып. 1. С. 43–68.
140. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. Курс лекций: 2-е изд., однотомник. М.: Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. 344 с.
141. Чередниченко Т. Современная эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития. М.: Музыка, 1985. 191 с.
142. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке Т. Чернова. М.: Музыка, 1984. 144 с.
143. Шаймухаметова Л. Семантические процессы в музыкальной теме: автореф. дис.... докт.; спец: 17.00.02. М., 2000. 44 с.
144. Шапошников И. А. Поэдность в романтической музыке (синергетический аспект). Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, 2013, 1 (12). URL: <http://journalpmn.ru/index.php/PMN/article/viewFile/205/207>
145. Шевалье Л. История учений о гармонии. М., 1932. 141 с.
146. Шнеерсон Г. Музыка Франции. М.: Музгиз, 1958. 193 с.
147. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Пер. с нем. Н. Гарелин. Мн.: ООО «Попурри», 1998. Т. 1. Образ и действительность. 688 с.
148. Яворский Б. Строение музыкальной речи: Материалы и заметки. М.: Тип. Аралова, 1908–1910. 100 с.
149. Яворский Б. Строение музыкальной речи: Материалы и заметки. М.: Тип. Аралова, 1908–1910. 100 с.
150. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. *Пер. с польск. С. Попковой. Общ. ред. и вступ. статья И. Белзы.* М.: Прогресс, 1978. 231 с.
151. Ahrens J. Liturgie et musique d'orgue. *La revue musicale.* Paris, 1957.
152. Association «Les Amis de Jeanne Demessieux». URL: <http://scratchpost.uregina.ca/demessieux/lassociation.html>
153. Ballesteros D. Jeanne Demessieux's Six Études and the Piano Technique. Rio de Janeiro, Brazil, 2004.

154. Coeroy A. La musique religieuse. *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*. Paris, 1925.
155. D'Arcy Trinkwon. Jeanne Demessieux: Portrait of a star. *Organists' Review*, November, 2008.
156. Demessieux, J. Six Études, op. 5. Paris: Bornemann/Leduc, 1946.
157. Dufourcq N. Esquisse d'une histoire de l'orgue en France du XIII au XVIII siècle. Paris, 1936.
158. Dufourcq N. La musique française. Paris, Picard, 1970 (2-e ed.).
159. Dufourcq N. Le livre de l'orgue française. 1589-1789. Paris, Picard, vol. IV., 1972.
160. Dupré M. Marcel Dupré raconte. Paris, 1972.
161. Eschbach J. An Interview with Pierre Labric. *The Diapason* 111, no. 2 (February 2020): 14-16. URL: <https://www.thediapason.com/content/interview-pierre-labric>
162. Fallou R. Dufourcq N. Essai d'une bibliographie de l'histoire de l'orgue en France. Paris, 1929.
163. Frédéric Brun. Femmes et orgue. *Lettre de la tribune de Saint-Barnard* №17, février, 2017. URL: <http://orguessaintbarnard.r.o.f.unblog.fr/files/2017/04/lettre-de-la-tribune-n171.pdf>
164. Graham Steed The Organ Works of Marcel Dupré. United States, Pendragon Press, 1999. 271 p.
165. Jeanne Demessieux URL: <http://www.musimem.com/demessieux.htm>
166. Jeanne Demessieux: Poème for Orgue et Orchestre. Symphonisches Orchester Zurich, Daniel Schweizer (Conductor), Ulrich Meldau (Organ). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uTNkT7hFDTs>
167. Six études. URL: https://es.wikipedia.org/wiki/Six_%C3%A9tudes

168. Zharkova Valeriya. Piano Concerto in G major by Maurice Ravel: games and revelations of the artist of the twentieth century in: Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020). URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icassee-18/55908368> <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icassee-20>
169. Zharkova Valeriya. The “Author's Word” in the Maurice Ravel’s Lyric Fantasy The Child and the Spells in: Proceedings of the 2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education. Volume 284. P. 485-490. WOS:000530747100099. ISSN: 2352-5398 URL: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icassee-18/55908368>

ДОДАТОК А

Основні положення дослідження викладені у публікаціях
у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Копейка А. Число как формообразующий принцип музыкальной композиции. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 245-256.
2. Копейка А. Органный цикл Жанны Демесьё «12 хоральных прелюдий на григорианские напевы». *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 27. Кн. 1. С. 40-62.
3. Копейка А. Стилевой феномен Жанны Демесьё: исторические и композиционные аспекты. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 30. Кн. 2. С. 75-90.

в іноземному науковому періодичному виданні (Австрія):

1. Копейка А. Органный цикл Жанны Демесьё «Семь размышлений о Святом Духе». *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2020. №3. P. 82–89.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; 27–29 квітня 2017 р.; 23–25 квітня 2018 р.; 17–19 квітня 2019 р.; 20 – 21 квітня 2020 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 9–10 грудня 2016 р.; 24–25 листопада 2017 р.; 24–25 листопада 2017 р.; 6–8 грудня 2018 р.; 3–5 грудня 2020 р.).

ДОДАТОК В**Список произведений Жанны Демесьё****Orgue seul**

Nativité op. 4 (écrit 1943/44. Sampzon: Delatour France, 2005)

Six Études op. 5 (écrit 1944. Paris: Bornemann/Leduc, 1946)

Pointes

Tierces

Sixtes

Accords alternés

Notes répétées

Octaves

Sept Méditations sur le Saint-Esprit op. 6 (écrit 1945-47. Paris: Durand, 1947)

Veni Sancte Spiritus

Les Eaux

Pentecôte

Dogme

Consolateur

Paix

Lumière

Triptyque op. 7 (écrit 1947. Paris: Durand, 1949)

Prélude

Adagio

Fugue

Douze Choral Préludes sur des thèmes grégoriens op. 8 (écrit 1947. Boston, MA (USA): McLaughlin & Reilly, 1950)

Rorate Caeli - Choral orné

Adeste Fideles - Musette

Attende Domine - Choral paraphrase

Stabat Mater - Cantabile

Vexilla Regis - Prélude

Hosanna Filio David - Choral fugue

O Filii - Variations

Veni Creator Spiritus - Toccata

Ubi Caritas - Ricercare

In Manus Tuas - Litanie

Tu es Petrus - Marcia

Domine Jesu - Berceuse

Andante (Chant donné) (écrit 1953. Dans 64 Leçons d'Harmonie, offertes en hommage à Jean Gallon, publié par Claude Delvincourt. Paris: Durand, 1953.)

Te Deum op. 11 (écrit 1957/58. Paris: Durand, 1959)

Répons pour le Temps de Pâques (écrit 1962/63. Paris: Durand, 1970)

Répons pour les Temps Liturgiques (écrit 1962-66. Sampzon: Delatour France, 2006)

Répons pour le temps du Très-Saint-Rosaire: Ave Maria

Répons pour le temps d'Advent: Consolamini

Répons pour le temps du Saint-Sacrement: Lauda Sion (première version, écrit 1963)

Répons pour le temps du Saint-Sacrement: Lauda Sion (seconde version, écrit 1966)

Prélude et Fugue en Ut op. 13 (écrit 1964. Paris: Durand, 1965)

Orgue et orchestre

Poème op. 9 (écrit 1949. Paris: Durand, 1952)

Piano seul

Berceuse (écrit 1926. Inédit.)

Suite (écrit 1938. Inédit.)

Prélude

Scherzetto

Menuet

Toccata

Étude Fa dièse majeur (écrit 1938. Inédit.)

Trois Préludes (écrit 1939. Inédit.)

ré dièse mineur

si mineur

ré mineur

Mélodies (avec piano)

Le Moulin (écrit 1937. Inédit.)

Soudainement contre les Vitres (écrit 1940. Inédit.)

Sonnet de Michel-Ange (écrit 1949. Inédit.)

Action de grâce (Sans date. Inédit.)

Cavalier (Sans date. Inédit.)

Le Vase brisé (Sans date. Inédit.)

Musique de chambre

Sonate pour violon et piano (écrit 1940. Inédit.)

Ballade op. 12 pour cor et piano (écrit 1962. Paris: Durand, 1962)

Quatuor à cordes (Sans date. Inédit.)

Chœur

Cantate pour le Jeudi Saint pour chœur, solistes et orgue; après un texte de Félix Raugel (écrit 1938. Inédit.)

Barques Célestes pour trois voix égales (écrit 1938. Inédit.)

Consolamini pour cinq voix mixtes (écrit 1950. Inédit.)

Chanson de Roland pour chœur, mezzo soprano et orchestre (écrit 1951-56. Inédit.)

Œuvres Diverses

Deux mouvements de Symphonie (écrit 1941. Inédit.)

Georg Friedrich Händel: Cadences pour les concertos d'orgue Nos. 1 et 2 (Inédit.)

Franz Liszt: Funérailles, arrangé pour orgue (Sampzon: Delatour France, 2010)

ДОДАТОК С

Discography

- **Jeanne Demessieux: Complete Organ Works.**

Te Deum op. 11, Répons pour le temps de Pâques, 12 Choral-Préludes op. 8, Triptyque op. 7, Prélude et Fugue en Ut op. 13, Sept Méditations sur le Saint-Esprit op. 6, Six Etudes op. 5. Pierre Labric: Hommage à Jeanne Demessieux.

Pierre Labric, Organist. Recorded in July and December 1971 and October 1972 at St. Ouen, Rouen, and St. Pierre, Angoulême (Six Études, Sept Méditations). Musical Heritage Society, 1974.

- **Jeanne Demessieux: Complete Organ Works.**

Nativité op. 4, Six Études op. 5, Sept Méditations sur le Saint-Esprit op. 6, Triptyque op. 7, 12 Choral-Préludes op. 8, Te Deum op. 11, Répons pour les Temps Liturgiques, Prélude et Fugue en Ut op. 13.

Maxime Patel, Organist. Recorded in August 2006 at the Jann Organs of the Stiftsbasilika Waldsassen, Germany. A film production by Federico Savio. Hombourg-Haut, France: Fugatto, 2008. 1 DVD.

- **Jeanne Demessieux: Complete Organ Works.**

Nativité op. 4, Six Études op. 5, Sept Méditations sur le Saint-Esprit op. 6, Triptyque op. 7, 12 Choral-Préludes op. 8, Te Deum op. 11, Répons pour les Temps Liturgiques, Prélude et Fugue en Ut op. 13, Andante (Chant donné), Poème op. 9 for organ and orchestra.

Stephen Tharp, Organist. Recorded in June 2004 at St. Martin, Dudelange (Luxembourg; opp. 4, 5, 8, 11, 13, and Andante), and in May 2006 at St. Ouen, Rouen (opp. 6 and 7, Répons pour les Temps Liturgiques). Jeanne Demessieux,

Organist/Orchestre Radio-Symphonique de Paris, direction: Eugène Bigot (Poème op. 9). Recorded in 1952 at Salle Pleyel, Paris. Korschenbroich, Germany: Aeolus Music, 2008. 2 SACD's & 1 CD.

- **César Franck: The complete works for organ.**

Jeanne Demessieux, Organ. Recorded in July 1959 at the Cavallé-Coll-Orgel of La Madeleine in Paris, France. Amersfoort, Netherlands: Festivo, n. d. FECD 155/156. 2 CD's.

- **Jeanne Demessieux aux grandes orgues de l'Eglise de la Madeleine à Paris, Vol. I.**

J. S. Bach: Sinfonia from Cantata No. 29, Erbarm dich mein, o Herre Gott BWV 721, O Mensch, bewein dein Sünde groß BWV 622, Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 684; W. A. Mozart: Fantasia in F minor K. 608; F. Liszt: Prelude and Fugue on the name BACH; Ch. M. Widor: Allegro from Symphony No. 6 in G minor.

Jeanne Demessieux, Organ. Recorded in July 1958 at the Cavallé-Coll-Orgel of La Madeleine in Paris, France. Amersfoort, Netherlands: Festivo, n. d. FECD 131. 1 CD.

- **Jeanne Demessieux aux grandes orgues de l'Eglise de la Madeleine à Paris, Vol. II.**

J. S. Bach: Toccata and Fugue in F Major BWV 540, Fantasia in G major BWV 572; W. A. Mozart: Adagio and Fugue in C minor K. 546/426; E. Mignan: Toccata Médiévale; J. Berveiller: Mouvement; J. Demessieux: Te Deum op. 11.

Jeanne Demessieux, Organ. Recorded in July 1958 at the Cavallé-Coll-Orgel of La Madeleine in Paris, France. Amersfoort, Netherlands: Festivo, n. d. FECD 132. 1 CD.

- **The Legendary Jeanne Demessieux, Vol. III.**

O. Messiaen: Transports de joie (L'Ascension); J. S. Bach: Liebster Jesu, wir sind hier BWV 731; J. Berveiller: Mouvement; Ch. M. Widor: Toccata from Symphony No. 5 in F minor; W. A. Mozart: Fantasia in F minor K. 608; J. S. Bach: Toccata, Adagio and Fugue in C major BWV 564; F. Liszt: Ad nos, ad salutarem undam.

Jeanne Demessieux, Organ. Recorded on 6 July 1961 at the Müller-Orgel of St. Bavo, Haarlem (Mozart), on 23 July 1963 at the organ of the Oude Kerk in Amsterdam (Bach: BWV 564), at Victoria Hall in Geneva (1963; Liszt: Ad nos), and the Metropolitan Cathedral in Liverpool (1967; Messiaen; Bach: BWV 731; Berveiller and Widor). Amersfoort, Netherlands: Festivo, n. d. FECD 141. 1 CD.

- **The Legendary Jeanne Demessieux: The Hamburg Organs.**

St. Sophienkirche: H. Purcell: Trumpet Tune; J. S. Bach: Praeludium and Fugue in A minor BWV 543, Liebster Jesu, wir sind hier BWV 731. St. Michaelis: C. Franck: Prélude, Fugue et Variation op. 18, Cantabile (Trios Pièces). Christianskirche: J. Berveiller: Mouvement; J. Demessieux: Te Deum op. 11, Consolateur (Sept Méditation sur le Saint Esprit op. 6), Tierces (Six Études op. 5); O. Messiaen: Dieu parmi nous (La Nativité du Seigneur); J. Demessieux: Improvisation on the Choral "O großer Gott der Treu" from Cantata No. 46 of J. S. Bach.

Jeanne Demessieux, Organ. Recorded in May 1959 (St. Sophienkirche), in November 1962 (St. Michaelis), and June 1958 (Christianskirche). Amersfoort, Netherlands: Festivo, n. d. FECD 6961/862. 1 CD.