

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису**

ДРОБИШ АНАСТАСІЯ АНДРІЇВНА

УДК 78.071.1(436)Брукнер:783(043.3/.5)

Дисертація

**ДУХОВНА МУЗИКА АНТОНА БРУКНЕРА:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ**

17.00.03 — Музичне мистецтво

**Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

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

А. А. Дробиш

Науковий керівник:

Гнатюк Лариса Анастасіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент.

Київ — 2021

АНОТАЦІЯ

Дробиш А. А. Духовна музика. Антона Брукнера: жанрово-стильові особливості. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 Музичне мистецтво. — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021.

У дисертації розглянуто духовну музику Антона Брукнера в аспекті його релігійного світогляду. У роботі узагальнено досвід українського та зарубіжного музикознавства. Висвітлено основну проблематику в дослідженнях літургічних жанрів загалом та духовних творів А. Брукнера зокрема. Розкрито необхідність докладного аналізу духовної музики композитора у богословському аспекті.

Висвітлено деякі біографічні факти й історію створення церковних хорів крізь призму релігійного світогляду майстра. Робота А. Брукнера у жанрах церковної музики на початку творчого шляху стала фундаментом для формування основоположних принципів творчого методу композитора. Доведено, що саме глибоке розуміння християнських догматів є першоджерелом симфонічної творчості композитора. Робота у літургічних жанрах дала змогу композитору відшліфувати майстерність поліфонічного письма, оркестровки, сформувати власні прийоми трактування біблійних текстів та образів.

Розглянуто найважливіші для формування творчої особистості А. Брукнера особливості католицького віровчення; духовні твори митця проаналізовано у біблійному контексті, тобто залучено теологічні роботи з метою глибшого розуміння канонічних текстів та особливостей їх інтерпретації у творчості композитора. Застосовано методи музично-теологічного аналізу, завдяки чому виявлено кілька образних сфер з усталеним музичним трактуванням.

Доведено, що величальним образом належить провідне місце в духовних творах А. Брукнера. У вербальному тексті до величальної сфери зараховуємо слова *laudamus* («прославляємо»), *glorificamus* («величаємо»), *Dominus Deus Sabaoth* («Господь Бог Саваот»), *lobet den Herrn* («славте Господа») тощо. У музичному тексті гімнічний характер утворюють тутійне звучання хору й оркестру, пружна ритміка з використанням подвійного пунктирного ритму, ямбічні кварто-октавні стрибки, якими насичена вокальна партія. За рахунок останніх одразу ж розширюється діапазон вокальних партій та створюється ефект обширності. Цей прийом стане типовим для подібних образів не тільки у творах духовної тематики, а й у симфоніях.

Визначено роль догмату **воскресіння**, викладеного у строфі *Et resurrexit*. Його музичне втілення кристалізується, починаючи з *Missa solemnis*. У межах зрілого періоду розділ *Et resurrexit* за музичною характеристикою наближається до величальної образної сфери, але А. Брукнер виокремлює образ воскресіння завдяки тремоло та органному пункту в оркестровій партії та стрім-

ким динамічним та мелодичним злетом у партії хору. Саме так композитор зображає образ Божої могутності, величі та слави.

Здійснено компаративний аналіз мес А. Брукнера та у трьох великих месгах виявлено застосування лейтмотивної техніки щодо слова *Credo*, а також усталеного музичного утілення. Віра кореспондує у творах композитора із вченням про Церкву як «Матері усіх віруючих», що пояснює викладення еклезіологічної строфи *Credo* аналогічно лейтмотиву — міцним унісоном. Виявлено, що, починаючи з *Missa solemnis*, написаної ще в ранній період творчості, трактування образу Церкви у А. Брукнера є незмінним. Строфа «*Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam*» («[вірую] в єдину, святу, соборну й апостольську Церкву») викладається діатонічно, поступеневий мелодичний рух четвертними нагадує григоріанські піснеспіви, остинато в контрапункті низьких струнних додає ваги словам та водночас дієвості, міцності.

Стильові особливості духовної музики А. Брукнера розглянуто у кількох аспектах — мелодиці, гармонії, формі. На всіх рівнях виявлено стильовий синтез.

У мелодиці А. Брукнера відзначено поєднання поступеневого руху, притаманного григоріанському хоралу, та низхідного руху тетраходами від тоніки до домінанти, мелодичного заповнення тризвуку, типових для стилю Дж. Палестрини. Барокову традицію використання риторичних фігур та принцип числової символіки композитор системно застосовує для втілення біблійних образів. Риторичні фігури, серед яких тема хреста, *catabasis*, супроводжують теми жертвовної смерті Христа. Висхідна кварта як мелодичний стрибок та в поступеновому русі відображає догмат спасаючої та дієвої віри в Єдиного Бога. Для брукнерівської мелодики притаманне віртуозне трактування хорових партій — по-перше, поступовий рух вниз-угору охоплює широкий діапазон, особливо у передкульмінаційних розділах, секвенційних підйомах; по-друге, за допомогою кварто-октавних стрибків стрімко розширюються межі діапазону та загальний амбітус теми. В унісонах, якими супроводжуються теми *Credo* й аналогічні за образністю теми псалмів та мотетів, спостерігається декламаційність. У церковних мотетах, створених під впливом цециліанського руху, А. Брукнер застосовує діатонічні лади, зберігає загальну прозорість фактури.

Виокремлено найбільш уживані засоби романтичної гармонії, серед яких тональні відхилення й раптові модуляції у далекі тональності, що є у А. Брукнера засобом динамізації та розширення форми; зіставлення тонічного й другого низького (неаполітанського) ступенів на рівні мелодики та гармонії, розробка терцієвих зв'язків, зіставлення однойменних тональностей у середині окремих розділів та на рівні форми, органний пункт різних формацій.

Щодо форми у стилі А. Брукнера констатовано збереження бахівської та класицистичної традицій, які виявляються у творах великої форми, де фуга є завершальним етапом. Оркестрову прелюдію перед фугою можна порівняти з органною імпровізацією, майстром якої, подібно до Й. С. Баха, був А. Брукнер. У творах раннього періоду, серед яких Реквієм, псалми, *Missa solemnis*, помітно вдосконалюється майстерність поліфонічного письма. Ви-

значено прояв романтичної концепції у виокремленні двох драматургічних принципів розвитку — хвилеподібного, який досягається секвенційними підйомами, та блокового, що супроводжується фактурними й динамічними контрастами, запозичених, своєю чергою, від техніки органної гри. Наголошено на рисах, спільних для мес і симфоній А. Брукнера щодо останньої частини меси як узагальнення інтонаційно-тематичного матеріалу.

У духовних творах А. Брукнера виявлено не тільки збереження традицій попередніх епох, перетворення та розвиток романтичних тенденцій, а також передбачення музичних знахідок майбутнього (наприклад, мінімалізму). Зазначено, що окремого наукового дослідження заслуговує порівняння творчості Й. С. Баха, А. Брукнера, О. Мессіана та А. Пярта як композиторів-проповідників.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у дисертації вперше: обґрунтовано актуальність використання герменевтичного методу для роботи з літургічними текстами і духовними творами; залучено богословську літературу для висвітлення ключових догматів католицького віровчення; здійснено музично-богословський аналіз духовних творів А. Брукнера; виявлено формування авторського розуміння та реалізації певних біблійних образів у творах раннього періоду, а також їх кристалізацію у творах зрілого, віденського періоду творчості; визначено стильові особливості духовно-музичної спадщини композитора.

Уперше в українському музикознавстві: розглянуто особливості католицької теології та її вплив на музичне утілення літургічних текстів у духовній музиці Антона Брукнера; визначено стильові детермінанти духовних творів А. Брукнера; у вітчизняну музикознавчу практику впроваджено досвід сучасного зарубіжного брукнерознавства; у науковий обіг уведено низку невідомих біографічних фактів. Набули подальшого розвитку ідеї, пов'язані із впливом творів А. Брукнера на розвиток духовної музики у XX столітті.

Ключові слова: духовна музика А. Брукнера, догмат, стильові особливості, біблійний текст, віра, музичний образ.

SUMMARY

Drobysh A. A. Sacred music of Anton Bruckner: genre and style features. — Qualifying Scientific Work on the Rights of Manuscripts.

The thesis for obtaining the degree of Candidate of Arts degree in the specialty 17.00.03 Musical Art. — The Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2021.

The dissertation considers the spiritual music of Anton Bruckner in the aspect of his religious worldview. The paper summarizes the experience of Ukrainian and foreign musicology. The main issues in the research of liturgical genres in general and spiritual works of A. Bruckner in particular are highlighted. The necessity of a detailed analysis of the composer's spiritual music in the theological aspect is revealed.

Some biographical facts and the history of the creation of church choirs through the prism of the religious worldview of the master are highlighted.

A. Bruckner's work in the genres of church music at the beginning of his career became the foundation for the formation of fundamental principles of the composer's creative method. It is proved that the deepest understanding of Christian dogmas is the primary source of the composer's symphonic work. Work in liturgical genres allowed the composer to hone the skills of polyphonic writing, orchestra, to form their own methods of interpretation of biblical texts and images.

The most important features of Catholic doctrine for the formation of A. Bruckner's creative personality are considered; the spiritual works of the artist are analyzed in the biblical context, theological works are involved in order to better understand the canonical texts and the peculiarities of their interpretation in the composer's work. Methods of musical-theological analysis were applied, due to which several figurative spheres with established musical interpretation were revealed.

It is proved that majestic images have a leading place in the spiritual works of A. Bruckner. In the verbal text, the words "*laudamus*", "*glorificamus*", "*Dominus Deus Sabaoth*", "*lobet den Herrn*" ("praise the Lord"), etc. are included in the majestic sphere. In the musical text, the hymn character is formed by the sound of the choir and orchestra, elastic rhythmic with the use of double dotted rhythm, iambic quarto-octave jumps, which are saturated with vocal part. Due to the latter, the range of vocal parts is immediately expanded and the effect of spaciousness is created. This technique will be typical for such images not only in works of spiritual themes, but also in symphonies.

The role of the dogma of resurrection, set forth in the stanza *Et resurrexit*, is determined. Its musical embodiment crystallizes, beginning with *Missa solemnis*. In the masses of the mature period, the section *Et resurrexit* in musical characteristics approaches the majestic figurative sphere, but A. Bruckner distinguishes the image of resurrection due to tremolo and organ point in the orchestral part and rapid dynamic and melodic rise in the choir part. This is how the composer depicts the image of God's power, greatness and glory.

A comparative analysis of A. Bruckner's masses was made, and in three large masses the application of the leitmotif technique to the word *Credo*, as well as the established musical embodiment, was revealed. Faith corresponds in the works of the composer with the doctrine of the Church as the "Mother of all believers", which explains the presentation of the ecclesiological stanza *Credo* similar to the leitmotif — a strong unison. It was found that, starting with the *Missa solemnis*, written in the early period of creativity, the interpretation of the image of the Church in A. Bruckner is unchanged. The stanza "*Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam*" words and at the same time efficiency, durability.

The stylistic features of A. Bruckner's spiritual music are considered in several aspects — melody, harmony, form. Stylistic synthesis is revealed at all levels.

In A. Bruckner's melody, a combination of gradual movement, characteristic of the Gregorian chant, and descending movement by tetrachords from tonic to dominant, melodic filling of the triad, typical of J. Palestrina's style, is noted. The composer systematically uses the Baroque tradition of using rhetorical figures and the principle of numerical symbolism to embody biblical images. Rhetorical figures, including

the theme of the cross, catabasis, accompany the themes of Christ's sacrificial death. The ascending quarter as a melodic leap and in a gradual movement reflects the dogma of saving and effective faith in the One God. A. Bruckner's melody is characterized by a virtuoso interpretation of choral parts — first, the gradual movement up and down covers a wide range, especially in the pre-climactic sections, sequential rises; secondly, with the help of quarto-octave jumps the boundaries of the range and the general ambition of the theme are rapidly expanding. In unison, which accompanies the themes of Credo and similar in imagery themes of psalms and motets, there is declamation. In church motets, created under the influence of the Cecilian movement, A. Bruckner uses diatonic frets, preserves the overall transparency of the texture.

The most commonly used means of romantic harmony are singled out, among which are tonal deviations and sudden modulations into distant tonalities, which in A. Bruckner are a means of dynamization and expansion of form; comparison of tonic and second low (Neapolitan) degrees at the level of melody and harmony, development of third connections, comparison of tonal-names within individual sections and at the level of form, organ point of different formations.

As for the form in the style of A. Bruckner, the preservation of Bach's and classicist traditions is stated, which are manifested in the works of large form, where the fugue is the final stage. The orchestral prelude to the fugue can be compared to organ improvisation, the master of which, like JS Bach, was A. Bruckner. In the works of the early period, including Requiem, psalms, *Missa solemnis*, the skill of polyphonic writing is markedly improved. The manifestation of the romantic concept in the separation of two dramatic principles of development is determined — wave-like, which is achieved by sequential rises, and block, which is accompanied by textural and dynamic contrasts, borrowed, in turn, from the technique of organ play. Emphasis is placed on the features common to A. Bruckner's masses and symphonies regarding the last part of the Mass as a generalization of intonation-thematic material.

In the spiritual works of A. Bruckner revealed not only the preservation of traditions of previous eras, the transformation and development of romantic tendencies, as well as the prediction of musical discoveries of the future (eg, minimalism). It is noted that the work of J. S. Bach, A. Bruckner, O. Messian and A. Pert as composers-preachers deserves a separate scientific research.

The scientific novelty of the obtained results is that in the dissertation for the first time: the urgency of using the hermeneutic method to work with liturgical texts and spiritual works is substantiated; involved theological literature to highlight key dogmas of the Catholic faith; musical-theological analysis of A. Bruckner's spiritual works was carried out; the formation of the author's understanding and realization of certain biblical images in the works of the early period, as well as their crystallization in the works of the mature, Viennese period of creativity; stylistic features of the composer's spiritual and musical heritage are determined.

For the first time in Ukrainian musicology: the peculiarities of Catholic theology and its influence on the musical embodiment of liturgical texts in the spiritu-

al music of Anton Bruckner are considered; the stylistic determinants of A. Bruckner's spiritual works are determined; the experience of modern foreign Bruckner's studying is introduced into the domestic musicological practice; a number of unknown biographical facts were introduced into scientific circulation. Ideas related to the influence of A. Bruckner's works on the development of sacred music in the 20 century were further developed.

Keywords: spiritual music of A. Bruckner, dogma, genre and style features, biblical text, faith, musical image.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові у галузі «Мистецтвознавство»

1. Дробиш А. А. Біблійний текст як першооснова музичних образів меси мі мінор Антона Брукнера // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 39 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. С. 75–91.

2. Дробиш А. А. Месса *f-moll* А. Брукнера: тематическое единство цикла // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 99 : Музичне мистецтво: сучасні аспекти дослідження. Кн. 3 : зб. ст. Київ, 2012. С. 78–89. (Серія «Наукова думка молодих»).

3. Дробиш А. А. Утілення канонічного тексту в “Te Deum” Антона Брукнера // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2015. № 1 (26). С. 28–34.

4. Дробиш А. А. Релігійний світогляд як основа творчості Антона Брукнера // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2016. № 1 (30). С. 86–94.

Стаття у виданні (затвердженому МОН України як фахове в галузі «Мистецтвознавство»), внесеному до міжнародних наукометричних баз даних

5. Дробиш А. А. Псалом 112 Антона Брукнера: на шляху до творчої зрілості // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. № 4 (45). С. 19–31.

Стаття у виданні України, внесеному до міжнародних наукометричних баз даних

6. Дробиш А. А. Псалом 150: стильові особливості // Молодий вчений : наук. журн. 2019. № 2 (66). С. 21–25.

Стаття в іноземному виданні

7. Дробиш А. А. Воплощение догматов католической церкви в духовной музыке Антона Брукнера // European Journal of Humanities and Social Sciences = Европейский журнал гуманитарных и общественных наук. Vienna : Premier Publishing s.r.o, 2020. № 1 2021. Р. 3–9.

З М І С Т

ВСТУП.....	10
РОЗДІЛ 1 ДУХОВНА МУЗИКА АНТОНА БРУКНЕРА В НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ: МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА БОГОСЛОВСЬКИЙ АСПЕКТИ	21
1.1 Творчість Антона Брукнера як предмет наукового дослідження	21
1.1.1 Жанри духовної музики в науковій літературі	21
1.1.2 Антон Брукнер у музикознавчих дослідженнях	26
1.1.3 Богословська література як ключ до розуміння канонічних текстів.....	33
1.2 Антон Брукнер: формування релігійного світогляду.....	37
Висновки до першого розділу	42
РОЗДІЛ 2 СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МЕС АНТОНА БРУКНЕРА	44
2.1 Розвиток традицій у месгах раннього періоду та формування авторського трактування музичних образів.....	46
2.2 Реквієм <i>ре мінор</i> (1849): вплив барокової та класицистичної стилістики	48
2.3 <i>Missa solemnis in b</i> (1854): на шляху до власного стилю	53
2.4 Меса <i>ре мінор</i> (1864) як приклад зрілого стилю.....	59
2.5 Меса <i>мі мінор</i> (1866): відродження ренесансних традицій	69
2.6 Меса <i>фа мінор</i> (1868): романтична концепція.....	83
Висновки до другого розділу.....	110
РОЗДІЛ 3 ДУХОВНІ ХОРИ: ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ АНТОНА БРУКНЕРА.....	113
3.1 Засвоєння традицій у творах раннього періоду	115

3.2 Фесткантата «Preiset den Herrn» (1862) та Псалом 112 (1863):	
на шляху до авторського стилю	124
3.2.1 Фесткантата «Preiset den Herrn» (1862)	124
3.2.2 Псалом 112 (1863).....	126
3.3 Мотети: традиції та новації.....	137
3.3.1 Мотети раннього періоду	137
3.3.2 Мотети віденського періоду	142
3.4 Te Deum (1884) та Псалом 150 (1892) як підсумок життя	
і творчості композитора	154
3.4.1 Te Deum (1884).....	154
3.4.2 Псалом 150 (1892).....	165
Висновки до третього розділу	174
ВИСНОВКИ	176
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	182
ДОДАТКИ.....	197
Додаток А. Хронограф літургічних творів та симфоній	
Антон Брукнера	197
Додаток Б. Список духовно-музичних композицій за типологією	
Аделіни Єфіменко	198
Додаток В. Приклади автоцитуювання духовних опусів у симфоніях	
Антон Брукнера	199
Додаток Г. Список публікацій здобувача за темою дисертації.....	201
Додаток Д. Інформація про апробацію результатів дослідження.....	202

ВСТУП

Антон Брукнер — один із небагатьох композиторів, які пройшли довгий і складний шлях становлення. Відомий насамперед як композитор-симфоніст, А. Брукнер є автором численних духовних творів. Найбільше визнання здобули його меси, які часто називають «симфоніями для церкви», *Te Deum* та кілька мотетів.

Протягом ХХ століття ставлення музикантів та слухачів до музики А. Брукнера було різним. Це пов'язано з культурними процесами, зміною естетичних ідеалів, а також політичними реаліями, зокрема, політикою Третього Рейху. З приводу «життя» творів майстра композитор та автор музичних есе Андрій Тихомиров влучно зазначив: «Брукнер, який устиг за життя побувати у поглядах своїх сучасників спочатку традиціоналістом, а потім модерністом, після смерті зробився епігоном та, нарешті, оминувши кілька десятиліть невизначеності, виявився новатором, що випередив свій час»¹ [153].

З кінця ХХ століття спостерігається зростання зацікавленості творчою спадщиною А. Брукнера². У 1974 році в Лінці відкрито «Brucknerhaus» — концертний зал імені Антона Брукнера. Починаючи з 1977 року, у цьому приміщенні щорічно у вересні проходить міжнародний брукнерівський фестиваль. У 1932 році в Лінці засновано інститут імені А. Брукнера (Bruckner Conservatory Linz), який 2004 року отримав статус приватного університету (Anton Bruckner Privatuniversität für Musik).

У рамках щорічного брукнерівського фестивалю виконуються симфонії майстра під керівництвом видатних диригентів світу, серед яких румунський митець Серджиу Челібідаке (Sergiu Celibidache), нідерландський Бернард Хайтінк (Bernard Johan Herman Haitink), німецькі Крістіан Тілеманн (Christian Thielemann), Ойген Йохум (Eugen Jochum), Гюнтер Ванд (Günter Wand) та Ніколаус Арнонкур, британський Роджер Норрінгтон (Roger Arthur Carver

¹ Тут і далі іншомовні праці цитуються у перекладі автора дисертації.

² «Brucknerhaus» побудовано у стилі модерн.

Norrington), австрійський Герберт фон Караян, американський Денніс Рассел Девіс (Dennis Russell Davies), російський Валерій Гергієв, ізраїльський Данієль Баренбойм (Daniel Barenboim), італійський Клаудіо Аббадо (Claudio Abbado) та інші. Поряд із С. Челібідаке та О. Йохумом, найбільш вдалим виконанням мес А. Брукнера керували нідерландець Філіпп Херревеге (Philippe Herreweghe) та німець Уве Гроноstay (Uwe Gronostay). Найвідомішим та найкращим виконавцем творів А. Брукнера професійні музиканти вважають С. Челібідаке, який в одному з інтерв'ю зазначив, що для нього «факт існування Брукнера — величезний дар Господа»³ [218]. Останнім часом за кордоном усе частіше виконуються та записуються псалми, духовні хори композитора, а також твори раннього періоду творчості. Сьогодні в концертах духовна музика А. Брукнера звучить поряд із найсучаснішими творами. Наприклад, 2019 року в концертному залі Московської державної академічної філармонії Друга меса *мі мінор* виконувалася з її своєрідним парафразом під назвою «Червоні долини та пурпурні небеса», автором якого є австрійський композитор, органіст і педагог Клаус Ланг (Klaus Lang).

У 1997 році засновано брукнерознавчий журнал, у якому публікуються праці виконавців та дослідників творчості А. Брукнера, систематично висвітлюються нові аудіо- й відеозаписи, влаштовуються дискусії щодо інтерпретації творів композитора (переважно симфоній). У 2000 році в Лінці започатковано хорову олімпіаду «Intercultur»⁴, а з 2007 року місто що два роки запрошує хорові колективи з усього світу для участі в міжнародному хоровому конкурсі та фестивалі імені А. Брукнера. Серед учасників фестивалю були хори-представники майже всіх західноєвропейських країн, а також Росії, Австралії та навіть Південної Африки й Танзанії.

У пострадянських країнах зацікавленість творчістю А. Брукнера є значно меншою, хоча в сусідній Росії останнім часом з'являються нові дослідження

³ Німецькою мовою: «Daß es Bruckner gegeben hat, ist für mich das größte Geschenk Gottes» [218].

⁴ Організація «Intercultur» заснована в Німеччині 1988 року та є організатором численних міжнародних хорових конкурсів та фестивалів.

як симфонічної, так і духовної музики композитора. Усі симфонії А. Брукнера є в репертуарі петербурзького диригента Володимира Альтшулера, зрідка виконуються меси і *Te Deum*.

На українській сцені протягом останніх п'ятнадцяти років брукнерівські твори виконували не часто, однак певні кроки на шляху активізації уваги до творчості австрійського композитора все ж таки помітні: у листопаді 2008 року Друга меса прозвучала на фестивалі «Київ Музик Фест» (хор «Хрещатик», диригент Павло Струць, державний академічний духовий оркестр, диригент Олексій Баженов); Сьому симфонію виконав у січні 2010 року Національний симфонічний оркестр під керівництвом Володимира Сіренка. У листопаді 2018 року в Харкові започатковано проєкт диригента Дмитра Морозова, який вирішив виконати всі симфонії А. Брукнера з оркестром Харківського оперного театру. У лютому 2020 року Четверта, «Романтична» симфонія А. Брукнера прозвучала у виконанні Київського симфонічного оркестру під керівництвом італійця Луїджі Гаджеро (Luigi Gaggero) у Будинку звукозапису Українського радіо. Ювілейний концерт у НМАУ ім. П. І. Чайковського в листопаді 2016 року розпочався першою частиною *Te Deum*.

З кінця ХХ — на початку ХХІ століть у музикознавстві спостерігається зростання уваги до духовної музики усіх часів, особливо у пострадянських країнах. Так, наприклад, у полі зору російських учених — різні духовно-музичні жанри. Музично-культовий канон як основне поняття культурології розглядає Андрій Лесовиченко [90; 91] (2001, 2004), сакральне слово у творчості А. Пярта — Ольга Осецька [125] (2008). Григоріанський хорал, меса та офіції стали об'єктом дослідження в колективній праці Тетяни Кюрегян, Юлії Москви та Юрія Холопова [85] (2008). Церковні традиції в жанрі реквієму композиторів-романтиків розкрила Юлія Булавінцева [19] (2009), розвиток жанру меси у творчості митців ХХ століття — Олена Кальченко [65] (2016). Предметом пильної уваги музикознавців стала й духовна творчість західноєвропейських композиторів. Серед авторів таких досліджень: про ду-

ховні твори Дж. Верді — Варвара Алмазова [2] (2013), Й. Гайдна — Олексій Баранов [7] 2011), Ф. Ліста — Вікторія Кривеженко [82] (2017).

В українському музикознавстві останнім часом також зростає зацікавленість духовною спадщиною зарубіжних та українських митців XIX–XX століть. У низці праць духовні твори зарубіжних композиторів розглянуто в аспекті розвитку жанру, наприклад: «Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX століть» (2004) Ольги Муравської [114]; «Stabat Mater в аспекті жанрово-стильової динаміки» (2006) Ольги Беркій [10]; «Католическая месса первой половины — середины XX века: художественно-эстетические и литургические аспекты» (2011) Аделіни Єфіменко [46], «Музичні твори “Ave Maria”: жанрово-стильовий аспект» (2016) Олександри Гоблик [29]. Виконано також і кілька дисертаційних досліджень, присвячених духовній творчості окремих зарубіжних композиторів XIX–XX століть, серед яких, наприклад, роботи «Духовні твори Франсіса Пуленка: особливості прочитання сакральних текстів» (2017) Тетяни Когут [73] та «Особливості трактування євангельських сюжетів у французькій ораторії другої половини XIX ст. крізь призму жанру (“Дитинство Христа” Г. Берліоза та “Марія Магдалина” Ж. Массне)» (2017) Марії Вороніної [25].

Творчість А. Брукнера протягом XX століття активно досліджували зарубіжні музикознавці, і дотепер увага до творів композитора та їх виконавської долі не стала меншою. Серед найбільш авторитетних дослідників життя і творчості А. Брукнера назвемо Макса Ауера (Max Auer) [181] (1927), Вернера Вольфа (Werner Wolff) [226] (1942), Кроуфорда Хойї (Crawford Howie) [200] (2004). Видання всіх симфоній композитора та їх редакцій підготував Леопольд Новак [118; 119] (1997). Духовна музика майстра перебуває в полі зору Пауля Хокшоу (Paul Hawkshaw) [194; 195; 196; 197] (1997–2013), а Фабіан Фрайсберг (Fabian Freisberg) [187] (2016) у дисертації розглянув духовні твори А. Брукнера з позиції особистісного, професійного розвитку майстра (2016).

Серед українських музикознавців найвпливовішим брукнерознавцем є Лариса Неболюбова [116] (2001). Семантичну програму симфоній А. Брукнера в її жанрових і культурно-історичних зв'язках розглянула Ганна Савченко (2005) [144].

Незважаючи на зростання уваги до постаті А. Брукнера, чимало питань, особливо щодо духовної музики, досі є малодослідженими, а в Україні творчість митця — ще й малоконуюваною, хоча, безумовно, заслуговує на пильну увагу.

Загальновідомо, що А. Брукнер ще з дитинства дуже близько сприйняв і згодом яскраво відобразив у своїх творах віровчення католицької церкви. Витоки стилю і стилістики музики композитора слід шукати в сутності та розумінні найважливіших християнських догматів. Серед музикознавців поширені дві точки зору щодо підґрунтя творчості майстра. Перша полягає у пантеїстичному світосприйнятті як «концептуальному фундаменті» творів А. Брукнера (І. Белецький, Л. Неболюбова, Л. Раппопорт, М. Філімонова). На думку Л. Неболюбової, пантеїстичний світогляд «...може служити одним із пояснень того, що музично-художній стиль брукнерівських духовних і “світських” творів у своїх визначальних параметрах єдиний. Це, своєю чергою, давало композиторові змогу вільно переміщати немовби різножанрово орієнтовані тематичні утворення (із духовних творів у симфонії). Маються на увазі випадки самоцитування у Брукнера» [116, с. 234–235]. Інші дослідники розглядають творчість композитора з позиції семантичної концепції «людина віруюча» (Л. Зайцева, Дж. Макалоу, Л. Новак, Д. Скот, Ф. Фрайсберг, П. Хокшоу, К. Хоуї, Л. Шаповалова). Думки про християнський світогляд А. Брукнера і непорушну віру в Бога як Особистість останнім часом дотримуються все більше музикознавців та виконавців творів майстра. Розбіжність думок переконливо коментував А. Тихомиров: «Узагалі, між світоглядом філософа-пантеїста і світосприйняттям побожного католика, яким, безсумнівно, був Антон Брукнер, лежить глибока прірва. Але кого це хвилює у наш непевний час, коли навіть тотожність

“два на два — чотири” може піддаватися сумніву та будь-хто може вимагати від нас не тільки доказів, а й посилань на думку надійних експертів?» [153].

Вказуючи на основоположне значення християнського світогляду А. Брукнера, дослідники зазвичай не вдаються до розгляду особливостей католицького віровчення та найважливіших догматів церкви.

Сутність і значення християнського світогляду А. Брукнера найбільш докладно розкриває Людмила Роменська [140] (2016). Вона визначає «богословську концепцію християнської антропології та досвід герменевтичного аналізу» [140, с. 98] як методологічну настанову. Апелюючи до праць російських філософів, серед яких Сергій Хоружий та Павло Флоренський, авторка виявляє етапи формування християнської особистості й далі духовний шлях сходження розкриває на прикладі героя Сьомої симфонії А. Брукнера. Л. Роменська покроково обґрунтовує семантику музичного матеріалу симфонії за допомогою релігійної концепції особистості.

Прекрасним прикладом поєднання богословського та музикознавчого аналізу є монографія Катерини Берденникової [9] (2008), у якій розглянуто духовні кантати Й. С. Баха у зв'язку з традиціями лютеранської проповіді. У роботі порушено широке коло тем, пов'язаних із гомілетикою, риторикою, історією теологічної думки добахівського періоду. За словами дослідниці, кантата Й. С. Баха — «...це музично-теологічний твір, наскільки пов'язаний з ритуалом та проповіддю, настільки ж і самостійний, що має початок і кінець, логічно вибудований та завершений. Це не проповідь під музику, а музична проповідь, де хорал осягається через увесь свій склад, це проповідь за допомогою музики. На відміну від вербальної проповіді, що ґрунтується на Слові Божому, вона виходить із музичного матеріалу, який уособлює Писання та репрезентує його у звуках» [9, с. 108].

Підхід К. Берденникової переконує у значимості й необхідності дослідження основ католицького віровчення. За словами вченої, на мікрорівні твору «...головною одиницею є слово. Слова та словосполучення, які несуть

найбільше змістовне навантаження, виділяються за допомогою яскравих мотивів, що впізнаються, риторичних фігур, переважно зображальних та афективних, які посилюють емоційну сторону сприйняття» [9, с. 113].

Ураховуючи зазначене, видається необхідним у дисертації залучити до розгляду катехізис католицької церкви й теологічні праці, у яких докладно висвітлено ключові догмати католицької літургії та повсякденного життя мирянина-католика; проаналізувати жанри духовної музики, розкрити проблеми їх функціонування з біблійного погляду; на основі текстів Святого Письма пояснити поняття пізнання Бога, а також процес пізнання через дослідження атрибутів Божої особистості — тобто застосувати богословський підхід до аналітичного осмислення духовної творчості А. Брукнера. Зазначеним зумовлено **актуальність** пропонованого дослідження, яка полягає в таких основних аспектах:

1. Дисертацію присвячено духовній творчості митця, яка в зарубіжному й особливо українському музикознавстві мало досліджена передусім із позицій розкриття семантики літургічних текстів.

2. Враховуючи глибоку релігійність А. Брукнера, його життя і творчість потребують осмислення з позицій розуміння композитором християнських догматів, оскільки саме вони спричинили вибір певних музичних засобів та, як наслідок, вплинули на формування авторського стилю.

3. Твори А. Брукнера, а особливо духовні, потребують докладного богословсько-музикознавчого аналізу для виявлення авторського розуміння текстів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконане на кафедрі історії світової музики та відповідає темі № 9 «Історія світової музичної культури» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2015–2020). Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 4 від 5 листопада 2018 р.).

Мета дослідження — виявити жанрово-стильові риси духовної музики Антона Брукнера крізь призму літургичного тексту.

Завдання дослідження:

- узагальнити й систематизувати досвід українського та зарубіжного музикознавства з питань творчості А. Брукнера;
- за результатами аналізу богословської літератури висвітлити основні постулати католицького віровчення;
- розкрити світоглядне та біографічне підґрунтя формування особистості композитора;
- визначити місце духовних творів у творчій спадщині А. Брукнера;
- залучити до розгляду низку біографічних фактів щодо історії створення мотетів, псалмів та інших літургичних творів;
- проаналізувати духовні твори у біблійному контексті;
- розкрити семантику канонічних текстів та особливості їх інтерпретації у творчості композитора.
- на основі аналізу визначити стильові й жанрові особливості духовної музики А. Брукнера.

Об'єкт дослідження — духовна музика Антона Брукнера.

Предмет — жанрово-стильові особливості духовних творів А. Брукнера.

Аналітичний матеріал дослідження — усі духовні твори композитора, серед яких твори малої форми, псалми, меси (Реквієм *re minor* включно), *Te Deum*, фесткантата «*Preiset den Herrn*».

Методологічна база дослідження. *Культурно-історичний та біографічний методи* застосовано для висвітлення епохи, до якої належав А. Брукнер, його релігійного світогляду та історії створення літургичних опусів; принципи *герменевтики* та *екзегетики* використано для дослідження канонічних і біблійних текстів, їх значення у віровченні католицької церкви, а методи *семантичного, інтонаційного, структурного та порівняльно-*

типологічного аналізу — у процесі аналізу духовних творів композитора та виявлення їх жанрово-стильових особливостей.

Теоретичною базою дослідження є праці з таких проблем:

— життя і творчість А. Брукнера (А. Бібікова [13], К. Зенкін [54], В. Коннов [76; 77; 78; 79], Д. Локотьянова [94; 95], Л. Неболюбова [116], Л. Новак [118; 119], Н. Решетіло [137], Г. Савченко [143; 144], І. Томашевський [155; 156; 157], Ф. Фрайсберг [187], П. Хокшоу [194; 195; 197], К. Хоуї [200]);

— австро-німецький музичний романтизм (В. Коннов [78], Л. Неболюбова [117]);

— стиль у музичному мистецтві загалом і духовній музиці зокрема (О. Клокун [71], В. Медушевський [100; 101; 102; 103, 104], М. Михайлов [108], Є. Назайкінський [115], Н. Савицька [141; 142], С. Шип [177]);

— історія жанрів церковної музики (Ю. Булавінцева [19], С. Булгакова [20], Е. Вілсон-Діксон [162], Є. Герцман [27], О. Гоблик [29], А. Єфіменко [46; 47; 48], Л. Зайцева [50], О. Кальченко [65], Н. Лозовська [92], Н. Сімакова [148], О. Трубенюк [160]);

— музично-теологічний аналіз (К. Берденникова [9], В. Медушевський [100; 101; 102; 103, 104]);

— теологія та особливості католицького віровчення, зокрема богословське розуміння духовної музики (Августін [1], В. Васечко [21], Дж. Джанзон [36], Катехізис католицької церкви [69], О. Мень [105], Дж. Пакер [127]).

— поняття, методи і принципи герменевтики й екзегетики у теології та музикознавстві (В. Кузін [81], О. Мень [105], О. Шульга [179]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дисертації вперше:

— застосовано принципи екзегетики для аналізу духовних творів А. Брукнера;

— залучено богословську літературу для розкриття змісту канонічних та біблійних текстів у творах А. Брукнера, а також для висвітлення впливу ключових догматів католицького віровчення на його творчий метод;

— здійснено музично-богословський аналіз духовних творів А. Брукнера;

— виявлено етапи формування авторського розуміння та реалізації певних біблійних образів у творах раннього періоду, а також їх кристалізацію у творах зрілого, віденського періоду творчості;

— виявлено жанрово-стильові особливості духовно-музичної спадщини композитора.

Уперше в українському музикознавстві:

— виявлено вплив католицької теології на музичне втілення літургічних текстів у духовній музиці А. Брукнера;

— визначено жанрово-стильові риси духовних творів композитора;

— впроваджено досвід сучасного зарубіжного брукнерознавства;

— у науковий обіг уведено низку невідомих біографічних фактів.

Практичне значення роботи. Матеріали дисертації можуть бути використані для подальших досліджень з історії австро-німецької музики загалом і творчості А. Брукнера зокрема; у курсах історії світової музики, поліфонії, спеціалізованих курсах для хорових диригентів, а також можуть допомогти хормейстерам в інтерпретації духовних творів.

Апробація результатів дисертації відбувалася на засіданнях кафедри історії світової музики, на наукових конференціях (шести міжнародних і двох всеукраїнських):

Міжнародні: «Визначні ювілейні і пам'ятні дати 2014 року» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2 грудня 2014 р.); «Музика і християнський світ» (Полтава, ПНПУ ім. В. Г. Короленка, ПДМУ ім. М. В. Лисенка, 16–17 квітня 2015 р.); «Актуальні проблеми сучасного музикознавства» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 24 листопада 2015 р.); «Ювілейні та пам'ятні дати

2016 року (пам'яті К. Берденникової)» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 14 грудня 2016 р.); «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2–3 листопада 2017 р.); «Музичний світ у наукових дослідженнях молодих» (Суми, СУМД-ПУ ім. А. С. Макаренка, 11–12 квітня 2019 р.).

Всеукраїнські: «Музичне мистецтво: сучасні аспекти дослідження» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 27–29 лютого 2008 р.); «Релігія. Філософія. Культура» (Чернігів, ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка, 29–30 жовтня 2015 р.).

Публікації. Основні положення дисертації викладено в семи одноосібних статтях: чотири з них опубліковано в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»; одна — у науковому виданні, затвердженому МОН України як фахове у галузі «Мистецтвознавство» і внесеному до міжнародних наукометричних баз даних; одна — у науковому виданні України, внесеному до міжнародних наукометричних баз даних; одна — у науковому іноземному виданні.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. У списку використаних джерел — 226 позицій, з них 37 англійською та 8 німецькою мовами. У додатках вміщено: хронограф літургічних творів та симфоній А. Брукнера; список духовно-музичних композицій за типологією А. Єфіменко (духовна, церковна); перелік цитувань духовних опусів у симфоніях композитора; список публікацій за темою дисертації; інформацію про апробацію результатів дослідження. Загальний обсяг дисертації — 203 сторінки, з них основного тексту — 172 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ДУХОВНА МУЗИКА АНТОНА БРУКНЕРА В НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ: МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА БОГОСЛОВСЬКИЙ АСПЕКТИ

1.1 Творчість Антона Брукнера як предмет наукового дослідження

Проблематика дослідження спонукала до опрацювання досліджень, які можна розподілити на три групи. Першу становлять роботи з історії розвитку та побутування жанрів духовної музики, а також з аналізу відповідних творів композиторів-романтиків. Друга група джерел, найширша, присвячена життю і творчості А. Брукнера. Зазначимо, що всі брукнерознавчі праці споріднює визнання релігійного світогляду як фундаменту творчого методу композитора, що вирізняє А. Брукнера серед його сучасників. Відсутністю поглибленого вивчення базисів католицького віровчення зумовлено звернення до третьої групи джерел — теологічних. Адже пізнання А. Брукнером «улюбленого Бога» як Суб'єкта віри вплинуло на вибір певних музичних засобів для втілення канонічного тексту (запозичених з попередніх епох чи розвинутих тенденцій сучасності) та формування визначальних стильових рис.

1.1.1 Жанри духовної музики в науковій літературі

У сучасному музикознавстві є чимало досліджень з різних проблем культових жанрів. Оскільки у творчості А. Брукнера жанр меси є центральним, необхідним було опрацювання питань з історії розвитку жанру, особливо його трансформації в добу романтизму.

Серед останніх і найвагоміших досліджень жанру меси є докторська дисертація Аделіни Єфіменко «Католическая месса первой половины — середины XX века: художественно-эстетические и литургические аспекты» [46], у якій розглянуто жанр меси в музикознавчому й теологічному

аспектах, історію функціонування літургійного канону, творчість маловідомих церковних композиторів періоду літургійної реформи.

Особливу цінність роботи А. Єфіменко для вивчення духовної спадщини А. Брукнера визначають такі фактори:

1. Авторка внесла термінологічну ясність щодо категорій духовне — церковне в музичній теорії та практиці. Дослідниця зазначає: «Автори музикоцентристської точки зору інтерпретують жанровий аспект меси як первинний, переміщують її церковні (еклезіологічні) основи на другорядні позиції. Це є загальною для музикознавства й теології помилкою, спричиненою термінологічною проблемою комплексної диференціації рядоположних категорій, серед яких *musica sacra* (священна), *musica divina* (духовна), *musica ecclesiastica* (церковна), *musica liturgica* (літургійна). Дотепер вживання цих категорій у музикознавстві й теології є взаємозамінним, синонімічним та позбавлено чіткої диференціації» [46, с. 20–21]. І далі: «Якщо терміни *musica ecclesiastica* та *musica liturgica* розглядаються відповідно до порядку та уставу церкви, то поняття *musica spirituale* та *musica sacra* застосовуються більш вільно, включаючи також твори, які мігрують із церкви в концертну залу» [46, с. 50]. Окреслена термінологія допомагає зрозуміти, до якої саме категорії належить кожний конкретний твір А. Брукнера, а також спрямовує до відповідного аналітичного ракурсу.

2. Розгляд жанру меси в історичному зрізі дає змогу вписати духовні твори А. Брукнера в загальну картину літургійної західноєвропейської музики. Дослідниця зауважує, що результати розвитку автономії музики мали негативний вплив на ставлення до слова, яке «...поглиналося музикою, розчинялося в музиці <...> Під впливом двох факторів, генетичного коду та фенотипу жанру як сукупності зовнішніх та внутрішніх ознак, набутих у результаті індивідуального історичного розвитку, меса ствердилась як дві іпостасі, що розвиваються паралельно: богослужбова меса-ритуал та художня меса-жанр» [46, с. 74, 93]. Брукнерівські *Missa Ordinaria* дослідниця зараховує до типу симфонічної

оркестрової меси та зазначає, що вони «...характеризуються синтезом меси симфонічного стилю з палестринівським ідеалом класичної вокальної поліфонії, але вже у вигляді індивідуально перетвореного ним типу епічного симфонізму, у якому центральне положення займають його зрілі меси <...> Однак загальною тенденцією романтизму було написання мес позабогослужбових, призначених для концертного виконання» [46, с. 68].

Дисертація А. Єфіменко на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства була присвячена еволюції жанру реквієму [45]. На матеріалі творів доби романтизму розглянуто специфіку відображення теми смерті, але Реквієм А. Брукнера не увійшов до аналітичної бази цього дослідження.

Висвітлені у статті Тетяни Дубравської [44] типові для ренесансної меси образи Божественного світла, страждаючої Матері, небесних рухів, радощів дали змогу провести паралель з образним світом духовних творів А. Брукнера, у яких ці образи відіграють значну роль. Важливою для дослідження була також робота Юрія Холопова [170], який розглядає літургичний жанр меси як дійство, з погляду співвідношення композиції тексту і музичної форми (пов'язуючи музичну форму із символікою тексту). Дослідник аналізує кожен частину пропрія та ординарія монодичної меси.

Дисертація Юлії Булавінцевої «Реконструкція традицій в реквіємі романтичної епохи» [19] була надзвичайно корисною для аналізу реквієму А. Брукнера та його ранніх мес. У розділі «Форми діалогу з традицією в романтичному реквіємі» зазначено два параметри моделювання традиції: «Дискретний (фрагментарний) спосіб передбачає уривчастість процесу реконструкції, тобто мінливість утілення традиційних елементів, а континуальний, відповідно, навпаки, демонструє безперервність звернення авторів до традиції протягом усього циклу» [19, с. 10]. Формуючи чотири групи романтичного реквієму, авторка зараховує твори Ф. Ліста й А. Брукнера до тих заупокійних мес, «...у яких переважає безперервне моделювання, прагнення до цілісного втілення традиції з високою концентрацією “ретроприймів” у кож-

ному з номерів циклу. Контраст індивідуальних авторських прийомів та запозичених ретроелементів тут практично нівельований» [19, с. 11].

Допоміжним матеріалом з історії меси були роботи Любові Власенко [24], Михайла Іванова-Борецького [61], Тетяни Коваленко [72], Михайла Лопатіна [96].

Церковному гімну *Te Deum* присвячена стаття Н. Олєсової [123], у якій стисло викладено історію піснеспіву. У ґрунтовній роботі «Те Deum: основные жанровые модели» [160] російської дослідниці Олени Трубенюк особливо цінними є розділи щодо історії розвитку жанру *Te Deum* і структури вербального тексту, який розглянуто у порівнянні з месою та виявлено архетипові ознаки гімну. У роботі зазначено: «Згадка про земну та небесну ієрархію, Святу Трійцю, спокутування, судний день, образ Бога-Судді — архетипові теми та образи християнського віровчення. Близьке кореспондування окремих розділів гімну з розділами меси *Gloria* та *Sanctus*, а також включення у текст *Te Deum* малої доксології забезпечують високий ступінь кано́нічності тексту та водночас інтертекстуальність» [160, с. 47]. Серед жанрових ознак гімну — структурно-семантичний канон, тобто поділ вербального тексту на три розділи — тринітарний, христологічний та псалмовий.

У дослідженні О. Трубенюк запропоновано багаторівневу класифікацію жанрових моделей *Te Deum* за кількома критеріями — за хронологією, способом відображення двох архетипів *Te Deum*, сферою застосування, мелодичним оформленням. Virізняються три жанрові моделі: композиції *Te Deum* на *cantus prius factus*, довільні композиції на текст *Te Deum*, парафрази *Te Deum* (сучасна католицька практика, віршований текст «за мотивами» тексту першоджерела та нова пісенна мелодія). Класифіковано також музичні зразки гімну за сферою застосування — духовні та духовно-концертні. Щодо жанрової моделі довільних композицій *Te Deum* авторка відзначає, що їх особливістю «...в епоху романтизму є вплив, поза “реалізуючим жанром” духовної ораторії, також суміжних жанрів, типових для цієї епохи — симфонії та опери.

Як приклад впливу суміжних жанрів у вказаних аспектах передбачається розглянути два найбільш відомих *Te Deum* епохи романтизму — А. Дворжака та Дж. Верді» [160, с. 87]. На жаль, *Te Deum* А. Брукнера дослідниця не вважає одним із найвідоміших і вартих уваги, хоча твори трьох композиторів-романтиків є в принципі невиконуваними та, відповідно, невідомими в Україні, а лише за її межами.

У процесі роботи над дисертацією були залучені результати досліджень Олександри Гоблик [29], Анни Колдаєвої [74], Наталії Лозовської [92], Наталії Ушакової [164], присвячених жанру мотету. Знайти і порівняти переклади деяких літургічних текстів допомогли книга Сергія Лебедева і Римми Поспелової [87] та збірник церковних піснеспівів [126]. Проте авторські переклади С. Лебедева та Р. Поспелової виявилися неточними, що спонукало до пошуку більш досконалих перекладів або власного перекладу (наприклад, тексту фесткантати, гімну «*Ecce sacerdos*»). Додатковими музично-теологічними джерелами були праці з проблем побутування сучасної християнської музики пастора-вчителя, місіонера, диригента Джеймса Джанзона (James Janzen) [36] і пастора Ернеста Трахзель-Паулі [158], історії християнської музики британського композитора, піаніста і мистецтвознавця Ендрю Вілсона-Діксона (Andrew Wilson-Dickson) [162], Олександра Трохановського [159].

Стан літургічних жанрів другої половини XVIII — початку XIX століть висвітлено у статті Тетяни Коваленко на прикладі творчості М. Гайдна, здобутки якого цінував В. А. Моцарт, а пізніше А. Брукнер. Стосовно жанру мотету, який займав «проміжне положення» між духовним та світським, у статті цитується думка Н. Сімакової: «Мотет не тільки сприйнятливо відображає віяння епохи, а й швидко реагує на зміни художніх тенденцій» [148, с. 13]. Продовження традицій класицизму і творчості М. Гайдна зокрема особливо рельєфно проявляються у творах А. Брукнера, які належать до раннього періоду творчості. У подальшому в мотетах А. Брукнера також спостеріга-

ється вплив тогочасної музичної мови, за винятком мотетів, написаних у руслі цециліанського руху.

Окрему науково-дослідну базу становлять роботи, присвячені духовній творчості композиторів-романтиків: Вернера Бодендорфа (Ф. Шуберт) [14], Ірини Вербицької-Шокот (Дж. Верді) [22], Ольги Горбунової (Ф. Ліст) [31], Ірини Іванової (австрійські та німецькі митці) [60], Тетяни Корнелюк (Й. Брамс) [80], Вікторії Кривеженко (Ф. Ліст) [82], Галини Шпак (Ф. Ліст) [178] та інші.

1.1.2 Антон Брукнер у музикознавчих дослідженнях

Історіографію брукнерознавства можна умовно розподілити на три групи: 1) біографічні дослідження; 2) роботи, присвячені симфоніям та їх інтерпретаціям — найбільша група; 3) найменшу становлять дослідження духовних творів А. Брукнера.

У зарубіжному музикознавстві створено чимало біографічних та аналітичних досліджень творчості А. Брукнера. Як відомо, першим біографом композитора був Август Гелеріх (August Göllerich), його працю довершив Макс Ауер (Max Auer), який є також автором книги «Антон Брукнер як церковний музикант» [181] (1927). Але оскільки творчий доробок А. Брукнера на той час не було належно систематизовано, тому не всі духовні твори дослідник розглянув.

Починаючи з 30-х років XX століття, західноєвропейська музикознавча база активно розширюється, з'являються дослідження церковної діяльності А. Брукнера та його церковних творів. На жаль, навіть у сучасному світі цифрових технологій більшість цих досліджень залишаються недоступними. Так, вагомий внесок у розвиток брукнерознавства здійснив австрійський учений Леопольд Новак (Leopold Nowak), але тільки фрагмент його роботи в російськомовному перекладі був опублікований 1997 року в журналі «Музыкальная академия» як дві окремі статті «Стиль симфонический и стиль церковный» [118] та «Понятие “обширности” в музыке Антона Брукнера» [119].

Більшість робіт у вітчизняному музикознавстві присвячено симфонічній творчості А. Брукнера. Можна припустити, що це зумовлено розумінням духовної музики не як проявом християнського світогляду композитора, а його роботою у церкві та зовнішньою релігійністю. Так, у стислому вигляді інформацію щодо життя і творчості А. Брукнера знаходимо в роботах Ігоря Белецького [8] (1979) та Лідії Раппопорт [136] (2011). Володимир Протопопов [134] (2002) розглядає fugи *Gloria* та *Credo* виключно з погляду застосованих поліфонічних засобів.

Останнім часом пробуджується зацікавленість духовною музикою майстра, з'явилися дослідження, автори яких висвітлюють різні сторони його життя і творчості. Наприклад, Анастасія Бібікова [12; 13] розглянула композиційні особливості брукнерівських мес (2008; 2010). Олена Іванова [59] (1997) аналізує і систематизує музичні характеристики творів та їх співвідношення з вербальним текстом. Марина Філімонова [165] (2003) наводить стислий аналіз крупних духовних творів А. Брукнера у присвяченому хоровій творчості композитора розділі книги. Оркестровий стиль А. Брукнера на прикладі симфоній докладно висвітлює Ігор Томашевський [155; 156; 157] (2012; 2013). Серед праць українських музикознавців зазначимо статті Лариси Неболюбової [116, 117] (2001, 1993), Людмили Зайцевої у співавторстві з Людмилою Шаповаловою [51] (2002) та Ганни Савченко [143; 144] (2004; 2010).

У 1978 році була опублікована робота американської дослідниці Діки Ньюлін (Dika Newlin), яка розглянула культурологічні, психологічні та музикознавчі аспекти творчості трьох австрійських композиторів — А. Брукнера, Г. Малера та А. Шенберга [212]. Називаючи А. Брукнера «бароковою фігурою, зачарованою музикою Вагнера», авторка висвітлює політичну та релігійну ситуацію Австрії першої половини XIX століття, зосереджуючи увагу на історії правління Габсбургів. Творчість майстра розглядає, поперше, крізь призму традицій класицизму («консерватизму»), які А. Брукнер

засвоїв під час навчання у Симона Зехтера (Simon Sechter) та у процесі викладацької роботи за його принципами. Ці традиції виявлені в гармонії, застосуванні секвенцій як улюбленому методі розвитку, а також у стильовому зв'язку з Й. С. Бахом, Л. Бетховеном, Ф. Шубертом. По-друге, дослідниця акцентує вплив католицизму через цециліанський рух, творчість братів Гайднів. Як і більшість зарубіжних музикознавців, Д. Ньюлін зазначає, що «релігія [Брукнера] була фундаментом усього, що він говорив та робив»⁵ [212, с. 68] і називає композитора «апостолом божественного натхнення»⁶ [212, с. 38].

Симфонічна творчість А. Брукнера є центром уваги російських музикознавців Бориса Мукосєя [111; 112; 113] (2003–2013) та Володимира Коннова [76–79] (2006–2015). Обидва дослідники відзначають величезне значення церковної музики та церковної атмосфери загалом для формування А. Брукнера-симфоніста. Зокрема В. Коннов, досліджуючи культурну ситуацію Відня на межі XIX–XX століть, розглядає вплив філософських ідей, що панували в австрійській столиці того часу, на концепції брукнерівських симфоній, «архетиповість» їх музичної форми [76]. Серед витоків брукнерівської симфонічної творчості музикознавець зазначає, що у Санкт-Флоріані «були закладені основи творчої спрямованості Брукнера у найвищі сфери релігійно-містичних одкровень, тут він ознайомився з традиціями культової вокальної поліфонії та григоріанського хоралу, що в поєднанні з народним музикуванням становить найбільш глибинний пласт стилістики його зрілої симфонічної творчості» [76, с. 175]. А також, що «меса <...> стала найважливішим прецедентом для формування його симфонічних концепцій» [76, с. 175]. Звідси — «тенденція до сакралізації симфонії», зв'язок якої з духовними творами виявляється, за словами автора статті, у таких рисах: «<...> співзвучність піднесено-екстатичних медитацій повільних частин і кульмінацій розробок, що піднімаються у “надзіркові сфери”, характерно брукнерівських могутніх хоралів мідних духових або хоральної фактури струнних піцикато, які оточу-

⁵ «His religion was the foundation of everything he said and did».

⁶ «Bruckner, the apostle of Divine Inspiration».

ють теноровий “кантус фірмус”, з духовними хорами та кульмінаційними епізодами мес неодноразово підтверджуються цитатами, які свідчать про єдине джерело їх звукової образності <...>» [76, с. 176]. Висновок автора: «“Шлях згори”, від ритуальності католицької літургії до вираження гуманізму “чистої людяності” через освоєння досвіду віденського класицизму, був для Брукнера, таким чином, абсолютно самотнім» [76, с. 177].

Американський дисертант Джеймс Беррі (James Berry) здійснив компаративний аналіз у контексті взаємовпливу романтичної естетики і сакральності в музиці кінця XIX століття [182] (2006). Вплив світської музики на церковну автор розглядає на прикладі творчості Ф. Ліста, церковну музику Й. Брамса називає «принесеною у світ» і, нарешті, синтез світського та церковного вважає рисою музики А. Брукнера. Мету свого дослідження автор визначає так: розглянути релігійні переконання А. Брукнера та їх вплив на стиль його церковних творів, але насправді в роботі йдеться лише про загальновідомі біографічні дані митця, які іноді підтверджуються свідченнями його учнів та друзів. Поверховий огляд духовної музики композитора «допоміг» автору праці зробити висновок (на наш погляд, безпідставний) про розчарування А. Брукнера у великих формах мес та «реінвестуванні» церковних композицій у практичні для церкви хори малих форм.

Останнім значним дослідженням духовних творів композитора є робота Фабіана Фрайсберга (Fabian Freisberg) [187] (2016). Цінним у ній є насамперед аналіз усіх духовних творів А. Брукнера. Основоположним є жанровий принцип, що дає змогу розкрити стилістичні особливості у межах одного жанру та розкрити композиторський внесок в історію його розвитку.

В одному з розділів автор дослідження порушує питання щодо поняття «церковна музика» і у зв'язку з цим цитує уривок статті з найґрунтовнішої музичної енциклопедії «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» («Музика в історії та сучасності»): «Термін церковна музика може використовуватися у загальному значенні для визначення будь-якої музики, яка звучить у христ-

янських церквах. <...> Церковна музика виступає як узагальнюючий термін, оскільки має велике розмаїття жанрів, локальних особливостей, зокрема й різних форм передачі та запису...» [187, с. 54]. Дослідник наголошує на безперечній значимості духовних творів А. Брукнера, незалежно від того, до якої категорії вони належать — літургічної (церковної) чи паралітургічної музики.

Розподіляючи твори А. Брукнера на вже зазначені дві групи, Ф. Фрайсберг зараховує меси, мотети, антифони, респонсорії та гімни до церковної музики, а псалми, фесткантату й малі хори, написані німецькою мовою, — до другої групи позацерковних творів. Німецькомовні хори були написані у традиції протестантського хоралу і не виконувались у літургічній практиці. Але псалми та кантата призначалися переважно для святкування певної церковної події, тобто виконання в церкві, тому незрозуміло, за яким критерієм автор дослідження класифікував ці опуси як позацерковні.

У дисертації Діани Локотьянової [94] (2018) охоплено, як і в роботі Ф. Фрайсберга, усі духовні твори А. Брукнера, але розглянуто їх в аспекті історичних зв'язків. Авторка залучає досить великий обсяг історичних відомостей щодо жанрів церковної музики, розглядає їх відмінності та особливості побутування, висвітлює ступінь поширення текстів, які використав композитор для своїх творів. Висвітлення стилю А. Брукнера як результату історичного синтезу становить основну цінність роботи російської дослідниці. Вона наводить приклади цитування А. Брукнером григоріанського хоралу, висвітлює питання впливу цециліанського руху на стиль композитора, розглядає барокові традиції, серед яких риторичні фігури, техніка *basso continuo*, інструментарій, а також простежує перехід від класицистичних традицій до пізньоромантичного стилю на прикладі побіжного аналізу церковних творів.

Актуальність дослідження, за словами Д. Локотьянової, зумовлена «необхідністю *цілісного* [курсив — А. Д.] осмислення церковної музики А. Брукнера, по-перше, як “творчої лабораторії” композитора, у якій формувався та еволюціонував його стиль, та, по-друге, як явища музично-історичного

процесу» [94, с. 8]. Одним із завдань авторка називає «виявлення форм роботи з канонічним церковним текстом». Однак зазначимо, що аналіз церковної музики композитора вийшов цілісним виключно з музичної точки зору, а щодо форм роботи з канонічним текстом зовсім не був врахований богословський аспект.

На основі соціально-філософського аналізу інша російська дослідниця, Наталія Решетіло [137] (2011) висвітлює життя і творчість віденського майстра із залученням філософського поняття «соборність». Дослідниця справедливо зауважує: «...творчість А. Брукнера звернена до виявлення та художнього втілення найвищих релігійних цінностей. І в цьому сенсі вона виявляє паралелі з прагненнями філософів “срібного віку” російської культури <...> Життя і творчість композитора, які зазвичай розглядаються окремо одне від одного, у контексті соборної ідеї можуть осмислюватися як форми прояву єдиного діяльного, точніше, творчого начала» [137, с. 2]. На думку Н. Решетіло, «у творчості А. Брукнер — найкрупніший музикант-мислитель, який звертається до глобальної релігійно-філософської проблематики: до осмислення трагічних протиріч свого часу та їх усунення в кінцевій гармонії людини, світу й Бога, до ствердження вічних християнських цінностей на шляху до отримання духовної цілісності» [137, с. 6].

Американський дослідник Джеймс Маккалоу (James McCullough) називає А. Брукнера «святим мінімалістом» («Holy Minimalist») та вважає «праотцем модернізму двадцятого століття» [209] (2015). Автор зазначає: «Характеризуючи музику Брукнера як мінімалістичну, можна деякою мірою перебільшувати, але аналізуючи його творчість у цьому світлі, розкриваємо аспекти його естетики. Мінімалізм у будь-якому жанрі мистецтва часто виявляється у відчутті самоприниження, неவிбагливості художника. Для релігійних композиторів кінця двадцятого та початку двадцять першого століть мінімалістичні техніки передбачають свідомий, постмодерністський пошук до-

сучасних почуттів та поглядів на життя. Я думаю, що усе це знаходить відгук у творах Брукнера»⁷ [209, с. 6].

Цікавими і водночас перспективними для подальшого дослідження є паралелі автора між музикою А. Брукнера та сучасними композиторами: «У творах Арво Пярта, наприклад, ми не знаходимо безпосереднього наслідування стилю Брукнера, але спостерігаємо спорідненість етосу у вираженні релігійної чутливості через зменшення засобів. *Fratres* Пярта демонструє використання дроуну⁸ (запозиченого з музичної традиції Православної церкви), модальних гармоній, дисонуючих спалахів, а також хоральної фактури та мелодичних знахідок. <...> Пярт, можливо, найбільше відомий своїми хоровими творами, зокрема й *Te Deum* (1984) та *Magnificat* (1989), які явно пов'язані з творчістю Брукнера»⁹ [209, с. 6]. Крім того, Дж. Маккалоу вказує, що моте-ти й меси А. Брукнера вплинули на творчість шотландського католицького композитора Джеймса Макміллана (James MacMillan).

Огляд брукнерознавчої літератури дає підстави для певних висновків. Дослідники симфонічної творчості композитора зазначають, що стильові риси музики А. Брукнера є наслідком укорінених у свідомості майстра християнських догматів та непохитної віри в Бога. Духовну творчість митця у богословському аспекті досі не розглянуто. Однак заглиблення в семантику канонічного тексту як такого, що втілює атрибути Бога, та її прояв у музичному

⁷ «Characterizing Bruckner's music as “minimalist” is forwarded with some degree of hyperbole, but in analyzing his work in this light aspects of his aesthetic are revealed. Minimalism in any artistic genre often evinces a sense of self-effacement, understatement, and an unpretentious presence of the artist. For religious composers of the late twentieth and early twenty-first centuries, minimalist techniques involve a conscious, post-modern retrieval of pre-modern sensibilities and outlooks on life. All of this, I suggest, finds an echo in Bruckner's work».

⁸ У Британській енциклопедії (Encyclopaedia Britannica) дроун або французький бурдон визначається як «витриманий тон, зазвичай досить низький за висотою, який забезпечує звучну основу для мелодії або мелодій, що звучать вище за нього». URL: <https://www.britannica.com/art/drone-music> (дата звернення 22.12.2020).

⁹ «And in the work of Arvo Pärt, for example, we don't find an immediate imitation of Bruckner's style but a similarity of ethos in expressing religious sensibility through a reduction of means. Pärt's *Fratres* showcases the use of drone (or ison, drawn from the Orthodox Church musical tradition), modal harmonies, forays into dissonance, and chant-influenced texture and melodic invention. Pärt is perhaps best known for his choral works, including the *Te Deum* (1984) and the *Magnificat* (1989), which connect with Bruckner's work in obvious ways».

тексті твору дасть змогу розкрити авторське розуміння канонічних текстів, їх семантику в музичному творі. Отже, дослідження духовних творів А. Брукнера в богословсько-музикознавчому аспекті є актуальним.

1.1.3 Богословська література як ключ до розуміння канонічних текстів

У сучасному музикознавстві досить велика увага приділяється дослідженню духовного компоненту творчості, синтезу мистецтва, філософії та релігії. Духовну основу музичного мистецтва В'ячеслав Медушевський визначає як найвагомішу та у своїх працях розробляє методологію духовно-морального аналізу музики на прикладі творчості російських композиторів, пропонує концепцію духовно-морального виховання за допомогою музики [102; 103] (1970-ті). Музику як аналог особистості розглядає Людмила Шаповалова, досліджуючи рефлексію та рефлексивну свідомість митця на прикладі творів вітчизняних і західноєвропейських композиторів, зокрема й симфоній А. Брукнера. За визначенням автора, рефлексія — це «механізм самопізнання на шляху духовного перетворення, динаміка підймання від перед-особистості до Особистості-в-собі, шлях до онтодіалогу з Іншим. Адже самопізнання починається з усвідомлення Іншого-в-собі, та цим Іншим виступає Абсолютна Особистість Бога» [174, с. 76] (2007). Під керівництвом Л. Шаповалової Людмила Зайцева розробила онтологічну концепцію музики, за якою розмежовуються християнська особистість та людина світська. На прикладі аналізу концепції Сьомої симфонії А. Брукнера в контексті «досвіду Віри» автор пропонує «новий аспект осмислення онтологічної вибудови симфонічного жанру: це релігійна концепція людини та теоцентрична картина світу» [51, с. 16] (2004).

У курсі лекцій з історії світової музики Лариса Неболюбова акцентує увагу на тому, що «віра була станом душі Брукнера» та що він «вірив

як дихав»¹⁰. У зв'язку зі сказаним, враховуючи особливості життєвого і творчого шляху А. Брукнера, вірність католицизму та систематичне звернення до літургійних жанрів, логічним вбачається огляд основних доктрин катехізису католицької церкви. Адже, за словами Бруно Вальтера, «таємничий зв'язок між внутрішнім життям композитора та його музикою робить можливим досягнення його душі в його музиці, його творінні. Розуміння його серця — відкритий шлях до його музики» [18] (1940).

Перший розділ Катехізису присвячений догматам, закладеним у символі віри, прийнятому ще 381 року на Другому вселенському соборі. Розглянемо найважливіші постулати «вірую»:

— Церква вчить, що «Бог Єдиний та Істинний, наш Творець і Господь, може бути певно пізнаний через Його діла завдяки природному світлу людського розуму» [69, с. 16].

— Згідно зі вченням про Святе Письмо, «обов'язок автентичного тлумачення Слова Божого був довірений єдиному Учительському Служінню Церкви — Римському Архиєреєві та єпископам, які в спільності з ним», оскільки Церква — це «Мати наша» [69, с. 23, 34].

— Віра як відповідь людини Богу, є «...особистим актом — вільною відповіддю людини на ініціативу Бога, який Себе об'являє. Проте віра не є ізольованим актом. Ніхто не може вірити сам, як ніхто не може жити сам. Ніхто не дав віру сам собі, як ніхто не дав життя сам собі. Віруючий отримав віру від інших і повинен передати її іншим. Наша любов до Ісуса і людей спонукує нас говорити іншим про нашу віру. Кожний віруючий — немовби ланка у великому ланцюгу віруючих. Я не зможу вірити без підтримки вірою інших, а своєю вірою я допомагаю підтримувати їх віру» [69, с. 33]. Віра в католицькому вченні визначається як «особистим пригортанням цілої людини до Бога, який Себе об'являє», «надприродний дар Божий», «акт людини, свідомий та добровільний»; «необхідна для спасіння» [69, с. 35].

¹⁰ Цитовано за лекційним курсом історії світової музики, прочитаним 2008 року в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського.

— Віра у Триєдиного Бога, Пресвяту Трійцю є центральним «таїнством віри» та християнського життя [69, с. 49].

— Відповідно до вчення про другий прихід Христа на землю як Судді (а не Месії), який прийде у славі на суд живих та мертвих, «Христос виявить таємні думки сердець і віддасть кожній людині відповідно до її діл та відповідно до її прийняття або відкинення благодаті» [69, с. 117].

— Учення про Церкву апелює до одного з аспектів догмату віри, за яким віра — «акт церковний», адже «Церква — мати всіх віруючих» [69, с. 34]. Останнє твердження означає, що «ніхто не може мати Бога за Батька, якщо не має Церкву за матір», кореспондує з філософським поняттям «соборність» та пояснює незмінне використання у творах А. Брукнера унісону як символу єдності, соборності католицької церкви як Вселенської. У віровченні наголошується: «Єдина Церква Христова, яку ми визнаємо у Символі віри, як єдину, святу, вселенську й апостольську ... існує у католицькій Церкві, якою керують наступник Петра та єпископи, з'єднані з ним...» [69, с. 150]. З іншого боку, «Церква є водночас видимою і духовною, ієрархічною громадою і Містичним Тілом Христовим. Вона є одна, сформована з подвійного елементу — людського і Божого. У цьому її таїнство, яке лише віра може прийняти» [69, с. 134].

— Шанування Діви Марії є однією з відмінностей католицького віровчення від теології інших християнських течій. У катехізисі узагальнено, що «Пресвята Мати Божа, нова Єва, Мати Церкви, і в небі продовжує свою материнську роль стосовно членів Христа» [69, с. 167]. У творчості А. Брукнера, на відміну від інших композиторів-католиків, образ Діви Марії знаходимо тільки у шести творах — маріанських антифонах *Ave Maria*¹¹ та *Ave Regina caelorum* WAB 8 (1886), мотеті *Tota pulchra es Maria* WAB 46 (1878), а також у *Festkantate* WAB 16 (1862).

Повсякденне життя християнина має бути наслідком живої віри, тому в другому розділі катехізису містяться настанови щодо віри у дії: «Завдяки

¹¹ До цього тексту композитор звертався тричі, у різні періоди творчості написані *Ave Maria* WAB 5 (1856), *Ave Maria* WAB 6 (1861), *Ave Maria* WAB 7 (1882).

своїй царській місії миряни спроможні викоренити гріх у собі і у світі своїм самозреченням і святістю свого життя» [69, с. 161]. Велику роль у духовному становленні віруючого та звершенні земного шляху відіграє молитва, цінність якої відображає твердження «кожен молиться так, як живе, — тому що кожен живе так, як молиться» [69, с. 428].

Протоієрей, доктор теології Валентин Васечко¹², порівнюючи віровчення основних течій християнства, допомагає зрозуміти сутність догмату спасіння. Відповідно до римо-католицького вчення, спасіння розуміється як вдоволення ділами добра за гріхи, але це, на думку В. Васечка, «...спотворює взаємовідносини Бога та людини, оскільки походить із прагнення до взаємної вигоди. Бог та людина вступають у своєрідну угоду <...> людина приносить Богу свої добрі діла, щоб позбавитися Його гніву, а Бог задовольняє ними Свою справедливість <...> Добро, яке чиниться у сплату за гріх, набуває характеру самопокарання <...> стає родом жертвоприношення...» [21, с. 26].

Джеймс Пакер (James Packer)¹³, професор історичної та систематичної теології, в одній зі своїх праць розглядає такі атрибути Бога як незмінність, премудрість, всемогутність, святість, а також догмат боговтілення, закликає пізнавати Бога, дивлячись у «серце Євангелія» — Божу любов та благодать. Світ духовної музики А. Брукнера постає значно глибшим крізь призму простої істини, розкритої у книзі Дж. Пакера, — «...у центрі всього знаходжусь зовсім не я, а Бог; я ж — Його творіння та дитя — існую для Нього — а не Він для мене» [127, с. 307].

¹² Валентин Миколайович Васечко (нар. 1963) — викладач богословського факультету кафедри систематичної теології та патрології у Православному Свято-Тихоновському Гуманітарному Університеті.

¹³ Джеймс Пакер (1926–2020) — канадський богослов, письменник, доктор філософії Оксфордського університету, священнослужитель англіканської церкви. Працював у Регент-коледжі міста Ванкувер (Канада). Серед його праць (зокрема і їх російськомовних перекладів): Основы богословия / пер. с англ. А. Баев. Санкт-Петербург : Шандал, 2001. 116 с. (Concise Theology. Tyndale House, 2001. 167 p.); Проповедь Евангелия и всевластие Бога. Минск, 2011 [128] (Evangelism and the Sovereignty of God. Inter-Varsity Fellowship, 1961); Познание Бога. Санкт-Петербург, 2007 [127] (Knowing God. Inter-Varsity Press, 1973).

1.2 Антон Брукнер: формування релігійного світогляду

В історії західноєвропейської музики, починаючи з доби Бароко, вирізняються лише кілька композиторів, творчість яких тісно пов'язана з життям церкви — це лютеранин Й. С. Бах, католик А. Брукнер, православний А. Пярт. Безумовно, майже всі композитори хоча б один раз зверталися до релігійної тематики, але, розглядаючи творчу спадщину певного майстра, зазвичай спостерігаємо звернення до морально-етичних (ретроспективних) рефлексій у сакральних творах лише наприкінці життя. Н. Савицька (2008) зазначає: «Духовна музика у середині 20-х років стає прощальним натхненням Ф. Шуберта (*Ave Maria* на текст В. Скотта op. 52 № 6 — 1825, *Меса мі-бемоль мажор* № 6 для 4-х солістів, хору і оркестру — 1828, *Tantum ergo* — 1828, *Offertorium сі-бемоль мажор*, Гімн Святому Духу — 1828), в останні роки життя Р. Шумана (Реквієм за Міньоною — 1849), Ш. Гуно (*Stabat Mater*, ораторія “Спокута” — 1882, “Смерть та життя” — 1884), Ф. Ліста (“Свята Цецилія”, “Святий Христофор”, псалми “*Laudate Dominum*”, “*De profundis*”, Меса, Реквієм, церковні гімни “*Salve Regina*”, “*Ave Maris Stella*” для органа), Й. Брамса (“4 серйозні наспіви на тексти з Біблії” op. 121), Б. Сметани (Молитва для чоловічого хору — 1880), А. Дворжака (Реквієм op. 89 — 1890, *Te Deum* — 1892), С. Франка (Три хорали для органу — 1890, Урочиста меса — 1888), Е. Гріга (“*Ave Maris Stella*” — 1899), К. Сен-Санса (Меса, Різдвяна ораторія, Реквієм, Мотети — 189-ті роки)» [142, с. 260]. Тобто в пізньому віці «народжується новий психоемоційний образ автора, чиї погляди і вчинки вирізняють далекоглядність і глибину» [142, с. 96].

Життя і діяльність А. Брукнера є наочним прикладом віри в Бога протягом усього життя, а також вияву цієї віри в його справах — у творчості «для слави Божої». Глибока релігійність, за словами В. Коннова, становить «художній універсум Брукнера» [76, с. 175], а його автобіографічність «вимірюється масштабами вічності» [76, с. 180]. Н. Філімонова, навпаки, вважає, що життя «в безпосередній близькості до природи» сприяло «ствердженню

у Брукнера пантеїстичного світосприйняття» [165, с. 355]. Відомою є також характеристика О. Ланга: «Містик-пантеїст, наділений мовною могутністю Таулера, уявою Екхарта й візіонерським завзяттям Грюневальда, у ХІХ столітті — воістину диво!» [129, с. 57]. Більшість українських і російських музикознавців схильні вважати А. Брукнера пантеїстом, не заперечуючи при цьому його усвідомленої релігійності.

У «Філософському енциклопедичному словнику» пантеїзм визначається як «філософська позиція, згідно з якою бог і світ є тотожними, такими, що збігаються»¹⁴, за філософським словником, — цей «термін почали застосовувати для позначення багаточисленних учень, які заперечували особистого Бога і наближали Його до природи (на противагу деїзму, який піднімав Бога над нею) та іноді ототожнювали їх»¹⁵. Варто навести й важливий для розуміння цього поняття відомий вислів А. Шопенгауера: «Пантеїзм — це насамперед форма атеїзму».

Враховуючи належність А. Брукнера до католицизму, нагадаємо, що 1865 року папа римський Пій IX у додатку до енцикліки під назвою «Силабус» («Список найважливіших оман нашого часу») піддав пантеїзм анафемі. Керівництво кожної церкви одразу повідомляє (зазвичай під час проповіді) своїй пастві про прийняття таких важливих рішень чи документів, тому А. Брукнер, який щотижня слухав проповіді в церкві і спілкувався безпосередньо з представниками духовенства, не міг не знати про це¹⁶. Крім того, уривки з листів композитора, які наводить Кроуфорд Хойї (Crawford Howie), свідчать, наскільки він беззастережно шанував духовенство і засвоєні ще в дитинстві духовні істини. Тому неможливо уявити своєрідне «роздвоєння осо-

¹⁴ Поліщук Н. Пантеїзм // Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. С. 464.

¹⁵ Пантеизм // Краткий философский словарь. URL: https://platona.net/board/filosofskij_slovar/panteizm/1-1-0-340 (дата обращения: 12.11.2015).

¹⁶ Цікаво: однією з релігійно-філософських течій, представники яких визнають пантеїзм, є масонство. А серед композиторів-масонів можна назвати В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена (якого так шанував А. Брукнер), Й. Гайдна, Ф. Ліста, Я. Сібеліуса. Не менш цікаво, що Пій IX у цьому ж «Силабусі» піддав анафемі й таємні товариства (до яких належать масони). Відомо, що масонство було заборонено в Австрії з 1790-х років до 1918.

бистості» А. Брукнера. Оскільки музикознавці неодноразово вказували на «глибоку релігійність» митця та її вплив на симфонічну творчість, необхідно з'ясувати сутність понять «релігійність» і «релігійна свідомість».

Релігійність (від лат. *religio* — благочестя, святість) визначають як «ціннісно-життєву орієнтацію, суб'єктивну якість свідомості індивіда, його внутрішню здатність до реалізації релігійних установок», а релігійну свідомість — як «спосіб ставлення віруючого до світу завдяки системі поглядів і почуттів, смисл і значення яких становить віра в надприродне» [83]. Ознаками релігійної свідомості є «образність, символічність, діалогічність (спілкування з Богом віч-на-віч, без посередників, шляхом молитви), глибока інтимність, складне, незбагненне й суперечливе поєднання ілюзорного і реалістичного, емоційна насиченість, активний вплив на вольові стани особистості чи групи віруючих (релігійної громади)» [83]. Але «щодо причин виникнення релігійної віри, то єдиного погляду <...> у науковців ще не склалося» [83]. Однак чітке й вичерпне визначення віри міститься в Біблії — це «підстава сподіваного, доказ небаченого» (Євр. 11:2).

Розглядаючи історію створення найвідоміших духовних творів А. Брукнера, простежимо, яку роль відіграла віра в Бога в житті композитора, як «сподіване» стало реальним.

Робота у сфері літургійної музики стала не тільки провідною, а й вирішальною для формування А. Брукнера як симфоніста. Ранній період творчості композитора пов'язаний із перебуванням в *alma mater*, монастирі Санкт-Флоріан (до 1855 року) — це період учнівства і напруженої праці над удосконаленням своєї композиторської майстерності. Своєму учню Карлу Вальдеку А. Брукнер розповідав, що у Санкт-Флоріані десятигодинні заняття за фортепіано і тригодинні за органом були майже щоденними [200, с. 53]. Водночас у цей період було написано майже двадцять літургійних творів (серед яких — Магніфікат, дві меси, Реквієм, Псалми 22 та 114).

Показово, що першим твором молодого композитора став гімн *Pange lingua* (1835) на текст Фоми Аквінського, який виконують на свято Тіла Христового у передвеликодні дні. Христос, який страждає, — центральна постать цього літургійного тексту і християнського віровчення загалом, тому *Pange lingua*, як відправна точка творчого шляху А. Брукнера, свідчить про укорінений християнський світогляд майбутнього Майстра.

Працюючи органістом у Лінці (1856–1868) і продовжуючи здобувати музичну освіту, А. Брукнер створює шістнадцять духовних творів, серед яких п'ять мес, але перші дві, як «недосконалі», не мають номера, що, на думку Н. Савицької, свідчить про властивий А. Брукнеру перфекціонізм: «Гранична самовимогливість не дозволила композитору оприлюднити перші дві симфонії» [142, с. 212] (які були написані перед месою *ре мінор* № 1) і вважати перші дві меси «достойними» нумерації.

Як відомо, А. Брукнер усвідомив своє композиторське «я» майже в сорок років. Н. Савицька зазначає, що люди творчої професії в такому віці (30–40 років) переживають «акмічну» вершину, тобто творчу зрілість, але А. Брукнер — «безпрецедентне явище». За словами Л. Новака, «усе, що було написано до 1863 року, можемо просто не враховувати: усі ці твори перебували в руслі усталеної традиції церковної музики XIX століття» [119, с. 160]. Дослідник вважає, що меса *ре мінор* № 1, написана 1864 року, стала першим твором, «у якому цілком визначено заявив про себе геній майстра» [119, с. 160].

Через роки, коли ім'я композитора буде відомим і впливовим у всій Австрії та за її межами, композитор звернеться до тексту величального гімну *Te Deum*, яким ще зміцнить свою славу. Як відомо, гімн *Te Deum laudamus* («Тебе, Бога, хвалимо»), автором якого вважають св. Амвросія Медіоланського, увійшов у християнську гімнографію наприкінці IV століття і в католицькій церкві виконується під час урочистих мес або подячних служб. Композитори різних епох доволі часто зверталися до цього жанру. Дж. Палестріна, Г. Шютц, Д. Букстехуде, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Й. Гайдн, В. А. Моцарт,

Г. Берліоз, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Дж. Верді, А. Дворжак, Е. Елгар, Ж. Бізе, М. Рeger, З. Кодай, Б. Бріттен, К. Пендерецький, А. Пярт — це лише деякі з багатьох митців, натхнених цим гімном¹⁷. У творчості композиторів-романтиків *Te Deum*, поруч з іншими літургійними жанрами, виходить за межі церковного виконання. Могутній *Te Deum* А. Брукнера є найбільш відомим серед однойменних творів епохи романтизму.

Як А. Брукнер не був публічною людиною, так і його духовні твори, за винятком *Te Deum*, не набули визнання й поширення у світі за життя композитора. Протиставляючи музику В. А. Моцарта й А. Брукнера, австрійський диригент Манфред Хонек (Manfred Honeck) влучно зазначив: «Якщо б обидва намагались надати Христу музичну форму, то Моцарт запропонував би зобразити людську природу Христа, а Брукнер напевно вказав би на божественну»¹⁸ [цит. за: 198, с. 28]. Це зауваження стосується й музики композиторів-романтиків. У духовних творах сучасників А. Брукнера простежується тенденція до синтезу релігії, філософії та поезії, утілення насамперед авторського задуму та зневажливе ставлення до внутрішнього змісту канонічних текстів. Зауваження А. Єфіменко стосовно жанру реквієму у творчості романтиків можна сміливо застосувати й до інших літургійних жанрів: «...кожен <...> може сприйматися і як вершина, найбільш послідовне розкриття суттєвого <...> і як криза, руйнування чогось принципово важливого (християнсько-теологічної концепції буття, канонічного тексту)» [45, с. 21–22].

Розмірковуючи про місце духовних творів А. Брукнера в історії музики доби романтизму, згадаємо слова Л. Шаповалової: «Романтизм викривив істинність настанов людської душі, яка одвічно перебувала в Бозі та відійшла від Нього. Майже ніде в музичних стилях XIX століття ми не почуємо “прориву” до Бога, не знайдемо духовної рефлексії, що наближається за силою впливу до художньої свідомості Баха. Хоча в <...> ліричних *Adagio* Брукнера

¹⁷ О. Трубенюк наводить хронограф *Te Deum* з XV по XXI ст. [160, с. 252–287].

¹⁸ «If both would try to give a musical shape to Christ, then Mozart would supposedly portray the human side of Christ, whereas Bruckner might rather point at the divine».

<...> світ музики антропоцентричний, але в чомусь він відзначений печаткою соборності. У них відчувається “розщеплення” горизонту на два виміри: душевний та духовний. І відкривається чітка для соборної душі “вбудованість” її життєвого шляху в небесну вертикаль» [174, с. 127]. Хоча тенденції в тогочасному музичному мистецтві вплинули на літургічні твори А. Брукнера, композитор залишився вірним прагненню максимально правдиво і доступно своєю музикою розповідати про «улюбленого Бога».

Висновки до першого розділу

Огляд використаної у дисертації музикознавчої і теологічної літератури дає підстави для певних висновків. На межі XX–XXI століть у вітчизняному музикознавстві духовна музика стає предметом пильної уваги, яка й дотепер продовжує зростати. З’являються історико-культурологічні дослідження окремих жанрів і стильових напрямів духовної музики, а також персоналізовані, присвячені духовним творам певних композиторів.

У численних музикознавчих джерелах висвітлено різну проблематику в дослідженні літургічних жанрів загалом і духовних творів А. Брукнера зокрема. Вивчення історії розвитку жанрів церковної музики дало змогу «панорамно» охопити світові культурно-мистецькі процеси, які відбувалися в період від Бароко до пізнього романтизму і навіть першій половині XX століття. У духовній творчості композиторів-сучасників А. Брукнера спостерігається вільне прочитання тексту, засобів його втілення, тематики та жанрової палітри духовних опусів.

Праці з музично-історичної проблематики допомогли окреслити два вектори творчості А. Брукнера: 1) континуальність використання ретроприйомів, особливо у творах раннього періоду; 2) симфонічний тип меси.

Автори брукнерознавчих досліджень виявляють особливості стилю композитора на прикладі симфоній, духовні твори аналізують в аспекті соборності й історичних зв’язків; поділяють на церковні, призначені для літургіч-

ної практики, і духовно-концертні, у яких яскраво проявляються риси романтичної музики. У роботах про творчість А. Брукнера можна виділити й третій стильовий вектор, пов'язаний із поглядом у майбутнє, тобто з передбаченням стильових процесів у музиці ХХ століття. Відповідно, у процесі аналізу духовних творів композитора перспективним вбачається пошук музичних зв'язків із музикою наступної епохи. Крім того, акцентування у зарубіжних дослідженнях релігійного світогляду А. Брукнера як основи творчості спонукає до «побудови мостів» між розумінням християнських постулатів композитором та духовними пошуками у ХХ столітті.

Огляд музикознавчих і теологічних праць дав змогу виявити «білі плями» у дослідженні творчості композитора, а саме відсутність розкриття духовної складової його духовних опусів. Водночас автори брукнерознавчих праць не вдаються до глибокого аналізу в богословському аспекті. Науковці одноставно зазначають, що віра в Бога була для А. Брукнера самим життям, але не розглядають утілення Бога у його творах. Тобто стверджують, що композитор демонстрував свою віру, але уникають розмови про саму віру. У зв'язку з цим, долучення теологічних праць до аналізу брукнерівських духовних творів дає змогу побачити католицьку церкву (в особі А. Брукнера) в дії.

РОЗДІЛ 2

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МЕС АНТОНА БРУКНЕРА

«Месу як центральну форму католицького Богослужіння, можна розглядати як діалогічну подію, акт божественно-людської, фідеїстичної комунікації, молитву, інтеракцію віруючих, музичний жанр, витвір мистецтва», — таке визначення сформулювала дослідниця А. Єфіменко [46, с. 16]. А Л. Новак цілком слушно зазначив, що в месі, як і в церковній музиці загалом, слово — «немов якась непорушна даність» [119, с. 163].

Меса як музичний жанр видозмінювалася протягом століть залежно від панівного мистецького напрямку. За словами А. Єфіменко, «...вивільнення церковної музики від прямої залежності від ритуально-літургічних функцій не виключало можливостей її паралітургічного, концертно-філармонічного використання. У результаті поширення цих процесів, що почалися в епоху Ренесансу та особливо загострилися в часи Просвітництва і романтизму, сфера вивчення меси в музикознавстві сформувалася в самостійну галузь, не пов'язану з практичною літургікою» [46, с. 17–18]. Дослідниця також зазначає, що поруч із розвитком музичного мистецтва спостерігається «обмеженість розуміння теологічної сутності меси та відрив розуміння музичного жанру від церковно-літургічної богослужбової практики меси-ритуалу», унаслідок чого «загальною тенденцією романтизму стало написання мес позабогослужбових, призначених для концертного виконання» [46, с. 69].

Серед композиторів-романтиків, сучасників А. Брукнера, більшість зверталися до жанру меси. Так, Ф. Ліст є автором двох мес (Гранська меса 1855 року та Угорська коронаційна меса 1867 року); Р. Шуман 1852 року написав Месу та Реквієм; Й. Брамсу належить Канонічна меса для хору без супроводу (1856); Дж. Россіні двічі звертався до різновиду жанру *Missa solennis* — 1820 та 1863 року; Г. Берліоз написав Урочисту месу (*Messe Solennelle*, 1824) та Реквієм (1837); серед багатьох сакральних творів

С. Франка є одна Урочиста меса (1860); Ш. Гуно створив 14 мес і 3 реквієми, переважно в ранній та пізній періоди творчості.

А. Брукнер починав свій творчий шлях саме з літургійних творів. До створення першої зрілої меси *ре-мінор* композитор написав п'ять мес — *Windhaager Messe in C* (1842), *Kronstorfer Messe (Messe ohne Gloria und Credo, 1843–1844)*, *Messe für Gründonnerstag in F* (1844–1845), які належать до типу *missa brevis*, тобто короткі меси, Реквієм (заупокійна меса, 1849) та *Missa solennis in b* (1854). Зазначимо, що поширення позалітургійних виконань літургійних за призначенням творів спричинило розмежування типів *missa brevis* та *missa solennis*. Перший тип призначався для фактичного літургійного використання і не потребував професійних виконавців, а другий побував як концертний жанр для професійних виконавців.

Три найвідоміші *Missa Ordinarium* А. Брукнера (*ре-мінор*, *мі-мінор* та *фа-мінор*), які належать до зрілого періоду творчості, характеризуються, на думку А. Єфіменко, «синтезом меси симфонічного стилю з палестринівським ідеалом класичної вокальної поліфонії, але вже у вигляді індивідуально перетвореного ним типу епічного симфонізму» [46, с. 68]. Порівнюючи сакральну творчість двох великих майстрів, Ф. Ліста та А. Брукнера, американський дослідник Дж. Беррі (James Berry) доходить такого висновку: «Якщо духовна музика Ліста намагається наповнити кожний момент драматизмом, то духовна музика Брукнера часто дає літургії змогу говорити самій за себе»¹⁹ [182, с. 48].

Розглянемо становлення та особливості творчого методу композитора в літургійному жанрі.

¹⁹ «While the sacred music of Liszt attempts to fill each moment with drama, Bruckner's sacred music often lets the liturgy speak for itself».

2.1 Розвиток традицій у месгах раннього періоду та формування авторського трактування музичних образів

Як відомо, невеличкі селища Ансфельден (Ansfelden), Віндхааг (Windhaag) та Кронсторф (Kronstorf) були, за словами К. Хойї, «трьома “станціями” на першому етапі музичного паломництва» А. Брукнера [200, с. 31]. Після закінчення курсів із підготовки шкільних учителів 17-річний А. Брукнер отримав місце помічника вчителя у селі Віндхааг (Windhaag), де працював півтора року. Тут він мав дуже багато обов’язків, на освіту і творчість майже не залишалося часу. Проте молодий Брукнер самостійно вивчав «Мистецтво фуги» Й. С. Баха та фуги Й. Г. Альбрехтсбергера. У 1842 році він написав маленьку месу — **Missa brevis in C «Windhaager»** (WAB 25). Детально цей твір розглянула А. А. Бібікова у статті «Редакции духовных произведений Антона Брукнера и исполнительские традиции на примере мессы C-dur “Windhaager”» [13]. Меса належить до особливого типу *Landmesse*, тобто «сільська меса», оскільки має обмежений склад виконавців. Так, меса *до мажор* написана для альту соло (для солістки церковного хору Марії Йобст / Marie Jobst), двох валторн та органа. У частинах *Gloria* та *Credo* вилучено деякі строфи, що також було властиве месам, виконуваним у маленьких церквах.

На думку Ф. Фрайсберга, у *Windhaager Messe* «... марно шукати сліди пізнього генія. Це навряд чи щось більше, ніж скромна меса, яка несе у собі незначні засоби, що були у його [Брукнера] розпорядженні, та у кращому випадку, яка натякала на деякі мініатюри, де виявляться типові риси пізнього Брукнера» [187, с. 61].

Майже два роки (з початку 1843 до вересня 1845 року) А. Брукнер був шкільним учителем у селі Кронсторф, меншому за Віндхааг. Тут він тричі на тиждень займався грою на органі та фортепіано, а також вивчав теорію музики під керівництвом «затятого моцартіанця» (А. Ноймайр) Леопольда фон

Ценетті²⁰. Біографи зазначають, що до свого вчителя А. Брукнер ходив пішки, приблизно по 10 км туди й назад (!). Ценетті ознайомив молодого композитора з творчістю віденських класиків, що відобразилося у творах, написаних до 1850 року.

Під час перебування у Кронсторфі А. Брукнер написав кілька творів: *Kronstorfer Messe d-moll — F-dur* (WAB 146, 1843–1844), *Messe für Gründonnerstag in F* (WAB 9, 1844–1845), *Libera me, Domine* (WAB 21) для хору та органа, *Asperges me* (WAB 4).

Дві кронсторфські меси невеликі за обсягом: *Kronstorfer Messe* написана без двох догматичних частин, *Gloria* та *Credo*, у *Messe für den Gründonnerstag* також немає другої частини, а *Credo* має лише три строфи. *Sanctus* в обох месах має однаковий тематичний матеріал.

Messe für den Gründonnerstag in F (на Великий Четвер) написана без *Kyrie* та *Gloria* і має нетипову структуру: замість *Kyrie* — градуал *Christus Factus est*, після *Credo* — оферторій *Dextera Domini*, а потім «класичні» *Sanctus*, *Benedictus* та *Agnus Dei*. Вербальна основа *Christus Factus est*, в основі якого біблійний текст із другого розділу послання ап. Павла до філіп'ян, А. Брукнер неодноразово використає пізніше для самостійних творів (1879 та 1884 року). Текст *Dextera Domini* побудований на двох віршах 117-го (у німецькому перекладі 118-го) псалма²¹.

Обидві ранні меси мають скромний обсяг, виконавський склад обмежений чотириголосним хором, музичний матеріал — класичною гармонією, силабічним складом та дуже простими інтонаційними зворотами, тому нагадує учнівські вправи з гармонізації.

²⁰ Леопольд Едлер фон Ценетті (Leopold von Zenetti, 1805–1892) був органістом та керівником церковного хору у верхньоавстрійському місті Еннс (Enns), неподалік від Кронсторфа. Він займався з Брукнером до 1855 року. Під його керівництвом молодий композитор вивчав фігурований бас, а також творчість Й. С. Баха, віденських класиків і ранніх романтиків. До кінця життя Ценетті та Брукнер мали близькі дружні стосунки.

²¹ Переклад Пс. 117:16–17: «Правиця Господня підноситься, правиця Господня виконує чуда! Не помру, але житиму, і буду звіщати про чини Господні!»

2.2 Реквієм *ре мінор* (1849): вплив барокової та класицистичної стилістики

Одним із найближчих друзів А. Брукнера у Санкт-Флоріані був Франц Зайлер²² (Franz Sailer), який дуже любив імпровізації молодого композитора. Він раптово помер від серцевого нападу, а А. Брукнер успадкував його новий рояль. Цей інструмент супроводжував композитора до кінця життя. Саме на пам'ять Ф. Зайлера А. Брукнер написав свій перший важливий твір Реквієм *ре мінор*, який вважають найбільш натхненним юнацьким опусом. Прем'єрне виконання твору відбулося 15 вересня 1849 року у Санкт-Флоріані, до роковин Ф. Зайлера, а в грудні твір був виконаний вдруге у Кремсмюнстері після вечірньої служби та отримав високу оцінку.

На час роботи над твором А. Брукнеру були відомі реквієми таких композиторів як Йозеф Прейндль (Joseph Preindl), Йоганн Георг Альбрехтсбергер (Johann Georg Albrechtsberger), Йоганн Каспар Айблінгер (Johann Kaspar Aiblinger), Міхаель Гайдн і «домашній бог» (Ф. Фрайсберг) Санкт-Флоріану Франц Йозеф Ауман (Franz Joseph Aumann). Ф. Фрайсберг вказує, що ці твори входили до репертуару Санкт-Флоріана, тому Реквієм молодого А. Брукнера «вписався» у церковний побут того часу — у цьому творі помітне знання традиції, стилю та форми жанру [187, с. 73]. Крім того, під час занять із Л. Ценетті, прихильником творчості В. А. Моцарта, А. Брукнер ознайомився з Реквіємом віденського класика і ранньоромантичними зразками жанру, серед яких Реквієми Л. Керубіні *до мінор* (1816) та *ре мінор* (1836).

Бібліотека монастиря Санкт-Флоріан містила велику кількість пісень та камерних творів Ф. Шуберта, які копіював і ретельно вивчав молодий А. Брукнер. К. Хоуї також припускає, що композитор міг бути присутнім на одному з двох виконань ораторії Ф. Мендельсона «Павло» (1835). Вплив

²² Франц Зайлер (Franz Zeiler, 1803–1848) — судовий діяч, хрещений батько молодшого брата композитора Ігнаца.

Ф. Шуберта і Ф. Мендельсона можна почути в Реквіємі та месі *сі-бемоль мінор*.

Реквієм А. Брукнера — фактично перша велика робота композитора з оркестром²³. У цьому творі відчуваються ґрунтовні знання гармонії, поліфонії, форми та жанру і, що найважливіше, слуховий досвід — обізнаність зі здобутками попередників. Саме цей інтонаційно-стильовий досвід і став пріоритетним у ранній творчості А. Брукнера, який ніби відсікав прояв власного та індивідуального, щоб навчитися «писати». Через кілька років (з 1856 по 1861) молодий композитор навчався у Симона Зехтера²⁴, який, за словами А. Ноймайра, суворо забороняв митцю писати власні твори, поки тривав навчальний період. Після завершення навчання і створення Псалма 112 та «Похід германців» 1863 року А. Брукнер писав: «Прийшов час для творчості!» [94, с. 211].

У контексті зазначеного доречно згадати дослідження Ю. Булавінцевої «Реконструкція традицій в реквієме романтичної епохи» [19], у якому розглянуто діалог композиторів-романтиків із (церковною) традицією. За критерієм моделювання традиції дослідниця реквієм А. Брукнера (як і реквієм Ф. Ліста) зараховує до групи, у якій «...переважає безперервне моделювання, тяжіння до цілісного втілення традиції з високою концентрацією “ретро-прийомів” у кожному з номерів циклу. Контраст індивідуальних авторських прийомів та запозичених ретроелементів тут практично нівельований» [19, с. 15–16].

У Реквіємі А. Брукнер відтворив стилістичні прийоми переважно барокової та класичної музики. Так, одним із барокових елементів є продовження органної традиції. Орган як акомпануючий, підтримуючий інструмент наявний майже в усіх сакральних творах композитора, тому Ю. Булавінцева слу-

²³ У 1854 році був написаний мотет *Libera me* (WAB 22) *фа мінор* для хору, трьох тромбонів, віолончелі, контрабаса та органа. Цей мотет, фактично, був першим твором у супроводі групи оркестрових інструментів.

²⁴ Симон Зехтер (Simon Sechter, 1788–1867) — австрійський органіст, педагог, композитор, диригент, музикознавець.

шно акцентує континуальність («безперервність звернення») перетворення цієї традиції у творчості А. Брукнера та називає її одним із параметрів «модельовання традиції».

Бароковим є виконавський склад і форма запису партитури Реквієму, створеного для мішаного хору, трьох тромбонів, валторни, струнних та органа. Ю. Булавінцева пише: «Зацікавлює насамперед виконавський склад реквієму Брукнера, який включає хор, перші та другі скрипки, альти, стандартне для барокових церковних оркестрів “тріо” тромбонів та групу “continuo” у комбінації таких інструментів: віолончель, контрабас і орган. Брукнер, який тривалий час служив церковним органістом, детально відтворив у партитурі реквієму цифрований запис партії генерал-баса²⁵ з відповідними для неї позначеннями та сигнатурою. У традиційній для того музичного періоду формі виписана хорова партитура. Вона відрізняється від звичних для романтичної епохи позначень, оскільки партії сопрано, альти і тенора виписані в реквіємі Брукнера у ключах *C*. Прерогатива вокальних голосів забезпечувала якість звучання канонічного тексту, а інструменти повинні були не заглушати, а, навпаки, підтримувати, а в окремих випадках навіть замінити вокальні партії. Брукнер відроджує і цю традицію. Партії духових інструментів у партитурі реквієму часто дублюють або органічно доповнюють звучання хору» [19, с. 20–21].

Зазвичай у творах зрілого періоду А. Брукнер використовував тромбони для посилення звучання хору чи в найбільш урочистих або вагомих за змістом місцях. У цьому контексті показовим є підкреслення першої строфи Реквієму «*Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*» («Вічний спокій даруй їм, Господи і вічне світло нехай світить їм») та лаконічної четвертої частини *Hostias*²⁶, яку виконує виключно чоловічий склад. За допо-

²⁵ Нагадаємо, що в Лінці на підготовчих викладацьких курсах юний Антон вчився гри на органі у відомого музикознавця Августа Дюрнбергера (August Dörnberger), автора «Елементарного підручника гармонії та генерал-басу» (*Elementarlehrbuch der Harmonie und Generalbass Lehre*, 1841). Викладаючи у Віденській консерваторії, А. Брукнер говорив: «Ця книга зробила з мене того, ким я став» [цит за: 8, с. 9].

²⁶ Латинський текст: «*Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus Tu suscipe pro animabus illis Quarum hodie memoriam facimus Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam*».

могою хоральної фактури, посиленої супроводом тромбонів, композитор перекинув змістовну арку між частинами та підкреслив значимість догматів про воскресіння й вічне життя. Для Брукнера-католика, очевидно, ці догмати були особливо важливими, що підтверджують його духовні твори, у яких образ воскреслого Христа і тема вічного життя через віру мають певне музичне втілення. Але слід додати, що згідно з вченням католицької церкви, вічне життя людина отримує не тільки через віру (як і вчить Святе Письмо), а й через діла. Саме тому прохання вічного життя, світла та спокою акцентує А. Брукнер у Реквіємі²⁷.

Друга строфа частини *Benedictus Hosanna in excelsis* несподівано звучить *a cappella* і випадає із загальної композиції, але у творах віденського періоду спів без супроводу властивий стилю А. Брукнера. У реквіємі, як бачимо, ця риса ще не сформувалася.

Як відомо, у творах зрілого періоду А. Брукнер «культивує» форму фуги та поліфонічні прийоми, але у реквіємі можна побачити тільки фугато наприкінці другої масштабної частини *Dies irae* (тт. 222–235) та подвійну фугу *Quam olim Abrahae* (п'ята частина). Щодо останньої, Г. Хуберт писав: «Дивує те, чого він [Брукнер] досяг. Особливо якщо подивимося на подвійну фугу *Quam olim*, написану за шість років до того, як він почав свої ретельні заняття з контрапункту з Симоном Зехтером» [94, с. 121].

Цікаво, що саме ця строфа була втілена в інтелектуальній формі фуги. «*Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus*» перекладається «...яке [життя вічне] Ти колись Аврааму обіцяв та нащадкам його», тобто акцентується увага на проханні та сподіванні отримати вічне життя. Релігійне виховання А. Брукнера і глибоке засвоєння церковних догматів свідчить про особливе значення цих слів для композитора, як видно з музичного тлумачення подіб-

Переклад: «Жертви та благання Тобі, Господи, з похвалами, приносимо. Прийми їх заради душ тих, про кого ми сьогодні згадуємо: Дай, Господи, їм від смерті перейти до життя».

²⁷ Крім того, загальновідомо, що в останні роки життя, коли здоров'я поступово слабшало, А. Брукнер ретельно стежив за виконанням певних церковних обрядів та щоденних ритуалів, читанням молитов.

них висловів у месях (згадаємо, наприклад, розділ меси «*Et resurrexit* або *Non confundar in aeternum*» із *Te Deum*). До речі, у Реквіємі *до мінор* М. Гайдна, строфа *Quam olim* не оформлена як самостійна частина, але є фугою в частині *Hostias*. А. Брукнер не тільки «запозичив» від М. Гайдна поліфонічну форму для канонічного тексту, а й виділив строфу великою фугою (132 т.) з ремаркою *con spirito*. Силу та значення Божої обітниці композитор підкреслив інтонаційно — висхідним стрибком на септиму на межі двох фраз, щоб слово *promisisti* (обіцяв) стало кульмінаційною точкою.

Загальний характер твору, інтонаційно-гармонічний склад, а також вибір тональності свідчить про вплив В. А. Моцарта. Навіть перший мотив *Introitus (Requiem aeternam)* є майже прямою цитатою Реквієму віденського класика. Динамічний і стрімкий характер *Dies irae*, використання струнної групи оркестру як провідної, чергування хору та солістів — ці засоби також А. Брукнер запозичив від класиків.

Великий вплив музики В. А. Моцарта на професійне становлення А. Брукнера зауважує І. В. Томашевський [155–157]. Щодо «Учнівської» («*Studiensymphonie*») симфонії *фа мінор*, написаної 1863 року, дослідник зазначає, що «...дебют Брукнера-симфоніста відбувся в руслі моцартівської... лінії віденсько-класичного симфонізму» [155, с. 124]. Ця теза безпосередньо стосується також реквієму та *Missa solemnis*, створеної через п'ять років.

Частини *Sanctus* та *Benedictus* мають інтонаційно-стильову спорідненість з аналогічними за образністю частинами творів композиторів-класиків, зокрема, Реквіємом *до мінор* (1771) М. Гайдна. Обидві частини мають тридольний розмір (12/8²⁸ та 6/4), м'який, тендітний характер звучання, який навіть нагадує галантний стиль. Строгий акордовий супровід та рівний рух восьмих у *Sanctus* наближає його й до пісенності Ф. Шуберта. Подібний характер супроводу можна побачити у пізніших творах А. Брукнера, Псалмі 22 (1852) та *Missa solemnis* (1854), що свідчить про спадкоємність стильових традицій.

²⁸ Можливо, скорботна тридольність *Lacrimosa* В. А. Моцарта (12/8) теж надихала А. Брукнера до певного музичного трактування канонічних текстів.

Проте у зрілих месах композитор обирає власний творчий шлях до трактування музичного втілення образів «миру вишнього».

Тож, хоча деякі дослідники й називають молодого А. Брукнера епігоном В. А. Моцарта, але факт значного художнього прогресу композитора, порівняно з першими *missa brevis*, незаперечний. Після виконання Реквієму 1887 року регент хору Санкт-Флоріана писав А. Брукнеру, що вже в роки навчання і творчого становлення композитора відчувалася «величезна геніальність» [187, с. 81].

Отже, молодий А. Брукнер використовував характерні барокові, класицистичні та шубертівські стилістичні прийоми як шаблони, і це був, якщо пригадати шлях творчого становлення інших композиторів, не тільки його учнівський метод. Загалом запозичення інтонаційних і стилістичних прийомів у Реквіємі А. Брукнера можна назвати тотальним, за словами Ю. Булавінцевої, композитор «демонструє так званий стилістичний ретроспективізм» [19, с. 21].

2.3 *Missa solennis in b* (1854): на шляху до власного стилю

У 1854 році помер Міхаель Арнет (Michael Arneth), який був для композитора як батько. До церемонії поховання А. Брукнер написав два твори — *Vor Arneths Grabe* та *Libera me фа мінор*. Через півроку, до інаугурації Фрідріха Майра (Friedrich Mayer), наступника М. Арнета, композитор написав *Missa solennis сі-бемоль мінор*²⁹.

Missa solennis має кантатний тип композиції, який характеризується дрібним поділом вербального тексту та відповідно більшою кількістю частин. Псалми 114 та 146, які належать до раннього періоду творчості А. Брукнера,

²⁹ К. Хоуї зазначає, що А. Брукнер був ображений тим, що його навіть не запросили на банкет після прем'єри, хоча він працював дуже активно натхненно та відповідально. Композитор відсвяткував цю подію самостійно в місцевому трактирі, оскільки «меса заслуговувала на це».

також мають кантатний тип композиції. Наведемо композиційну схему меси і розглянемо ключові характеристики окремих частин (схема 2.1).

Схема 2.1.

А. Брукнер. *Missa solemnis*. Структура

№ з/п	Частина	Тональність	Розмір	Кількість тактів
1.	Kyrie	B	3/8	71
2.	Gloria I	B	4/4	66
3.	Gloria II — Qui tollis	G	9/8	34
4.	Gloria III — Quoniam	B	4/4	82
5.	Credo I	B	4/4	36
6.	Credo II — Et incarnatus/ Crucifixus	F/f	4/4	31
7.	Credo III — Et resurrexit	B	3/4	111
8.	Credo IV — Et vitam	B	4/4	53
9.	Sanctus	B	12/8	22
10.	Benedictus	Es	6/8	58
11.	Agnus Dei	B	3/4	47
12.	Dona nobis pacem	B	2/4	75

У *Kyrie* оркестрового вступу немає, одразу починається тема. Жанровою основою частини є пасакалія. У низхідному мелодичному русі низьких струнних, який супроводжується рівномірним рухом восьмими, часто утворюється риторична фігура *catabasis*. У середньому розробковому розділі частини основними прийомами розвитку є імітаційність та висхідна секвенція. Вплив органної техніки гри виявляється у систематичному використанні динамічних контрастів.

Урочиста маршовість, гайднівська мелодика, чіткі класичні каданси та загальний гармонічний склад є рисами *Gloria*. Традиційно друга частина починається заспівом священника, але в подальшому спостерігаємо суто брукнерівське ставлення до тексту: виділення окремих величальних слів (*laudamus, benedicimus, glorificamus*). Наймовірно зворушливою є музика *Qui tollis* — соло баса у поєднанні з рухливим та мелодичним контрапунктом гобоя сповнені лірико-романтичних інтонацій та стилістично наближені до мо-

цартівської мелодики. У другому реченні сольної партії слово *miserere* супроводжується низхідним хроматичним ходом — риторичною фігурою *passus duriusculus*, яка в бароковій музиці була символом скорботи і хресних страждань Ісуса Христа. У хорових репліках — або строгий унісон, або хоральність, «застиглі» декламаційні інтонації. Респонсорний спів супроводжує наступну частину ***Quoniam***: сольні репліки ліричних сопрано і тенора підхоплює хор, діалогічна будова нагадує ансамблеві сцени з опер В. А. Моцарта. *Quoniam* має двочастинну форму. Традиційно слова «*in gloria Dei Patris*» — fuga (другий розділ форми), а завершальне слово «*amen*» є кодою, у якій повертається гомофонно-гармонічна фактура. Ритмо-інтонаційна структура частини також витримана у стилі віденських класиків.

В. Протопопов зазначив: «У *Missa solemnis* in B (1854) завершальна fuga *Gloria* своєю темою наближається до Гайдна, а структурою експозиції, що заокруглюється тонікою, — до Шуберта. <...> Ступінь оригінальності мелодики, гармонії та форми загалом незначна» [134, с. 251].

Credo, як і *Gloria*, починається сольним заспівом. У піднесеному настрої, стрункості композиції, майстерному поєднанні поліфонічних, секвенційних прийомів розвитку та загальному мелодико-гармонічному строю відчувається спорідненість з майбутніми месами А. Брукнера.

Христологічний уривок символу віри має дві самостійні частини: *Et incarnatus* та *Crucifixus* утворюють одну частину циклу, *Et resurrexit* — іншу. Перехід від *Et incarnatus* до *Crucifixus* здійснюється без зупинок методом зіставлення однойменних тональностей (*фа мажор* — *фа мінор*). Текст *Et incarnatus* виконує квартет солістів³⁰, а *Crucifixus* — хор. Трагічний характер *Crucifixus* композитор підкреслив тонічним органним пунктом; риторична фігура *catabasis* (низхідний гамоподібний рух) пронизує хорову та оркестро-

³⁰ У двох великих месмах А. Брукнер зберіг подібний виконавський склад. Так, у месі *re mінор* перший період розділу *Et incarnatus* виконує також квартет солістів, а далі хор; у третій месі *фа мінор* — соло тенора з репліками хору.

ву тканину. Образ страждаючого Христа А. Брукнер і в подальшому буде супроводжувати не тільки риторичними фігурами, а й співом *a cappella*.

Частина *Et resurrexit* є найбільшою в месі, тому що тут поєднуються кілька строф. На противагу трагізму фігури *catabasis*, ця частина починається стрімким хроматичним підйомом, який звучить в оркестровому вступі на фоні тонічного органного пункту і виростає з *pianissimo* до *fortissimo*. Перша фраза хору звучить могутньо в унісон з оркестром і також є стверджувальною риторичною фігурою *anabasis*, яка у творчості Й. С. Баха є символом воскресіння та вознесіння Христа. Підкреслимо, що звернення А. Брукнера до барокових риторичних фігур саме у *Credo* мес, включаючи три великі меси, є системним.

У частині *Et resurrexit* найбільше помітні риси зрілого стилю А. Брукнера, які можна побачити у великих месах. Наприклад, тремоло та органний пункт у лаконічному оркестровому вступі, міцне звучання хору у високій теситурі та «віртуозне» трактування партій, мелодична лінія яких насичена стрибками (особливо партія сопрано), підкреслений сильними долями пунктирний ритм та гучна динаміка. Саме так А. Брукнер зображує образ Божої могутності, величі та слави. Згадуються слова апостола Петра: «Через Нього [Ісуса Христа] ви віруєте в Бога, що з мертвих Його воскресив та дав славу Йому, щоб була ваша віра й надія на Бога» (1 Пет. 1:21). Розуміння канонічного тексту, віра у непорушні християнські догмати та винайдене одного разу їх музичне втілення композитор зберігатиме до кінця життя.

Типовим для зрілого стилю А. Брукнера є музичне протиставлення слів *vivos* (живих) та *mortuos* (мертвих) — переважно теситурним і динамічним контрастом. Образ Христа, який прийде вдруге вже як Суддя (*judicare*) живих та мертвих, лише в одному такті (т. 30) підкреслений маркатованим хоровим унісоном та оркестровим *tutti* з пружним пунктиром на сильній долі. Наприкінці побудови слово *mortuos* повторюється ще двічі, але застигаючи, востаннє супроводжується риторичною фігурою *catabasis*. Наприкінці частини відбувається повернення до теми смерті (*Et exspecto resurrectionem*

mortuorum), але в іншому контексті — очікування воскресіння мертвих, тобто померлих віруючих. Проте музичне втілення цього образу в обох випадках ідентичне. Виходячи з цього, можна припустити, що А. Брукнер як віруюча людина смерть сприймав з острахом. У подальшому тема смерті, виражена у слові *mortuos*, так само буде привертати до себе увагу різко контрастними музичними барвами.

Показовим для наступних духовних творів А. Брукнера є незмінне, починаючи саме з *Missa solemnis*, трактування образу Церкви³¹ (*ecclesia*). Строфа *Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam* ([вірую] в єдину, святу, соборну й апостольську Церкву) викладена діатонічно, крокуючі у поступовому мелодичному русі четвертні нагадують григоріанські піснеспіви. витриманий рух восьмими тривалостями в контрапункті низьких струнних додає ваги словам та водночас дієвості, міцності. Стале, стабільне музичне втілення цієї строфи символу віри пов'язане з католицьким вченням про церкву. Згідно з Катехізисом католицької церкви, «спасіння приходить тільки від Бога; але позаяк життя віри ми отримуємо посередництвом Церкви, тому вона — наша Матір [курсив — А. Д.]: “Ми віримо Церкві як матері нашого нового народження, а не в Церкву як у автора нашого спасіння” (Фауст Рієзький, Про Святого Духа). Тому що Церква — наша Матір, вона є також і вихователкою нашої віри» [69, с. 34].

Et vitam — подвійна fuga бахівського зразка, у якій оркестрові партії супроводжують хорові. У третій месі фа мінор цей розділ *Credo* також викладений у детально розробленій поліфонічній формі, що споріднює обидва твори, хоча й написані вони з різницею в чотирнадцять років. Невелика за обсягом fuga *Et vitam* завершується кодою «Амінь». Перше речення коди

³¹ Тут і в далі матиметься на увазі не архітектурна будівля, храм, а Вселенська церква як тіло Христове. Апостол Павло писав до церкви: «Тепер я радію в стражданнях своїх за вас, і доповнюю недостачу скорботи Христової в тілі своїм за тіло Його, що воно Церква» (Кол. 1:24). Також до церкви в Ефесі він писав: «...Христос полюбив Церкву, і віддав за неї Себе, щоб її освятити <...> щоб поставити її Собі славною Церквою, що не має плями чи вади, чи чогось такого, але щоб була свята й непорочна!» (Еф. 5:25, 27).

композитор доручив квартету солістів, що нагадує каденцію оперної арії В. А. Моцарта і вносить своєрідний дисонанс у стрункість загальної форми частини. У другому реченні «баланс відновився» з поверненням хорового *tutti* й класичної завершальної каденції.

Частини *Sanctus* та *Benedictus* витримані в одному пасторальному характері, споріднені плавним тридольним метром. Гармонічні барви та характер супроводу наближають звучання *Sanctus* до *Qui tollis*. Інтонаційна структура частини ґрунтується на поступеному мелодичному русі та звуках тризвуку, а також на поєднанні чистих інтервалів. Мелодичний зачин *Sanctus* є «прототипом» таких майбутніх творів як Псалом 112, *Te Deum* та Псалом 150. Поступове вивільнення А. Брукнера від традиції виявляється у яскравих гармонічних прийомах, наприклад, мажоро-мінорних зв'язках. Так, друга фраза (т. 4) на коротку мить «затмарюється» появою мінорної домінанти з майже раптовим зсувом у тризвук низького третього ступеня і переходом у натуральну (мажорну) домінанту. У тональному плані першого п'ятитакту спостерігається зсув у мінорну домінанту та гра однойменних тональностей: *сі-бемоль мажор* — *фа-мінор* — *ре-бемоль мажор* — *сі-бемоль мінор* — *фа мажор*.

Слова «*osanna in excelsis*», які зазвичай у месях А. Брукнера та інших композиторів є окремим розділом форми, тут акцентовано підкреслені зміною хорової фактури та насиченням імітаційністю. Вигуки *osanna* у ламаній мелодичній лінії містять послідовність із ямбічних чистих інтервалів. У скромному форматі розділу значення цих інтонацій нівельовано, але вони, як гірчичні зерна, «проростуть» у месях та симфоніях композитора.

Частина *Benedictus* побудована за принципом респонсорного співу. Діалог соліст — хор утворює старовинну складну двочастинну форму. У кожному розділі хор відповідає солісту, повторюючи тематичний матеріал. Діалогічна будова зберігається і в наступній частині *Agnus Dei*, але тепер емоційно насичені оркестрові інтерлюдії є відповідями та водночас коментарями стриманим і зосередженим хоровим реплікам. Хоча і хорова, і оркестрова тканини

сповнені інтонацій *lamento*, почуття глибокої скорботи і трагізму помітні в оркестрових реченнях, кульмінацією яких є хроматизована риторична фігура *passus diriusculus*. Наприкінці частини слова «*peccata mundi*» («гріхи наші») трансформована мелодична лінія дуже нагадує бахівську тему хреста — у різних партіях по чергово тричі звучить *до — ре-бемоль — ля — сі-бемоль*.

Після тривалого відхилення в однойменний мінор частина завершується домінантовим тризвуком. Початок останньої частини *Dona nobis pacem* вносить сильний контраст, переважно за рахунок моцартівської танцювальної легкості, навіть безтурботності звучання. Протягом частини збережений один емоційно піднесений настрій. Респонсорний спів супроводжується динамічним контрастом, а хорові відповіді звучать тутійно.

Отже, у *Missa solemnis* А. Брукнер виявив себе передусім як здібний учень: опанував інтонаційно-гармонічні та оркестрові засоби класиків Й. Гайдна та В. А. Моцарта, частково перейняв мелодику Ф. Шуберта, а також показав майстерне володіння поліфонічним письмом. Недаремно Л. Новак назвав *Missa solemnis* «*summa musices*» тридцяти років життя композитора. Через місяць після прем'єри меси А. Брукнер склав іспит Ігнацу Асмайру³², продемонструвавши свою блискучу поліфонічну техніку органної імпровізації. Прийоми гри на органі досить рельєфно виявляються у фактурно-динамічних контрастах частини *Et resurrexit*. Заняття із Симоном Зехтером, які почнуться тільки наступного 1855 року, допоможуть молодому А. Брукнеру знайти власний шлях у музичному світі.

2.4 Меса *ре мінор* (1864) як приклад зрілого стилю

Перша велика меса *ре мінор* була завершена 1864 року, наприкінці цього ж року вона двічі виконувалась у Лінці та отримала схвальні відгуки у місцевій пресі. Меса *ре мінор*, на відміну від *Missa solemnis*, має традиційні шість

³² Ігнац Асмайр (Ignaz Aßmayer, 1790–1862) — австрійський композитор, церковний музикант (органіст), представник класицизму. Навчався в А. Сальєрі та (за деякими даними) у М. Гайдна, товаришував із Ф. Шубертом.

частин. За словами Л. Новака, ця меса є «першим твором, у якому впевнено заявив про себе геній майстра ... А сам Брукнер вважав своїм першим достойним уваги твором написаний роком раніше “Germanenzug”» [119, с. 160].

Оркестровий вступ одразу створює напружену атмосферу і стримує емоції, за характером і використаними музичними засобами нагадує реквієм Ф. Й. Аумана³³. На фоні «крокуючого» тонічного органного пункту, який нагадує траурний марш, контрапунктично викладена тема у струнних, виткана інтонаціями *lamento* (риторична фігура *suspuration* — зітхання), побудована на звукоряді хроматичної гами із синкопованим затриманням ступенів на останній долі. Оркестрова тема починається зменшеною квінтою від другого ступеня, підхоплюється контрапунктично, що є показовим, оскільки в поліфонічному письмі та класичній гармонії висхідний тритоновий хід був заборонений. Але А. Брукнер, перетворивши цей прийом на риторичну фігуру *passus diriusculus* через заповнення хроматичним сповзанням, відобразив надлюдську скорботу і душевні страждання. Отже, тема має два інтонаційних зерна: висхідну квінту (але в хоровій партії перша квінта є чистою, від тоніки) і скорботну малу секунду.

Перший розділ *Kyrie eleison* має лише 22 такти. Оркестр, як «дзеркало душі», відображає внутрішній емоційний стан. Саме тут на початку другого речення відбуваються ритмічні зрушення за рахунок тріолей, які «розхитують» рівномірний рух мелодії у вокальній партії. Також у валторн вперше з’являється рішучий ритмічний мотив чверть із двома крапками і шістнадцята, що супроводжується низхідною октавою (потім у тт. 32–33, 41–42, 108–109), у хорову ж партію цей мотив «вривається» пізніше, тільки в кульмінаційній вершині (тт. 115–116), підкреслюючи пристрасне звернення до Господа як до єдиного Помічника і Спасителя. Подібний музично-молитовний розвиток А. Брукнер згодом застосує в *Kyrie фа-мінорної* меси.

³³ Франц Йозеф Ауман (Franz Joseph Aumann, 1728–1797) — австрійський священник і композитор, попередник А. Брукнера в монастирі Санкт-Флоріан. Більшість його творів — це духовна музика, яка активно виконувалась в австрійських монастирях. Ф. Й. Ауман також тісно спілкувався з М. Гайдном.

Другий розділ *Christe eleison* не контрастує з першим, тут поліфонізується початковий мотив теми, «світлішає» тональний план. По-перше, кожне слово звернення *Christe eleison* розмежовується паузами і підкреслюється синкопою, що разом з інтонаціями «зітхання» створює враження болісного благання. По-друге, початковий квінтовий підйом, тобто перше інтонаційне зерно, перетворюється на дієвий октавний стрибок, підкреслений довгим пунктиром (тт. 72, 76). По-третє, лейтфраза всієї частини *Kyrie eleison* звучить секвенційно, зсуваючись на малу секунду вгору і виростаючи динамічно, тим самим підготовляючи появу репризи.

Динамізація репризи відбувається за рахунок поліфонізованого проведення теми в усіх голосах (естафетно від альту до сопрано, з кроком у чисту квінту), що одразу розширює діапазон хорових партій та посилює експресію. Кульмінацію підготовлено однією із брукнерівських звукових ідіом — «секвенцією вознесіння», про яку В. Коннов зазначав, що вона утворюється «...характерною послідовністю тризвуків у співвідношенні тоніка — домінанта, із секундовим зміщенням кожної ланки цього “ланцюга”, що символічно з’єднує “дольний” та “горний” яруси концепції за образом та подобою вірша Гете “Межі людства”...» [76, с. 178]. У кульмінації поєднано стрімкий мелодико-динамічний спад і рішучі вигуки *Kyrie* з активною ритмічною фігурою, яка звучала тільки в оркестрі. Загалом традиційна тричастинна будова *Kyrie* має в А. Брукнера кілька локальних кульмінацій, своєрідних емоційних накопичень, які утворюють суцільну хвилеподібну драматургічну лінію. Остання кульмінація швидко згасає і переходить в оркестрову коду-постлюдію, у якій немає хроматики й «поліфонії» вступу. Такими засобами композитор відобразив глибоке смирення перед Всемогутнім.

Окремо слід звернути увагу на роль хорового унісону та самотійної партії оркестру. Розглянемо числове співвідношення (схема 2.2).

Схема 2.2.

А. Брукнер. Меса *ре мінор*. Співвідношення хорового унісону
та оркестрових інтерлюдій

Партія	Загальна кількість тактів	Кількість тактів інтерлюдії
Хор	90	31
Оркестр	132	42

Як бачимо, третина хорової тканини викладена унісоном, оркестрові інтерлюдії теж складають третину від загального обсягу частини. Систематичне використання хорового унісону — це типова риса брукнерівського стилю, прояв «соборності як ідеалу творчості» (Н. Решетіло). Унісонне звучання акламації³⁴ *Kyrie eleison* у змістоутворюючих «точках» свідчить про те, що А. Брукнер усвідомлював себе частиною Вселенської церкви та своєю музикою намагався відобразити почуття від імені Церкви. Таке розуміння канонічного тексту відповідало католицькому віровченню та словам апостола Павла: «...одне тіло, один дух, одна надія, один Господь, одна віра, одне хрещення та один Бог і Отець всіх» (Єф. 4:4-6). У розумінні значення оркестру як коментаря А. Брукнер підтримував класико-романтичні традиції, а саме жанру *missa solemnis*.

Друга частина ***Gloria*** відповідно до канонічного тексту складається з п'яти розділів. Традиційно заспів доручений солісту (священнику) і перший

³⁴ Згідно з А. Єфіменко, «Під акламацією (від лат. *Acclamatio* — заклик, *ad* — до та *clamare* — звати) розуміється простий порядок прийняття або відхилення будь-якого рішення, що виражається реакцією “общинні збори” у вигляді схвалення через “вигуки”, репліки, знаки руки, тобто через безпосередній прояв згоди. У християнському богослужінні молитви супроводжуються проголошенням *Amen* (яке іноді включається у спів) священниками та громадою. Власне, *Amen* є акламацією, якою завершується конкретна молитва. Крім того, в літургії застосовуються різноманітні акламації, що сигналізують про безпосередній комунікативний обмін священників та парафіян, найпростіший засіб *participatio actiosa* громади. Як відомо, наприклад, і перша частина *Sanctus* 'а (Іс.6:3), і *Benedictus* завершуються співом *Hosanna in excelsis* / Осанна в вишніх (пор. Пс 118: 25-26а). Арамейське слово *осанна* означає “спаси!” Як шаноблива акламація воно представлене вже в новозаповітній розповіді про вхід Ісуса Христа в Єрусалим, чим підтверджується, що *Kyrie, eleison* “Господи, помилуй!”» — це зовсім не прохання про допомогу, а вигук шанобливості. Міхаель Кунцлер у дослідженні структури меси-ритуалу справедливо підкреслює, що “за комунікативним наміром *Осанна!* означає те саме, що *Господи, помилуй!*”» [46, с. 80].

шеститакт *Et in terra pax hominibus* виконується в унісон. Гімнічний характер другої строфи (*laudamus Te*) утворюється тутійним звучанням хору й оркестру, вокальна партія насичена ямбічними кварто-октавними стрибками і тому одразу ж досягає широкого діапазону. Цей прийом стане типовим для подібних образів не тільки у творах духовної тематики, а й у симфоніях. У хроматизованій партії оркестру помітна інтонаційна єдність із *Kyrie*.

Одним із характерних прийомів композитора є точна, буквальна передача змісту музичними засобами. Так, слова *gratias agimus tibi* («подяку Тобі складаємо») виконуються жіночими голосами в супроводі дерев'яних духових на *piano* і різко контрастують з наступними словами *propter magnam gloriam tuam* («бо велика слава Твоя»). Таким способом композитор ніби сам промовляє ці слова і демонструє свою вдячність Богові м'якими та ніжними інтонаціями, голосно та впевнено повідомляє про Божу велич. В інших творах також часто можна побачити, що одне речення А. Брукнер поділяє на дві або кілька протилежно оформлених фраз, щоб донести зміст тексту.

У другому розділі *Gratias agimus tibi* (тт. 24–74) А. Брукнер використав двочастинну будову, вдавшись до повторення фрази «*gratias agimus tibi*», яка в оригінальному тексті виконується один раз, на початку другої побудови. Фраза «*gratias agimus tibi*» стала «відправним пунктом», щоб висловити вдячність двом іпостасям-особистостям Бога — Богу-Отцю та Богу-Сину. Тут виявляється різне розуміння і, як наслідок, різне музичне трактування образів Отця та Сина. Перша побудова «*Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens*» («Подяку Тобі складаємо, бо велика слава Твоя, Господи Боже, Царю Небесний, Боже, Отче Всемогутній») за винятком м'якого звучання фрази «*gratias agimus tibi*» супроводжується величним звучанням на *fff*, акцентуванням сильних долей та підйомом до мелодичної вершини ля-бемоль другої октави. У другій побудові «*Gratias agimus tibi Domine Fili unigenite, Jesu Christe*» («Подяку Тобі складаємо, Господи, Сину Єдинородний, Ісусе Христе») з тихою динамікою зву-

чить соло сопрано у супроводі дерев'яних духових. Показовим є музичне втілення імені Христа («*Jesu Christe, Agnus Dei, Christe eleison, Et incarnatus*»): його в А. Брукнера зазвичай супроводжує м'яка діатоніка, хоральна фактура, тиха динаміка (тт. 67–73, 127–129, 135–137), частіше струнні або дерев'яні духові інструменти, спокійний рух. Такий ніжний образ Христа в музиці, можливо, пов'язаний зі спогляданням статуї або картини Мадонни з немовлям, яка є в кожному католицькому храмі, та розп'яття в центрі вітваря.

Розділ *Qui tollis miserere nobis* починається у світлому до мажорі. Висока теситура дерев'яних духових та жіноче виконання нагадує спів ангелів з небес, що підхоплюється «земними» чоловічими голосами, утворюючи своєрідну сцену-діалог. Четвертий розділ *Quoniam* повертає у початковий темп, в оркестрі відчувається пружна маршова хода і майбутнє динамічне розгортання. Але зараз у вербальному тексті — звернення до Ісуса Христа як до єдиного святого Заступника перед Отцем, тому сила висловлювання стримується рівними і спокійними інтонаціями у вокальній партії. Ім'я Ісуса Христа виконується кілька разів із граничним благоговінням. Нарешті, на оркестровому злеті могутньо, в імітаційному викладі востаннє звучить ім'я Сина Божого (тт. 144–148). Хоровий унісон останньої фрази «*cum Sancto Spirito in gloria Dei Patris*» разом із підкресленим пунктирним ритмом у мідних відображають велич триєдиного Бога.

Останній розділ *Amen* — традиційно вирішений у формі фуги, яка завершується грандіозною кодою з фанфарним звучанням мідних духових.

З приводу оркестру Л. Новак зазначає: «Серед мотивів, які використовує Брукнер, особлива роль належить укоріненим у класичній практиці композиції акомпануючим фігурам, що зберігаються на досить тривалих ділянках музичної форми. Найбільш показовими зразками цього типу викладення матеріалу є фуги *Gloria* в месях ре-мінор та фа-мінор, *Et unam sanctam* і початок *Credo* в ре-мінорній месі...» [119, с. 163].

У хоровій партії ***Credo*** переважають рішучі октавні стрибки, що супроводжуються пунктирним ритмом, ключові фрази звучать в унісон. Оркестрова тканина рухлива, урівноважує і водночас наповнює внутрішньою енергією масштабні рухи (тобто довгі тривалості) в хоровій партії.

Частина поділяється на кілька контрастних розділів:

1. *Credo* — Moderato, 3/4, *ре мажор*.
2. *Et incarnatus* — Adagio, 4/4, *фа-дієз мажор*.
3. *Crucifixus* — Adagio, 12/8, *до мажор*.
4. *Et resurrexit* — Allegro, 4/4, *ре мінор*.
5. *Et in Spiritum Sanctum* — Tempo I, 3/4, *ре мажор*.

Розділ *Et incarnatus* спокійним рівномірним рухом акомпануючих струнних нагадує колискову, має елементи концертування, оскільки виконується спочатку квітетом солістів, а потім хором. Короткому розділу *Crucifixus* властиве музичне вирішення вербального тексту, яке не буде типовим для творів віденського періоду: це скоріше театральна або ораторіальна сцена, у якій оркестр відіграє ключову роль як виразник емоційного наповнення. Зовні застигла вокальна тема контрастує зі стрімким потоком струнних, такий рух шістнадцятих у розмірі 12/8 більше властивий концертним жанрам, сприймається як уривок із симфонічного твору. Відхилення в мажорні тональності, підкреслені тембрами мідних духових, створюють відчуття об'єму, підйому, ніби очікування наступної оперної сцени та зміни декорацій, це відчуття посилюється великою інтерлюдією, яка є вступом до наступного розділу *Et resurrexit*. Підкреслені ламентозні інтонації на фоні тремлюючих струнних і напруженої гармонії раптово змінюються світлим звучанням *ля мажору* (домінанти до *ре мінору*), яке триває недовго. Стрімкі хроматизовані злети та спади нагадують однойменний розділ із *Missa solemnis*. Активний образно-інтонаційний розвиток у партії оркестру споріднений із сонатним *allegro* «Учнівської» симфонії *фа мінор*, після завершення якої А. Брукнер одразу ж розпочав роботу над месою *ре мінор*. Бурхливий

рух пасажів у струнних, зловісний унісон мідних духових, численні мажороміно́рні зрушення — усе це вселяє відчуття катастрофи. Воскреслий Син Божий змальований як майбутній повновладний Суддя всіх народів.

Сьома строфа «*Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis*» («І вдруге прийде зі славою судити живих і мертвих, а Його Царству не буде кінця») насичена ще більшим драматизмом завдяки домінуючому пунктирному ритму в оркестрі, цементуючому органному пункту і поліфонізацією хорової тканини. Тут — драматична кульмінація всієї частини.

Останній розділ «*Et in Spiritum Sanctum*» — арка до початку всієї частини. Серед останніх строф виокремлюються слова «*Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam*», викладені (традиційно) хором унісоном, але сила і влада вселенської Церкви як Тіла Христового підкреслена тиратами в оркестрі. Завершується *Credo* повторенням останніх слів «*Et vitam venturi sæculi. Amen*», які звучать тріумфально. Партія скрипок інтонаційно споріднена з христологічними розділами *Et incarnatus* та *Crucifixus*, як символ спасіння через жертовну смерть Ісуса Христа. Поступово піднімаючи вокальну теситуру на останньому *Amen*, автор досягає кульмінаційної вершини *ля другої октави*, а далі — гамоподібне згасання (тт. 287–299). Такий прийом А. Брукнер використає у *Te Deum* та Псалмі 150. Отже, ствердженням вагомості останніх слів музичними засобами підкреслено віру композитора в істинність Божих обітниць.

Четверта частина ***Sanctus*** складається з двох контрастних розділів. Перша строфа має помірний темп, прозору фактуру і, за авторською ремаркою, звучить урочисто. Триразове *Sanctus* секвенційно та динамічно виростає до змістовної вершини першої строфи: фраза *Dominus Deus Sabaoth* підкреслена не тільки мелодичним сходженням, а й широкими стрибками і пунктирним ритмом із подвійною крапкою. Аналогічний інтонаційно-тематичний розвиток спостерігаємо у третій великій месі *фа мінор*.

Зазначимо, що ім'я Бога Суцього (*Sabaoth*), Бога-Творця, починаючи ще з ранніх творів, А. Брукнер озвучував пунктирним ритмом із подвійною крапкою. У месі *ре мінор*, наприклад, звернення *Kyrie* (перша частина, тт. 115–116) та *Domine* (друга частина, тт. 33–34, 52–53) викладені такою ритмоформулою. Однакове ритмічне оформлення слова *Dominus* та його аналогів можна вважати своєрідним лейтритмом образу Всевишнього.

Друга строфа *Sanctus* контрастує за темпом, динамікою та вокальною теситурою. Знову оркестр виступає рушійною силою — безперервний рівномірний рух восьмими сповнений енергії. *Hosanna* звучить почергово у жіночих та чоловічих голосів, нагадуючи перегуки-діалоги. За традицією, лаконічний завершальний розділ *Hosanna* повторюється у наступній частині.

Прелюдія до *Benedictus* просвітленим характером наближається до симфонічного *Adagio*. Тема доручена квартету солістів, що відповідає традиціям великих мес того часу, а потім підхоплюється хором (антифонний тип викладу). Мелодична лінія хорової та оркестрової (струнні, дерево) партій розвивається імітаційно, набуваючи подекуди трагічного відтінку завдяки гармонічним барвам, і наближається до розробкового розділу сонатного *allegro*. Після оркестрової інтерлюдії звучить головна тема, тобто починається реприза, яка тепер динамізується за рахунок імітаційного проведення теми вже хором, а не квартетом солістів.

Остання частина *Agnus Dei* має інтонаційно-тематичні зв'язки з попереднім матеріалом меси, що є типовим для циклічних творів та сонатно-симфонічного циклу. Вона написана у складній двочастинній формі з тональним розвитком, спрямованим від *соль-мінору* до *ре-мажору*. Відповідно, перша частина форми — це строфа «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Miserere nobis*», а друга — остання фраза «*Dona nobis pacem*».

Перший розділ форми має тричастинну структуру. Лаконічній головній темі властиві риси траурного маршу та пасакалії. Низхідний рух партії духових, які відкривають частину, підхоплюється висхідною квінтою у вокальній

партії із зупинкою на нестійкому другому ступені, а потім вибудовується зі скорботних інтонацій *lamento*. Репліки солюючого баса «*miserere nobis*», що підхоплюються хором, виконують функцію своєрідної священницької молитви. У другому розділі (тт. 26–61) повторено вербальний текст, але з виразними ознаками розробки в музичному втіленні. Тема скорочується удвічі, а потім з неї виокремлюється другий низхідний мотив (якого не було у першому проведенні) на словах *qui tollis*. Трагізм внутрішнього змісту підкреслений тиратами, що супроводжують вокальну партію. Характер звучання близький до музичного трактування слів «*Et unam, sanctam, catholicam*» у третій частині меси. Оркестровий контрапункт витканий із ламентозних секундних інтонацій, чим відтворено глибину страждань Христа і тяжкість провини людства, яку Син Божий добровільно взяв на Себе. Тема-кульмінація в репризі (тт. 62–77) підкреслена маркатованим звучанням оркестру, *fortissimo* і стретним викладенням слів *qui tollis*. Раптовим динамічним спадом супроводжуються слова *peccata mundi*: хор підтримується тільки тремоло литавр.

У другому розділі (тт. 78–137) фраза *dona nobis pacem* виражає не тільки прохання, а й упевненість у майбутньому вічному житті, у спасінні через жертву Христа. Сонячний *ре мажор* та інтонаційний матеріал останньої строфи *Credo* «*Et vitam venturi saeculi*» підкріплюють цю впевненість. А. Брукнер також протягнув арку до першої частини меси: тепер тематичний матеріал молитви *Kyrie eleison* звучить з іншим молитовним проханням *dona nobis pacem*. Це означає, що композитор мислив *Kyrie eleison* як прохання не тільки про прощення гріхів земного життя, а також як молитву з надією на отримання милості Божої в житті вічному.

Отже, меса *ре мінор* містить точно визначені інтонаційні, ритмічні та фактурні «зерна»-формули для музичного втілення певних музичних образів. Відповідно, твір має інтонаційно-тематичні «виходи» на створені пізніше духовні опуси. Водночас, перша велика меса — це творча лабораторія для зрілих симфонічних опусів А. Брукнера, про що свідчить величезна роль оркестру.

2.5 Меса *мі мінор* (1866): відродження ренесансних традицій

Як відомо, А. Брукнер ніколи не приховував, навіть дуже відкрито демонстрував свою глибоку віру в Бога. Більшість духовних творів він написав у складні життєві періоди переживань або хвороби, або як знак вдячності Богу. Друга меса *мі мінор* не стала винятком. У квітні 1866 року А. Брукнер завершив Першу симфонію, але з її виконанням виникли труднощі — композитор зіткнувся з байдужістю оточуючого середовища, що стало внутрішнім поштовхом до створення другої меси *мі мінор*. Приводом стало освячення каплиці нового собору в Лінці. Крім того, А. Брукнер був певною мірою обмежений у дозволених засобах виразності для духовного твору. Як зазначає Н. Філімонова, «<...> у 60-ті роки Загальний німецький союз св. Цецилії розгорнув боротьбу за чистоту католицького богослужіння, відродження традицій вокальних форм. Нападок зазнала церковна музика з інструментальним супроводом — як віденських класиків, Ф. Шуберта, так і А. Брукнера й Ф. Ліста, які жили в той час. Болісно реагуючи на ворожі випадки, А. Брукнер проте не поступився своїми позиціями, не відмовився від виразності оркестрових барв <...>» [165, с. 241].

Три великі меси об'єднані спільним трактуванням образів, за допомогою якого А. Брукнер як проповідник розкрив своєю музикою нетлінні біблійні істини. Усі частини мес досить лаконічні, основні думки композитор висловлює просто й доступно, музичними звуками розшифровуючи тексти Святого Письма. Але меса *мі мінор* відрізняється від двох інших передусім превалюванням строгого поліфонічного стилю, завдяки чому сучасники назвали композитора «Палестріною XIX століття», а також незвичним виконавським складом: месу написано для восьмиголосного хору в супроводі духових інструментів (подвійний склад дерев'яних духових, але без флейт, чотири валторни, дві труби і три тромбони).

Найглибший зміст меси закладено в перших шести тактах *Kyrie*. Починаючи з першого ж звука, почерговим вступом голосів утворюється цілісно-чуттєва мелодична лінія, у якій висхідними квінтами значно розширено її ді-

апазон і молитовному благанню надано щирості, відвертості, а секундовими інтонаціями, які виростають одна з одної, підкреслено скорботний стан, сповнений каяття. Духові інструменти відіграють посилюючу, нагнітаючу роль, вступаючи в кульмінаційних моментах, коли поліфонічна хорова фактура змінюється гармонічною. Незважаючи на велику кількість голосів, фактура не нагромаджена і не ускладнена, мелодична лінія кожного голосу досить проста. Величезне значення в голосоведенні має поліфонічний прийом естафетної передачі мелодії від одного голосу до іншого, завдяки чому створюється ефект безперервності мелодії та відчуття, ніби вона виконується однією групою голосів (тт. 55–56, 84–85). Щімки секундові інтонації, підйом до мелодичної вершини за допомогою канонічного вступу голосів у перших тактах меси нагадують початок *Miserere* А. Лотті (приклад 2.1).

Приклад 2.1.

А. Брукнер. Меса *мі-мінор*. «Kyrie eleison»

Музичний нотний зразок для «Kyrie eleison» А. Брукнера. Нотна партитура складається з чотирьох голосів (сопрано, альт, тенор, бас) та фортепіано. Темп позначено як «Ruhig Sostenuto». Партитура демонструє канонічний вступ голосів, де кожен голос вступає з певною затримкою, створюючи ефект безперервності мелодії. Динамічні позначення включають *p* (піано), *cresc.* (кресцендо) та *f* (форте).

А. Лотті. *Miserere*

Музичний нотний зразок для «Miserere» А. Лотті. Нотна партитура складається з чотирьох голосів (сопрано, альт, тенор, бас) та фортепіано. Партитура демонструє канонічний вступ голосів, де кожен голос вступає з певною затримкою, створюючи ефект безперервності мелодії. Динамічне позначення включає *p* (піано).

Музична тканина першого розділу *Kyrie eleison* поліфонізована, окрім завершальних та кульмінаційних зон. Зміна поліфонічної фактури акордовою вертикаллю є характерною особливістю не тільки цієї частини, а й загалом притаманна творчому методу А. Брукнера³⁵. У середньому розділі *Christe eleison* характер музики стає ніжнішим, розвивається кантиленний мотив *eleison*, але поступово зростає емоційне напруження. У підготовці до потужної кульмінації (тт. 66–73) розвитку набуває низхідна риторична фігура *catabasis*, якою супроводжується слово-звернення *Christe*, у кульмінації долучаються тромбони, чим посилюється афективний стан. Благання про милість досягає свого апогею в точці золотого перетину і різко обривається.

Після генеральної паузи починається реприза, у якій розвиток призупиняється, кульмінація (тт. 92–98) за силою поступається першій і нагадує швидше останні обривчасті прохання. Скорботні інтонації зітхання у гармонічній фактурі композитор переінтонував у ланцюжок затримань. У коді (тт. 111–117) помітна характерна гармонічна послідовність: субдомінантовий секстакорд — терцквартакорд сьомого ступеня — тонічний тризвук. Така акордова послідовність була властива музиці Й. С. Баха — деякі з його хоралів закінчуються таким гармонічним зворотом. У *Kyrie* саме терцквартакордом сьомого ступеня немовби відображено невпевненість, можливо, невирішеність внутрішньої проблеми. Але цікаво, що А. Брукнер не закінчив першу частину сумною нотою, а показав, якою буде Божа відповідь на щирі молитви. Умиротворений *мі мажор* несе в собі надію, спокій, символізує прийняття молитви Богом і прощення.

Gloria та *Credo* сповнені численними динамічними і фактурними контрастами, зумовленими, по-перше, буквальним трактуванням деяких слів або фраз, по-друге — впливом органної техніки гри. Стосовно тенденцій розвитку німецького органного мистецтва російська дослідниця А. Нюренберг зазначає, що вже на межі XVIII–XIX століть поширеними були «...програмні

³⁵ У *Sanctus* та *Agnus Dei* меси *мі мінор* контрастне фактурне зіставлення також буде одним із провідних композиційних прийомів.

“симфонічні” ефекти та наслідування оркестрового стилю <...> що потребувало швидких і частих регістрових та динамічних змін»³⁶. І далі: «Технічні новації надали можливість використання нових виконавських прийомів, які стали популярними в органній музичній практиці XIX століття. Різну динаміку мануалів композитори стали активно використовувати для яскравих динамічних протиставлень, наприклад, показуючи дуалізм тем у композиції сонатної форми. Досить популярною стає техніка *crescendo* у фузі <...> Виник і абсолютно новий, порівняно з бароко, варіант повного звучання органа, який позначався *tutti* та міг бути зіставлений із подібним звуковим ефектом великого симфонічного ефекту. У *tutti* брали участь усі (майже без винятку) регістри органа...» [122, с. 5–6]. Ці особливості, безперечно, можна побачити у творчості А. Брукнера. Вони свідчать про сучасний погляд композитора на органне мистецтво, а заразом і церковно-літургічне.

Характерна особливість брукнерівських духовних творів — пильна увага до тексту й чітке його відтворення музичними засобами. Слухач, який не знає латини, але має хоча би приблизне уявлення, про що йдеться, зрозуміє значення слів завдяки музичному матеріалу, яким надзвичайно точно, «дослівно» передано зміст вербального тексту. Так, перший розділ *Gloria* має хвилеподібну динаміку, якою відтворено зміст слів. Фрази «*Et in terra pax, adoramus Te, gratias tibi*» виконуються дуже м'яко, оскільки в першому випадку передають відчуття миру й безпеки, а у двох інших — це вшанування Бога та висловлення Йому вдячності. Слова «*laudamus Te*», «*glorificamus Te*», навпаки, виокремлені спочатку рішучою висхідною квартою, а потім енергійним мелодичним злетом (приклад 2.2). Зображаючи велич і славу Бога, А. Брукнер використовує зазвичай ямбічний висхідний квартовий стрибок, підкреслюючи кожен звук вокальної партії. Це характерно не лише для цієї частини меси, а й для *Credo* та особливо для *Te Deum*.

³⁶ За даними А. Нюренберга, німецький композитор та органіст Юстін Кнехт (Justin Heinrich Knecht, 1752–1817), засновник власної органної школи, наголошував на тому, що орган потрібно розглядати як імітацію великого оркестру.

Приклад 2.2.

А. Брукнер. Меса *мі мінор*. Gloria. Laudamus Te

Виходячи з тексту, композитор обрав для *Gloria* мес *мі мінор* та *фа мінор* тричастинну композицію, у центрі якої розміщено розділ *Qui tollis*, разом із невеликими розділами *Qui sedes* та *Miserere*, що становить також тричастинну структуру. У *мі-мінорній* месі в розділі *Quoniam* повторюється початковий тематичний матеріал, який звучить на словах «*Et in terra pax*», тоді як у *фа-мінорній*, наприклад, *Quoniam* повторює мелодичну лінію *Gratias*. Так створюється аroachна композиція. Для стверджуючої коди А. Брукнер в обох випадках використав поліфонічну форму фуґи.

Зазначимо, що питома вага поліфонічних засобів у другій частині меси зовсім мала — поліфонічна фактура сконцентрована у фугато наприкінці частини, а ще розосереджена у вигляді імітаційних прийомів. Барокові, палестринівські риси помітні у низхідних інтонаціях від тоніки до домінанти через шостий ступінь (що також споріднює з григоріанським хоралом), мелодичному заповненні тризвуку через другий ступінь, поступеновому русі, загальній прозорості фактури. Але композитор майстерно поєднав ретроспективні музичні засоби з власним, перспективним баченням біблійних образів. Зі спокійними діатонічними побудовами постійно контрастують тутійні «величальні» фрази, як, наприклад, *laudamus Te, glorificamus Te, propter magnam*. Динамічний контраст супроводжується також тональними відхиленнями або раптовими модуляціями у далекі тональності. Останні А. Брукнер часто використовує як засіб динамізації, розширення форми або зіставлення однойменних тональностей-образів (див. тт. 48–55).

Розділ *Qui tollis* виділено темповим контрастом (*Andante*), у чому простежується опора на традицію — згадаймо, наприклад, *Missa Papae Marcello* Дж. Палестріни, Месу *до мінор* В. А. Моцарта, Урочисту месу Л. ван Бетховена. На відміну від однойменного розділу з меси *фа мінор*, у *мі-мінорній* месі — це не покайнна молитва, а швидше покірливе прохання про милість і милосердя Боже. Це підтверджується подальшими словами «*suscipe deprecationem nostram*» («прийми молитву нашу»), які звучать надзвичайно ясно і спокійно. Закінченням фраз в однойменному мажорі (тт. 70–71, 89–94) уже готувалися ці слова.

Цікавою є знахідка композитора в останньому розділі *Quoniam*: слова *Cum Sancto Spiritu* підкреслені мелодичним рухом звуками зменшеного септ-акорду. Очевидно такий прийом А. Брукнер використав для того, щоб провістити друге пришествя Христа як Судді «з силою Духа Святого у славу Отця». Саме такий настрій передано в мелодиці завершального фугато. Низхідні хроматизми, завдяки яким чиста квінта стала зменшеною, міжтактові синкопи і вишукана поліфонічна техніка сповнюють фінальний «Амінь» колосальним внутрішнім напруженням. У коді тема фугато звучить у збільшенні з підтримкою мідних духових, а поєднанням з пульсуючою партією дерев'яних духових звучання набуває рис симфонічного фіналу. Показово, що вже в першій симфонії *до мінор*, яка була завершена перед месою *мі мінор*, А. Брукнер доручив грандіозний фінал саме духовим інструментам.

Роль духових у другій частині твору особлива. З перших тактів рівним рухом четвертними в оркестровій партії супроводжувався хор, надавалася гармонічна підтримка і зберігався внутрішній спокій у поліфонічних фрагментах. Проте в сольних епізодах анонсувався майбутній текст, як у розділі *Qui tollis*, або коментувалися слова, виступаючи музичним підтекстом.

Третя, найбільш масштабна частина ***Credo*** є центром композиції меси. Канонічний текст — це нікео-цареградський символ віри, сповнений, за словами Г. Аберта, «багатством слів і думок». Оскільки центральне слововісність — «вірую», то лейтінтонацією всього музичного матеріалу є початко-

вий мелодичний мотив — висхідний поступовий рух трьох звуків. Це інтонаційне «зерно» й буде будівельним матеріалом, об'єднуючою архітектонічною ланкою у драматургії всієї частини. У трьох великих месмах А. Брукнера основна тема *Credo* супроводжує другу строфу «*Et in unum Dominum*», коли йдеться про триєдність Господа, восьму «*Et in Spiritum Sanctum*» та одинадцятку «*Et exspecto*». Однак зазначимо, що у *Credo*, якому властива інтонаційна єдність, наявне контрастне зіставлення розділів у загальній формі частини, згідно зі змістом строфи. Розглянемо музику третьої частини.

Початок *Credo*, як і початок другої частини, респонсорний: соліст заспівує *Credo in unum Deum*, а виклад основного матеріалу доручено хору. Унісонна діатонічна мелодія *Patrem omnipotentem* інтонаційно споріднена з темою другої частини, є тематичним зерном третьої частини та формотворчим структурним компонентом твору.

Зі слів *Et in unum Dominum* музичний матеріал поступово драматизується: в основному мелодичному зерні з'являється прохідний хроматичний звук (тт. 22, 25), висхідною секвенцією емоційно посилюється напруження (тт. 25–30), основний мотив трансформується — на перший план виступають гострий пунктирний ритм, чергування натурального і гармонічного низхідного тетраходу та вольовий октавний стрибок (тт. 33–36). Останню стадію у зростанні напруження підкреслено гармонізацією зменшеними септакордами (тт. 40–45). Низхідний мелодичний рух звуками зменшеного тетраходу є однією з характерних рис мелодики Дж. Палестріни, яку А. Брукнер використовує символічно, в одному «образному ключі» з риторичними фігурами *catabasis* та *passus diriusculus*.

У межах однієї побудови композитор часто розбиває текст на мелодико-динамічні або фактурні блоки, підкреслюючи змістовний контраст. Наприклад, слова «*per quem omnia facta sunt*» («через Нього все сталося») А. Брукнер відокремив від наступних неочікуваною появою зменшеного септакорду і фактурною зміною супроводу «*qui propter nos homines ... descendit*

de coelis» («задля нас людей ... зійшов з небес»), утворивши своєрідний вододіл, приховане «але...». Говорячи про Бога-Сина, композитор у підтексті згадує передусім Його страждання на хресті, чим зумовлено й відповідну музичну характеристику. Розмовою про Бога-Христа відроджується щемливе відчуття провини людини, оскільки вона усвідомлює ціну, сплачену за її порятунок.

Променистий розділ *Et incarnatus* виконується хором майже без супроводу інструментів. Форма цього розділу нагадує повторений двічі період, у якому друге речення змінюється при повторенні. Періоди відокремлені один від одного короткою реплікою тромбонів (т. 62). У виборі тонального плану позначилася належність А. Брукнера до епохи романтизму: у першому періоді відбувається модуляція з *фа мажору* в *ля мажор*, а у другому — з *фа мажору* в *ля-бемоль мажор*, яким готується паралельний *фа мінор* наступного розділу. На рівні форми композитор знову зіставляє однойменні тональності.

Далі на фоні ламаної та синкопованої мелодичної лінії в унісоні духових хор оплакує розп'ятого Господа. Тут немає надмірної експресії, а тільки скорбота. Одним із важливих моментів формотворення розділу *Crucifixus* є мінорна версія теми *Et incarnatus* на словах *etiam pro nobis*, за допомогою якої створюється ефект репризності. Інтонації *lamento* підкреслюють слово *passus* («який страждав»). Цікаво, що у *Crucifixus* композитор не позначив знаки тональності *фа мінор*. Імовірно це було зроблено навмисно, оскільки з останніми словами *et sepultus est* («і похований») повертається *фа мажор*, наче передвіщаючи світле воскресіння Христа. На завершення як остання згадка про смерть Господа звучить низхідна, немов завмираюча риторична фігура *catabasis*, яка плавно, без цезур вливається у наступний композиційний розділ. Аналогічними музичними засобами А. Брукнер скористається в однойменному розділі наступної меси, що є свідченням сталого трактування канонічного тексту.

Різкою зміною темпу, чіткою ритмічною пульсацією у дерев'яних духових і тонічним тризвуком без терцієвого тону починається розділ *Et resurrexit*. Як і в месі *фа мінор*, новий розділ форми зароджується виникає

спонтанно. К. Зенкін про раптову появу нової теми писав так: «В А. Брукнера зародження — це не очікування головного, а завжди початок викладу самої теми на тонічній гармонії, виклад і водночас зростання і розвиток» [54].

Слова про вознесіння Христа *Et ascendit* супроводжуються висхідною риторичною фігурою *anabasis*. У месях Дж. Палестріни також музичне втілення слів *ascendit* та *descendit* мало зображальний характер. Ямбічний квартовий хід починає епізод *Cum gloria* та інтонаційно готує наступний фрагмент *judicare*, сповнений відчуттям страху перед Суддею всього людства. Мимоволі згадуються слова Еклезіяста: «Бог приведе кожну справу на суд, і все потаємне, — чи добре воно, чи лихе!» (Екл. 12:14). Починаючи з *Et resurrexit*, оркестрова партія динамізується та набуває розробкових рис, наближаючи репризу.

Музичний матеріал *Et in Spiritum Sanctum* дублює основну тему *Credo*. Ця строфа, а також наступні «*Et unam sanctam catholicam*» та «*Et exspecto resurrectionem*» традиційно для А. Брукнера викладені унісоном, яким утілено, по-перше, єдність Трійці та, по-друге, — соборність Церкви. Контрапунктом до слів «*et vitam venturi*», побудованих на матеріалі головної теми, став інструментальний супровід, узятий з *Et resurrexit*, де також ідеться про воскресіння. Але поліритмія (тріолі супроводу накладаються на восьмі у хоровій партії) надає музиці розділу захоплено-стрімкого характеру, він звучить по-бетховенськи переможно.

У *Credo* мі-мінорної меси немає традиційної «коди» у формі фуги. Відразу після слів «*et vitam venturi*» переможно і життєствердно звучить останнє «амінь». Можливо, таке композиційне рішення продиктоване умовами виконання. Адже, як було зазначено, обмеженістю рамками богослужбового виконання зумовлено значно менші масштаби другої меси, порівняно із третьою, призначеною для концертного виконання. Проте А. Брукнер дуже ясно і доступно відтворив своєю натхненною музикою глибокий сенс літургійних текстів.

Музичний матеріал *Sanctus* є зразком поліфонічної майстерності А. Брукнера. На відміну від *Kyrie*, тут одразу задіяний восьмиголосний хор.

Основна тема звучить у партії першого альту, повторюється дев'ять разів та щоразу проводиться стретно — тричі у двох хорових партіях і востаннє у трьох. При цьому поступовим ущільненням хорової фактури, розширенням діапазону голосів і водночас майстерним переплетенням усіх хорових партій створюється відчуття сповнення храму славою Божою. Ефект просторовості спонукає згадати про видіння слави Божої пророком Ісаєю у храмі, який був настільки вражений і приголомшений побаченим, що вигукнув: «Горе мені, бо я занапащений! Бо я чоловік нечистоустий <...>» (Іс. 6:5).

Поліфонічне навантаження при загальній прозорості фактури та гарній чутності тексту звичайно наближає музику А. Брукнера до творінь Дж. Палестріни. Але водночас другий розділ частини, у гармонічному складі, розкриває авторське розуміння згаданої біблійної історії. Другий розділ *Dominus Deus* (т. 27) починається з кульмінаційної вершини, він підкреслений динамічним контрастом та потужним вступом мідних духових. З'являються характерні для брукнерівського образу Всемогутнього Бога октавні та квартові стрибки, міцний унісон з акцентуванням кожного звука, індивідуалізується партія мідних духових, у якій імітаційно проводяться низхідні інтонації тематизму першого розділу. Можна припустити, що «мідним» тембром композитор зобразив могутній та величний голос Господній³⁷. Л. Новак справедливо вважає, що у *мі-мінорній* месі й *Te Deum* найбільш рельєфно виявляється «просторовість»: «Це ті два шедеври, які не долучаються до віденського класичного церковного стилю, а в усіх відношеннях є індивідуально брукнерівськими витворами» [118, с. 169] (приклад 2.3).

³⁷ У Псалмі 28 цар Давид поетично зобразив голос Божий: «Голос Господній примушує лані тремтіти, й ліси обнажає, а в храмі Його все належне Йому виголошує: Слава!».

бувається миттєве відхилення з *до мажору* у *сі мажор* за принципом так званої «функціональної інверсії»³⁸. Цим принципом А. Брукнер неодноразово користувався в інших частинах меси, але у другому розробковому розділі *Benedictus* він став панівним. Провідна інтонація *lamento*, таким чином, сприяла розширенню тональності, а на рівні твору відбувається індивідуалізація гармонії, що, своєю чергою, свідчить про сучасні погляди композитора-романтика. У наступній месі *фа мінор* принцип функціональної інверсії буде розвинуто і вдосконалено (приклад 2.4).

Приклад 2.4.

А. Брукнер. Меса *мі-мінор*. *Benedictus*



У другому розділі частини (тт. 19–60) активізується рух партій дерев'яних духових інструментів. Чудовим, немов безтілесним звучанням кларнетів і гобоїв композитор компенсував відсутність флейти у *Benedictus*. Значення духових інструментів у месі дуже влучно охарактеризував Л. Новак: «...вершина еволюції інструментального начала в церковній музиці кінця XIX століття дуже чітко вимальовується в мі-мінорній месі, творі сміливому та незвичайному, що самотньо підноситься над іншими шедеврами того ж Брукнера... Настільки спокійно-урочисту музику — якщо намагатися уявити собі її “в перекладі” суто оркестровою мовою — не знайдеш у жодній із симфоній. Але саме цим внутрішнім спокоєм зумовлена суто інструментальна за

³⁸ Термін «функціональна інверсія» належить Ю. М. Холопову та означає розв'язання тяжільного акорду в той акорд, який явно не передбачався [168, с. 249].

природою рухливість духових. Всюди — чи то «крокуючі» чверті в *Gloria* або своєрідна подача синкоп у *Crucifixus*, чи то становлення міцної інструментальної конструкції, на фоні якої звучать слова «*et iterum venturus est* та *et unam sanctam*», або ж обігрування акордів у *Benedictus* — усюди відчувається, що розвиненість інструментальних партій у цьому творі не має нічого спільного з самоціллю: партії інструментів розвинуті, але вони — супровід; інструменти — при всьому розумінні композитора до специфіки їх виразного потенціалу — діють лише заради хору» [119, с. 164].

А. Брукнер як композитор своєї епохи підходить до питання формотворення. Так, форма *Benedictus* розмита, сповнена інтонаційно-гармонічними перетвореннями, поліфонізацією фактури. Реприза динамізується, по-перше, ритмо-інтонаційним розвитком оркестрової партії, по-друге, віддзеркаленням голосів у хоровій тканині — тема проводиться у чоловічих голосів. На тихій звучності початок репризи сприймається як початок великої динамічної хвилі, яка справді «виростає» до тутійної коди *Hosanna in excelsis*.

В останній частині меси *Agnus Dei* — два контрастних фактурних шари. У хоровій партії тема поділена на два речення — перше викладено унісоном, друге — поліфонічно. Контрапунктом до хорового унісону є насичена хроматикою партія дерев'яних духових, яка вносить тональну нестабільність численними відхиленнями у межах трьох тактів. У мелодичному злеті на словах «*qui tollis peccata mundi*» емоційне напруження досягає найбільшої гостроти з появою на сильній долі квінтсекстакорда другого ступеня з увідним тоном *re-dієз*. Акордова вертикаль драматизується у другому реченні зі зміною фактури та благальним повторенням *miserere*. Під час канонічного вступу жіночих голосів із секундовим кроком утворюються щімки кластерні співзвуччя, приховані також у нонакорді другого ступеня на мелодичній вершині. Використаний прийом є не тільки реалістичним зображенням безутішної печалі людського духу, а й своєрідним поглядом у майбутнє, адже передвіщає сонористичні твори композиторів XX століття (приклад 2.5).

Приклад 2.5.

А. Брукнер. Меса мі-мінор. *Agnus Dei*

Andante

Andante

p *cresc.* *f*

A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca-ta mun - di:

p *cresc.* *f*

A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca-ta mun - di:

p *cresc.* *f*

A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca-ta mun - di:

p *cresc.* *f*

A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca-ta mun - di:

p *cresc.* *f*

A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca-ta mun - di:

Остання частина меси *Agnus Dei* написана у складній двочастинній формі, де перший розділ має водночас ознаки старовинної двочастинної та тричастинної форм із динамізованою репризою (тт. 45–52). Починаючи з т. 21 тема проводиться у тональності натуральної домінанти (виявляється бахівська традиція),

квінтою вище. Відповідно, кульмінаційна точка стає вищою, досягає у сопрано *сі-бемоль* другої октави, внаслідок чого *miserere* звучить надзвичайно.

Другий розділ форми визначений вербальним текстом, побудований на завершальній фразі «*dona nobis pacem*». *Мі мінор* змінюється однойменним *мі мажором*, знову композитор зіставляє однойменні тональності на рівні форми частини та архітекτονіки усього твору. Такий самий прийом використав А. Брукнер і в *Agnus Dei* третьої меси. В оркестровому супроводі, як відгомін, звучить інтонація з *Kyrie* (тт. 56–66), яка поступово немовби розчиняється. Цікаво також, що в останніх тактах меси немає зменшеного септакорду. У першій частині він був символом невирішеного внутрішнього конфлікту, а тепер його відсутність свідчить про мир та спокій душі.

Отже, меса *мі мінор* — це, з одного боку, твір, написаний у традиціях цециліанського руху, у якому відновлено «чистоту» богослужбової музики, ясність канонічного тексту поряд із деякими рисами стилю Палестрини, та з іншого боку — утілено авторське бачення гармонічними засобами. Виокремлюються дві центральні образні сфери — звеличення Бога-Отця і страждання Бога-Сина. Образ Ісуса Христа як Агнця позначений фактурно-динамічним контрастом — часто *a cappella* на тихій звучності — наче погляд на розп'яття, яке є центром християнського віровчення та католицького храму зокрема.

2.6 Меса *фа мінор* (1868): романтична концепція

Якщо робота над першими двома великими месами тривала не більше трьох місяців, то третю месу *фа мінор* А. Брукнер писав протягом року — з вересня 1867 до вересня 1868 — через погіршення стану здоров'я. Величезне фізичне й розумове перенапруження призвело ледь не до психічного захворювання, унаслідок чого А. Брукнера відправили на курорт і заборонили писати музику. Досліджуючи психофізіологічні особливості вікових фаз людини, Н. Савицька зазначає: «Найсильніша криза — це криза середнього віку, коли практично в усіх виникала зневіра у власних силах, поглиблювався конфлікт

між зовнішнім плином життя і внутрішнім, прихованим шаром. Контрасти оточуючого буття на межі 40–50-ти років загострюються до граничної межі» [142, с. 207]. Для А. Брукнера це була «духовна криза» — «стан свідомості, який здатен вивести творчу особистість на інший екзистенційний рівень» [142, с. 174].

Повернувшись у Лінц, А. Брукнер, усупереч забороні лікарів, почав писати велику месу *фа мінор*. Працюючи над твором, він повідомив одного з друзів: «Доктор Фадінгер уже попередив мене про небезпеку божевілля як наслідок захворювання. Дяка Богові! Він урятував мене» [8, с. 30]. Слова митця підтверджують, що робота саме в літургічному жанрі, в основі якого — Слово Боже, допомогла вийти з кризового стану. Н. Савицька цілком слушно зазначає: «У моменти гострих духовних криз зосередження на творчості породжує ефект сублімації — тобто розв’язання психологічних конфліктів у принципово іншому духовному просторі, вичерпання їх через мистецтво» [142, с. 149]. А. Брукнер шукав вихід не просто в мистецтві, а у Слові Божому та його втіленні засобами музики, адже, працюючи зі словом (канонічним текстом), він тлумачив Святе Письмо, розкривав його внутрішній зміст насамперед для себе, а потім — і для майбутніх слухачів. Прониклива музика *Kyrie, Benedictus* та *Agnus Dei*, сповнена благоговіння, переконує, що композитор чітко усвідомлював, перед Ким він є і про Кого розповідає своєю музикою — про Святого Бога, якому слід вклонятися і лише Йому служити.

Божі обітниці здійснилися — вершиною цього періоду, свідченням композиторської зрілості стали три меси, перед А. Брукнером відкрився шлях до Відня, де він так давно хотів працювати і писати музику. З переїздом до Відня, 1868 року для А. Брукнера розпочався новий життєтворчий етап. Звільнення від обов’язків церковного музиканта дало йому змогу зосередитися на симфонічній творчості. «“Шлях згори”, від ритуальності католицької літургії до втілення гуманізму “справжньої людяності” шляхом засвоєння досвіду віденського класичного симфонізму, став для Брукнера, таким чином, абсолют-

но самотнім <...>», — зазначає В. Коннов [76, с. 177]. Скрупульозна й відповідальна (перед Богом, церквою та самим собою) робота над музичним утіленням літургійних текстів меси стала основою для формування його симфонічних концепцій³⁹.

Меса *фа мінор* відрізняється від інших мес значно більшим розмахом творчої думки та монументальністю. Це зумовлено зростанням упевненості автора у власних силах та підготовкою до виходу у сферу симфонічного жанру. Порівняємо між собою три великі меси А. Брукнера (таблиця 2. 1) та розглянемо докладно кожну частину Меси *фа мінор*.

Таблиця 2.1.

Співвідношення темпів / тональностей / масштабів частин у трьох месях

Частини меси	Меса <i>d-moll</i> (кількість тактів)	Меса <i>e-moll</i> (кількість тактів)	Меса <i>f-moll</i> (кількість тактів)
Kyrie	Adagio, d, 132	Sostenuto, e, 117	Moderato, f, 144
Gloria	Allegro, D, 208	Allegro, C, 193	Allegro, C, 336
Credo	Moderato, D, 320	Allegro, C, 225	Allegro, C, 523
Sanctus	Maestoso, D, 51	Langsam, G, 51	Langsam, F, 52
Benedictus	Moderato, G, 121	Moderato, C, 92	Andante, As–F, 142
Agnus Dei	Andante — Allegro moderato, B–D, 137	Andante, e–E, 75	Andante-Moderato, f–F, 116

Kyrie вводить у світ скорботно-піднесених образів. Музичне трактування образу походить з вербального тексту. Молитовне звернення «Господи, помилуй» неодноразово трапляється у книзі Псалтир, переважно у покайних псалмах (6, 31, 37, 50, 101, 129, 142). Відповідно, перша частина меси є покайною молитвою (приклад 2.6).

Приклад 2.6.

А. Брукнер. Меса *фа мінор*. Тема *Kyrie*



³⁹ Брукнерівські меси, як і більшість його симфоній, мають по кілька редакцій (перша — дві, друга і третя — по чотири), над якими композитор працював поряд із симфоніями.

Інтонаційною основою всієї частини є низхідний фрігійський тетрахорд. Влучну характеристику дає йому Н. Філімонова: «Його семантика сконцентрована в оркестровому вступі: ламентозні інтонації, що підносяться вгору (від віолончелей до скрипок), загострені напруженими затриманнями, які виникають у момент стретного вступу голосів» [165, с. 346]. Струнний оркестр і хоральна фактура надають звучанню надзвичайної глибини, нагадуючи високе мистецтво Й. С. Баха. Основна тема *Kyrie* архаїчна, у ній постійно домінує фрігійський ступінь, що поглиблює зосереджений настрій, а зупинка на субдомінантовому органному пункті не дає розгорнутися почуттям, стримує емоційний розвиток. За словами О. Іванової, «характер мелосу, об'єднане молитвою почуття наближують цю тему до григоріанських піснеспівів» [39, с. 171].

Слово *Kyrie*, що перекладається як «Господь», звучить тричі, щоразу від стійкого звука, утворюючи висхідний рух звуками тонічного тризвуку. «Потрійна» структура простежується й на рівні архітектоніки першої частини меси. Звернення композитора до потрійності є символічним, оскільки, як відомо, в епоху середньовіччя число три було пов'язано з Трійцею, а у творчості Й. С. Баха мало особливе значення для вибору тональності та в розробці форми твору (згадаємо, наприклад, потрійне проведення початкового мотиву у Токаті та фузі *re minor*). А. Брукнер як християнин не тільки наслідує барокову традицію числової символіки, а й підкреслює свою шану триєдиного Бога. Крім того, прийом трикратного повторення мотиву з рухом стійкими звуками неодноразово композитор використовував раніше і також для головної теми — у фесткантаті (1862) та Псалмі 112 (1863). Аналогічно починається останній духовний твір А. Брукнера — хвалебний Псалом 150. Усе це свідчить про усталене розуміння догмату Трійці, яке склалося у композитора ще в період його творчого зростання.

Середній розділ *Christe eleison* починається в ля-бемоль мажорі, основній тональності Христа. Супроводжуючи образ Ісуса Христа протягом циклу

(зокрема, пізніше у *Benedictus*), ля-бемоль мажор набуває значення лейтмотивності Сина Божого.

Розділ *Christe eleison* має три хвилі розвитку. У першій фраза *Christe eleison* надзвичайно піднесеним звучанням наче відображає «світлий та покірливий образ Христа». Аналогічно вирішені присвячені Ісусу Христу розділи у третій, четвертій і п'ятій частинах меси. Жіночій групі хору почергово відповідають солюючі сопрано або бас, наближаючи до оперної ансамблевої сцени, скрипка-соло веде ніжну мелодію.

Локальна кульмінація у другій хвилі розвитку (тт. 54–60) містить поступовий мелодичний підйом і стрімке гамоподібне згасання, що тематично споріднює її з кульмінацією однойменної частини в месі *мі мінор*. У кульмінаційній зоні третьої хвилі (тт. 67–71) А. Брукнер робить інверсію початкового низхідного тетра хорда *Kyrie*, кардинально змінюючи характер звучання та визначаючи наперед майбутню генеральну кульмінацію частини.

Окремо слід зупинитися на тональному плані двох кульмінацій середнього розділу. У першій кульмінації *мі-бемоль мажор* змінюється *ре мажором*, у другій очікувана субдомінанта замінюється *соль-бемоль мажором* (тональністю другого низького ступеня), який апофеозно «цементується» протягом шести тактів. Відповідно, загальний тональний план такий: *Es–D–Es–F(–b)–Ges–f* (початок репризи). Тональні співвідношення наявно відображають прогресивні погляди А. Брукнера у сфері гармонії. Тональність другого низького ступеня є ознакою фрігійського ладу, який частково наявний у мелодиці меси, та ознакою модальної гармонії, типової для пізньоромантичної музики.

Динамізована реприза *Kyrie* (т. 77) є осередком внутрішнього напруження, пристрасного благання, що відобразилося також у більш розгорнутій формі, на відміну від лаконічної експозиції. Використання багаторазових динамічних зростань з інверсією основного мотиву, ущільнення й ритмічне ускладнення фактури, активізуюча роль стретних імітацій — типово симфонічні прийоми розвитку. Однак у цих «накопиченнях» ані інтонаційно, ані

динамічно композитор не доходить до крайності, адже своєю музикою виражає найщиріше благоговіння.

Друге речення в репризі є інверсією цього ж речення у першому розділі форми. Кульмінаційна зона розширюється за рахунок секвенційного повторення речення, у якому проявляються риси авторського стилю: по-перше, секвенційний крок становить висхідну малу секунду; по-друге, супроводжується крайнім динамічним контрастом — *pianissimo* змінюється *fortissimo* на мелодичній вершині; по-третє, друга ланка секвенції починається з дисонуючого акорду, порушуючи межі форми. У процесі подальшого розвитку виокремлюється низхідний гамоподібний мотив із кульмінації, який містить наприкінці квартовий стрибок (тт. 99, 103). В останній хвилі розвитку (тт. 106–121) відбувається контрапунктичний розвиток двох мотивів — знову у секвенційному підйомі активізується квартовий стрибок, а в оркестрі у ритмічному скороченні звучить перегармонізована головна тема. На фігураційному органному пункті майже скандуються слова *Kyrie eleison* та за принципом контрасту переходять у хорал *a cappella* (т. 122) — останню, тиху кульмінацію частини. Оркестрову постлюдію та останню хорову репліку (тт. 135–142) можна порівняти з внутрішнім станом людини, сили якої вичерпалися, і тільки тихі молитви підносяться до «престолу благодаті». Немов архітектурну арку вибудував майстер від першого до останнього тактів першої частини меси: оркестрове піднесення тетра хордами змінилося наприкінці аналогічним тетрахордовим згасанням на фоні застиглого тонічного органного пункту.

У драматургії частини можна виділити два принципи — хвилеподібний, який досягається секвенційними підйомами, та «блоковий», що супроводжується фактурними та динамічними контрастами. Ці принципи у месі фа мінор А. Брукнер поступово удосконалював як у своїх духовних творах, так і у перших симфоніях, створених між великими месами.

Після скорботної *Kyrie* друга частина меси *фа мінор Gloria* звучить надзвичайно палко, піднесено та урочисто. В основі драматургії частини лежить принцип контрасту, який закладено у канонічному тексті (таблиця 2.2).

Таблиця 2.2.

А. Брукнер. Меса *фа мінор. Gloria*. Загальна композиційна схема

Частина	I				II
Назва розділу	<i>Gloria in excelsis Deo</i>	<i>Gratias agimus Tibi</i>	<i>Qui tollis peccata mundi</i>	<i>Quoniam tu solus Sanctus</i>	<i>In Gloria Dei Patris</i>
Розділ	A	B	C	B ₁	D
Тональність, розмір, темп	C, 4/4, Allegro	C, 4/4, Allegro	d, 3/4, Adagio	C, 4/4, Tempo I	C, 4/4, Breit, doch lebhaft
Кількість тактів	1–38	39–115 (76)	116–169 (53)	170–228 (58)	229–322 (93)

Перший розділ *Gloria* відкриває відцентрова вольова тема, чотириголосся якої розходиться з унісону C, а мелодична лінія прямує до квінтового тону через підвищений четвертий ступінь, підкріплений альтерованим акордом подвійної домінанти. Звучання теми створює відчуття поступового заповнення неба славою Божою, композитор точно передає зміст першої фрази славослів'я ангелів — «Слава в вишніх Богу». Тут можна провести аналогії з ренесансною месою, для якої характерний образ великої радості під час «вознесіння хвали Господу» (приклад 2.7).

Приклад 2.7.

А. Брукнер. Меса *фа мінор. Gloria*. Тема



Але тріумфальній початковій фразі «*Gloria in excelsis Deo*» одразу протиставляється спокійне унісонне звучання наступної фрази «*Et in terra pax*» («і на землі мир»). Відчуття грандіозної сили втілено словами *laudamus*,

benedicimus, glorificamus, а фраза *adoramus te* («вклоняємося Тобі») між ними знову супроводжується теситурним та динамічним контрастом. Таке чергування контрастних фраз зберігається протягом усього першого розділу, як і в месі *mi minor*. На мікрорівні будову теми можна позначити як $a-b-a-c-a_1$. Детальне відпрацювання композиційної будови, використання складної рондоподібної структури у межах великої форми є свідченням симфонічного мислення та неперевершеної майстерності А. Брукнера.

Розділ *Gratias* має респонсорний метод розвитку. В основі теми *Gratias* — верхній тетрахорд *до мажору* в низхідному русі, що апелює до головної теми *Kyrie* та споріднює біблійні образи вблаганної молитви та богоговійної подяки Творцю. Водночас А. Брукнер контрастними зіставленнями фраз розкриває особистість Бога з різних сторін, не забуваючи підкреслити улюбленими музичними засобами безмежність Його слави. Музичний матеріал *Gratias* композитор майже без змін використовує в розділі *Quoniam*.

Октавні стрибки є будівним матеріалом розробкового епізоду *Domine Deus*. Вони відіграють важливу роль в інтонаційній драматургії меси. Згадаємо, що вони супроводжували мелодику розділу *Christe eleison* першої частини. А починаючи з другої частини, розложисті октави є супутниками слів *Domine* та *Gloria* та передвіщають найбільш насичені, динамічні розділи форми — фуги наприкінці *Gloria* та *Credo*.

Qui tollis виділяється серед усіх розділів різкою зміною темпу (*Adagio, re minor*), тональним зрушенням у мінорну сферу та напруженим, трагічним характером, що виражає скорботний настрій. Із таблиці 2.1 видно, що завдяки ладово-темповому контрасту друга частина меси традиційно має тричастинну контрастно-складену будову (не враховуючи завершальну фугу, яка є самостійною частиною великої форми), тобто має яскраво виражені риси сонатного алегро, у якому середній розділ *Qui tollis* виконує функцію розробки. Структура «розробки» блокова, наближається до розробковості Другої симфонії А. Брукнера (створеної 1871 року). Розділ *Qui tollis* має двочастинну

структуру з рисами варіаційності та відповідною схемою $a-b-a_1-b_1$, де b_1 — розробкового характеру. Отже, композитор активно використовує симфонічні прийоми розвитку.

Перший розділ *Qui tollis peccata mundi* поєднує в собі експресію і водночас застиглість. Мелодія цієї фрази нагадує велику хвилю: вона поступово розширюється, охоплюючи діапазон дуодецими (!), а тоніка у контрапункті з тонічним органним пунктом в оркестрі «тримає» кожний мотив. У повторному проведенні відбувається раптова модуляція в однотерцієвий *ре-бемоль мажор*.

Наступна фраза *miserere nobis* має канонічний вступ голосів, але завершується гармонічною каденцією — це типовий брукнерівський прийом⁴⁰. Майже кожну фразу композитор озвучує буквально, немов сам присутній у реальному часі біля Божого престолу та є свідком Його дій. Так, рішучий, підкреслено впевнений характер звучання фрази *Qui sedes ad dexteram Patris* змальовує Христа, Який «був сяєвом слави та образом істоти Його [Бога], тримав усе словом сили Своєї, учинив Собою очищення наших гріхів, і засів на правиці величності на висоті»⁴¹. За принципом контрасту, на фоні домінантового органного пункту повертається благальне *miserere* і переходить у ледь відчутну, згасаючу мольбу, яка завершується останнім «криком душі», з витонченим психологізмом підкресленим за допомогою неаполітанського секстакорду. Л. Новак, розмірковуючи над музичним утіленням *Qui tollis*, зазначив, що «його строга та водночас натхненна лірика, яка спирається на романтичні інтонації, його розгалужена поліфонізована фактура наближаються до брукнерівських адажіо» [84, с. 165]. Інтонаційний матеріал цього розділу знову почуємо в останній частині меси *Agnus Dei*.

У розділі *Quoniam* А. Брукнер виділив слова *Jesu Christe* — ім'я Спасителя поклав на музичний символ хреста (тт. 199–200). Цю риторичну фігуру,

⁴⁰ Чергування гармонічної та поліфонічної фактури композитор активно використав також у фузі *Credo*.

⁴¹ Послання апостола Павла до євреїв, 1:3.

яку культивував у своїй творчості Й. С. Бах, композитор застосував наприкінці *Agnus Dei* в одному з ранніх творів — *Missa solemnis*.

Фуга *In Gloria Dei*, як зазначає В. Протопопов, «...енергійним тематизмом та його інверсійно-стретною формою наближається до симфоній <...> Класична експозиція переходить в інтенсивну розробку з застосуванням оберненої теми і стретних комбінацій. Процес фактичного ускладнення фуги включає переміщення у вертикальному контрапункті та розростання кількості голосів, які беруть участь:

тт. 262–266 — початкове з'єднання;

тт. 269–274 — похідна в октавному контрапункті;

тт. 275–279 — двоголосна канонічна секвенція з третім вільним голосом;

тт. 305–309 — відповідає триголосна секвенція (четвертий голос неповний), створюючи нову інтонаційну напругу» [96, с. 252].

Значимість фуги підкреслено не тільки її будовою та внутрішнім наповненням, а й масштабом — із 336 тактів усієї *Gloria* вона триває 93 такти (тт. 229–322), тобто майже третину! Ще одна варта уваги риса фуги — динамічний розвиток лише на одній фразі *In gloria Dei Patris. Amen* — свідчить про те, що для композитора, ймовірно, було надзвичайно важливим це твердження, та він чітко усвідомлював, що все робить для слави Божої. Присвята власних творів «улюбленому Богові» підтверджує це. У *Credo* меси А. Брукнер пише фугу також у завершальному розділі на текст останньої строфи *Et vitam venturi saeculi. Amen* («і життя майбутнього віку, амінь») як проголошення особистої віри.

Звернення до поліфонічної форми в завершальних розділах догматично насичених частин — це традиція, яка склалася ще за часів епохи Бароко⁴². У *Missa solemnis*, наприклад, фугою завершуються *Gloria* та *Credo*, в останній навіть подвійною фугою. У спадкоємності традиції виявляється зв'язок А. Брукнера з попередніми епохами. Водночас композитор ніби повертається

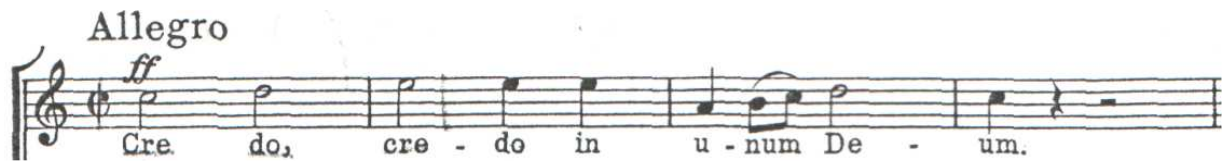
⁴² Фуги *In gloria Dei Patris* та *Et vitam venturi saeculi* є в месях Й. С. Баха, Й. Гайдна (Нельсон-меса), Л. Бетховена (Урочиста меса), Ф. Шуберта.

до років учнівства, піднімаючи з минулого поліфонічну традицію на якісно інший рівень.

Credo відкривається велично-строгим двоголоссям, яке утворюється унісонними лініями хору та оркестру. Діатонічна тема-ідея охоплює чотири такти, вона є інтонаційним джерелом для інших тем частини (приклад 2.8).

Приклад 2.8.

А. Брукнер. Меса *фа мінор*. Лейттема *Credo*



Ідучи за текстом, композитор використовує ряд музичних символів для розкриття змісту. Так, на словах *coeli et terrae* можна почути поступовий висхідний рух і одразу низхідний октавний стрибок — відповідні «знаки» неба та землі. Далі зіставляється «видиме та невидиме» за допомогою півтонового зсуву вниз і таємничого згасання звучності.

Зазначимо, що більша частина *Credo* присвячена образу Ісуса Христа, тому вся частина, поряд із рисами рондальності, набуває рис складної тричастинної форми. Щоправда, тричастинність проявляється насамперед на рівні вербального тексту. Так, лейттема супроводжує другу строфу «*Et in unum Dominum Jesum Christum*», а у третій строфі «*Qui propter nos*» вона переінтоновується — головну роль відіграє висхідний трихорд (рух I–II–III ступенями). Завдяки інтонаційній єдності утворюється тричастинна будова першого розділу *Credo*.

У розділі «*Deum de Deo*» («Бог від Бога», тт. 49–92) зазначаються якості Бога-Сина. Респонсорне чергування потужних хорових реплік та піднесено-просвітлених відповідей вокального квартету створює враження перегуку земного і небесного хорів. Цей розділ сповнений гармонічними барвами, композитор майстерно застосовує принципи пізньоромантичної гармонії як

формотворчі⁴³. Наприклад, розширює тональність терцієвими зв'язками, альтераціями, завершує побудови дисонуючими співзвуччями, систематично застосовує кварто-квінтові двозвуччя як варіанти акорду-фундаменту.

Одна з найбільш натхненних сторінок меси — *Et incarnatus* (т. 118). Розділ відзначається тональним і темповим контрастом — *мі мажор*, *Moderato (misterioso)*. На фоні спокійної ритмічної пульсації у дерев'яних духових та ніжного (за авторською ремаркою) соло скрипки звучить проникливо-лірична мелодія солюючого тенора. У споглядальному характері музики композитор немов відображає таємницю втілення Ісуса Христа. Надзвичайна лагідність музичної мови створюється завдяки романтичним мерехтінню тонічного та паралельного тризвуків, плагальності й тонічного органного пункту. Поряд із тендітним високим регістром струнних інструментів характер звучання нагадує тему Грааля, якою починається увертюра до опери Р. Вагнера «Лоенгрін». У другому реченні до тенора приєднується жіноче двоголосся як гармонічний фон. Завершальну фразу канонічного тексту «*et homo factus est*» («і став Чоловіком») А. Брукнер інтерпретував символічно: лаконічна фраза звучить таємничо у низькому регістрі та повторюється п'ять разів. А число п'ять у бароковій системі символів, як відомо, вважалося людським, одухотвореним, чуттєвим числом. Про Бога у плоті прекрасно писав теолог Дж. Пакер: «Бог став людиною. Це найбільший камінь спотикання для віри. Якщо Він Син Божий, то найбільш вражає те, що Він має померти, ніж те, що Він воскрес. “Це все загадка! Безсмертний помирає”, — писав Уеслі; та у воскресінні Безсмертного немає загадки, схожої на цю. Утілення саме по собі є безперечна таємниця, але у його світлі увесь Новий Заповіт знаходить зміст» [90, с. 49].

Зсувом у *мі-бемоль мажор* починається наступний, ще повільніший розділ *Crucifixus* (т. 161, *Langsam*). Ключові слова розділу *crucifixus, etiam pro nobis* та *passus* мають важливе значення у композиції. У мелодичній лінії час-

⁴³ Принципи ранньо- та пізньоромантичної гармонії докладно розглянуті в роботі Ю. М. Холопова «Гармония. Практический курс. Ч. 1 : Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма» [168].

то застосовується фрігійський ступінь, щоразу гармонізований по-різному. Він надає звучанню відтінку трагізму, приреченості, виконує певну драматургічну роль, а також є ознакою модальної гармонії (Ю. Холопов) та свідченням перспективних поглядів композитора у цьому напрямі. Алюзія на оперні сцени та філософські брукнерівські адажіо виникає зі вступом солюючого баса. Слово *passus* у його партії супроводжується спочатку низхідною октавою, а потім інтонаціями *lamento*, які підхоплюються хором.

Завершальна фраза «*passus et sepultus est*» («страждав і був похований») тонально рухається до *мі-бемоль мінору*, проте завершується однойменним мажором, яким і починався розділ. А. Брукнер, використовуючи один зі своїх улюблених стилістичних прийомів зіставлення однойменних тональностей, висвітлив найдраматичніший розділ частини. Враховуючи релігійні погляди композитора, можна вважати, що це було зроблено навмисно — щоб підкреслити значення страждань Христа як Викупителя, через віру в жертву Якого ми отримуємо прощення гріхів. Один з основоположних догматів католицького катехізису ґрунтується на біблійних словах «<...> кров Ісуса Христа <...> очищує нас від усякого гріха» (1 Ів.1:7).

Обігрування тонічної квінти у кварто-квінтових акордах протягом восьми тактів у темпі *Allegro* виростає від *pianissimo* до *fortissimo* та підхоплюється хоровим *tutti* «*Et resurrexit*» (т. 192, *Allegro*). Фігураційний виклад мажорних тризвуків, фанфарні вигуки в оркестрі, тонічний органний пункт поруч із тремоло литавр, інтонаційна стислість тематизму до опори на тризвук — усіма цими засобами змальовано тріумфальний характер. У цьому розділі можемо побачити по-новому відтворений образ радості, який споріднює твір А. Брукнера з ренесансними месами (згадаємо також епізод *Laudamus* із *Gloria*). У Святому Письмі сказано про жінок, які дізналися біля гробу про воскресіння Господа, що «їх трепет та страх обгорнув» (Єв. Марка 16:8) та «пішли вони хутко від гробу, зо страхом і великою радістю, і побігли, щоб учнів Його сповістити» (Єв. Матвія 28:8). Компози-

тор, вірогідно, намагався змалювати захоплено-радісний стан та «звістити» своєю музикою про диво, що відбулося.

Цікаво проаналізувати тональні співвідношення трьох розділів — *Et incarnatus*, *Crucifixus* та *Et resurrexit*. Тональні центри розділів виключно мажорні. *Crucifixus* написаний у *мі-бемоль мажорі*, а оточують його розділи у *мі мажорі*, тобто боговтілення та воскресіння символізують небесну сферу (з небес на землю та навпаки), а показ земних страждань супроводжується півтоновим зсувом вниз. *Мі-бемоль мажор* та *мі мажор*, поруч із *ля-бемоль мажором* у першій частині меси, є тональностями Ісуса Христа. Показово також, що перша фраза *Et resurrexit* є лейтінтонацією усієї частини, відповідно, вона виконує роль рефрену, а загальна форма набуває рис рондальності.

В епізодах *Et iterum est* (т. 228, *ре мінор*) та *Cum gloria judicare* Ісус Христос змальований як Суддя. На перший погляд, основні засоби виразності (фактура, оркестр, інтонаційний словник, ритміка) не змінюються, але ж характер музики помітно драматизується. Тут А. Брукнер використовує всі новації пізньоромантичної гармонії та навіть передвіщає деякі гармонічні принципи майбутнього. Композитор розробляє двозвучні кварто-квінтові акорди співзвуччя — «порожні» акорди тільки посилюють передчуття катастрофи, використовує «другорядні» акорди (Ю. Холопов), передвіщаючи полігармонію, поєднує приховане двоголосся та акордові барви в оркестрі з унісонами, декламаційністю та імітаційністю в хоровій партії. Безперечно, хор залишається «центральною фігурою», але саме індивідуалізація оркестрової тканини дає змогу побачити картину другого приходу Христа як Судді «у кольорах». Побудова «*et iterum est*» завершується погрозовим звучанням зменшеного септакорду в мідних духових, який у низхідному русі є своєрідним символом Божого суду.

Отже, А. Брукнер своєю музикою примушує слухача замислитися над власним життям. Постійне перебування в межах динамічної потужності чинить психологічний вплив на сприйняття матеріалу; виникають асоціації з

полотнами П. Рубенса, В. Васнецова, Дж. Мартіна під назвою «Страшний суд» та картиною П. Брейгеля старшого «Падіння бунтівних ангелів». Композитор особливо акцентує увагу на слові «*judicare*» — своєрідне фугато нагнітає атмосферу, мимоволі згадується біблійне попередження: «Бог приведе кожную справу на суд, і все потаємне, чи добре воно, чи лихе!» (Еккл. 12:14) та «Йому дамо звіт!» (Євр. 4:13).

Епізод «*cujus regni non erit finis*» («Його Царству не буде кінця», т. 298) — алюзія до трагічних сцен з опер В. А. Моцарта та ораторій Г. Ф. Генделя. Ясному й ритмічно стриманому чотириголоссю відповідає вольовий унісон струнної групи, драматизм та пафос якого підкреслений пунктирним ритмом, у зв'язку з чим виникає асоціація з генделівською Пасакалією. Оптимістична за змістом фраза «*cujus regni non erit finis*» звучить застережливо, оскільки є продовженням попереднього *judicare*. У повтореннях фрази *non erit finis* пунктир змінюється рівною ритмічною пульсацією та мелодичною лінією у дерев'яних духових, аналогічно до розділу *Crucifixus*. Таємниче звучання переривається поверненням рішучої пунктирної ритміки, ствердженням *мі мажору* відбувається підсумовування христологічного розділу.

Лейттема *Credo* у первозданному вигляді відкриває водночас розділ «*Et in Spiritum Sanctum*» (тт. 328–398, *C-dur, Allegro*) та репризу частини⁴⁴. На інтонаційному матеріалі теми побудований наступний, структурно замкнений розділ «*Qui cum Patre*», який починається зі зміною темпу й метру (т. 349, *соль мажор, Moderato*). Помірний темп, тридольний метр, стримана оркестровка, пластична мелодія зі своєрідними поклонами — усі ці виражальні засоби є жанровою основою менуету. У поєднанні з канонічним вступом солістів квартету утворюється стилістичне зіставлення з музикою віденських класиків. Зі вступом хору на словах *simul adoratur* («що [з Отцем і Сином]

⁴⁴ Доречно нагадати, що символ віри містить прокламацію віри у три іпостасі єдиного Бога — Отця, Сина і Святого Духа. Відповідно до канонічного тексту, *Credo* зазвичай має тричастинну структуру, у якій найбільший христологічний розділ у А. Брукнера виконує функцію розробки сонатного *allegro*. А. Брукнер, розвиваючи традиції, поміщає тричастинну форму у складну синтезовану композицію, у якій велика фуга виконує роль другої частини.

рівнопокляняємий») звучання стає проникливішим, уподібнюється розділу *Et incarnatus*. На фоні тремолоючих струнних спостерігаємо колористичні півтонові зіставлення й активний секвенційний розвиток. Композитор майстерно зобразив небесну сферу і створив відчуття благоговіння. У завершенні розділу мелодична лінія втрачає широкі інтервальні стрибки та «перебудовується» на плавний кантиленний рух.

Традиційно для А. Брукнера розділ «*Et unam sanctam catholicam*» (т. 399, *сі-бемоль мажор*, *Allegro maestoso*) виконується могутнім унісоном хору та оркестру (у фігураціях зберігається основна мелодична лінія) і, як завжди, утілює єдність Вселенської Церкви Христової. Уперше в усій частині віросповідання не супроводжується лейттемою, натомість з'являється нова урочиста тема гімнічного характеру.

Слово *confiteor* («сповідаю») композитор озвучує низхідним октавним стрибком та подвійним пунктиром, підкреслюючи важливість постулату. У цьому контексті широкий октавний стрибок є риторичною фігурою, яка відіграє важливу роль в інтонаційній драматургії не тільки *Credo*, а й усієї меси⁴⁵.

З появою світлого *мі мажору* (т. 422, *Allegro*)⁴⁶ відчувається повернення сяючого *Et resurrexit*. Лаконічний кварто-октавний мотив починається у мідних та одразу впевнено і стверджувально підхоплюється хоровим унісоном — «*Et exspecto [resurrectionem mortuorum]*», що означає «очікую воскресіння мертвих». Останнє слово — «мертвих» — супроводжує риторична фігура *catabasis*, сповзаючий хроматизм у низькому регістрі на фоні тремоло литавр. Короткочасні контрастуючі фрази є, по-перше, бароковою рисою, пов'язаною з законами риторики, та, по-друге, кореспондують із моцартівською театральністю.

Показовим є точне відтворення першої фрази розділу «*Et resurrexit*». Так автор підкреслює, що феномен воскресіння стосується не тільки Ісуса Христа, а й самої людини, яка щиро вірує у слова Спасителя: «Я воскресення

⁴⁵ Згадаємо, наприклад, завершальну фугу *Gloria* або фрагмент «*Judicare*» із *Credo*.

⁴⁶ Нагадаємо, що *мі мажор* — основна тональність таких драматургічно важливих розділів, як «*Et incarnatus*» та «*Et resurrexit*».

й життя. Хто вірує в Мене, хоч і вмере, буде жити» (Ів. 11:25). «Це буде таке життя, — розмірковує О. Мень, — що найвідважніша людська мрія не в змозі охопити його... Проте вже тут і тепер ми випереджаємо та відчуваємо красу Царства Божого. У нашій молитві та праці, у нашій надії та вірі це Царство здалека випромінює своє світло на важку земну дорогу» [72, с. 22].

Фуга як завершальний поліфонічний розділ частини є з'єднувальною ланкою з другою частиною. Про це писав також В. Протопопов: «...він [А. Брукнер — *А. Д.*] не пориває з традицією, концентруючи поліфонію... в завершальних розділах *Gloria* та *Credo*» [96, с. 251]. Наведемо кількісне співвідношення тактів фуг *Gloria* та *Credo* з тактами самих частин (схема 2.3).

Схема 2.3.

А. Брукнер. Меса *фа мінор*. Співвідношення масштабів частини та фуги

	<i>Gloria</i>	<i>Credo</i>
Фуга	93	76
Уся частина	336	523

Як бачимо, поліфонічна фактура у найбільших частинах циклу має велику питому вагу. Фуга *Credo* охоплює сьому частку від усієї частини. Крім того, тема фуги фактично є лейттемою *Credo*. Майстерність А. Брукнера, його симфонічне мислення й визначається у третій месі роботою з тематизмом. Лейттема, яка є інтонаційним джерелом для оточуючих тем, свідчить про застосований у всьому циклі принцип монотематизму.

Наведемо стислий аналіз фуги з роботи В. Протопопова: «...принцип фуги поєднаний із куплетністю пісні. За кожним проведенням чотириголосної теми (та відповіді) *Et vitam venturi saeculi. Amen* звучить двотактовий приспів в *Credo, credo*. Тема фуги запозичена з першого хору *Credo*. В оркестрі її супроводжують голоси (мелодичні), які під час відповіді та наступних проведень переходять у вокальні партії. Гармонія у приспіві тонально змінюється, а тема обростає новими контрапунктами, ускладнюється стретами. Експозиція складається з чотирьох “куплетів”, у розробковій частині їх теж

чотири, але тема зазнає інтенсивного гармонічного розвитку за допомогою стрет, “приспів” зберігає свою величину — загальна форма розширюється. У репризі-коді гармонія цілком оволодіває фактурою, а приспів *Credo* — тема фуги (у збільшенні)» [134, с. 252].

Порівнюючи тему-куплет із двотактовим приспівом *Credo*, спостерігаємо будову за принципом контрасту на кількох рівнях. Темброво-динамічний контраст: «*et vitam venturi saeculi. Amen*» — *piano* у струнних та дерев’яних духових, «*Credo, credo*» — *fortissimo* у мідної групи та хорового *tutti*. Протиставлення та чергування звучань різних тембрових груп є одним із найяскравіших елементів оркестрового стилю А. Брукнера. Дослідники часом пов’язують цей прийом з органно-регістровими витоками творчості, інші — з принципами *concerto grosso*.

Велику роль у фузі відіграють також фактурні й текстові зіставлення. Фактурний контраст спостерігаємо в чергуванні поліфонічного куплету «*et vitam...*» та гомофонно-гармонічного приспіву «*credo*». З кожним проведенням тема фуги ускладнюється, розширюється, насичується мотивним розвитком, а силабічний приспів залишається незмінним, його розвиток розвивається він переважно засобами перегармонізації. Такий метод розвитку, типовий для єврейської поезії — так званий паралелізм наявний у тексті Псалма 117: слова «бо навіки Його милосердя» є лейтмотивом біблійного тексту та відповіддю-висновком до початку строфи.

Слова «*credo*» немає наприкінці канонічного тексту, але А. Брукнер надає цьому слову особливого значення багаторазовим тріумфальним повторенням, утворюючи арку між початком частини та її завершенням.

Кода частини обсягом лише дев’ять тактів (тт. 514–523), але тут востаннє у подвійному збільшенні (!), з бетховенською силою звучить лейттема — *Credo!* Філософ Тертулліан (Tertullianus) свого часу відзначив: «Віра вища за розум. Розум не може збагнути істину, яка відкривається вірі» [94, с. 290]. Його формула «безперечно, бо безглуздо» увійшла у прислів’я у вигляді па-

рафрази «вірую, тому що абсурдно» («*Credo, quia absurdum*»), інакше кажучи «те, що правдоподібно, не має потреби у вірі; віра потрібна там, де безсилий розум». Отже, fuga третьої частини є однією з важливих кульмінаційних вершин меси та щирим віросповіданням майстра, адже для А. Брукнера віра була понад усе, а музика — засіб для її виявлення.

Sanctus — найкоротша частина меси *фа мінор* (приклад 2.9).

Приклад 2.9.

А. Брукнер. Меса *фа мінор*. *Sanctus*

The musical score for the Sanctus from the Mass in F minor by Anton Bruckner. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Mäßig langsam' (Moderately slow). The vocal parts enter with the word 'Sanctus' on a long note, followed by a melodic line. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. Dynamics include piano (p), piano-piano (pp), and crescendo (cresc.).

З початком частини споглядальний характер, зумовлений звучанням високих струнних та дерев'яних духових, а також тихими, немов із висоти небес, перегуками хорових дуетів (сопрано — альти, тенори — баси), воскрешає видіння пророка Ісаї, який побачив та відчув святість Бога. Серафими співають: «Свят, свят, свят Господь Саваот, уся земля повна слави Його!» (Іс. 6:3). Так, виникає образ божественного Світла, що струмить із неба, образ, важливий для церковного мистецтва. Перегукуючись з трактовкою образу в месях епохи Ренесансу, у А. Брукнера *Sanctus*, порівняно з іншими частинами циклу, відзначається прозорістю та «безтілесністю» звучання.

Відповідно до вербального тексту композитор тричі повторює чотири-тактову тему, з кожним повторенням піднімаючи її вище та підводячи до куль-

мінаційного завершення «*Dominus Deus Sabaoth*». Енергійний стрій наступного речення «*Pleni sunt coeli et terra*» аналогічний біблійному тексту «і захиталися чопи порогів від голосу того, хто кликав» (Іс. 6:4). Мелізматичний стиль викладу фрази «*gloria Tua*» поруч з хоровим унісоном утворює алюзію на григоріанські хорали. Схожі «вкраплення» є розділі «*Qui tollis*» (*Gloria*), наприкінці «*qui locutus est*» (т. 386) та у розспівах «*amen*» фінальної фуги *Credo*.

Другий розділ *Sanctus* — «*Hosanna in excelsis*»⁴⁷ — побудований ґрунтується на діалогових репліках солістів та хору. Стрімкому злету лаконічної мелодичної фрази відповідають пружні хорові репліки, побудовані на «просторих» кварто-квінтових стрибках, які характерні для багатьох динамічних розділів меси (наприклад, «*Domine Deus*» — т. 66, «*Gloria, Judicare*» — т. 261, *Credo*). Метод чергування різних виконавських груп та різножанрових мотивних контрастів композитор використав у розділі «*Gratias (Gloria)*». Важливо, що синтаксична побудова з симетрією співвідношень реплік споріднює стиль письма А. Брукнера з творчим методом В. А. Моцарта.

Benedictus меси *фа мінор* романтичним характером нагадує, за словами Г. Аберта, «острівець задушевної ідилії» [165, с. 349]. Прониклива ніжна мелодія у скрипок та віолончелей, оповита м'якими контрапунктами струнних, з перших тактів зачаровує своєю плинністю, а звучання одразу ж нагадує симфонічні адажіо⁴⁸. Інтонаційне зерно, на якому вибудована вся частина, міститься у першому такті. Відзначимо вагому роль оркестру — як в оперній увертюрі, в оркестровому вступі *Benedictus* сконцентровані інтонаційно-тематичні витоки усієї частини. Оркестрова тканина постійно влітається у вокальні партії, оркестр виступає не коментатором, а помічником і часто стимулом до розвитку. У попередніх месах А. Брукнера такого не було, саме Третя велика меса свідчить про інший рівень опрацювання тематичного матеріалу, сприяє розширенню меж та можливостей жанру.

⁴⁷ «Осанна» означає «допоможи» або «дай щастя», — урочистий та молитовний вигук, узятий із Пс. 117:25.

⁴⁸ Безперечно, музика А. Брукнера певним чином вплинула на творчість Г. Малера, який був його учнем. Натхнення музика Адажіо Четвертої симфонії Г. Малера свідчить про це.

У канонічно-імітаційному вступі солюючих альту і сопрано повторюється віолончельна тема. Далі у партії баса виокремлюється секундова інтонація, яка підхоплюється хором. Висхідна секунда у затриманні до опорного звука, підкреслена подовженою тривалістю і секвенційним підйомом до вершини фрази (тт. 23–26), надає розвитку внутрішнього імпульсу та водночас романтичного захоплення, утворює «інтернаціональні» паралелі з музикою С. В. Рахманінова, а саме побічною партією другого фортепіанного концерту (приклад 2.10).

Приклад 2.10.

А. Брукнер. Меса фа мінор. *Benedictus*. Тема

The image displays a musical score for the 'Benedictus' from Anton Bruckner's Mass in F minor. The score is written for four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system includes measures 1 through 14, with a 'rit.' (ritardando) marking at measure 10 and a 'cresc.' (crescendo) marking at measure 14. The second system includes measures 15 through 20, with a 'rit.' marking at measure 18 and a 'cresc.' marking at measure 20. The vocal parts are marked with 'Solo dolce' and 'Chor p a tempo'. The piano accompaniment is marked with 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The lyrics are in Latin: 'di - ctus qui ve - nit, Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, [97] Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus qui ve - nit in'. The piano part features a prominent ascending second interval in the right hand, which is a key characteristic of the piece.

Дослідники творчості А. Брукнера вказують, що ця тема народилась у нього під час гарячої молитви у різдвяну ніч 1867 року, а пізніше він використав її у коді другої частини Другої симфонії. Водночас слід звернути увагу на вербальний текст *Benedictus* — це цитата з Євангелія від Матвія⁴⁹, розповідь про урочистий в'їзд Ісуса в Єрусалим як Месії та вітання Його юдеями.

Композиційна схема:

— **BENEDICTUS** вступ 17 т. — *A* тт. 18–28 (11) — *A*₁ тт. 29–40 (12) — *B* тт. 41–58 (18) — *B*₁ тт. 59–74 (9+7) — *A*₂ тт. 75–85 (11) — *A*₃ тт. 86–103 (18) — **кода** тт. 104–116 (7+6);

— **HOSANNA** тт. 118–142 (23).

Форму *Benedictus* можна позначити як своєрідні варіації на однорідний, неконтрастний тематичний матеріал. Варіювання здійснюється симфонічними методами, типовими для повільних частин симфоній А. Брукнера. З кожною новою варіацією музична тканина ускладнюється імітаційним розвитком окремих мотивів, долучаються нові мелодичні лінії, активізується тональний рух, ущільнюється фактура.

Так, першу варіацію (тт. 29–67) починають уже не солісти, а хор, далі сколюючий тенор розвиває тематизм другого речення, розширюючи його межі та додаючи експресії. У наступному розділі (розділ *B*, т. 41) у скрипок уперше звучить хвилеподібний та хроматизований мотив, інтонаційно споріднений з початком теми, та одразу ж підхоплюється солюючим сопрано. Мелодика сольної партії сповнена мелізматикою в дусі моцартівської лірики. Репліки хору стають коротшими, набувають рис декламаційності, а в оркестрі тендітний мотив естафетно передається серед інструментів групи дерев'яних духових, сплітається прозора оркестрова тканина, яка немов іскриться. Проводячи паралель зі Святим Письмом, нагадаємо слова Ісуса Христа: «І побачите ви Сина Людського, що сидітиме по правиці сили Божої, і на хмарах небесних

⁴⁹ Євангеліє від Матвія 21:9: «А народ, що йшов перед Ним і позаду, викрикував, кажучи: Осанна Сину Давидовому! Благословенний, хто йде у Господнє Ім'я! Осанна на висоті!».

приходитиме!» (Єв. від Марка 14:62). Апостолу Іоанну Бог показав пізніше ідентичну картину: «Ото Він із хмарами йде, і побачить Його кожне око, і ті, що Його прокололи були, і всі племена землі будуть плакати за Ним. Так, амінь!» (Об'яв. 1:7). Враховуючи біблійний контекст (який був однозначно відомий А. Брукнеру), проясняється причина відмінностей між фразами *qui venit* та *benedictus*. Завдяки інтонації плачу-зітхання в поєднанні зі щемливою гармонією зіставляється *Qui venit* (тт. 50–53) з другим піввіршем із першого розділу книги Об'явлення. Але завмерлим у благоговінні словом *benedictus* та помірним інструментальним фоном змальовано картину приходу «Сина Людського, що йде на хмарах небесних» (Єв. від Матв. 24:30).

Канонічна оркестрова інтерлюдія приводить до початку репризи — наступної варіації (тт. 75–85). Остання, третя варіація є кульмінаційною (тт. 86–110). По-перше, вона ускладнена поліфонічним вступом голосів, по-друге, у валторн велично проводиться перший мотив теми (партія скрипки) з квартовим стрибком. Нагадаємо, що у духовних творах А. Брукнера інтервал кварта має величезне значення, супроводжуючи зазвичай образ Бога як Творця і Вседержителя. В уже згадуваному уривку з Євангелія від Матвія (24:30) Ісус Христос у розмові з учнями вказує точні ознаки Його другого приходу: «І того часу на небі з'явиться знак Сина Людського, і тоді заголосять всі земні племена, і побачать вони Сина Людського, що йтиме на хмарах небесних *із великою потугою й славою*» [курсив А. Д.]. Цей текст Святого Письма є одним із найважливіших у розділі католицького катехізису про ознаки останнього часу та другого приходу Христа. Ключовими тут є слова «із великою потугою й славою», щоб люди розуміли, що Христа побачать одразу всі люди по всій землі. Проте А. Брукнер змалював іншу картину, зробивши *Benedictus* ліричним центром меси і наблизивши драматургію твору до симфонічної.

Поверненням центрального мотиву другого розділу починається кода (тт. 104–110). Оркестровий епізод є логічним завершенням та водночас модулюючим переходом до другого розділу частини — точного, згідно із тра-

дицією, повторення *Hosanna*. Завершується прославлення Сина Божого світлим *фа мажором*.

На рівні канонічного тексту відбувається протиставлення Сина Божого у сьайві слави та Сина Божого у терновому вінку. Духовну антитезу А. Брукнер відобразив насамперед «затемненням» попереднього мажору однойменним мінором (нагадаємо, що це один із його найулюбленіших засобів тональних співвідношень). Перші такти оркестрового вступу повертають скорботний молитовний настрій першої частини меси *Kyrie*. Спадаючі кварто-квінтові інтонації, напружені гармонії, виокремлення низхідного тетрахорду як лейт-інтонації (що особливо споріднює з *Kyrie*) у поєднанні з темпоритмом траурної ходи — основні засоби виразності в *Agnus Dei*. Вступ спрямовує роздуми про Ісуса Христа як безгрішного Страждальця та сповненого любові до людей Відкупителя, «Агнця Божого, що на Себе гріх світу бере» (Ів. 1:29).⁵⁰

Перша вокальна фраза важко піднімається та безсило спадає. Віолончелі та контрабаси проводять свою низхідну контрапунктичну лінію, опорні тони

⁵⁰ Пророцтво Ісаї — найбільш дивовижне серед усіх старозавітних пророцтв про Месію. Головна думка його (див. 53:11-12) полягає в тому, що страждання Христа — це шлях до возвеличення та слави, тому що Раб страждав добровільно, для виконання волі Божої. Наведемо розділ 53 книги пророка Ісаї: «Хто нашій спасенній тій звістці повірив, і над ким відкривалось рамено Господнє? ²Бо Він виріс перед Ним, мов галузка, і мов корінь з сухої землі, не мав Він принади й не мав пишноти; і ми Його бачили, та краси не було, щоб Його пожадати! ³Він погорджений був, Його люди покинули, страдник, знайомий з хоборами, і від Якого обличчя ховали, погорджений, і ми не цінували Його... ⁴Направду ж Він немочі наші узяв і наші болі поніс, а ми уважали Його за пораненого, ніби Бог Його вдарив поразками й мучив... ⁵А Він був ранений за наші гріхи, за наші провини Він мучений був, кара на Ньому була за наш мир, Його ж ранами нас уздоровлено! ⁶Усі ми блудили, немов ті овечки, розпорошились кожен на власну дорогу, і на Нього Господь поклав гріх усіх нас! ⁷Він гноблений був та понижуваний, але уст Своїх не відкривав. Як ягня був проваджений Він на заколення, й як овечка перед стрижами своїми мовчить, так і Він не відкривав Своїх уст... ⁸Від утиску й суду Він забраний був, і хто збагне Його рід? Бо з краю живих Він відірваний був, за провини Мого народу на смерть Його дано... ⁹І з злочинцями визначили Йому гроба Його, та Його поховали в багатого, хоч провини Він не учинив, і не було в Його устах омани... ¹⁰Та зволив Господь, щоб побити Його, щоб муки завдано Йому. Якщо ж душу Свою покладе Він як жертву за гріх, то побачить насіння, і житиме довгі дні, і замір Господній рукою Його буде мати поведження! ¹¹Він через муки Своєї душі буде бачити плід, та й насититься. Справедливий, Мій Отрок, оправдає пізнанням Своїм багатьох, і їхні гріхи понесе. ¹²Тому то дам уділ Йому між великими, і з потужними буде ділити здобич за те, що на смерть віддав душу Свою (курсив А. Д.), і з злочинцями був порахований, хоч гріх багатьох Сам носив і заступавсь за злочинців!».

якої утворюють терцієву послідовність: *фа — ре-бемоль — сі-бемоль — соль-бемоль — мі* Використанням другого низького ступеню (уперше він з'явився у четвертому такті вступу) виклад драматизується. Забігаючи наперед, зазначимо, що тільки у другому розділі *Agnus Dei* музика звільниться від гнітючого впливу звука *соль-бемоль*. Це звільнення буде символом умиротворення, оскільки «...кара на Ньому була за наш мир...» (Іс. 53:5) (приклад 2.7).

Приклад 2.7.

А. Брукнер. Меса *фа мінор. Agnus Dei* Тема

The musical score is for the 'Agnus Dei' theme by Anton Bruckner, in F minor. It is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The key signature has three flats (F, C, G). The tempo is marked 'p' (piano). The score begins with a long, slow introduction in the piano, featuring a heavy, rhythmic texture with many triplets and a 'cresc.' marking. The vocal parts enter with the text 'A - gnus De - i' and 'qui tol - lis pec -'. The piano accompaniment is characterized by a heavy, rhythmic texture with many triplets and a 'cresc.' marking. The vocal parts enter with the text 'A - gnus De - i' and 'qui tol - lis pec -'.

У подальшому матеріалі «*qui tollis та miserere nobis*» синтезується мелодико-гармонічний матеріал однойменного розділу *Gloria* та ритмічно-фактурні особливості *Crucifixus*, розділу *Credo*. За допомогою концентрації тематичного матеріалу різних частин меси композитор досягає цілісності циклу та водночас розкриває закладені у вербальному тексті ідеї.

Музичне втілення фрази «*miserere nobis*» утворює другий розділ простої двочастинної форми куплету. Крещендуючий принцип розвитку виявляється на рівні семантичному, потрійним повторенням відроджуючи образ Трійці, та виконавському — протиставлення квартету солістів повному хоровавому складу свідчить про застосування композиційних особливостей барокового жанру *concerto grosso*.

Розглянемо композиційні й структурні особливості фінальної частини твору. В *Agnus Dei* чітко визначені два великі розділи відповідно до канонічного тексту: перше речення «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*» — перший розділ (тт. 1–66), друге речення «*Dona nobis pacem*» — другий (тт. 67–116).

Перший розділ має куплетно-варіаційну форму, яка складається з трьох куплетів⁵¹. Тональні центри куплетів утворюють послідовність *фа мінор* — *мі-бемоль мажор* — *ре-бемоль мажор*, розділ завершується домінантою *до мажору*. Отже, і в тональному плані виявляється низхідний тетрахорд — лейтінтонація першої частини циклу.

Варіаційність помітна у кількох сферах. По-перше, композитор, застосовуючи вертикально-пересувний контрапункт, міняє місцями хорові групи у заспіві: так, перший куплет (тт. 9–26) починає жіноча група (як і у *Kyrie*), а другий (т. 28–45) — чоловіча. Третій куплет (тт. 47–66) поліфонізується канонічним вступом голосів (альт — бас — сопрано — тенор). По-друге, автор фактурно збільшує масштаб кожного куплету, видозмінюючи завершальні каденції та надаючи їм усе більшої експресії.

Цікавим щодо тематизму є останній куплет. Одразу ж помітна відсутність синкопованої ритміки у супроводі, запозиченої, як було зазначено, із *Crucifixus* третьої частини. Вона замінюється дещо схвильованим безперервним рухом струнних. У тексті з тексту вилучено також фразу «*miserere*

⁵¹ Кількісне співвідношення тактів куплетів становить 18+18+20 із таким тональним планом: 1) *фа мінор* — *мі-бемоль мажор*; 2) *мі-бемоль мажор* — *фа мажор*; 3) *ре-бемоль мажор* — *до мажор*.

nobis», тобто акцент переноситься на слова «заспіву». З кожним повторенням фрази «*Agnus Dei*» звучання набуває все більш стверджувального характеру. Динамічним контрастом А. Брукнер підкреслює слова «*qui tollis peccata mundi*», щоб подальшим сяючим звучанням «*Agnus Dei*» розкрити глибинний зміст спасительної жертви Христа. Гімнічне звучання мідних духових підкреслює висхідний трихорд у басовій партії, кореспондуючи з лейттемою «*Credo*». Це кульмінація не тільки останньої частини, а й усієї меси, проголошення центральної істини християнства — «під небом нема іншого Ймення, даного людям, що ним би спастися ми мали» (Дії Ап. 4:12).

Другий розділ (*Moderato*, від т. 67) починається темою *Kyrie*, викладеною в однойменному *фа мажорі*⁵². Від першої до останньої частини А. Брукнер перекинув тональну арку (*фа мінор* — *фа мінор*), але із закінченням в однойменному мажорі (*фа мінор* — *фа мажор*). Таке закінчення можна вважати відображенням у тональному плані ідеї циклу — рух від темряви до світла. До речі, терцієві зіставлення є принципом тональної організації всього твору та виявляються на макро- та мікрорівнях. Така особливість притаманна творчості композиторів-романтиків.

Спокійно спадаюча октава, якою озвучено слово «*dona*» («дай» або «подаруй»), у хоровому унісоні має нове обличчя — тепер вона не є символом героїки, цілеспрямованості, а символом спокою та впевненості в майбутній допомозі. У другому реченні октава змінюється головним мотивом *Kyrie* — низхідним тетрахордом, який, проте, звучить тільки двічі (тт. 75–78), підводячи до кульмінації. Вихід на *tutti* хору й оркестру підтримується литаврами (т. 79) та інтонаційно наближається до розділу «*Et resurrexit*» (*Credo*). Після короткого прояснення та надзвичайного спокою «вривається» блискача тема фуги другої частини «*In Gloria Dei Patris*». Поєднуючи музичний і вербальний матеріал, автор востаннє проголошує своє життєве кредо, а потім вну-

⁵² Зазначимо, що у подальшому прийом мажорної трансформації вихідного драматичного образу стане типовим для більшості брукнерівських симфоній, а саме у кодах перших частин та фіналів.

трішньо завмирає (але не помирає!) в очікуванні вічного спокою. *Diminuendo* приводить до «дематеріалізації тканини» (М. Філімонова). Тихо, як заповітне бажання (знайти вічний спокій), у гобоїв звучить тема *Credo*, а потім востаннє — тема *Kyrie*. Отже, прийом концентрації тематизму (який А. Брукнер використовує також у П'ятій та Сьомій симфоніях) отримує в месі, де кожна частина пов'язана з певним текстом, особливе семантичне наповнення, композитор акцентує найважливіші для нього образи циклу.

Аналіз третьої великої меси *фа мінор* дає підстави для певних висновків. Оскільки меса безпосередньо передує основним симфонічним опусам А. Брукнера, вона, порівняно з іншими месами, має великий обсяг частин, насичених розробковістю, індивідуалізовану оркестрову тканину, а також симфонізовану форму. Гармонічна мова меси насичена мажоро-мінорними барвами, раптовими зсувами у далекі тональності, що є типовим для музики композиторів-романтиків.

Висновки до другого розділу

У другому розділі розглянуто меси А. Брукнера і виконано такі завдання дослідження:

- 1) висвітлено історію створення духовних опусів А. Брукнера;
- 2) щоб простежити еволюцію стилю композитора, його меси проаналізовано у хронологічній послідовності;
- 3) виявлено найбільш значимі для А. Брукнера біблійні образи канонічного тексту, охарактеризовано засоби їх музичного втілення;
- 4) визначено стилістичні особливості мес зрілого періоду.

У результаті виконання цих завдань доходимо таких висновків:

1. Робота в жанрі меси — центральному в літургійній музиці — на початку творчого шляху, з одного боку, була зумовлена передусім прихильністю А. Брукнера до вчення церкви, яке з юнацьких років прищеплювалося майбутньому композитору. З іншого — певну роль відіграла й потреба в онов-

ленні церковного репертуару та забезпеченні необхідного музичного супроводу під час храмових подій.

Біографічні дані вказують на «односпрямованість процесу еволюції» (Н. Савицька) стилю А. Брукнера, а також на те, що витoki його творчого методу глибоко вкорінені у християнські догмати, релігійний світогляд та храмову атмосферу, у якій зростав молодий митець. Ключові теми та образи у зрілих месгах свідчать про герменевтичний підхід композитора до їх музичного втілення.

2. Ранні *Missa brevis* ще не мають ознак творчої індивідуальності, вони є прикладом копіткої учнівської роботи. У Реквіємі помітні барокові та класичні принципи композиції, у *Missa solemnis* спостерігаємо системне звернення до барокових риторичних фігур — «стилістичний ретроспективізм». У частині «*Et resurrexit Missa solemnis*» образ воскреслого Христа і вселенської Церкви трактований так, як і у трьох великих месгах, у чому вбачаються риси зрілого стилю А. Брукнера.

Три великі меси зрілого періоду, створені одна за одною протягом чотирьох років (1864–1868), можна розглядати як підготовчий етап до симфонічної творчості. У цих месгах остаточно сформувалися стильові риси творчості А. Брукнера, що підтверджує характер утілення центральних образів меси, яке зберігатиметься у творах композитора до кінця його життя.

3. Починаючи з *Missa solemnis*, спостерігаємо поступове формування авторського відтворення певних образів мес. Творче *credo* А. Брукнера — прославлення Бога як всемогутнього Творця, Володаря світу. У формуванні засобів музичного втілення Божої слави та величі важливу роль відіграла пишність Санкт-Флоріану. Звідси й «просторовість» звучання *Gloria* та *Credo*. Ісус Христос для А. Брукнера-християнина — смиренний (покірливий) Агнець Божий, розп'ятий та воскреслий на вічне життя, Який прийде вдруге вже як Суддя. Дві антиномічні музичні характеристики супроводжують образ Христа: 1) скорботні інтонації, риторичні фігури сходження, упокорення та

хреста; 2) пружні висхідні ритмоінтонації, споріднені з величальними темами *Gloria* та *Credo*. Композитор підкреслює догмати втілення та воскресіння Сина Божого. Його образ змальований зазвичай чистими квінтами-октавами, тонічним органним пунктом, динамічним злетом та активною ритмікою.

Одним із вагомих тематичних засобів у А. Брукнера є унісон. Він уособлює образ Вселенської (соборної) Церкви, а також найважливіших постулатів, закладених у канонічному тексті, як, наприклад, багаторазове «вірую у...» центральної догматичної частини меси. Натомість низхідними інтонаціями *lamento* сповнені покайно-благальні молитви крайніх частин циклу.

4. У месях зрілого періоду відзначимо такі стилістичні особливості:

— фактурно-динамічні контрасти, які походять від органної техніки гри (тутійні величальні фрази, як, наприклад, «*laudamus Te*», «*glorificamus Te*», «*propter magnam*»);

— барокові, палестрінівські риси: низхідні тетра хорди від тоніки до домінанти, мелодичне заповнення тризвуку, поступеневий рух, загальна прозорість фактури, систематичне використання риторичних фігур та числової символіки;

— тональні відхилення й раптові модуляції у далекі тональності як засіб динамізації та розширення форми, що є стилістикою романтизму;

— індивідуалізація партії оркестру (особливо у Першій і Третій месях) як передвісник майбутньої зміни жанрового вектору творчості;

— романтична концепція спостерігається у виокремленні двох драматургічних принципів — хвилеподібного, який досягається секвенційними підйомами, та блокового, що супроводжується фактурними й динамічними контрастами.

РОЗДІЛ 3

ДУХОВНІ ХОРИ: ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ АНТОНА БРУКНЕРА

Біограф А. Брукнера Август Гелеріх (August Gollerich) зазначив, що професійне зростання майбутнього симфоніста відбувалося під впливом великого органа в Санкт-Флоріані: «Його нескінченний юнацький ентузіазм та пристрасна уява були сповнені величезної художньої роботи в католицизмі з його колосальною архітектурою, вражаючими картинами, блискучим вбранням, ароматами ладану, величним співом та звучанням повного органа» [цит. за: 226, с. 6].

Думки музикознавців збігаються в тому, що серед творів, написаних у Лінці, немає таких, які свідчили б про зростання майстерності та прояв авторського «я». К. Хоуї визначає дві причини цього: по-перше, обтяженість обов'язками органіста не давала можливості слухати та порівнювати музичні зразки, також і в бібліотечному фонді не було творів сучасних композиторів. По-друге, у творах раннього періоду А. Брукнер чітко виконував правила композиції, які вивчав, тобто написані твори були своєрідною підготовкою до подальших, що будуть написані в Лінці [200, с. 21].

Ще юнаком (1840) А. Брукнер, навчаючись на підготовчих курсах, ознайомився з духовними творами братів Йозефа й Міхаеля Гайднів⁵³ та В. А. Моцарта під керівництвом впливового на той час музикознавця Августа Дюрнбергера (Johann August Dürnberger). З приводу його «Елементарного підручника гармонії та генерал-басу»⁵⁴ композитор пізніше зауважив: «Ця книга зробила з мене того, ким я став» [8, с. 9]. Через три роки (1843–1845) молодий А. Брукнер продовжив навчання з моцартіанцем Леопольдом фон Ценетті (Leopold von Zenetti), а наступний етап поглиблення знань і навичок почався ще через десять років, під керівництвом Сімона Зехтера (Simon

⁵³ Маються на увазі меси Йозефа та молодшого брата Міхаеля Гайдна. Твори останнього привертали особливу увагу А. Брукнера.

⁵⁴ Dürnberger J. A. Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbass-Lehre. Linz, 1841. 178 S.

Sechter) та Отто Кітцлера (Otto Kitzler). Звичайно, твори раннього періоду були «творчою лабораторією» майбутнього майстра. Під час роботи у Санкт-Флоріані (1849–1852) були написані Реквієм та Псалми 114 і 22, у Лінці (1860–1863) — Псалми 146 та 112, а також фесткантата. До великої форми А. Брукнер звернувся знову після тридцятирічної перерви: 1884 року створений *Te Deum*, а 1892 року — останній великий твір духовної тематики Псалом 150.

Н. Лозовська, дослідниця жанру псалма, зазначає: «Можна впевнено сказати, що у творчості композиторів XIX століття жанр псалма втрачає свою значимість. Звернення композиторів до текстів псалмів має епізодичний характер. Більше того, псалом поступово втрачає свій літургійний статус і за стилем стає світським музичним твором. Справді, твори композиторів-романтиків не варто вважати виключно культовими, оскільки вони за музичною мовою не вкладаються у рамки літургійних канонів» [92, с. 90]. Проте А. Брукнер звертався до книги Псалмів п'ять разів. Композитор використав тексти у німецькому перекладі католицького теолога Йозефа Франца фон Алліолі (Joseph Franz von Allioli), видані 1830 року для розповсюдження серед католиків.

П'ять брукнерівських псалмів об'єднує тематика біблійних текстів. Як відомо, 150 біблійних псалмів богослови класифікують за образним змістом, як, наприклад, величальні, месіанські, покаянні, псалми надії та помсти, пісні сходження та інші. Багато псалмів належать водночас до обох категорій. Тексти, які обрав А. Брукнер, визначаються як величальні та псалми надії. У контексті всієї духовної творчості композитора зазначимо, що образ хвали та прославлення живого Бога, Творця і Спасителя був для А. Брукнера основоположним. Вивчення катехізису, зростання у величному монастирі Санкт-Флоріан з юнацьких років, гра на одному з найкращих у світі органів — усе це ствердило, закарбувало юнацьку віру і зумовило в подальшому вибір певних засобів виразності для власних творів, які й стали виразом подяки та хвали Богу.

3.1 Засвоєння традицій у творах раннього періоду

Magnificat для солістів, хору, оркестру (два тромбони, валторни, без альтів) та органа написаний поруч із Псалмом 114 і є проміжним етапом на шляху до мес. На думку Ф. Фрайсберга, «у меншому музичному просторі відсоток професіоналізму композитора збільшений, “щільність” музикальності більша» [187, с. 217], результатом кропіткої роботи стали *Missa solennis* (1854) та Псалом 146 (1856).

Magnificat — це величальна молитва Діви Марії, записана в першому розділі Євангелія від Луки (Лк. 1:46-55). Цю біблійну пісню виконують під час Вечірні та є кульмінацією служби. Ф. Фрайсберг зазначає: «Дивно, що у Брукнера немає повної Вечірні, а також немає належних до неї псалмів. П'ять псалмів, музично виконані Брукнером добре, але завдяки німецькій мові не можуть виконуватися у церковній службі» [187, с. 217].

Твір написаний влітку 1852 року та присвячений Ігнацу Траумілеру (Ignaz Traumiler). Цього ж року були створені Псалом 22 та Псалом 114. А. Брукнер склав власну версію григоріанського хоралу для твору. К. Хоуї відзначає вплив В. А. Моцарта. Німецька дослідниця Мелані Вальд-Фурман (Melanie Wald-Fuhrmann), яку цитує Ф. Фрайсберг, дає таку характеристику твору А. Брукнера: «Змінюються сольна та хорова партії, варіативний, самостійний та ідіоматичний інструментальний супровід, а також гнучке володіння гомофонно-гармонічною та поліфонічною фактурами доводять, що Брукнер навчився працювати в більших формах» [187, с. 217]. Ф. Фрайсберг вважає, що «Брукнер “на пошуки себе” витратив кілька років. Менші твори 1850-х років, Магніфікат і Псалом 114, а також більші форми, серед яких *Missa solennis* та Псалом 146, здається, перебувають у безперервному художньому розвитку, через який проходить “художній геній”. Зіткнення традиційної форми та власного стилю — це корсет, якого Брукнер має соромитися тільки після оновлення, здобуття себе» [187, с. 217].

Гімн витриманий в ораторіальних барокових традиціях, тобто композитор дотримувався рамок запозичених стильових моделей і не міг вивільнити місце для власних музичних думок. Твір має неконтрастний тематизм, тільки строфа *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* виділяється серед усього тематичного матеріалу типово брукнерівським могутнім унісоном. Останнє «амінь» — за традицією поліфонічний розділ у вигляді фугети обсягом 22 такти (таблиця 3.1).

Таблиця 3. 1.

А. Брукнер. *Magnificat*. Загальна структура

№	Назва розділу	такти	Виконавський склад	Тональність
1.	Magnificat anima mea Dominum	1–5	Соло сопрано	<i>B-dur</i> , незамкнене перше речення
2.	Quia respexit humilitatem	6–16	Хор	<i>G-Es</i>
3.	Et misericordia eius	17–21, 22–25	Соло альты, тенор+бас	<i>c</i>
4.	Deposuit potentes de sede	26–33	Хор	<i>As-g</i>
5.	Suscepit Israel puerum suum	34–42	Хор	<i>B-dur</i>
6.	Мала доксологія <i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto; sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum</i>	44–48, 49–54	хоровий унісон	реприза — повторення першого речення
7	<i>Amen</i>	55–77		фугета

У творі помітна мотивно-тематична цілісність, композитор відмовляється від зміни темпу, щоб пом'якшити перехід від основної частини до фугети. Коротка фугета *Amen* нагадує фугу з Реквієму.

Псалом 22 (23)⁵⁵ для мішаного хору та фортепіано був написаний 1852 року у Санкт-Флоріані. Біблійний текст має шість віршів і починається

⁵⁵ Нумерація псалмів в українському та німецькому перекладах Біблії не співпадає. У дужках позначатиметься номер псалма в німецькому перекладі.

ствердженням «Господь — то мій Пастир, тому в нестатку не буду» («*Der Herr regieret mich und nichts wird mir mangeln*»), а завершується словами «Тільки добро й милосердя мене супроводити будуть по всі дні мого життя, а я пробуватиму в домі Господньому довгі часи!». Цей текст використовували у вокальних та інструментальних творах такі композитори як Г. Шютц, А. Дворжак, Л. Бернстайн, Дж. Госс.

Псалом 22 — це єдиний із брукнерівських псалмів у супроводі фортепіано. К. Хоуї вказує на спільні риси в партії фортепіано із Псалмом 22 Ф. Шуберта «*Gott ist mein Hirt*»⁵⁶ для жіночих голосів і фортепіано [200, с. 28]. У Ф. Шуберта вокальна партія супроводжується безперервним рухом тріолями у розмірі 4/4, в А. Брукнера — восьмими в акордовому складі та розмірі 12/8. Вплив шубертівської лірики відчувається й у мелодиці твору.

У псалмі застосовано принципи респонсорного співу та жанру концерту, що простежується у будові. Чергування реплік хору й солістів нагадує зменшену в масштабі композицію написаного пізніше Псалма 146, який ще називають «псалмовою кантатою» (таблиця 3.2).

Таблиця 3.2.

А. Брукнер. Псалом 22. Схема твору

Такти	Виконавський склад	Тональний план	Будова, особливості
1–8а	хор	<i>Es</i>	класичний період
8б–15а	соло сопрано	<i>Es–As</i>	
15б–20	соло тенора	<i>f–G</i>	
21–27а	хор	<i>c–G</i>	
27б–29	соло альт		виконує функцію предикту на домінантовому органному пункті
30–35	хор	<i>C–d</i>	
36–42	хор		імітаційний розвиток
43–114	хор	<i>Es</i>	Фуга, 4/4
115–131	хорал		виконує функцію коди

⁵⁶ Твір був написаний 1820 року.

Фуга написана на текст другої половини останнього вірша псалму «...а я пробуватиму в домі Господньому довгі часи». Останнє стретне проведення теми фуги переходить у домінантовий органний пункт і завершується домінантсептакордом, переходячи в хорал. Повторенням наприкінці твору слів *lange Zeit* композитор акцентував увагу на темі вічності.

Із композиційної схеми помітно, що дві третини загального обсягу твору становить фуга. Вона є центральною частиною твору і має основне змістове навантаження. Зробивши фугу інтелектуальним центром композиції, А. Брукнер наблизив твір до найбільших і догматичних частин великих мес. Як відомо, уміння писати фуги було важливою складовою професійної музичної освіти доби Романтизму. На думку Ф. Фрайсберга, фуга в цьому творі стала засобом самоствердження молодого композитора. Дослідник також зазначає, що «...фуга та хорал для Брукнера є формами, у яких він проявляє свою релігійність. Це означає, що фуга для композитора не є формою минулого, як у Мендельсона, Шумана, Ліста, але жива, яку він відчуває та якої потребує» [187, с. 226].

Загалом, псалом молодого А. Брукнера сповнений енергії, «юнацьких» сподівань та спроби самореалізації, демонстрації здобутих знань і навичок. Цим і виправданий вплив Ф. Шуберта, концертів А. Вівальді та поліфонії Й. С. Баха.

Псалом 114 (116a) для мішаного хору і трьох тромбонів написаний 1852 року як подарунок на день народження з присвятою Ігнацу Асмайру (Ignaz Aßmayer)⁵⁷, як подяка за підтримку та поради стосовно професійного розвитку і праці.

Твір складається з двох частин, з яких перша має наскрізний розвиток, а друга — це фуга. Хорал *Alleluja* (тт. 1–21), який аналогічно біблійному тексту є вступом до псалма, має інтонаційну спільність з мелодикою григоріан-

⁵⁷ Ігнац Асмайр (1790–1862) — австрійський композитор, автор літургічних творів, органіст, друг А. Брукнера.

ського хоралу. Викладення у строгій акордовій фактурі поруч з п'ятитактовими фразами нагадує гармонізацію середньовічної монодії⁵⁸. «Історично правдоподібний» хорал «Алилуя» пронизує всю композицію та є інтонаційним джерелом для подальшого тематичного розвитку. Ф. Фрайсберг зазначає: «Не слід думати, що Брукнер написав твір під впливом репертуару традиційного стилю, без спокуси впасти в еклектику. Початок чотирикратним Алилуя відроджує середньовічний сакральний стиль з підтримкою трьох тромбонів» [187, с. 269].

Основна тема «*Liebe erfüllt mich*» («Люблю я Господа, бо Він почув голос мій у благаннях моїх», тт. 22–49) починається канонічним вступом голосів. Широким діапазоном партій, пружною ритмікою та секундовими інтонаціями, типовими для зрілого стилю композитора, виокремлюється у темі четверте речення «*Es umgaben mich die Schmerzen des Todes*» («болі смерті мене оточили»).

Подальший розвиток музичної думки можна поділити на кілька стислих етапів:

— У тактах 50–58 відбувається поліфонічний розвиток. Слова «*Trübsal und Schmerz fand ich*» («...нещастя та смуток знайшов я!») супроводжуються риторичними фігурами *catabasis*, *suspiration*, інтонаціями *lamento*. У мелодичному заповненні стрибка простежуються принципи строгої поліфонії.

— Наступне речення «*Da reif ich den Namen des Herrn*» («А я в ім'я Господа кличу: О, Господи, визволи ж душу мою», тт. 59–67) являє собою хорал із діалогом фраз між жіночими та чоловічими голосами.

— Імітаційно-поліфонічний розвиток та інтонаційна єдність із попереднім поліфонічним розділом супроводжують наступні слова «*Barmherzig ist der Herr*» («Господь милостивий та справедливий, і наш Бог милосердний», тт. 68–83).

⁵⁸ Як відомо, А. Брукнер не використовував у власних творах середньовічну монодію як цитату. Відомі лише кілька випадків гармонізації григоріанського хоралу як окремого літургичного опусу, наприклад, «*Veni creator spiritus*» (1884).

— У реченні «*der Herr bevahret die Kleinen*» («Пильнує Господь недосвідчених, став я нужденний, та Він допоможе мені!», тт. 84–95) зіставленням однойменних тональностей композитор відобразив змістовний контраст.

— Поліфонізований розвиток, який є підготовкою завершального третього розділу форми, спостерігаємо на словах «*Kehre zu rück, meine Seele, in deine Ruh*» («Вернися, о душе моя, до свого відпочинку», тт. 96–118).

Подвійна fuga «*Ich will gefallen dem Herrn im Lande der Lebendigen*» («Я ходитиму перед обличчям Господнім на землях живих!», тт. 119–199), як і у Псалмі 22, є центром композиції та займає половину музичного простору твору, а кода охоплює останні вісім тактів (тт. 200–207). Обов'язкову фугу композитор використав знову, щоб продемонструвати свій професійний розвиток І. Асмайру, у листі до якого А. Брукнер назвав Псалом «слабкою спробою» висловити шану вчителю.

Псалми 22 та 114 написані у традиціях протестантських мотетів Ф. Мендельсона, невеликі за обсягом. Вивчаючи бахівську гармонізацію хоралів, А. Брукнер перебував під впливом цієї музики. К. Хоуї вважає, що це, можливо, було результатом занять із Л. Ценетті, під керівництвом якого молодий композитор вивчав творчість Й. С. Баха і дуже любив хорал «*O Haupt voll Blut und Wunden*». Переїхавши до Лінцу, А. Брукнер зберігає зацікавленість протестантською музикою.

На відміну від Псалма 22, Псалом 114 стилістично неоднорідний. Окрім бахівської поліфонічної техніки, продемонстрованої у подвійній фузі, та впливу мотетів Ф. Мендельсона, у творі А. Брукнер застосовує принципи класичної гармонії та риси мелодики григоріанського хоралу. Деякі дослідники вважають, що еклектизм як зіставлення різних стилів в окремих розділах є наслідком «занадто строгої або однобокої освіти», яку Брукнер здобував із багатьох джерел. Прагненням зберегти традиції зумовлено використання різностильових засобів, але цим водночас стримувався розвиток авторського стилю.

Біографи А. Брукнера вважають, що **Псалом 146** для солістів, подвійного хору та оркестру був написаний 1860 року, але точна дата створення та привід до цього невідомі. Масштаб твору дав біографам змогу припустити, що Псалом виконувався на одному з духовних концертів, які часто проводилися в монастирі Санкт-Флоріан. Аналізуючи якісну поліфонічну роботу (велика подвійна fuga, що займає значну частину всієї композиції) й акцентуючи структурно-тематичну єдність циклу, Ф. Фрайсберг вбачає вплив уроків із С. Зехтером. Водночас П. Хокшоу припустив, що fuga була створена без особливого впливу С. Зехтера і зазначає, що досягнення А. Брукнера у галузі контрапункту «більш-менш автодидактичні». Заняття контрапунктом і робота у формі fugи мали велике значення для композитора «з точки зору схильності до монументального <...> Розвиток авторського стилю Брукнера не є раптовим <...> але затяжний у привласненні та злитті численних класичних та посткласичних моделей» [187, с. 275–276].

Композиційне рішення Псалма 146 відрізняється від попередніх творів значно більшими масштабами та багаточастинною будовою. Як зазначає Н. Лозовська, на межі XVII–XVIII століть з'явився жанр псалмової кантати як різновид духовної кантати, написаної саме на тексти Псалмів. У цьому жанрі працювали Дж. Перголезі та А. Вівальді. А. Брукнер використав саме кантатний тип викладення у композиції Псалма 146. Кантатний тип композиції ґрунтується на чергуванні невеликих хорів, арій та ансамблів. Твір має шість частин. Кожний вірш Псалма звучить в окремому розділі (таблиця 3.3).

Таблиця 3.3.

А. Брукнер. Псалом 146. Композиційна будова

Номер частини	Виконавський склад	Німецький текст	Український переклад	№ біблійного вірша
1.	Вступний хор і соло сопрано 51 т., <i>A-dur</i>	Alleluja! Lobet den Herrn	Алилуя! ⁵⁹ Хваліть Господа, добрий бо Він	146:1

⁵⁹ В оригіналі на початку немає слова «Алилуя». Початкові слова першого вірша «Хваліть Господа» А. Брукнер також повторив за власним бажанням, утворивши композиційну арку. Такий прийом композитор використав у Псалмах 112 та 150.

Номер частини	Виконавський склад	Німецький текст	Український переклад	№ біблійного вірша
2.	Речитатив 1 бас 4 т.	Der Herr bauet Jerusalem	Господь Єрусалима буде, збирає вигнанців Ізраїлевих	146:2
	Речитатив 2 сопрано 3 т.	Er heilet die geschlagenen Herzens sind	Він зламаносердих лікує	146:3
	Речитатив 3 тенор 3 т.	Er zählet die Menge der Sterne	вираховує Він число зорям, і кожній із них дає ймення	146:4
3.	Подвійний хор <i>d-moll</i> , 138 т.	Groß ist unser Herr	Великий Господь наш, та дужий на силі	146:5
4.	Аріозо (сопрано, тенор, альт) 74 т.	Der Herr nimmt auf die Sanften	Господь підіймає слухняних, безбожних понижує аж до землі	146:6
	Хор 75 т.	Singet dem Herrn mit Danksagung	Дайте відповідь Господу нашому вдячною піснею	146:7
	Аріозо 1 сопрано <i>E-dur</i> , 65 т.	Er läßt Gras wachsen auf den Bergen	Він хмарами небо вкриває, приготує дощ для землі, оброшує гори травою	146:8
	Аріозо 2 тенор	Er gibt dem Vieh seine Speise	худобі дає їй корм, воронятам чого вони кличуть	146:9
	Аріозо 3 бас	Er hat nicht Lust an der Stärke des Rosses	Не в силі коня уподоба Його, і не в членах людини Його закохання	146:10
5.	Аріозо Сопрано 65 т.	Der Herr hat Wohlgefallen an denen, die ihn fürchten	Господь любить тих, хто боїться Його, хто надію складає на милість Його!	146:11
6.	Хор 98 т.	Alleluja! Lobet den Herrn		146:1
7.	Фуга 141 т.	Alleluja! Lobet den Herrn		146:1

Зображення загальних якостей особистості Бога доручено хору, а перелік Його конкретних добрих справ бачимо у речитативах та аріозо.

Музика першої частини нагадує повільні частини творів В. А. Моцарта (наприклад, другу частину Концерту № 23 для фортепіано з оркестром): типовий для класиків оркестр із провідною струнною групою, плавне голосоведення у межах споріднених тональностей, прозорість фактури.

Короткі речитативи *secco* супроводжуються трьома тромбонами, валторнами, гобоями та фаготами, які виконують функції відповідних хорових партій бас — сопрано — тенор та уособлюють, на думку Ф. Фрайсберга, «суміш урочистої елегантності ораторій Генделя, тепла Шуберта або Гайдна, туги Мендельсона» [187, с. 278].

Тема третьої частини, яка доручена подвійному хору, є прообразом / ескізом майбутньої теми *Aeterna fac* третьої частини *Te Deum*. Аріозо та хор четвертої частини, своєю чергою, є «найбільш консервативними номерами кантати» (Ф. Фрайсберг), А. Брукнер відтворив тут стиль барокової церковної кантати, «ораторське мистецтво моделі Баха та Генделя» (Ф. Фрайсберг). Це підтверджується мелодичними скрипками та дерев'яними духовими, які доповнюють сольну партію пульсуючим рухом восьмими, типовим для барокової арії, а також використанням риторичних фігур. Нагадує пастирські арії з «Месії» Г. Ф. Генделя та арію другої частини «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха.

Фінальний номер твору композиційно близький двочастинному циклу прелюдії та фуги, у якому роль прелюдії виконує хоровий номер перед фугою. П'ятиголосна подвійна фуга є найбільшою з написаних у період до П'ятої симфонії. Тема хору інтонаційно споріднена з темою фуги. Оркестровий вступ до хору відкривається дорученою тромбону темою фуги, утворюючи композиційну арку. У музиці останнього хору відчувається авторський стиль А. Брукнера. Урочисто-енергійна тема хору рухається вгору звуками ламаного тонічного тризвуку, розширюючись до діапазону ундецими. Тріумфальне звучання підтримується кількома висхідними секвенціями, що звучать одна за одною. Ключове слово «алилуя» багаторазово повторюється, а потім підхоплюється фразою «хвалить Господа». Образ безупинної, земної та небесної хвали сповнює музику. Вічна хвала і подяка Богу — це передусім стиль життя композитора.

3.2 Фесткантата «Preiset den Herrn» (1862) та Псалом 112 (1863): на шляху до авторського стилю

3.2.1 Фесткантата «Preiset den Herrn» (1862)

Фесткантату «Preiset den Herrn» замовив 1862 року священник Франц Йозеф Рюдигер (Franz Josef Rudigier) і, як відомо, призначалася вона для святкування початку будівництва нового собору в Лінці (Mariä-Empfängnis-Dom)⁶⁰. А. Брукнер написав твір для чоловічого хору «Frohsinn», квартету солістів та духового оркестру. Автор слів — теолог Максиміліан Паммесбергер (Maximilian Pammesberger). Кантата — перший релігійний твір, написаний після курсу занять А. Брукнера із С. Зехтером.

Ф. Фрайсберг зазначає, що «Л. Новак висміяв ранні твори (псалми) як “прелатські кантати”, оскільки за обов’язковим святковим характером містять ледве помітну музику. У кантаті 1862 року проявилися художні амбіції... Дві роботи — *Germanenzug* WAB 70 1863 року та *Helgoland* WAB 71 1893 року — виходять за рамки жанру кантати, це скоріше “симфонічні хори”» [187, с. 305].

У кантаті вісім номерів — три хори, два квартети, соло баса, хорал та інструментальна прелюдія. Загальна композиція кантати відображає, що А. Брукнер керувався бароковою формою жанру:

- 1) хор «*Preiset den Herrn*» *D-dur*;
- 2) квартет із хором «*Taue deine Kraft und Stärke*»;
- 3) хор «*Preiset den Herrn*» *D-dur*;
- 4) соло баса «*Aus der Erde Schoß*» *G-dur*;
- 5) квартет «*Das ist der Unbefleckten Haus*» *Es-dur*;

⁶⁰ За даними К. Хоуї, Ф. Рюдигер дуже любив слухати, як А. Брукнер грав на органі, і дуже цінував талант композитора. Він вирішив побудувати новий собор у неоготичному стилі, і саме для започаткування будівництва у травні 1862 року був замовлений твір А. Брукнеру. Будівництво тривало шістдесят років і тільки обрядова каплиця (votive chapel) була завершена за життя Ф. Рюдигера восени 1869 року, коли композитор керував першим виконанням Меси *мі мінор* № 2.

6) прелюдія виконується кларнетами і фаготами в імітаційній техніці, становить лише 10 тактів — пасторальний острів;

7) хорал «*Des Landes Stämme wallen fromm*» *a'capella* витриманий у бахівській традиції *G-dur*;

8) завершальний хор «*Preiset den Herrn*» *D-dur*;

Як видно, хор «*Preiset den Herrn*» («Славте Господа») звучить тричі, об'єднуючи загальну форму і надаючи їй рис рондальності. У третій та останній частинах тема хору зазнає деяких гармонічних змін, але характер музики залишається практично незмінним. Інтонаційне оформлення перших слів «*Preiset den Herrn*» передається іншим словам — «*Maria preiset*». Три хори «*Preiset den Herrn*» виконують роль ритурнелю, тобто рефрену, та утворюють тематичні арки. Зв'язок церковної монументальної архітектури (у А. Брукнера — це монастир Санкт-Флоріан) стає тут музично відчутним. Нагадаємо, що собор, початок будівництва якого святкували, мав назву «Непорочного зачаття Марії», згідно з культом Діви Марії в католицизмі. Саме тому такі слова з'являються в кантаті й навіть завершують весь твір.

Індивідуальність Брукнера-композитора найбільш яскраво виявляється тільки в основному хорі «*Preiset den Herrn*». Таке музичне втілення образу прославлення червоною ниткою буде проходити скрізь усі релігійні твори композитора. Деякі дослідники вказують на схожість хорової теми «*Preiset den Herrn*», яка об'єднує вісім номерів кантати, з «Алілуєю» Г. Ф. Генделя з ораторії «Месія». Це пояснюється тим, що А. Брукнер часто робив органні імпровізації на цю тему. Але не тільки збереженням традиції керувався композитор. Подібну трактовку хвалебних образів, як в основній темі, можна побачити й у великих месах, і в мотетах, і в пізніх творах — *Te Deum*'і та Псалмі 150. Тобто прославлення Бога А. Брукнер музично «сформулював» ще на початку свого творчого шляху.

Твір починається урочистим низхідним октавним стрибком у сяючому *ре мажорі* на фоні тремоло литавр, а в наступному такті його переймає хор.

Діалог оркестру та хору в першому чотиритакті підхоплюють чоловічі голоси хору (тенори й баси). Поступовий підйом у секвенційному розвитку досягає кульмінаційної точки наприкінці побудови.

Перша частина кантати завершується динамічним фугато «*Grund und Eckstein bist du, o Herr*» («Ти є наріжний камінь, Господь»), тема якого побудована на кварто-октавних інтонаціях, типових для зрілого стилю А. Брукнера. У фугато тема виконується в кожному голосі один раз і закінчується гомофонно й *tutti*, наче ствердження: «ваша церква велика і дорога» (Ф. Фрайсберг).

Специфікою вербального тексту (звертання до Діви Марії) зумовлена непридатність твору для інших випадків та частого виконання, однак у музиці, яка сповнена сміливості композиторських рішень є, за словами Ф. Фрайсберга, «прихований маніфест».

3.2.2 Псалом 112 (1863)

Навчаючись у Симона Зехтера протягом другої половини 1850-х років, А. Брукнер написав небагато, серед ранніх творів відомі *Missa solemnis* (1854) і Псалом 146 (1860). Завершивши навчатися у березні 1861 року, протягом короткого, але плідного періоду композитор написав два важливі твори — мотети «*Afferentur regi*» й «*Ave Maria*» (1861), а згодом — фесткантату «*Preiset den Herrn*» (1862) як підсумок навчання в Отто Кітцлера. За даними біографів, протягом лютого 1863 — травня 1864 років А. Брукнер працював над навчальною симфонією *фа мінор* (назвавши її «Нульова»), але за два місяці цього, 1863 року, він написав ще й Псалом 112 для подвійного хору та оркестру, завершений 5 липня (за Ф. Фрайсбергом)⁶¹. Отже, Псалом 112 створений на переломному етапі і є провісником першої великої меси *ре-мінор*. М. Ауер розглядає його як подяку вчителям, як «пісню звільнення від шкільного ярма» [181, с. 201], а Ф. Фрайсберг слушно зазначає, що від Псалма 112 до першої великої меси *ре мінор* немає значного, революційного стрибка, оскільки шлях

⁶¹ Ф. Фрайсберг вказує, що твір був завершений 5 липня, а його перше виконання відбулося тільки через 63 роки — 1926.

розвитку А. Брукнера чітко визначений уже у Псалмі 112 [187, с. 296]. Тільки після створення 112-го Псалма та «Походу германців» («*Germanenzug*») композитор вирішив, що підготовчий етап (стажування) закінчився і «настав час для творчості».

Загальновідомо, що А. Брукнер усвідомив себе як композитор у сорок років, а музикознавці вважають, що його авторська індивідуальність уперше розкрилась у Месі № 1 *ре мінор*. Зокрема, Л. Новак зазначає: «...Усе, що він [Брукнер] написав до 1863 року, ми можемо просто не враховувати: усі ці твори перебували в руслі усталеної традиції церковної музики ХІХ століття» [119, с. 160]. Проте Псалом 112, написаний 1863 року, свідчить про цілком сформований авторський стиль. Осмислене ставлення композитора до певних біблійних образів і, відповідно, їх інтонаційне втілення дало йому змогу повернутись до композиційної моделі Псалма 112 через тридцять років, у Псалмі 150.

Як зазначає Л. Кириліна, в епоху класицизму було два типи церковних форм. Перша з них, «кантатна», яка склалась у бароковому мистецтві, «передбачає дрібний поділ літургійного тексту і будову форми за принципом чергування відносно невеликих, замкнених у собі хорів, арій і ансамблів». Друга — «симфонічна», характеризується «крупним поділом тексту на кілька частин і наскрізним розвитком у межах кожної з них» [70, с. 213] Псалом 112, на відміну від Псалма 146, належить до другого типу композиції — симфонічної. Схема дає змогу визначити форму твору як трип'ятичастинну, рондоподібну. Таку ж композицію має Псалом 150, у якому одночастинна строфічна форма має ознаки тричастинності, рондальності й сонатності, вона побудована за принципом сонатно-симфонічної циклічності й концентричності (композиційна схема твору: $A B B_1 C B_2 A D$). «Багатоаспектність» форми Псалма 150 властива пізньому стилю композитора як наслідок тривалої роботи в симфонічному жанрі (таблиця 3.4).

Таблиця 3.4.

А. Брукнер. Псалом 112. Композиційна схема тексту

№ за/п.	Німецькою мовою	Українською мовою
Перша частина (такти 1–70)		
1.	Alleluja! Lobet den Herrn, ihr Diener, lobet den Namen des Herrn!	Хваліте, Господні раби, хваліть Ім'я Господа!
2.	Der Name des Herrn sey gebenedeit, von nun an bis in Ewigkeit!	Нехай буде благословенне Господнє Ім'я відтепер і навіки!
3.	Vom Aufgang der Sonne bis zum Untergange sey gelobet der Name des Herrn!	Від сходу сонця аж до заходу його прославляйте Господнє Ім'я!
4.	Hoch über alle Völker ist der Herr, und über die Himmel seiner Herrlichkeit.	Господь підіймається над усі народи, Його слава понад небеса!
Друга частина (такти 71–113)		
5.	Wer ist wie der Herr, unser Gott? Der in der Höhe wohnt,	Хто подібний до Господа, нашого Бога, що мешкає на висоті,
6.	der auf das Niedrige schauet im Himmel und auf Erden,	та знижується, щоб побачити те, що на небесах і на землі?
7.	der den Geringen aufrichtet aus dem Staube, und aus dem Kothe erhöht den Armen.	Бідаря Він підводить із пороку, зо сміття підіймає нужденного,
8.	Daß er ihn setze neben die Fürsten, neben die Fürsten seines Volkes:	щоб його посадити з вельможними, з вельможними люду Його!
9.	der die Unfruchtbare wohnen laßt im Hause, als fröhliche Mutter von Kindern ⁶² .	Він неплідну в домі садовить за радісну матір дітей!
Третя частина (такти 115–142). Повторення перших двох віршів		
Четверта частина (такти 143–202). «Alleluja!» — fuga на останнє слово Псалма		
П'ята частина (такти 203–272). Точне повторення першої частини		

Словом «алилуя» розпочинаються багато псалмів. Чотири з п'яти псалмів (крім Псалма 22), до яких звертався А. Брукнер, — також. Так, у Псалмі 114 викладене в хоральній фактурі «алилуя» звучить по-середньовічному строго, початок Псалма 146 має пасторальний характер. Міць і стабільність звучання теми-«алилуї» у Псалмі 112 досягається потрійним утвердженням тонічного тризвуку. Діалогічні репліки оркестру і хору супроводжуються за-

⁶² А. Брукнер використав текст у перекладі німецькою католицького теолога Йозефа Франца фон Алліолі (Joseph Franz von Allioli), виданий 1830 року для розповсюдження серед католиків.

тактом із довгим пунктиром і подальшим висхідним рухом стійкими звуками, починаючи від тоніки (приклад 3.1).

Приклад 3.1.

А. Брукнер. Псалом 112. Головна тема «Алилуя»

Maestoso **ff**

SOPRANO
Al - le - lu - ja! Al - le -

ALTO
Al - le - lu - ja! Al - le -

TENOR
Al - le - lu - ja! Al - le -

BASS
Al - le - lu - ja! Al - le -

Piano
Maestoso **ff**

5

lu - ja! Al - le - lu - - - ja!

lu - ja! Al - le - lu - - - ja!

lu - ja! Al - le - lu - - - ja!

lu - ja! Al - le - lu - - - ja!

Головна тема твору інтонаційно споріднена з темою фуги Псалма 146, написаного трьома роками раніше, а також із темою фесткантати «*Preiset den*

Herrn», створеної за рік до Псалма 112. Усі теми мають однаковий за змістом текст (приклади 3.2, 3.3).

Приклад 3.2.

А. Брукнер. Фесткантата «Preiset den Herrn». Перша частина



Приклад 3.3.

А. Брукнер. Псалом 146. Четверта частина. Тема фуги



Інтонаційно-тематична єдність цих творів свідчить про усталене розуміння біблійного першоджерела, сформоване уже в ранній період творчості А. Брукнера. Показово, що через тридцять років А. Брукнер звернеться до останнього псалма біблійної книги, вдаючись до такої ж схеми розвитку музичної думки! Н. Савицька серед модусів пізнього етапу життєтворчості називає «відтворення особистісно значущого минулого» і «підсумкову концептуалізацію власного життя» [141, с. 105]. Це дає змогу розглядати Псалом 112 як визначальний для композитора, пов'язаний із переходом до зрілого стилю, з усвідомленням свого світобачення. Н. Савицька зазначає: «Перехід до зрілого стилю можна порівняти зі зміною технік у малярстві — від акварельної прозорості фарб — до впевненого, масивного мазка маслом <...> Після періоду пошуків, спроб та помилок надходить час максимального розвитку творчого потенціалу композитора, який досягає справжній рівень свободи мислення, сміливість, ініціативність, незалежність досвідченого Майстра» [141, с. 272].

Як відомо, брукнерознавці вважають композитора спадкоємцем традицій барокової музики, незмінними супутниками якої були не тільки риторичні фігури, а й числові звукові коди античної доби, які активно розробляв у своїй творчості Й. С. Бах. Нагадаємо, наприклад, що одиниця була символом Бога або церкви, а бароковим музичним символом єдності вважали унісон. Три чистих інтервали — октава, кварта й квінта — відповідали трьом властивостям душі: розуму, почуттям і волі, а терція символізувала Трійцю.

У Псалмі 112 велике значення має повторення звука з типовим для композитора пунктирним ритмом. Яскравим прикладом є строфа «*Hoch über alle Völker ist der Herr*» («Господь підіймається над усі народи»), яка імітаційно й секвенційно передається антифоном із малосекундовим зсувом угору (тт. 51–59). Секвенційні хвилі з кроком у малу секунду також стануть надалі характерною стильовою ознакою, але у Псалмі 112 цей прийом тільки кристалізується.

Після П'ятої симфонії Л. ван Бетховена у творчості романтиків імперативний мотив на одному звуці у поєднанні з пунктирним ритмом мав значення «теми фатуму», однак у А. Брукнера семантика звукоінтонаційної лексеми протилежна. У нього ритмоінтонаційна формула відображає його віру в єдиного всевладного Бога.

Н. Колесникова зазначає: «...Числа надавали звукам “форму” — структурну основу <...> Створюючи форму, працюючи з числом, музикант уподібнювався архітектору...» [75]. Продовжуючи свою думку, дослідниця вказує на спільні ознаки першої теми бахівської кантати № 77 «*Du sollt Gott, deinen Herren, lieben*» («Люби Господа Бога всім серцем своїм»), що містить інтервал висхідної кварта, з початком хоралів «*Meine Seele erhebt den Herren*» («Величає душа моя Господа») та «*Allein Gott in der Höh sei Ehr*» («Тільки один Бог на небесах»). В. Носіна вважає висхідний квартовий мотив символом пізнання і прийняття Господньої волі, виявом ревної віри.

А. Брукнер, як продовжувач барокової традиції, також «закодував» певні слова і фрази біблійного тексту⁶³. Так, перше слово «*алилуя*» і фраза «*Sei gelobet der Name des Herrn*» («*прославляйте Господнє Ім'я!*») повторюються тричі (тт. 41–44). Після цієї фрази у скрипок звучить нова лірико-романтична, тендітна тема пісенного складу: низхідні секундові інтонації надають їй особливої м'якості, теплоти, душевності. Чергуванням різних ритмічних фігур у межах п'яти тактів виявляються різні відтінки лірики. За характером цю тему можна вважати вираженням авторського начала, зверненням до своєї душі, поглядом у себе.

Щодо інтонаційного наповнення фрази «*Vom Aufgang der Sonner*» («*від сходу сонця аж до заходу його*»), Ф. Фрайсберг пише, що її «монотонність нагадує безперечність біблійного вислову “Всевишній над усіма народами — Господь”» [187, с. 292].

Показовим для інтонаційної драматургії твору А. Брукнера є трактування першої фрази «*Lobet den Herrn*» («*Хваліте, Господні раби*»): крім п'ятикратного антифонного звучання, заклик супроводжується лейтінтонацією — висхідною квартою. Як зазначає Ф. Фрайсберг, «...прості елементи музичного сигналу першими створюють художній зміст і характер твору. Негабаритне розширення і розгортання маленької думки — це аспект оригінальності музики Брукнера. Особистісно-стилістична концепція тут упізнається» [187, с. 291]. Для зрілого стилю композитора типове використання інтервалу як основоположного смислового коду («*Credo*» *фа-мінорної* меси, квінт-октава в розділі «*Majestas-Domini*» в «*Te Deum*»). Аналогічна фраза у Псалмі 150 також розпочинається квартовою інтонацією. За словами Н. Колесникової, «цінності символ набуває в музичному творі не тоді, коли він є певною раціональною формулою, а коли він невіддільний від структури образу, не обмежений суто логічною структурою, а є багатшим та ширшим» [75].

⁶³ Зрештою, Святе Письмо теж сповнене багатьма символами-числами.

Розглянемо використання квартової інтонації та її значення у другому розділі твору. **Другий розділ** («*Wer ist wie der Herr, unser Gott?*»), обсягом 43 такти, за музичним матеріалом близький до другої частини сонатно-симфонічного циклу. В основі цього розділу — п'ять із дев'яти віршів псалма (Пс. 112:5-9). Запитання «Хто подібний до Господа, нашого Бога?» одразу змінює напрям думки, повертає «з небес на землю», від утвердження Божої могутності та всеосяжності до опікування долею бідних і нужденних. Відповідно, запозичені з музики Ф. Шуберта пісенність, простота й тепло сповнюють цей розділ, і навіть нагадують народні різдвяні наспіви-колядки.

Другий розділ має тричастинну структуру. Головне запитання «*Wer ist wie der Herr, unser Gott?*», обсягом лише один такт, є поспівкою, частиною великої думки, але повторюється сімнадцять разів (!). Ця поспівка-запитання містить квартову лейтінтонацію, пом'якшену хореїчністю. На тлі мінливих шістнадцятих у струнних лейтзапитання передається імітаційно — потактово, від баса до альту і від тенора до сопрано. Майже буквальне трактування наступного речення відображає драматургію вербального тексту. Для поетичної образності характерні паралелізми, які посилюють емоції. Це протилежні за значенням фрази (тт. 77–79) «*der in der Höhe wohnet*» («що мешкає на висоті») та «*der auf das Niedrige schauet*» («та знижується, щоб побачити те, що на небесах і на землі»). Цій особливості тексту композитор надав драматургічного значення: перша фраза має акордовий склад, рівну мелодичну лінію у високій теситурі, а друга викладена унісоном у стрибкоподібному низхідному русі, вона виконує роль кульмінації-підсумку. На загальному плані відбувається зміна фактурних пластів — імітаційно-поліфонічний у першому лейтзапитанні, далі акордовий, а на завершення — унісон, тобто від складного до простого. За словами В. Протопопова, «такою є типова логіка фактурного розвитку сонатних розробок у Брукнера: згущення поліфонії — перехід до гармонії — монодія. З цього погляду, митець є прямим продовжувачем

принципів пізнього Л. ван Бетховена, особливо Р. Вагнера» [134, с. 247]. Цей метод А. Брукнер буде часто застосовувати в симфоніях.

Тональністю домінанти починається розробковий розділ (т. 87), що властиво сонатності. Повторення лейтзапитання має концепційне значення: композитор ніби нагадує, що Бог є головною дійовою Особою. Відхиленням у мінорну сферу супроводжуються слова про страждання бідних і нужденних, але раптовим ритмічним, фактурним і оркестровим контрастом А. Брукнер підкреслив думку: «...щоб його посадити з вельможними люду Його».

У другій фазі розробкового розділу (від т. 98) лейтзапитання є контрапунктом до останнього біблійного вірша «...неплідну в домі садовить за радісну матір дітей». Оспівування домінантового звука малою секундою має тут подвійну функцію: підкреслити глибинний зміст тексту, з одного боку, й утворити своєрідний домінантовий предикт до репризи, з іншого. А. Брукнер надзвичайно майстерно працює з текстом, ретельно вибудовуючи архітектуру твору.

У скороченій репризі (від т. 104) повторюється тільки найголовніше запитання: «Хто подібний до Господа, нашого Бога?». Воно востаннє звучить міцним унісоном *a cappella* і завершується домінантою до верхньої медіанти. Отже, музичними засобами цьому запитанню надано риторичності. На мікрорівні форми унісон, як одна з типових ознак композиторського стилю А. Брукнера, є підсумком-кульмінацією розвитку думки, уособлює метаобраз (згідно з числовою символікою).

Після скороченого повторення першої частини, за традицією, звучить **фуга**, написана за зразком бахівської поліфонії. Фуга має тричастинну будову. Експозиція містить естафетне проведення теми від баса до сопрано й утримане протискладення в супроводі оркестру (тт. 143–156). Розробковий розділ має два етапи: перший — із проведеннями теми у споріднених тональностях (*соль мінор* — *ре мінор* — *до мінор* — *мі-бемоль мажор*), причому тема тонально амбівалентна — починається у попередній тональності з відхилен-

Приклад 3.6.

А. Брукнер. Те Deum. П'ята частина. Тема фуги



Кінець фуги збігається з початком **репризи** всього твору, яка точно повторює перший розділ. Таку ж модель А. Брукнер використовує згодом у Псалмі 150 — у дзеркальному вигляді звучатиме перший період з апофеозним завершенням теми-алілуї.

Повернення у Псалмі 150 до моделі Псалма 112, згідно з теорією вікових аспектів життєтворчості Н. Савицької, є проявом пізнього стилю: «Комплекс кардинальних або незначних зрушень, що відбуваються в духовному світі і техніці композитора на останньому відтинку життя, віддзеркалює поняття пізнього стилю. Це — завершальна еволюційна стадія, яка у поглибленому і концентрованому вигляді асимілює стильові елементи попередніх етапів творчого становлення композитора» [134, с. 273].

Спорідненість біблійних образів у псалмах, до яких звертався А. Брукнер у ранній період творчості, сприяла формуванню й кристалізації засобів музичного втілення сакрального тексту. Образ хвали, узагальнений в одному слові «алілуя», від початку творчого шляху композитора має чи не найважливіше значення. Цим зумовлено вибір інтонаційних формул, таких як вольова висхідна кварта, повторення одного звука (зазвичай стійкого) у поєднанні з пунктирним ритмом, мелодичний рух у межах тетраорду, опора на звуки тонічного тризвуку. Майстерна мотивна робота, яскрава гармонія, вражаюча симфонічна техніка наближають стиль А. Брукнера до бетховенського і церковного стилю кінця XVIII століття. У кварто-квінтових тональних співвідношеннях А. Брукнер розвиває класичні принципи, у терцієвих і секундових зсувах — романтичні. Незважаючи на те, що робота вважається на-

вчальною, Псалом 112 має чітко виражені ознаки авторського стилю, тим більше, що його створено напередодні Меси № 1.

3.3 Мотети: традиції та новації

Стосовно жанрової дефініції малих хорів А. Брукнера Д. Локотьянова зазначає, що в листуванні композитор позначав хори жанрами церковної католицької практики, оскільки це визначало їх місце та призначення у службі, та слово «мотет» не використовував. Проте дослідниця додає, що німецький музикознавець та композитор Хуго фон Лайхтентритт (Hugo Leichtentritt, 1874–1951) у фундаментальній праці «Історія мотету»⁶⁴ (1908) долучив ім'я А. Брукнера до списку композиторів XIX століття, які працювали в цьому жанрі. На думку Д. Локотьянової, малі церковні хори композитора можна називати мотетами, адже «мотет — це узагальнена назва церковних піснеспівів невеликих розмірів латинською мовою, також виконуваних під час богослужіння» [94, с. 57].

Наслідування ренесансної традиції відобразилось навіть у виборі канонічних текстів. Майже всі тексти, до яких звертався А. Брукнер, наявні у творах Дж. Палестріни. Розмаїттям текстів та методом роботи з ними А. Брукнер наближається до Ф. Ліста.

3.3.1 Мотети раннього періоду

Під час роботи у Кронсторфі (Kronstorf) А. Брукнер написав кілька церковних хорів малої форми: «*Libera me*» (1843), «*Salve Maria*» (1844, ноти втрачені), двічі звертався до текстів «*Asperges me*» (1844, 1845) і «*Tantum ergo*» (1845, 1846). Хори «*Asperges me*» є результатом роботи композитора з «Мистецтвом фуги» Й. С. Баха, у них збережено традицію *basso continuo* та в основі — церковні модальні лади. У «*Tantum ergo*» помітний зв'язок із музикою Ф. Шуберта. З приводу дати створення хору «*Dir, Herr, dir will ich mich*

⁶⁴ Leichtentritt H. Geschichte der Motette. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1908. 453 S.

ergeben» Д. Локотьянова зазначає: «Л. Новак пише, що хор був створений або 1844/1845 (Кронсторф), або 1845/1846 (Санкт-Флоріан). Ф. Фрайсберг вказує дату “після 1848”. У хорі Брукнера спостерігаються зв’язки з ораторією Ф. Мендельсона “Павло”. Цей факт вказує на те, що, ймовірно, композитор почув цю ораторію 1847/1848 року в період проходження учительського курсу в Лінці. У зв’язку з цим точка зору Фрайсберга є аргументованою» [94, с. 32–33].

У Санкт-Флоріані А. Брукнер удосконалював техніку хорового письма. Тут написані такі хори: літургічні — «*Libera me*» (1854), шість «*Tantum ergo*» (1846 та останній у 1854 році); нелітургічні — «*Herz Jesu-Lied*» (1845/1846), «*O Du liebes Jesu-Kind*» (1845–1846). Останні належать до німецьких духовних пісень (*Deutsche Gesänge*), які були присвячені різним церковним подіям. Стосовно пісні «*O Du liebes Jesu-Kind*» Ф. Фрайсберг зауважує, що у цій «подитячому чарівній пісні» А. Брукнер відобразив глибокий релігійний дух населення Австрії. Схожі різдвяні пісні створювалися у ХІХ столітті в Сілезії, Баварії, Тіролі для різдвяних ігор та інших домашніх або церковних свят [187, с. 332]. Крім того, А. Брукнер звернувся до німецького тексту протестантського хоралу «*In jener letzten der Nächte*» (1848). На думку І. Белецького, це було пов’язано з вивченням творчості Й. С. Баха.

Церковні твори раннього періоду мало індивідуалізовані, А. Брукнер спирається на класицистичні традиції та не виходить за межі літургічної практики. Тільки з початку 1860-х років спостерігається вивільнення від традицій та формування авторської музичної мови, виокремлення певних біблійних образів.

Оферторій «*Afferentur regi*»⁶⁵ написано в ранній період творчості А. Брукнера, але в ньому вже відчувається свобода письма. Це пояснюється тим, що до написання хору композитор закінчив навчання у С. Зехтера та був

⁶⁵ Оферторій — антифонний піснеспів літургії у невмо-мелізматичному стилі. Спочатку це був псалом і антифон, які виконувались почергово двома хорами. У ХІХ столітті композитори використовували літургічні тексти (псалми) та писали оферторії у вільній формі.

уже автором кількох, зокрема й крупних, духовних творів. А через півроку після завершення хору почнуться заняття з театральним капельмейстером Лінца О. Кітцлером. Це пояснює думку Ф. Фрайсберга, який називає хор «*Afferentur regi*» «шарніром», яким з'єднано довгі роки навчання у Санкт-Флоріані та Лінці з моментом вдалих художніх знахідок у середині 1860-х років [187, с. 144].

Восени 1860 року композитор переніс тяжку втрату — померла його мати, цього ж року він був призначений керівником чоловічого хорового союзу «*Frohsinn*», з яким була можливість виконувати власні твори.

«*Afferentur regi*» написаний для мішаного хору і трьох тромбонів. Зауважимо, що тромбони як акомпануючі інструменти А. Брукнер іноді застосовував у духовних творах малої форми. Ця традиція походить з епохи Відродження, коли відбулося формування тромбона як інструмента. До XVIII століття тромбони подвоювали і посилювали відповідні партії хору.

В основі оферторія — 15–16 вірші 44 Псалма: «У витканій одежі ведуть її до Царя; діви, які йдуть за нею, подруги її, будуть приведені до Тебе. Приведуть весело і радісно, і ввійдуть вони до покоїв Царя». Псалом 44 — це святкова пісня з приводу весілля царя, а у 15–16 віршах ідеться про весільну процесію нареченої. 44-й псалом належить до месіанських, оскільки в ньому символічно передвіщається панування Ісуса Христа як небесного Царя. Божа Церква, відповідно, символізує образ Нареченої.

Велич та урочисту пишність уривку псалма А. Брукнер утілив у спокійному, врівноваженому, але надзвичайно світлому характері музики. Превалювання діатоніки, мінімум модуляцій, здебільшого в паралельний мінор — головні характеристики твору. Virізняються типові для майбутніх творів А. Брукнера прийоми — широкі стрибки в мелодичних лініях, майстерне поєднання поліфонічної та гомофонної фактури, тромбони підкреслюють кульмінаційні зони.

«*Pange lingua*» — відомий літургійний гімн до свята Тіла Христового, автором тексту якого є католицький богослов Фома Аквінський (1225–1274).

Гімн присвячений прославленню святих дарів, тіла та крові Господніх, виконується у Великий Четвер на Страсному тижні. Останні дві строфи гімну часто використовуються як окремий піснеспів «*Tantum ergo*», що звучить під час виставлення Святих Дарів для поклоніння (адорації).

У творчій спадщині А. Брукнера гімну «*Pange lingua*» належить особливе місце: по-перше, це був перший текст, якого поклав на музику композитор; по-друге, тричі майстер звертався до нього (1835, 1843, 1868). Найбільш відомим є останній гімн (таблиця 3.5).

Таблиця 3.5.

А. Брукнер. Гімн «*Pange lingua*». Вербальний текст

Латинський текст	Переклад російською мовою
Pange, lingua, gloriosi Corporis mysterium, Sanguinisque pretiosi, quem in mundi pretium fructus ventris generosi Rex effudit Gentium.	Восхваляйте, прославляйте Ныне тайну Божества, Таинство Тела и Крови Искупителя Христа, Который в мир принес с любовью Жертву светлую Креста.
Tantum ergo Sacramentum veneremur cernui: et antiquum documentum novo cedat ritui: praestet fides supplementum sensuum defectui.	Эту тайну Пресвятую Славим в поклонении Древнее установленье Новым упраздняется, Наша вера восполняет Чувствам недоступное.
Genitori, Genitoque laus et jubilatio, salus, honor, virtus quoque sit et benedictio: procedenti ab utroque compar sit laudatio.	И Родитель, и Рождённый В вышних возвеличатся! Им — держава, честь и слава И благословение! Исходящий от Обоих С Ними да прославится ⁶⁶ .

Із шести строф «*Pange lingua*» А. Брукнер використав тільки три — першу та дві останніх. Піднесений вербальний текст зодягнений у благоговійно зосереджений характер музики. Атмосфера зануреності у роздуми про подвиг

⁶⁶ Переклад виконав П. Д. Сахаров. Досі він є офіційним перекладом, який використовується у богослужінні католицької церкви.

Христа створюється за рахунок відсутності різких тональних зрушень, мелодичних стрибків, урівноваженої ритміки, помірного руху музичної думки без зайвих динамічних сплесків.

Оферторій *«Inveni David»* був написаний, за даними біографів А. Брукнера, у квітні 1868 року в Лінці для чоловічого хорового союзу «Frohsinn», який святкував чергову річницю від дня заснування⁶⁷. Прем'єра відбулася протягом місяця.

В основу оферторія покладено уривок із Псалма 88: «знайшов Я Давида, Свого раба, Я його намастив Своєю святою оливою, щоб із ним була сильна рука Моя, а рамено Моє вміцнило його!» (Пс. 88:21-22). Псалом 88, як і Псалом 44 (текст *«Afferentur regi»*), належить до царських або, за визначенням теологів, месіанських псалмів. Ідеться про Божий заповіт із царем Давидом та про Божу вірність цьому заповіту.

1868-й рік став переломним для А. Брукнера як для композитора. Створений у цей час оферторій відображає творчі поривання композитора. Використання квартету тромбонів споріднює музику мотету з творчістю Дж. Габріелі та інших композиторів венеціанської школи епохи Відродження. Хоча, на перший погляд, твір справляє враження написаного з дотриманням давніх традицій, процес розвитку музичного матеріалу свідчить про формування А. Брукнера як сучасного симфоніста, в оферторії помітні риси, властиві творам зрілого періоду майстра. Починаючи з *фа-мінорної* теми, яка за образністю близька творам пізнього А. Брукнера, тематизм розвивається в руслі модуляційних процесів. Доволі різкий перехід до однойменного мажору, наполегливі пунктирні ритми — це ті засоби, які властиві стилю зрілого періоду творчості майстра. Тромбони виконують акомпануючу роль, тональні зсуви, які підтримуються духовими, не сприяють послабленню ролі основної тональності.

⁶⁷ Чоловічий хоровий союз «Frohsinn» був заснований 1854 року.

Біографи А. Брукнера А. Гелерих та М. Ауер зазначають, що у фінальному розділі оферторія «Алилуя»⁶⁸ помітний вплив однойменного хору Г. Ф. Генделя, тему якого А. Брукнер неодноразово застосовував у своїх органічних імпровізаціях. Аналогічно з «*Te Deum*» та псалмами завершальний розділ «*Inveni David*» підбиває підсумок, адже «алилуя» буквально означає «славте Господа». Він сповнений бадьорістю, життєдайної сили, закликає до радості.

Показово, що «алилуя» має імперативну форму висловлення. Це свідчить про те, що під час служби цей розділ є зверненням керуючого богослужінням до тих, хто молиться (або до слухачів), щоб отримати відповідь. З часом «алилуя» перетворюється на самостійний культовий вигук, і в такому вигляді його сприйнято християнським богослужінням.

3.3.2 Мотети віденського періоду

Першим «віденським» духовним твором є градуал⁶⁹ «*Locus iste*» (найвідоміша з духовних мініатюр), написаний для монастирського хору рідного собору Санкт-Флоріана і виконаний за місяць до прем'єри Другої меси *мі мінор*. Вербальний текст піснеспіву (у перекладі — «це місце, створене Богом, — безцінна таємниця») відсилає до молитви старозавітного царя Соломона: «<...> Щоб очі Твої були відкриті на цей храм удень та вночі, на те місце, про яке ти сказав, що покладеш Ім'я Своє там, щоб почути молитву, якою буде молитися Твій раб на цьому місці» (2 Хронік 6:20). Звернення до такого тексту є символічним. Відомо, що А. Брукнер із дитячих років, як учень монастирської школи, перебував у соборі Санкт-Флоріана, щоденно споглядав його величне внутрішнє вбрання, чув могутнє звучання органа. Л. Новак пов'язує «обширність» музики композитора саме з його дитячими

⁶⁸ У всіх латинських обрядах «Алилуя» широко застосовувалось. Крім алилуарія, який звучав перед читанням Євангелія, «Алилуя» завершує кілька піснеспівів меси (інтроїт, оферторій).

⁶⁹ Градуал — це група антифонів (зазвичай на вірші з псалмів), які до літургічної реформи II Ватиканського собору виконувались у месі безпосередньо після читання апостольських послань.

враженнями, з атмосферою, у якій зростає і формувався майбутній майстер. Надзвичайно світла, натхненна музика невеликого (48 тактів) градуала відразу навіває стан умиротворення, занурює в атмосферу божественного. Мабуть, тому деякі музикознавці вважають «*Locus iste*» найкращим із духовних творів А. Брукнера.

«*Locus iste*» написано 11 серпня 1869 року і разом із Другою месою *мі мінор* уперше виконано на соборній площі Лінца 29 вересня 1869 року. Тому характер музики градуала співзвучний музиці меси.

Твір має чітко визначену тричастинну репризну форму з розширеною репризою. Силабічний стиль, плавність голосоведіння, відсутність дисонуючих співзвуч та різких тональних зсувів — характерні риси церковної музики, які пропагували прихильники панівного на той час цециліанського руху. Але світ музики А. Брукнера, за визначенням Б. Асаф'єва, «невичерпний, який не знає недоумства та ощадливого оглядання» [5, с. 45].

Основний метод розвитку — секвенція. Так, у першому розділі використана висхідна неточна секвенція («*locus iste a Deo factus est*», тт. 1–8), за допомогою якої композитор підкреслив Божу велич і святість.

Другий розділ (тт. 12–29): застосовано вільну імітацію, стверджувальне звучання секвенції, у якій бас веде немовби «голос первосвященника»; слово *sacramentum* виділено предйомом і низхідною квінтою. Крім того, композитор виокремлює слова «*irreprehensibilis est*» («без нарікання») динамічним контрастом (*fortissimo* — *pianissimo*), хроматично «сповзаючими» інтонаціями у тенора (знову секвенція і канонічний вступ голосів), пунктиром на сильній долі. А. Брукнер підкреслив, що місце присутності Божої — по-перше, святе, по-друге, «окутано» таємницею, можливо, таємницею Його одкровення.

Реприза розширена за допомогою відхилення в *ре мінор* і одразу ж у *мі мінор*, обривається на *forte* і після паузи на *pianissimo* в ритмічному роз-

ширенні звучить кода — «*a Deo factus est*». Уповільнений рух, мінімум динаміки — такими засобами відтворено розчинення в Божій присутності.

З приводу пауз у творах А. Брукнера Е. Вілсон-Діксон пише: «Вражаюча архітектура таких споруд, як собор у Лінці, спонукала його [Брукнера] залишати паузи після яскравих сплесків радості, надавши тим самим можливість акустичному простору собору зробити свій внесок у музику» [162, с. 192].

Порівняно з першими двома періодами життя, перебуваючи у Відні 28 років, А. Брукнер написав небагато духовних творів — 16⁷⁰. Це, як зазначалося, зумовлено насамперед зосередженням на роботі в симфонічному жанрі. Так, наприклад, між великою третьою месою *фа мінор* (1868) і *Te Deum* (1884) була перерва 16 років. Але це не означає, що А. Брукнер «відступив від свого Бога». Розглянемо духовні твори малої форми, написані у період між П'ятою та Шостою симфоніями.

У 1877 році відбулася невдала прем'єра Третьої симфонії А. Брукнера, але наступного року композитор знайшов сили для творчості і написав кілька духовних творів малої форми. Серед них, на думку брукнерознавців, найбільш незвичайним є антифон «*Tota pulchra es Maria*» для тенора, шестиголосного хору й органа. Твір пов'язаний з ювілеєм Франца Йозефа Рюдигера (Franz Joseph Rudigier), єпископа Лінца, який розпізнав талант А. Брукнера і був не тільки щирим прихильником його творчості, а й добрим другом. Діатонічність з ладовою перемінністю, прозорість фактури, гармонізація з використанням плагальних зворотів — усе це допомогло А. Брукнеру створити образ чистої, богобоязної Діви Марії.

«*Tota pulchra es Maria*» — католицька молитва, створена у IV ст. н. е. Це один із п'яти антифонів⁷¹, які виконуються на свято Непорочного За-

⁷⁰ Нагадаємо, що в Санкт-Флоріані протягом 10 років (1845–1855) написано сімнадцять духовних творів та ще шість раніше, у Лінці за 12 років (1856–1868) — шістнадцять.

⁷¹ Антифон — (із грецької *antiponos* — який звучить у відповідь) — піснеспів, що виконується почергово двома хорами або солістом і хором. Приблизно у IV столітті антифонний спів був застосований у Мілані, поширився в Італії та згодом став одним із найважливіших типів ранньохристиянських піснеспівів у європейських країнах. Зазвичай чергувалися

чаття⁷². Католики посилаються на текст біблійної книги «Пісня над піснями» та з догматичної точки зору інтерпретують його не зовсім коректно. У четвертому розділі книги написано: «Уся ти прекрасна, моя ти подруженько, і плями нема на тобі!» (П. П. 4:7). Однак у цьому тексті йдеться не про Марію, а про наречену, яка, згідно із тлумаченням більшості теологів, є прообразом Церкви. У рамках роботи немає необхідності порушувати складні догматичні теми, тому зосередимося на музичному матеріалі твору.

Текст антифону можна перекласти так: «Уся ти прекрасна є, Маріє, та первородного гріха на тобі немає. Ти — слава Єрусалима, Ти — радість Ізраїлю, Ти є достойною шани народом нашим»⁷³ (приклад 3.7).

Приклад 3.7.

А. Брукнер. Градуал «*Locus iste*». Головна тема *Tota pulchra*

The musical score is for the main theme 'Tota pulchra' from the Gradual 'Locus iste' by Anton Bruckner. It is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two main sections: 'Chorus' and 'Solo'. The 'Chorus' section starts with a piano (p) dynamic and features a melody with a trill. The 'Solo' section starts with a piano (p) dynamic and features a melody with a trill. The lyrics are in Latin: 'To - ta pul-chra es Ma - ri - - a. To - ta pul-chra es Ma - ri - - a. Et To - ta pul-chra es Ma - ri - - a.' The 'Solo' section ends with a mezzo-forte (mf) dynamic.

Джерелом мелодики антифону є григоріанський хорал. Перші дві строфи супроводжує строга діатоніка, ладова подвійність (коливання між паралельними *до мажором* та *ля минором*), прозорість фактури у поєднанні із силатичним стилем. Мелодична фраза тенора точно відтворюється хором та має

чоловічий і дитячий хори, пізніше в католицькій церкві — спів священника, частини хору та цілого хору.

⁷² Свято Непорочного зачаття — одне з найголовніших у католицизмі богородичному циклі, відзначається на початку грудня.

⁷³ Текст цитується у перекладі автора дисертації.

плагальну гармонізацію. Завдяки вказаним засобам музичної виразності А. Брукнер створив образ чистої, богобоязної Диви Марії.

Антифон має тричастинну репризну форму, у якій середній розділ є найбільш динамічним. Звеличенням Диви Марії, про що йдеться у вербальному тексті, зумовлено зміну характеру музики. Потужне звучання органа, *fff*, *divisi* в усіх голосах, майже скандування слова «*Laetitia*» («радість») у витриманому *ля мажорі* — цими засобами відображено прославлений образ Матері Спасителя. В останньому розділі повторюється початковий музичний матеріал. Вербальний текст являє собою прохання про заступництво, яке не можна назвати колективним, оскільки самé прохання висловлює тенор (т. 53 — *ora pro nobis*). Подальший діалог соліста і хору зупиняється, основну функцію виконує хор. Фактура поліфонізується (тт. 61–71), але твір завершується світлою гомофонною каденцією. Для завершальних побудов деяких церковних творів А. Брукнера типовим є використання звороту $S — VII^4_3 — T$ (наприклад, у *Kyrie* mesi *мі мінор*, мотеті «*Christus factus est*»).

Градual «*Os justi*» написано 1879 року⁷⁴ (у вересні цього ж року А. Брукнер розпочав роботу над Шостою симфонією) і присвячено регенту хору Санкт-Флоріана Ігнацу Траумілеру, одному з головних прихильників реформи церковної музики. А. Брукнер писав І. Траумілеру в одному з листів про те, що цей твір відповідає усім нормам церковної музики: у ньому немає зайвих знаків альтерації, септакордів і квартсекстакордів, а також неприпустимих «сучасних» співзвучь. В основу покладено фрагмент із псалма Давида: «Уста праведного кажуть мудрість, язик же його промовляє про право, закон Бога його — в його серці...» (Пс. 36:30-31). До тексту додається фінальне «алилуя», яке за мелодикою наближається до григоріанського хоралу.

«*Os justi*» написано в лідійському ладу з переважанням діатонічності. У тричастинній репризній формі твору крайні розділи дуже спокійні, просвіт-

⁷⁴ Прем'єра твору відбулася влітку 1880 року у Віденській придворній співочій капелі, разом із «*Locus iste*» та Месою № 1 *d-moll*.

лені (тт. 1–16, 50–70). У першому розділі кульмінаційним словом є «*meditabitur*» (т. 11), а в репризі розвиток дзеркальний — від кульмінації (т. 53–54) до благоговіння. Динамічності середньому розділу надає ізоритмічна техніка письма (ритмічне варіювання). Яскраві гармонічні ефекти досягаються без відхилень та модуляцій.

Тричі А. Брукнер звертався до літургійного тексту «*Christus factus est*», біблійною першоосновою якого є слова апостола Павла: «<...> Він упокорив Себе, будучи слухняним аж до смерти, і то смерти хресної <...> тому й Бог повищив Його та дав Йому Ім'я, що вище над кожне ім'я <...>» (Фил. 2:8-9)⁷⁵. Саме у Відні А. Брукнер двічі узяв цей текст за основу твору: 1879 року написано восьмиголосний, а 1884 (травень, після Сьомої симфонії і *Te Deum*) — чотириголосний мотет (виконаний уперше в листопаді, присвячений одному зі студентів Отто Лойдолу), який зараз є одним із найпопулярніших творів малої форми композитора. Вільна форма мотету *Christus factus est* зумовлена вербальним текстом. Поєднання гармонічного й поліфонічного складу письма, насиченість хроматикою і відхиленнями в далекі тональності, багатство динамічних відтінків (від *ppp* до *fff*), використання улюбленої композитором риторичної фігури *catabasis* — усіма цими засобами створено напружену атмосферу. Відзначимо, що цей літургійний текст був досить поширений серед композиторів доби Ренесансу і Бароко. Неодноразово звертаючись до цього тексту, А. Брукнер не тільки підтримував і розвивав католицькі богослужбові традиції, а й підтвердив щире віру в Бога як особистого Спасителя.

Christus factus est 1884 року чотириголосний для мішаного хору: авторська ремарка *moderato misterioso*, «таємничість» підкреслена фрігійським нахилом першого чотиритакту. Форма твору наскрізна.

Слово «*obediens*» («упокорив») виділено «подовженим» пунктиром (четвертна з двома крапками та шістнадцята) з акцентом на сильній долі, важли-

⁷⁵ Повний текст градуалу: «*Locus iste a Deo factus est, inaestimabile sacramentum, irreprehensibilis est*».

вість смирення підкреслена семикратним повторенням, причому останній повтор супроводжується низхідною риторичною фігурою *catabasis*, яку А. Брукнер використовував і в месях для показу образу смерті Христа («...бувши слухняний аж до смерти хресної»). Слово «*mortem*» — підкреслено динамічним контрастом (після *pianissimo* — *fortissimo*) і репліка баса із секстовим «вигуком». Слово *crucis* — завмирання на *pianissimo*, а потім, за авторською ремаркою, генеральна пауза як осмислення Христової жертви та перед біблійним висновком — «*Propter quod et Deus exaltavit illum*» («Тому й Бог повищив Його»). Вислів повторюється двічі як висхідна секвенція. Фраза «*exaltavit illum*» підкреслена одним з улюблених брукнерівських прийомів — поступовим мелодичним рухом із «предйомним» ствердженням квінтового тону наступного акорду та квінтовим стрибком до основного ходу (тт. 27–28). Наступна фраза «*et dedit illi nomen, quod est super omne nomen*» («та дав Йому Ім'я, що вище над кожне ім'я»): останні слова супроводжуються висхідною риторичною фігурою *anabasis*, імітаційним вступом голосів, крещендо і мелодико-гармонічним зворотом, як і «*exaltavit illum*» (тт. 37–38). Таким чином Брукнер ставить на один рівень значення цих вербальних висловів.

Остання фраза градуалу «*quod est super omne nomen*» набула поліфонічного розвитку в наступних 40 тактах (загалом вона звучить сім разів, як і слово «*obediens*»). П'яте проведення (тт. 57–62) — кульмінація всього твору на *fff*, перед якою знову з'являється генеральна пауза. Багаторазове повторення фрази дає підстави згадати схожий за змістом біблійний текст із книги Дії 4:12: «Бо під небом нема іншого Ймення, даного людям, щоб ним би спаслися ми мали». Це один з ключових текстів Святого Письма, що показує Ісуса Христа як Спасителя і Відкупителя всіх віруючих у Нього.

Після потужної кульмінації відбувається досить швидкий динамічний спад, звучать інтонації *Kyrie* з Другої *мі-мінорної* меси. Завершальні такти твору по суті є автоцитатою, так само завершується *Kyrie* тієї ж другої меси, а також однойменний градуал «*Christus factus est*», написаний п'ятьма рока-

ми раніше. За словами О. Антонової, «...цитування невеликих, але добре упізнаних фрагментів зазвичай виконує в новому тексті функцію знака. Знакова функція автоцитування може бути пов'язана з актуалізацією того образу, носієм якого вона була у претексті ... Однак частіше у творах, написаних на останніх етапах творчого шляху, композитор за допомогою автоцитування апелює не стільки до змісту першоджерела, скільки до тих подій і переживань у своєму житті, якими воно породжене» [3, с. 6].

Молитовно й упокорено звучить кінець *Kyrie eleison*, ці ж акорди зі словами «*omne nomen*» на *ppp* мають іншу барву — божественно-брукнерівське *misterioso*. Схоже трактування текстів підтверджується словами апостола Павла у посланні до Кол.4:3: «Моліться... щоб Бог нам відчинив двері слова — звіщати таємницю Христову».

«**Christus factus est**» написано 1879 року для восьмиголосного мішаного хору, двох скрипок або струнного квартету і трьох тромбонів. Останні мають підтримуючу функцію, загальна тривалість звучання — сім тактів (із 61). Скрипки виконують акомпануючу функцію виключно в першому розділі. Твір має наскрізну форму з кількома поліфонізованими фазами розвитку.

Перший розділ — унісон сопрано й альтів з контрапунктом скрипок. Весь подальший музичний матеріал побудований на секвенційно-поліфонічному розвитку з гомофонно-гармонічними «кадансами». Кожна наступна фраза рухається від *piano* до *forte*, так на динамічному й фактурному контрасті починається кожний новий розділ форми.

Фраза «*et dedit illi nomen*» — це динамічний «вибух» разом із *divisi* всіх партій, скандуюча мелодична лінія. Починаючи з басового *pianissimo* до найвищого голосу естафетно передається фраза «*quod est super omne nomen*» (тт. 31–45), поступово заповнюючи собою весь музичний простір. Останні слова стверджуються в сумісній гармонічній каденції. Вирішальне значення цих слів композитор підкреслив подвійним проведенням фрази у вигляді висхідної секвенції з кульмінаційним звучанням *ре-мажору* в кінці другого

проведення. Загалом вислів «*quod est super omne nomen*» повторюється чотири рази, з яких останні два — це своєрідна кода твору, поступовий динамічний спад з використанням імітаційної техніки. В останньому проведенні звучить запозичений із другої меси інтонаційно-гармонічний матеріал (тт. 53–61). Спокійно-зосереджений характер музики споріднює трактування музичних образів *Kyrie* меси і цього твору. Проходячи етапи музичного розмірковування над Божим Словом, поступового піднесення, хвали й прославлення Творця, композитор схиляється в упокоренні серця перед своїм Спасителем.

Через одинадцять років Брукнер знову звернеться до цього біблійного тексту і, як побачимо, розуміння його не зміниться. Прагнення до художньої ретроспекції Н. Савицька вважає однією з характерних тенденцій пізнього етапу творчості митців. На її думку, у свідомості майстрів благословенного віку виникає «нездоланна потреба в маргінальних зонах, суб'єктивних свідченнях індивідуально-художнього руху <...> у відтворенні особистісно значущого минулого <...> у підсумковій концептуалізації власного життя» [142, с. 24].

У 1885 році А. Брукнеру замовили написати два гімни до святкування в Лінці сторіччя від дня заснування католицької єпархії. Першим написано мотет «*Ecce sacerdos magnus*» для мішаного хору, трьох тромбонів і органа, наступним — мотет «*Virga Jesse*». Обидва твори композитор присвятив Богу, додавши аббревіатуру «O. A. M. D. G.»⁷⁶.

В основі тексту «*Ecce sacerdos*» — фрагмент із 44-го розділу неканонічної книги Сіраха, у якому йдеться про заповіт Бога Аврааму як отцю народів (що символізує початок Церкви) та доксологія⁷⁷. «*Ecce sacerdos*» — єдиний хор, музика якого сповнена глибокого драматизму. З цього приводу Д. Локотьянова зазначає, що «між фактом самої присвяти та музичним змістом хору спостерігається деяка суперечність» [94, с. 43]. Можливо, це

⁷⁶ Аббревіатура розшифровується як «*Omnia ad maiorem Dei gloriam*», що в перекладі означає «усе до більшої слави Божої» і є девізом ордену єзуїтів.

⁷⁷ Доксологія — це славослів'я, прославлення Бога, яким традиційно закінчуються молитви і служби в католицькій церкві.

пов'язано з подіями особистого характеру — 1884 року А. Брукнер утратив одразу двох близьких друзів.

Мотет «*Virga Jesse*» апелює до пророцтва Захарії про Ісуса Христа як Гілки («Пагінця») від кореня Єссея. У тексті Христос зображений як джерело Божої благодаті, від Якого Церква бере початок, адже саме Він дав їй життя Своєю жертвовною смертю та воскресінням, ставши її Головою. Ймовірно, А. Брукнер звернувся до цього символічного тексту завдяки віровченню католицької церкви про те, що апостольська, вселенська Церква походить саме від Ісуса. Вивчаючи Біблію та догматику, А. Брукнер не міг не знати значення старозаповітних пророцтв і тлумачення новозаповітних текстів про Боже виправдання, примирення через жертву Ісуса Христа. Тому композитор майстерно відобразив музичними засобами глибокий зміст біблійних текстів, до яких апелюють слова гімну.

Перша фраза «*Virga Jesse floruit*» («від кореня Єссея Паросток виріс») є перефразованими словами пророка Захарії: «І скажи йому: Так говорить Господь Саваот: Ось муж — ймення Йому Паросток, Він виросте із Свого коріння і витворить храм Господній. Він утворить храм Господній і прийме славу, і сяде і буде володарювати на престолі Своєму; буде й священником на престолі Своєму, і рада миру буде поміж тим і тим»⁷⁸ (Захарії 6:12–13). З народженням Ісуса Христа це пророцтво здійснилося, це підтверджує також апостол Павло у посланні до Колосян: «Він початок, первороджений з мертвих, щоб у всьому Він мав першенство. Бо вгодно було, щоб у Нім перебувала вся повнота, і щоб Ним поєднати з Собою все, примиривши кров'ю хреста Його, через Нього, чи то земне, чи то небесне» (Кол. 1:18–20). Слово «початок» говорить про джерело Божої благодаті та про вищість Ісуса Христа, від Якого Церква бере початок, адже саме їй Він дав життя через Свою жертвовну смерть та воскресіння, став її Головою.

⁷⁸ Для кращого розуміння тексту україномовний варіант цього уривку взято з Новітнього перекладу Біблії сучасною українською мовою, який здійснив Олександр Гижа. URL: <https://www.ukrbible.com/38.html> (дата звернення: 21.12.2020).

Твір має хвилеподібний розвиток, оформлений у тричастинну композицію. Перший розділ форми охоплює 33 такти та складається з трьох речень, відокремлених одне від іншого генеральною паузою. Кожне наступне речення починається все вище (*e — g — b*). Становлення музичної думки зумовлено вербальним текстом. Слова «*Virga Jesse*» відображають пророчий погляд у майбутнє, прихід Месії, а слово «*floruit*» — це ствердження сили, підкреслене синкопою, гострим подвійним пунктиром, мелодичним розспівом та динамічною кульмінацією. Друге речення проходить аналогічну стадію розвитку, але на новому тональному витку. Нарешті, третя хвиля (*Virgo Deum*) — кульмінація, ствердження величі Христа (приклад 3.8).

Приклад 3.8.

Тема Virga Jesse

Alla breve
Feierlich langsam

The musical score is written for four staves. The top three staves are vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Alla breve' and 'Feierlich langsam'. The score includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'cresc. sempre' (crescendo sempre). The lyrics are 'Vir - ga Jes - se, vir - ga Jes - se, vir - ga Jes - se' repeated across the staves.

Друга хвиля розвитку схожа на першу, за винятком деяких особливостей. Цей розділ форми має дві стадії розвитку, у яких музичний матеріал піддається динамізації за рахунок кількох прийомів. Мелодична лінія розпадається на чотиритактові фрази, які щоразу починаються вище та виконуються стретно (сопрано й тенори — альти й баси). Цікаво, що розвиток активізується зі слів «*pacem Deus redidit*» («Бог відновив світ»). Згадуючи слова апостола Павла про те, що Бог «Ним поєднав з Собою все», стає зрозумілою причина концентрації музичної думки та її прискорений розвиток. Справа в тому,

що грецьке слово, яке у перекладі звучить як «поєднав», означає також «змінити» або «обміняти». У Новому Заповіті воно передбачає зміну взаємовідносин грішника з Богом. Людина примиряється з Богом тоді, коли Бог відновлює її правильні відносини із Собою через Ісуса Христа. Зміст слова «поєднав» посилюється словом «все» та вказує на остаточне примирення віруючих. Композитор підтверджує значення біблійних слів: від слів «*in se*» з'являється ще один щабель розвитку — на фоні м'яко спадаючої сексти у сопрано інші голоси повільно піднімаються та вливаються у новий розділ форми. Завершальні розспіви «алилуя» можна розглядати як щире хвалу Господу за Його любов.

Наступного, 1886 року А. Брукнер гармонізував один із чотирьох так званих маріанських⁷⁹ антифонів «*Ave regina coelorum*», до якого досить часто зверталися композитори Ренесансу й Бароко. Роботу замовив старший послухник Клостернойбургського абатства Фердінанд Шольциг (Ferdinand Schölzig). Хоча зазначені твори написані на замовлення, А. Брукнер обирав літургійні тексти самостійно і ставився до їх музичного втілення з притаманною йому старанністю, чітко усвідомлюючи відповідальність перед Богом.

В останні роки життя, коли стан здоров'я композитора різко погіршився, він продовжував працювати. На думку Н. Савицької, у цей період «творчий труд стає самогіперболізацією, він суттєво підвищує вітальні ресурси і можливості організму, натомість вимагає самодисципліни, максимального напруження волі та всіх духовних здібностей, мудрого сприйняття свого, єдиного і неповторного життя як вищої непорушності» [142, с. 149–150]. У 1891 році А. Брукнер починає роботу над Дев'ятою симфонією, якої, як відомо, він не завершив. Але наступного року митець пише гімн для хору свого рідного Санкт-Флоріана «*Vexilla regis*» (на слова християнського поета і священника

⁷⁹ Маріанські антифони — чотири богородичні піснеспіви католицького і православного богослужіння, до яких належать «*Alma Redemptoris mater*» («Благодатна Мати Спасителя»), «*Ave regina caelorum*» («Радій, Царице небес»), «*Regina caeli*» («Цариця неба») і «*Salve Regina*» («Радій, Царице»).

VI століття Венантіуса Фортунатуса / Venantius Fortunatus), який, згідно з церковною традицією, був виконаний під час великого посту, напередодні Великодня. Відповідно до тексту (прославляється хрест, на якому було розп'ято Христа, щоб дарувати свободу і прощення гріхів людям), А. Брукнер акцентував шлях «від смерті до життя» в кінці кожної строфи і таким чином показав незбагненне значення жертви Христа.

3.4 *Te Deum* (1884) та Псалом 150 (1892) як підсумок життя і творчості композитора

3.4.1 *Te Deum* (1884)

Першу версію «*Te Deum*» створено ще під час роботи над Шостою симфонією (завершено у вересні 1881 року) за два травневі тижні. Поштовхом до написання величного «*Te Deum*» стало успішне виконання Четвертої симфонії. Як відомо, А. Брукнер присвятив цей твір своєму «улюбленому Богові» як вдячність за «пережиті у Відні страждання», і цей факт є показовим. По-перше, вдячністю композитора Богові породжено грандіозний за масштабами твір для хору, солістів і симфонічного оркестру, призначений для концертного виконання. По-друге, тематика тексту далека від пантеїстичної, весь вербальний текст гімну насичений уривками з Біблії. Нарешті, по-третє, кожна глибоко віруюча людина відчуває особливе покликання до свідчення іншим людям про Божу ласку, любов та милість, що й здійснив А. Брукнер. Напевно, саме тому примхлива віденська публіка одразу прийняла «*Te Deum*», і він став відомим за межами Австрії.

Другу версію «*Te Deum*» було написано майже через три роки, уже після завершення Сьомої симфонії. Зважаючи на хронологію створення духовної музики, зауважимо, що робота в літургійних жанрах, в основі яких є Слово Боже, була для А. Брукнера надійною підтримкою, надихала його на роботу над симфоніями. Працюючи над Восьмою симфонією (вересень 1884 — сер-

пень 1887), А. Брукнер знайшов сили написати чотири духовні твори на замовлення. Вони малої форми, зовсім різні за змістом та музикою, спільне у них — призначення для храму, місця присутності Божої.

Невдовзі після мотету «*Vexilla regis*» Ріхард Хойбергер (Richard Heuberger)⁸⁰ замовив А. Брукнеру святковий гімн до відкриття міжнародної виставки музики і театру. Символічно, що композитор звернувся до Біблії в німецькому перекладі М. Лютера й обрав останній, 150 псалом із книги Псалмів. Цей гімн став останнім духовним твором митця, своєрідним провісником його смерті — визволення від земних турбот і страждань. Псалом 150 — це заклик до грандіозного прославлення Бога, ключовим словом якого є «хваліте». Із перших звуків вражає сила й міць оркестрового звучання, а трактування хорової партії нагадує біблійні картини поклоніння з книги Об'явлення Івана Богослова.

Діаметрально протилежним є характер музики Дев'ятої симфонії, до якої А. Брукнер звернувся після Псалма. З цього приводу К. Царьова пише: «Усі три частини Дев'ятої симфонії, які завершив Брукнер, перейняті відчуттям катастрофи. У першій із них постає образ невблаганної долі, що нагадує про Дев'яту Бетховена. У другій, Скерцо, з'являється відтінок ірреальності, постає те, що лякає й загрожує, наполегливо переконує слухача <...> Чим далі веде за собою музика Адажіо, тим непохитніше зростає її внутрішнє напруження, доки, досягнувши головної кульмінації, у якій, власне, нічого не розв'язується, вона не змовкає, ніби вичерпавши всі свої сили» [171, с. 30–31]. В. Коннов зазначає: «Брукнер завжди був упевненим у непорушності “закону упокорення”, на якому тримається світ, — незважаючи на зростання в його творчості, починаючи з Шостої симфонії, настроїв трагічної збентеженості і катастрофічності світосприйняття» [76, с. 180]. Цим твердженням, утім, не заперечується брукнерівська віра, а підтверджується думка Н. Савицької про особливості пізнього віку, для якого характерна переоцінка цінностей.

⁸⁰ Ріхард Хойбергер (1850–1914) — австрійський музичний критик, диригент, композитор. З 1878 року був диригентом Віденської співочої академії.

Влучну характеристику творчості композитора і взагалі всьому його творчому шляху дає Л. Новак: «Незаперечне одне: Брукнеру властива настільки явно виражена, настільки глибока й незгасима релігійність, що він просто не міг писати інакше, ніж у руслі “зверненості [рос. “обращённости”] до Бога”» [119, с. 159]. Осмислюючи життєтворчість А. Брукнера, доходимо висновку: жива й дієва віра в Бога була стрижнем усіх творчих звершень митця, зокрема його духовної музики, допомагала в тяжкі часи й відновлювала сили для подальшої праці, яка тривала до останнього подиху.

Te Deum А. Брукнера являє собою п'ятичастинну композицію, у якій вербальний текст розподілено так: перша частина — «*Te Deum laudamus*» — догматично насичена за змістом і, відповідно, наймасштабніша; друга частина — «*Te ergo*»; третя — «*Aeterna fac*»; четверта — «*Salvum fac*»; п'ята — «*In Te, Domine, speravi*». Оскільки слово для А. Брукнера було основою, наріжним каменем цілого, розглянемо деякі особливості канонічного тексту.

Увесь текст *Te Deum* можна розділити на дві смислові фази розвитку — прославлення і прохання, дві рівнозначні частини. У першій із них ключовим словом є «хвалимо» або «славимо», тому логічним є композиторське рішення помістити тему, якою починається гімн, у відповідних розділах. Так, темою у її первинному вигляді супроводжуються слова четвертої строфи «*Te gloriosus Apostolorum chorus*» («Тебе вихваляє хор апостолів»⁸¹), тема з видозміненим другим реченням супроводжує слова «*Per singulos dies*» («Щоденно благословимо Тебе») з четвертої частини «*Salvum fac*», ритмоінтонації теми (про них йтиметься далі) пронизують усю тканину твору. Отже, ініціальна тема *Te Deum* у драматургії твору набуває значення лейттеми.

Тема *Te Deum* лапідарна, виконувана унісоном хору та мідних духових на тлі органного пункту й ритмічного остинато у струнних. Відсутністю терцієвого тону в акордах яскраво вирізняються, чітко окреслюються кварто-

⁸¹ Тут і далі текст *Te Deum* у перекладі українською цитується за виданням: Вечірня та подячний гімн *Te Deum* у Ватикані на закінчення 2009 року (за матеріалами: Радіо Ватикан). URL:<http://www.credo-ua.org/2010/01/10826> (дата звернення 10.09.2016).

квінтові стрибки, завдяки яким немовби «розсуваються» межі теми, і вона набуває надзвичайної масштабності, грандіозності, плакатності. Крім того, А. Брукнер розширив ці межі не тільки «по вертикалі», а й «по горизонталі» — за рахунок форми. Тема являє собою модулюючий період неквадратної будови (два речення по шість тактів), наприкінці якого методом зіставлення відбувається зсув із *до мажору* в далекий *сі мажор*. Щоразу після теми одразу з'являється новий розділ, який супроводжується новим тональним зсувом. Так утворюється своєрідна розімкненість теми та подальших розділів. З цього приводу Л. Новак справедливо писав: «Навіть немусикант відразу ж уловить цей образ “просторовості” в тих темах, які, подібно темі із Сьомої симфонії, розгортаються в широкому діапазоні» [118, с. 168]. Вибір таких виражальних засобів зумовлено змістом першої строфи гімну («Тебе Бога хвалимо, Тебе Господа сповідуємо, Тебе предвічного Отця, вся земля величає») — А. Брукнер утілює хвалу Вселенської церкви.

В оркестровій партії велике значення має ритмоінтонаційне остинато, яке, за словами Л. Новака, «набуває значення домінуючої інтонації і стає символом самодостатньої величі Господа <...> сповнене тут такої стихійної сили, яка стає надзвичайно важливою частиною цілого» [119, с. 163, 165]. Крім того, увесь твір охоплено кварто-квінтово-октавними стрибками, чим, до речі, *Te Deum* дуже близький до Псалма 150. Таке музичне втілення образу хвали та величі Бога-Вседержителя склалося у композитора значно раніше — у *Gloria* та *Credo* (також домінують чисті інтервали) Другої та особливо Третьої мес.

Слова «*Tu Rex gloriae, Christe*» («Ти — Цар слави, Христе, Ти передвічний Син Отця єси») є алюзією на слова одного з Давидових псалмів, який належить до Месіанських: «Піднесіте верхи свої, брами, і будьте відчинені, входи відвічні, — і увійде Цар слави! Хто ж то Цар слави? — Господь сильний і могутній, Господь, що потужний в бою! Піднесіте верхи свої, брами, і піднесіте входи відвічні, — і увійде Цар слави! Хто ж то Він, той Цар слави? — Господь Саваот — Він Цар слави!» (Пс. 23: 7–10). Тут А. Брукнер ви-

користав тільки ритмоінтонації теми. Л. Новак справедливо вважає: «Велич “Царя Слави” (*«Rex gloriae»*), знову ж таки, символізується акордом у широкому розташуванні (т. 121–124); рідкісною силою впливу на слухача зазначений фактурний штрих зобов’язаний насамперед тому, що цей “розсунутий” акорд, можна сказати, витягується з унісону» [118, с. 169]. Початок розділу — це блискуча кульмінація-вершина, яку слухач сприймає ще більш несподівано і яскраво за рахунок динамічного контрасту з попереднім *pianissimo* та в контексті подальшого розвитку. Водночас ця кульмінація припадає на точку «золотого перетину» всієї першої частини циклу.

Частина тексту *Te Deum*, присвячена Божому Сину, за логікою будови подібна до аналогічного розділу із символу віри (*Credo* меси). Строфа «*Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris*» («Ти праворуч Бога сидиш у славі Отця»), апелює до послання апостола Павла: «Він був сяєвом слави та образом істоти Його, тримав усе словом сили Своєї, учинив Собою очищення наших гріхів, — і засів на правиці величності на висоті» (Євр. 1:3), а тепер «<...> має судити живих і мертвих за Свого приходу та за Свого Царства» (2 Тим. 4:1). Строфа «*Tu ad dexteram Dei sedes*» супроводжується ритмоінтонаціями теми *Te Deum* і є останнім розділом першої частини. Отже, А. Брукнер позначив слова про Бога Вседержителя появою теми або її інтонацій, створивши струнку композицію першої частини, у якій вербальний текст гімну став основою для рондоподібної форми.

Друга строфа «*Tibi omnes Angeli*» («Тобі всі ангели <...> безперестанними голосами співають») пов’язана зі сферою поклоніння, благоговіння перед святим Богом та апелює до слів пророка Ісаї: «Свят, свят, свят Господь Саваот, уся земля повна слави Його!» (Іс. 6:3). Сміслові значення такої фрази — прославлення Бога ангелами, але не їх віщання людям про Божу велич. А. Брукнер доручив виконання цих слів тріо солістів. Строгу, але урочисту тему замінено натхненним висловлюванням, яке супроводжується імітаційним і секвенційним розвитком. Із трьох *Sanctus* перші два повільно викону-

ються хором на тихій звучності в мінорі, але третє «свят» несподівано повертає початковий характер, оскільки звучить на матеріалі першого речення теми *Te Deum*. Словами «*Sanctus Dominus Deus Sabaoth*» починається стрімке динамічне й мелодичне піднесення, яке приводить до основної теми *Te Deum* (т. 71). У цьому невеликому розділі А. Брукнер дуже мальовничо зображає поклоніння всіх небесних сил перед величним Богом, пропонуючи своє музичне «прочитання» четвертого і п'ятого розділів книги Об'явлення.

Розділ «*Patrem immensae majestatis*» («Отця незбагненної величності, поклоняємого Твого істинного і єдинородного Сина і Святого Утішителя Духа») за характером нагадує друге речення головної теми, близьке до григоріанського хоралу. Хоровим унісоном у супроводі струнних (іноді труб), натуральним *соль мінором* створюється атмосфера благоговійного трепету і покірливого вшанування Бога.

Прославлення Сина Людського (не Сина Божого як Царя, а саме Бога, який прийшов на землю як людина) виражається словами сьомої строфи «*Tu ad liberandum suscepturus hominem*» («Ти прийняв єство чоловіче, щоб спасти світ»), які А. Брукнер підкреслив низхідною риторичною фігурою *catabasis*. У *Te Deum*, на відміну від мес, поява цієї фігури символічна — вона відображає рух із небес на землю, тобто в одному випадку втілення Христа (Бог зійшов на землю в образі людини), в іншому — Його друге пришествя як Судді (*Judex crederis* наприкінці першої частини). Цю фігуру композитор використовував також у відповідних розділах *Credo* трьох великих мес⁸².

Наступна строфа «*Tu devicto mortis acuelo*» буквально перекладається як «Ти переміг смерті жало, відчинив для віруючих Царство Небесне». Композиторське рішення слів, які стосуються Христових страждань, у месях і *Te Deum* однакове — насамперед це насичена хроматикою вокально-інструментальна партія та імітаційно-поліфонічна техніка, спокійний темп,

⁸² З образом страждаючого Христа пов'язано застосування у творах А. Брукнера таких риторичних фігур, як *suspiratio*, *passus diriusculuss*. Їх використання не є системним, а стосується тільки трьох мес.

заглиблення в мінорну сферу. Показово, що протягом багатьох років трепетне ставлення А. Брукнера до цих слів не змінювалося, їх правильне розуміння залишалося непорушним.

Друга половина вербального тексту *Te Deum* — це прохання Церкви про помилування і порятунк. Виконання «*Te ergo* та *Salvum fac*» доручено квартету солістів, що було викликано, по-перше, традицією того часу (солістам доручалося виконання певних розділів у месях, реквіємах, *Stabat Mater*), по-друге, трактуванням тексту. В А. Брукнера квартет виступає немовби посередником між Богом і людиною — як пророки і вожді ізраїльського народу, який був упевнений, що молитву їхніх посередників Бог обов'язково почує. Винятком є перша частина, у якій квартет застосовано для зображення, ймовірно, представників небесних сил — ангелів, архангелів, які прославляють Бога.

У «*Te ergo*» вислів «викупив дорогоцінною кров'ю» апелює до слів апостола Петра, але поза контекстом і з акцентом на безцінність Божої жертви: «<...> І знайте, що не тлінним сріблом або золотом відкуплені ви були від марного вашого життя <...> але дорогоцінною кров'ю Христа, як непорочного й чистого Ягняти <...>» (1 Пет. 1:18–19). Партія солюючого тенора має широке мелодичне дихання, насичена секстовими стрибками й інтонаціями «зітхання», чим наближається до оперної арії *lamento*. Характерно: коли йдеться про заступницьку жертву Христа і викуплення Його кров'ю, з'являються легкі, осяйні пасажі в солюючої скрипки, які наче випромінюють небесне сяйво. Аналогічне вокально-інструментальне рішення вербального тексту можна знайти в розділі *Et incarnatus* Меси *фа мінор* (*Credo*). У цьому А. Брукнер наслідує традицію (вона, своєю чергою, запозичена з оперної практики) бахівських «Страстей за Матвієм», де слова Христа супроводжуються своєрідним струнним «німбом», що «знімається» тільки з Його смертю. Про виконавський склад Л. Новак писав: «В обох сольних епізодах — *Te ergo* та *Salvum fac* — тендітністю звучання квартету солістів і солюючої скрипки підкреслено високу духовність смислової сторони висловлювання,

причому для подачі слів “*mortis aculeo*” композитор обирає надзвичайно експресивну хроматику» [119, с. 165].

Тематичний матеріал *Te ergo* («Тому Тебе просимо: допоможи рабам Твоїм, що їх викупив Ти Своєю дорогоцінною кров'ю») без змін повторюється на початку «*Salvum fac*» («Спаси людей Твоїх, Господи»). У «*Te ergo*» знову спостерігаємо посилення до біблійного першоджерела: «А Сам Бог миру нехай освятить вас цілком досконало, а непорушений дух ваш, і душа, і тіло нехай непорочно збережені будуть на прихід Господа нашого Ісуса Христа!» (1 Сол. 5:23). А уривок «*Miserere nostri*» («Помилуй нас») із четвертої частини є точною цитатою одного із псалмів: «Помилуй нас, Господи, помилуй нас, бо погорди ми досить наситились!» (Пс. 122:3). Цей невеликий розділ відзначений надзвичайно тихою звучністю, застиглими інтонаціями вокальних партій, що свідчить про глибоку покору.

Музика «*Aeterna fac*» («Сподоби зі святими Твоїми у вічній славі Твоїй царювати») за масштабністю й енергійністю звучання близька до теми *Te Deum*, а також нагадує моцартівський *Dies irae*. Тільки тут панує не страх перед майбутнім судним днем, а скоріше прохання про милість і спасіння. «*Te ergo*», «*Aeterna fac*» та «*Salvum fac*» утворюють своєрідну тричастинну композицію, у якій «*Aeterna fac*» є контрастною серединою і водночас драматичною кульмінацією всього циклу. Третя частина — це пристрасне прагнення вийти з темряви до світла.

Авторська ремарка щодо характеру виконання «*Aeterna fac*» збігається з ремаркою до теми *Te Deum* — мужньо і рішуче. Особливого емоційного напруження звучання набуває завдяки низхідній секундовій інтонації (*сі-бемоль* — *ля*) в оркестрі та скандуванню хору. Атмосфера нагнітається й за рахунок «розхитування» діапазону мелодії, високої, майже кричущо-надривної теситури у сопрано і крещендо до *fff*. Щільна фактура з широким діапазоном вокальних партій, чітко підкресленою вимовою тексту і мелодичними злетами — усім цим створюється відчуття всеосяжності та грандіознос-

ті, у чому знову проявляється, за словами Л. Новака, «просторовість» брукнерівського твору.

Зміст вербального тексту кінця «*Salvum fac*» дуже подібний до змісту «*In Te, Domine, speravi*», він зводиться до кількох слів — «покладаємо надію на Тебе». Але тим більш вражає, наскільки різним є музичне «обличчя» цих слів, які А. Брукнер розмістив у різних частинах. У першому випадку надія супроводжується проханням про милість, витікає з контексту усієї четвертої частини. Покаянний настрій змінюється покірливою надією грішника на порятунок. «*Salvum fac*» закінчується домінантовим органним пунктом, на тлі якого поступово «розчиняються» оркестрові партії. «*In Te, Domine, speravi*» у світлому *до мажорі*⁸³ і «дещо схвильовано» (авторська ремарка) починається квіartetом солістів, практично без супроводу. Ямбічний початок, повернення інтонацій та пружної ритміки теми *Te Deum* свідчить не просто про надію, а про віру у Боже прощення й милість. Останні слова «*non confundar in aeternum*» («не посоромимось навіки») можна порівняти, знову ж таки, зі словами апостола Павла: «<...> Бо спасенні ви благодаттю через віру, а це не від вас, то дар Божий, не від діл, щоб ніхто не хвалився» (Єф. 2:8–9). Очевидно, саме впевненість у подарованому Богом вічному житті стала для А. Брукнера потужним стимулом до написання блискучого фіналу *Te Deum*.

Остання частина *Te Deum* — «*In Te, Domine, speravi*» («Надіємось на Тебе, Господи, щоб не посоромитись нам навіки») — це життєствердний висновок. Слова п'ятої частини є перефразованими словами Давида: «Я надію на милість Твою покладаю, моє серце радіє спасінням Твоїм!» (Пс. 12:6); «А я — як зелена оливка у Божому домі, надіюсь на Божую милість на вічні віки!» (Пс. 51:10). У двочастинній композиції «*In Te, Domine, speravi*» перший розділ викладений у гомофонно-гармонічній фактурі та виконується

⁸³ У тональному співвідношенні частин *Te Deum* («*Te ergo, Salvum fac, In Te, Domine, speravi*») спостерігаємо такий тональний план, як і у Третій месі *фа мінор* (у *Kyrie* та *Gloria*): *фа мінор* — *до мажор* (і у зворотному напрямі).

квартетом солістів, а другий являє собою фугу і коду, що традиційно для А. Брукнера (усі меси також закінчуються фугою).

Інтонаційні зв'язки фуги з іншими частинами виявляються в таких основних моментах:

— низхідний октавний стрибок композитор часто використовує як рішучу, ствердну інтонацію, символ упевненості в тому, що сказано, та, зрештою, у подарованому Богом спасінні;

— низхідні секундові інтонації та ламана мелодична лінія пронизують ті частини та розділи, у яких висловлюється прохання і надія на милість Богу.

У коді п'ятої частини (т. 78) востаннє звучить квартет солістів, у струнних повертається початкове ритмо-інтонаційне остинато з обіграванням тонічного і квінтового звуків тризвуку. Останні слова «*non confundar in aeternum*» («не посоромитись навіки») — це твердження, звернене в майбутнє, і водночас прославлення Бога за те, що зроблено в минулому й сьогодні. Грандіозне звучання хору завдяки *divisi* в чоловічій партії хору й у мідних духових, оркестрове *tutti*, урочисте твердження *do majору* — цими засобами відтворено перемогу людської віри і велич Бога. Характер коди *Te Deum* співзвучний фіналам симфоній Л. ван Бетховена і дуже близький до коди Псалма 150, який А. Брукнер напише через вісім років.

У результаті аналізу можна зробити певні висновки.

В ініціальну тему композитор заклав два найважливіших компоненти: 1) кварто-октавні стрибки, якими суттєво розширено амбітус теми і надано їй особливої вагомості; 2) чіткий, рішучо-урочистий у своїй простоті ритм з ямбічним початком та пунктиром усередині. Подібні музичні характеристики Вседержителя спостерігаємо у месах, написаних майже за двадцять років до *Te Deum*, і створеному пізніше Псалмі 150 (у якому вони відшліфовані).

У творі виокремлюються дві образні сфери, одна з яких, величальна, підкреслена темою та її ритмоінтонаціями, а друга, пов'язана з темою прохання та молитви, супроводжується хроматикою та інтонаціями *lamento*.

«Сяючий» *до мажор* можна назвати лейттональністю духовних творів А. Брукнера, пов'язаною з образом великого Бога: *до мажор* застосований не лише у *Te Deum* — він є основною тональністю *Gloria* та *Credo* мес, відомої мініатюри *Locus iste* та згаданого Псалма 150.

Як бачимо, за допомогою обраних засобів музичної виразності А. Брукнер передав якнайглибший сенс канонічного та біблійного текстів. Безумовно, провідною образною сферою стала сфера прославлення, яка представлена переважно ініціальною темою *Te Deum*. Подібно до багатьох Давидових псалмів, вербальний текст гімну завершується сповіданням віри в Бога, який являє милість. А. Брукнер, наслідуючи царя Давида, також завершив *Te Deum* апофеозом на славу свого люблячого Бога.

Б. Мукосей так охарактеризував світогляд композитора: «Релігійність означала для Брукнера не просто спосіб життя, вона лежала в основі його концепції, його мистецтва. Світ постає для Брукнера як щось цілісне, у якому споконвічно наявна вища Небесна Гармонія. Якими б нестерпними не були страждання, вони не можуть зруйнувати цю задану Гармонію. Усе в цьому світі тягнеться до Бога, почуття однієї особистості вливаються в “загальний хор” і розчиняються у променистій кульмінації, сповненій Божественного світла <...> Під час слухання музики Брукнера справді може виникнути зримий образ храму, з розсіяним світлом, гучною луною голосів, увінчаного золотим куполом Храму, у якому все славить Бога <...>» [111]. Ці слова стосуються всіх духовних творів композитора, а особливо величного *Te Deum*, музика якого надихає на великі подвиги для великого Бога.

Дванадцятий розділ послання апостола Павла до Євреїв називають розділом про героїв віри. У музичному мистецтві А. Брукнера, поряд з Й. С. Бахом, також можна назвати людиною віри, хоча сам композитор вважав себе тим, хто скромно виконує Божу волю, і говорив: «Коли я з'явлюся перед Господом, у мене буде що йому показати» [111]. *Te Deum laudamus* — ось у чому був сенс життя А. Брукнера.

3.4.2 Псалом 150 (1892)

Останній твір А. Брукнера на духовну тематику — це водночас і останній псалом однойменної біблійної книги, і життєве кредо композитора, що стверджується востаннє, це заклик до прославляння Бога Всевишнього. Справді, на момент написання Псалма 150 А. Брукнеру було за що висловлювати хвалу і дяку Богові, адже після багатьох випробувань композитор наприкінці життя відчув стабільність і спокій: здобув почесне звання доктора у Віденському університеті, звільнився з посади професора та придворного органіста (тобто мав тепер багато вільного часу для творчості) і отримав персональне фінансування — «пенсію» від кайзера Франца Йозефа I, нарешті, спочатку Сьома симфонія, а потім *Te Deum* принесли композитору шалений успіх та довгоочікуване визнання.

Зовнішнім приводом для реалізації внутрішньої потреби А. Брукнера прославити «улюбленого Бога» стало замовлення віденського музичного критика і диригента Віденської співочої академії Ріхарда Хойбергера (Richard Heuberger) написати святковий урочистий гімн до відкриття міжнародної виставки музичного і театрального мистецтва (мала відбутися 7 травня 1892 року). Але композитор не вклався у визначений термін і завершив твір наприкінці червня, тому його було виконано майже через півроку.

За урочистим, надзвичайно піднесеним характером звучання Псалом 150 наближається до написаного раніше *Te Deum* — улюбленого твору А. Брукнера. Псалом 150 є одночастинним, має строфічну форму (шість строф, відповідно до вербальної основи) з елементами тричастинності, сонатності, рондальності, з варіантними викладом і подальшим розвитком тематизму. Помітними є також принципи сонатно-симфонічної циклічності та концентричності. Дві контрастні теми є «будівельним матеріалом» псалма відповідно до біблійного тексту: перша — «Алилуя!», друга — «Хваліть Бога». Розглянемо композиційну будову твору, послуговуючись схемою (таблиця 3.6).

Таблиця 3.6.

А. Брукнер. Псалом 150. Композиційна будова

№ з/п	Назва розділу	Позначення	Такти	Будова	Тональний план
1.	Halleluja!	A	1–22	4+4+14	C-G
2.	Lobet den Herrn	B	23–50	14+14	As-Des-A-D
3.	Lobet ihn in seinen Taten	B ₁	51–74	8+8+8	Fis-G
4.	Lobet ihn mit Posaunen	C	75–108	8+14+8+12	G-E
5.	Alles was Odem hat	B ₂	109–142	8+8+18	E-Es-Ges-F
6.	Halleluja!	A	143–164	4+4+14	C-G
7.	Alles was Odem hat	D fuga	165–218		C
8.	Alles lobe den Herrn	Coda	219–247	12+17	C

Розпочинається Псалом урочистою, величною темою, у якій відчувається подих могутності та вічності. Показово, що до мажор є тональністю найвідоміших брукнерівських духовних творів — *Te Deum* та *Locus iste*, а також *Credo* мес фа мінор та мі мінор. Основний тритактовий мотив «Алилуя» побудовано як оспівування звуків спочатку основного тону, потім терцієвого. Проведення відтіняються унісонним злетом оркестру. Виклад теми завершується варіантним звучанням мотиву — розширеного, з кульмінацією та поступовим згасанням (масштабно-синтаксична структура підсумовування). Опорою на стійкі звуки, триразовим повторенням основного мотиву, тонічною гармонією А. Брукнер стверджує духовну сутність слова «алилуя» — «Господь — то твердиня мого життя» (Пс.26:2). Ритмоінтонаційна основа теми дуже близька музичному втіленню слова «алилуя» в мотеті «*Virga Jesse*», написаному 1885 року. Цілком діатонічна головна тема своїм лаконізмом (обсяг 22 такти), інтонаційністю, тональним рухом від тоніки до домінанти витримана у традиціях головної партії класичного сонатного *allegro*.

Тріумфальний тутійний виклад теми, який споріднює Псалом із *Te Deum*’ом, позначений впливом одного з нових прийомів органного виконавства. За словами А. Нюренберг, в епоху Романтизму музиці був властивий «<...> абсолютно новий, порівняно з бароко, варіант повного звучання органа, який позначався *tutti* та міг порівнюватися з подібним звуковим ефектом

великого симфонічного оркестру. У *tutti* брали участь усі (майже без винятку) регістри органа...» [122, с. 5].

Останнє потрійне «алилуя» в темі (тт. 15–20) є відокремленим мотивом хорального складу і виконується *a cappella*. Мелодико-інтонаційна основа мотиву — поступовий низхідний рух, близький до барокової риторичної фігури *catabasis*, яка має семантику страждань, смерті, оплакування або каяття. Але А. Брукнер надав цьому мотиву нового, просвітленого змісту — поклоніння Богу. У біблійних текстах картини поклоніння Богові завжди супроводжуються словами «упав на обличчя своє», «упав на землю», «вклонився» тощо, оскільки жодне Його творіння не могло встояти перед Божою святістю та величчю. Так, «Мойсей покvapно вклонився до землі, і впав...» (Вихід 34:8). Чоловік, хворий на проказу та зцілений Христом, «припав обличчям до ніг Його, складаючи дяку Йому» (від Луки 17:16). Йов після втрати сім'ї та всього майна «<...> роздер плаща свого, й обстриг свою голову, та й упав на землю, і поклонився, та й сказав: Я вийшов нагий із утроби матері своєї, і нагий повернусь туди, в землю! Господь дав, і Господь узяв... Нехай буде благословенне Господнє Ім'я!» (Йов 1:20,21). На небесах, так само, як і на землі, «двадцять чотири старці, що на престолах своїх перед Богом сидять, попадали на обличчя свої, та й уклонилися Богові, кажучи: Дяку складаємо Тобі, Господи, Боже Вседержителю, що Ти є й що Ти був, що прийняв Свою силу велику та й зацарював!» (Об'явлення 11:16,17).

Мотив «алилуя» проводиться протягом твору ще тричі: «*Lobet den Herrn in seinem Heiligtum*» («Хваліть Бога в святині Його», тт. 29–34); «*lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit*» («хваліте Його за могутню величність Його», тт. 69–74); «*Alles, was Odem hat, lobe den Herrn*» («Все, що дихає, хай Господа хвалить», тт. 136–140). Щоразу цей мотив звучить із невеликими мелодико-гармонічними змінами, але зберігає своє семантичне значення. Отже, А. Брукнер однією темою майстерно показав образ Божої величі та благоговіння перед Його абсолютною святістю.

Водночас антиномічна за семантикою риторична фігура *anabasis* також відіграє значну роль у духовних творах А. Брукнера. Наприклад, у «*Vexilla regis*» — передостанньому церковному творі композитора. Цей гімн він написав у лютому 1892 року для хору свого рідного Санкт-Флоріана, де працював із 1845 року до 1855. Згідно з церковною традицією, твір був виконаний під час Великого посту, напередодні Великодня. У вербальному тексті прославляється хрест, на якому було розп'ято Христа. Він зніс це випробування, щоб дарувати людям свободу і прощення їхніх гріхів. А. Брукнер шлях «від смерті до життя» акцентував у кінці кожної строфи риторичною фігурою *anabasis* і в такий спосіб підкреслив незбагненне значення жертви Христа. Як бачимо, наприкінці життя у різнопланових духовних творах малої форми для найкращого втілення ідей священних текстів А. Брукнер вдається до різних засобів викладу й розвитку тематизму, звертається до вже апробованих прийомів.

Друга тема «*Lobet den Herrn in seinem Heiligtum*» контрастна першій; за співвідношенням тематизму, тональним планом і місцем у формі нагадує побічну партію в сонатній формі. Починається тема в *ля-бемоль мажорі*, вводиться методом зіставлення, без модуляційного переходу, має типові для романтичної сонати риси: терцієве співвідношення тональностей головної та побічної партій, ліричний характер і властива побічній темі хроматизація мелодичної лінії, використання поліфонічних прийомів викладу й розвитку теми ще в межах експозиційного розділу, варіантність як засіб розвитку. Півтоновий зсув у тональному плані є брукнерівською новацією, подальший розвиток матеріалу буде часто пов'язаний саме з цим авторським прийомом. Будова цілого наближається до будови першої частини *Te Deum*, у якому за таким самим принципом викладено контрастні теми — *Te Deum* та *Tibi omnes*. Прийом такого контрастного зіставлення тем, витоки якого можна знайти в техніці органної гри, є типовим для А. Брукнера. З цього приводу А. Нюренберг зазначає: «Різну динаміку мануалів композитори стали активно використовувати для яскравих динамічних протиставлень, наприклад, при

показі дуалізму тем у композиції сонатної форми» [122, с. 5]. Цей спосіб «просторової» композиції А. Брукнера, за словами В. Коннова, належить до типологічних особливостей композиційної будови його симфоній.

«Побічна партія» (розділ В) «*Lobet den Herrn*» утворює тричастинну форму (тт. 23–142). Тему викладено на слова **першого вірша** псалма («Хваліть Бога в святині Його, хваліте Його на могутнім Його небозводі!») та проведено двічі як хроматичну висхідну секвенцію (один із найулюбленіших у А. Брукнера прийомів розвитку) — з тональним рухом *ля-бемоль мажор* — *ре-бемоль мажор* (тт. 23–36) та *ля мажор* — *ре мажор* (тт. 37–50). *Ostinato* струнних половинними тривалостями супроводжує спокійний рух жіночих голосів (у яких тема викладена імітаційно і далі підхоплена чоловічими головами), утворюючи хоральну фактуру *a cappella*. Тема також лаконічна (обсяг 14 тактів), але спрямована до кульмінаційної точки та завершується поступовим спадом, що споріднює її з характером викладу головної теми. Тендітна, небесно просвітлена трактовка образу наближає характер звучання музики до відповідних розділів брукнерівських мес — *Benedictus* та *Incarnatus*.

Розробковий розділ розвитку другої теми має дві «хвилі» — відповідно розділи *B_I* (обсягом 24 такти, тт. 51–74) і *C* (обсягом 34 такти, тт. 75–108). У вербальному тексті першого розробкового розділу (*B_I*) продовжено розвиток думки, на якій побудована тема — «*Lobet ihn in seinen Taten; lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!*» («Хваліте Його за чини могутні Його, хваліте Його за могутню величність Його!»). Інтонаційною основою цього розділу є матеріал другої теми, викладений з елементами імітації. Мелодико-гармонічна мова насичується хроматикою, відхиленнями в далекі тональності, тональними зіставленнями — засобами, типовими для музичної мови пізніх романтиків. Відзначимо, зокрема, інтонаційну спорідненість (фактично цитатну тотожність) теми А. Брукнера і лейтмотиву Брунгільди з опери «Валькірія» Р. Вагнера. На рівні структури А. Брукнер знову вдається до кульмінації-підсумовування (чим підкреслює Божу могутність) із подальшим поступовим

згасанням без оркестрового супроводу. А перед цим зауважимо естафетно-секвенційну передачу тематичного матеріалу від жіночої до чоловічої партії, підтриману ніжним звучанням дерев'яних духових і струнних.

Наступний, **п'ятий вірш** псалма «*Lobet ihn mit Posaunen; lobet ihn mit Psalter und Harfe! Lobet ihn mit Pauken und Reigen; lobet ihn mit Saiten und Pfeifen! Lobet ihn mit hellen Zimbeln; lobet ihn mit wohlklingenden Zimbeln!*» («Хваліте Його звуком трубним, хваліте Його на арфі та гуслах! Хваліте Його на бубні та танцем, хваліте Його на струнах та флейті! Хваліте Його на цимбалах дзвінких, хваліте Його на цимбалах гучних!») у загальній композиції є другою розробковою «хвилею» (розділ С). Характерно, що А. Брукнер не вдається до звукозображальності. Розділ починається різким динамічно-оркестровим вторгненням; тутійним звучанням оркестру з провідними мідними духовими, домінантовим (у *до мажорі*) органним пунктом, «порожніми» та водночас «просторовими» співзвуччями без терцієвого тону супроводжується весь розділ. Характерною особливістю цього розділу є цікавий жанровий синтез, який полягає у поєднанні ритмічного остинато, «генетично» пов'язаного зі скерцозною моторикою у струнних, маршових фанфар у дерев'яних духових та хоралу в партії хору.

Шість разів повторюються слова *lobet ihn*, останні два проведення — грандіозна кульмінація, до якої музична думка прямує крізь динамічні «пагорби» шляхом розширення вокального діапазону, з використанням хроматичної секвенції. Подібні «тутійні апофеози, підготовлені попереднім передкульмінаційним нагнітанням тонально-гармонічної нестійкості, динамічним і фактурним розростанням та ущільненням оркестрової тканини» [79, с. 107]. є, на думку В. Коннова, типово брукнерівським композиційним методом у симфоніях, особливо в останніх двох, у яких цей метод кристалізується.

На перший погляд, здається, що напружене, навіть драматичне звучання музики цього розділу суперечить змісту тексту, у якому повторенням підкреслюється заклично-урочисте слово *lobet*. Але музика А. Брукнера у цьому

розділі-роздумі є відображенням глибинного релігійного світогляду композитора та особистого досвіду спілкування з Богом. Згадаємо, наприклад, що коли під час лекції А. Брукнер чув церковний дзвін, то схилявся на коліна і читав молитву, незважаючи на присутність студентів. Біографи композитора відзначають, що цей акт не був показним, щирість прояву релігійних почуттів ще більше зміцнювала повагу до нього студентів. Зважаючи на зазначене, можна припустити, що до такого тлумачення тексту псалма спонукали майстра біблійні вірші про Божу велич, всемогутність і святість, як наприклад, «Служіть Господеві зо страхом, і радійте з тремтінням!» (Пс. 2:11) або «Приглядайтесь до Нього й засяєте, і не посоромляться ваші обличчя!» (Пс. 33:6).

Останній, **шостий вірш** псалма «*Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!*» («Все, що дихає, — хай Господа хвалить!») — це висновок. У загальній композиції він є варійованою репризою (розділ B₂) другої ліричної теми, яка проводиться у скороченому вигляді (замість тринадцяти тактів — тільки сім) із контрапунктом солюючої скрипки. У третьому проведенні теми скрипку змінює соло сопрано, побудоване на інтонаційному матеріалі мотиву «алилуя» головної теми. Так митець поєднує тематизм різнопланових образних сфер твору, завдяки чому цей розділ набуває ознак фіналу сонатно-симфонічного циклу. Закінчується розділ ще одним типово брукнерівським прийомом — застиглим *pianissimo* хору і завершальною ремаркою скрипки, у якій низхідні інтонації зітхання стають щемливими, боязкими. Саме так А. Брукнер часто змальовує відчуття благоговіння та, згідно зі словами апостола Павла (Фил. 2:12), «страху і тремтіння» перед Богом Всевишнім, і тим яскравіше після генеральної паузи сприймається різко контрастне звучання ініціальної теми (тт. 143–164).

Дотримуючись традицій, композитор не обмежився повторенням теми, а розширив загальну композицію динамічною фугою (розділ D), вербальною основою якої знову став останній вірш псалма «*Alles, was Odem hat, lobe den Herrn*».

Фуга обсягом 54 такти (тт. 165–218) є зразком синтезу бахівської контрапунктичної майстерності і засобів пізньоромантичної гармонічної мови. Тема фуги надзвичайно лаконічна — трохи більше трьох тактів, але за помірного темпу дуже пружна та енергійна. За словами В. Протопопова, «<...> тема складається із закличних інтонацій — стрибки на октаву з півтоновим оспівуванням тоніки <...> Така тема відповідно супроводжується складною гармонією, яка розгортається у процесі поступового вступу голосів, а відсутність мелодичної завершеності та яскрава ладова нестійкість сприяють гостроті тонального хроматичного переміщення в післяекспозиційному розділі <...> Тут відобразився увесь стиль Брукнера; водночас гармонічна послідовність втрачає самотність, стає “загальною формою руху”. У цьому полягає суперечність естетичних позицій композитора, коли ускладненість перетворюється у спрощеність гармонічної мови» [134, с. 256–257].

З приводу останнього твердження дослідника доречно навести міркування Наталії Савицької стосовно тенденцій пізнього періоду творчості композитора: стиль А. Брукнера «еволюціонує поступово, маркуючи зрушення передусім на рівні змін жанрово-концептуального змісту. Не втрачаючи своїх вихідних індивідуально-самотніх властивостей, стиль <...> стає більш суворим, графічним, у ладо-гармонічній палітрі виникають більш світлі, прозорі барви» [141, с. 275].

Розвиваючи тему фуги, композитор використовує так звану техніку *crescendo*, яка була поширена в органній музиці доби Романтизму і являла собою регістрово-мануальне експонування теми протягом твору. В А. Брукнера міграцією теми з однієї хорової партії в іншу, її секвенційним висхідним поступом зімітовано зміну органного регістру.

А. Нюренберг зазначає: «У барокову епоху в естетиці органного звучання діяв принцип протиставлення різних звукових мас та їх комбінацій, на відміну від класико-романтичної системи динамічних наростань та спадів» [122, с. 4]. Саме такий метод розвитку був провідним у період до появи фуги.

Тож, як бачимо, А. Брукнер синтезує у Псалмі 150 обидва принципи, бароковий та класико-романтичний, збагачуючи при цьому форму твору і розкриваючи зміст сакрального тексту. Це спостереження знову відсилає до написаних раніше духовних творів — Третьої великої меси, мотетів віденського періоду і *Te Deum* — та підтверджує визначення у Н. Савицької брукнерівського типу творчості пізнього періоду як консолідуючого, «<...> що утворився в результаті мудрого використання багатого професійного досвіду, як свого роду *Post scriptum* до сформованого, “відстояного” способу мислення. Те, що раніше носило пошуковий характер, набуло рис зрілого досвіду, переважно сповненого зовнішнього аскетизму. В інтегруючій силі, мудрому використанні фонду власних досягнень — виняткова довершеність і місткість <...> пізніх еволюційних фаз А. Брукнера <...> Їм властивий не радикалізм новаторства, а радше пафос домовляння. Текст насичується стильовими алюзіями своїх та чужих творів, зростає міра передбачуваності появи тих чи інших семантичних знаків, з’являються риси деякої академічної замкненості» [141, с. 301–302].

Спорідненість інтонаційного матеріалу Псалма 150 з розділом *Et resurrexit* фа мінорної Третьої меси (яку А. Брукнер у період написання псалма редагував) і *Te Deum*’ом свідчить про стабільність релігійних переконань композитора і водночас перевірку трактування біблійного тексту власною музикою. Н. Савицька зазначає: «Близьким за своїми психологічними передумовами до тенденції ретроспекції є явище авторемінісценцій або авторетро-спекцій, коли композитор у кінці творчого шляху згадує і переосмислює раніше скомпоновані опуси, створює нові редакції або транскрипції для інших виконавських складів, що “осучаснюють” зміст власних творів» [141, с. 284].

Аналіз останнього духовного твору А. Брукнера дає підстави стверджувати, що методи роботи з матеріалом здебільшого подібні до тих, які відзначив В. Коннов, розглядаючи Восьму симфонію композитора. Серед них: варіантний розвиток інтонацій, закладених в одному мотиві; чітка «організація звукового матеріалу та його композиції, що цементується варіаційно-

варіантними (розробковими) тематичними процесами» [77, с. 109]; контрапунктичне поєднання тематизму різних образних сфер. «Багатоповерхова» концентрична форма твору доводить пріоритет «музичної архітектури» (термін А. Брукнера) не тільки в симфоніях, а й у таких, на перший погляд, компактних і досить простих творах на біблійну тематику. Тому дослідження симфоній майстра доцільно виконувати разом із науковим осмисленням його церковних композицій, «повномасштабним» вивченням усіх духовних творів великих і малих форм. Такий комплексний підхід до творчості А. Брукнера є надзвичайно перспективним напрямом розвитку теми.

Висновки до третього розділу

Створенням псалмів у різні періоди життя А. Брукнера зумовлено їх композиційні та інтонаційно-драматургічні особливості. Так, Псалом 22, написаний на ранньому етапі творчості, за стилістикою нагадує твори В. А. Моцарта та Ф. Шуберта, а кантатні принципи композиції в мініатюрі та хорова fuga в останньому розділі — традиції барокової церковної музики. Псалом 114 стилістично неоднорідний — близькість до григоріанського хоралу чітко простежується в діатоніці та мелодиці початкової теми-«алилуї», майстерна поліфонічна техніка бахівської традиції — у подальшому розвитку тематичного матеріалу, та принципи класичної гармонії у вертикалі.

У перших великих опусах А. Брукнер насамперед удосконалює власну поліфонічну техніку, тому фінальна fuga стає центром композиції. Три тромбони як акомпануючі інструменти композитор застосовуватиме неодноразово і в мотетах і в другій месі як наслідування барокової традиції.

Різниця у вісім років між першими псалмами та наступним Псалмом 146 суттєво позначилася на музичному «вбранні». Незважаючи на наслідування стилю попередників, у деяких фрагментах уже можна побачити риси майбутнього стилю А. Брукнера. Саме в цьому творі, написаному за три роки до першої великої меси, є інтонаційні «зерна», теми-«ескізи» зрілого стилю

композитора. Фінальна частина, зокрема фуга, стала для А. Брукнера полем відпрацювання та шліфування інтонацій, ритмоформул та мелодико-гармонічної мови. У фіналі псалма-кантати 146 чітко простежується інтонаційний зв'язок із майбутніми творами композитора — славильними темами-образами трьох мес, *Te Deum* та Псалмом 150.

Псалом 112 є зразком симфонічного типу драматургії, у якому досить великі розділи характеризуються наскрізним розвитком тематизму, у гармонічній мові деяких розділів помітний вплив музики Р. Вагнера. У цьому творі вперше можна побачити відхід А. Брукнера від традицій. Найбільше це виявляється в інтонаційному складі, а саме виділенні висхідної кварта як лейтінтонації поруч із продуманою мотивно-тематичною роботою та архітектонічною стрункістю. Створений через три роки після Псалма 146, Псалом 112 на сімдесят відсотків авторський (має риси авторського стилю), як і фесткантата.

У творчості А. Брукнера можна виявити рух у двох напрямках: з погляду форми та композиції, митець продовжує класичні принципи, але у трактуванні біблійного тексту й переосмисленні барокової семантики чисел в інтонаційному втіленні яскраво проявляється авторська індивідуальність. У музичній мові Псалма 112 намічено шлях у майбутнє — до Псалма 150, початок якого генетично пов'язаний із початком Псалма 112. Рефлексія, автобіографічність виявляється в поверненні до минулого, до моделі, яка була реалізована в ідеальному вигляді у Псалмі 112.

ВИСНОВКИ

Антон Брукнер увійшов в історію світової музики не тільки як видатний симфоніст, він був *genius loci* монастиря Санкт-Флоріан, під органом якого і похований. Вислів М. І. Глінки «музика — душа моя» точно відображає сутність музики віденського майстра, адже у цій музиці можна почути найбільші сподівання душі. Духовна музика А. Брукнера безперечно унікальна, вона відіграла важливу роль у розвитку західноєвропейського музичного мистецтва і не тільки.

У процесі реалізації мети дослідження було вирішено низку завдань.

Застосовано досвід українського і зарубіжного музикознавства з питань творчості А. Брукнера. Констатовані у працях численних брукнерознавців релігійний світогляд композитора та його пильна увага до втілення канонічних текстів викликали потребу виявити стильові особливості духовної музики митця методом музикознавчо-теологічного аналізу, чим зумовлено звернення до основних догматів католицького віровчення на прикладі катехізису.

У дисертації висвітлено деякі біографічні дані та історію створення церковних хорів крізь призму релігійного світогляду майстра. Звернення А. Брукнера до духовної тематики та вибір певних біблійних текстів зумовлені насамперед особливим значенням закладених у тексті образів. Замовлення написати твір до певної церковної події було лише приводом до залучення вербального тексту, композитор відчував власний потенціал до розкриття змісту біблійного першоджерела музичними засобами.

Робота А. Брукнера в жанрах церковної музики на початку творчого шляху стала фундаментом для формування основоположних принципів творчого методу композитора. Аналіз духовних творів А. Брукнера дає підстави стверджувати, що саме глибоке розуміння християнських догматів є першоджерелом симфонічної творчості композитора. Численні цитати з духовних творів у симфоніях А. Брукнера свідчать, що композитор не тільки порушує загальнофілософські теми, а й розповідає про Бога. Робота у літургічних жанрах

дала митцю змогу відшліфувати майстерність поліфонічного письма, оркестровки, сформуванати власні прийоми трактування біблійних текстів та образів.

Оскільки глибоко сприйняте католицьке віровчення спричинило формування творчої особистості А. Брукнера, аналіз його духовних творів потребує біблійного контексту, тобто залучення теологічних праць з метою глибшого розуміння канонічних текстів та особливостей їх інтерпретації майстром. Завдяки застосованому в дисертації музично-теологічному аналізу виявлено кілька образних сфер з усталеним музичним утіленням канонічного тексту.

Пізнання Бога через Його діла завдяки розумовій діяльності спонукало композитора до прославлення. **Величальні образи** посідають провідне місце в духовних творах А. Брукнера. У вербальному тексті до величальної сфери належать слова *laudamus* («прославляємо»), *glorificamus* («величаємо»), *Dominus Deus Sabaoth* («Господь Бог Саваот»), *lobet den Herrn* («славте Господа») тощо. У музичному тексті гімнічний характер утворюють тутійне звучанням хору й оркестру, пружна ритміка з використанням подвійного пунктиру, ямбічні квартові й октавні стрибки, якими сповнена вокальна партія. За рахунок останніх одразу ж розширюється діапазон вокальних партій і створюється ефект обширності. Цей прийом стане типовим для подібних образів не тільки у творах духовної тематики, а й у симфоніях.

Непохитна віра у Триєдиного Бога була стрижнем життя А. Брукнера, відповіддю на поклик Бога та Його любов. Символ віри, викладений у третій, центральній частині меси, має неодноразову прокламацію віри та об'єкту віри. Саме тому у трьох великих месах слово *Credo* є лейтмотивом, має однакове музичне втілення. У творах композитора віра кореспондує із вченням про Церкву як «Мати усіх віруючих», що пояснює викладення еклезіологічної строфи *Credo* аналогічно лейтмотиву — міцним унісоном. Починаючи з *Missa solemnis*, написаної ще в ранній період творчості, трактування образу Церкви в А. Брукнера є незмінним. Строфа «*Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam*» («[вірую] в єдину, святу, соборну й апостольську Церкву») виклада-

ється діатонічно, «крокуючими» в поступеному мелодичному русі четвертними, чим нагадує григоріанські піснеспіви; остинато в контрапункті низьких струнних додає словам ваги та водночас дієвості, міцності.

У христологічному розділі *Credo* А. Брукнер виділяє **образ страждуючого Христа**. Значення жертвовної смерті Спасителя композитор підкреслює риторичними фігурами, інтонаціями *lamento*, співом *a cappella*. Аналогічне музичне рішення має розділ *Qui tollis*, який міститься в центрі тричастинної композиції *Gloria*.

Утілення догмату **воскресіння**, викладеного у строфі *Et resurrexit*, кристалізується, починаючи з *Missa solemnis*. У месях зрілого періоду розділ *Et resurrexit* за музичною характеристикою наближається до величальної образної сфери, але А. Брукнер виокремлює образ воскресіння завдяки тремоло й органному пункту в оркестровій партії та стрімким динамічним і мелодичним злетом у партії хору. Саме так А. Брукнер зображає образ Божої могутності, величі й слави.

Учення про другий прихід Христа, також закладене в символі віри, А. Брукнер відображає без збентеженості, що свідчить про прийняття ним Божої благодаті та усвідомлення світлого майбутнього. Тільки підкреслення фактурно-динамічним контрастом слів *vivos* (живих) та *mortuos* (мертвих) є своєрідним застереженням про Страшний суд.

Як для католика, А. Брукнер, порівняно, наприклад, із Ф. Пуленком, майже не приділяє уваги образу Діви Марії, шанування Богоматері мало, очевидно, для композитора другорядне значення. Про це свідчить невелика кількість маріанських піснеспівів у творчій спадщині А. Брукнера — лише п'ять хорових мініатюр і частково фесткантата присвячені образу Матері Божої. Могутній Бог-Творець у «повноті Своєї слави» є центральним образом духовних опусів А. Брукнера. Як постімпресіоніст Поль Сезанн був «художником однієї гори», так А. Брукнер — художником одного Бога.

Сприйняття вчення щодо отримання спасіння через добрі діла відображається в музичному трактуванні покайних розділів мес, а також у деяких частинах *Te Deum*. Молитва *Kyrie eleison* та завершальний розділ останньої частини меси *dona nobis pacem* є у А. Брукнера проханням про помилування та сподіванням на отримання вічного життя, визнанням власної недосконалої й гріховності. У *Te Deum*, частині *Aeterna fac* та фузі *in Te domine speravi* зокрема, вимогливість, наполегливість прохання та впевнений характер є своєрідним відбиттям церковного вчення про повсякденне християнське життя. Як митець був наполегливим у дотриманні певних релігійних обов'язків, присвяті себе кропіткій праці та смиренному звершенню життєвого шляху, так і просив у Бога жаданого вічного життя. І в цьому виявляється його дитяча віра. У церковних хорах А. Брукнер був зосереджений на втіленні основоположних догматів віри, адже, як відомо, «віра від слухання, а слухання через Слово Христове» (послання до Римлян 10:17).

Стильові особливості духовної музики А. Брукнера розглянуто у кількох напрямках — мелодиці, гармонії, формі. На всіх рівнях наявний стильовий синтез.

У мелодиці А. Брукнер поєднує поступеневий рух, притаманний григоріанському хоралу, зокрема, низхідний рух тетра хордами від тоніки до домінанти, мелодичне заповнення тризвуку, типові для стилю Дж. Палестрини. Барокову традицію використання риторичних фігур та принцип числової символіки композитор системно застосовує для втілення біблійних образів. Риторичні фігури, серед яких тема хреста, *catabasis*, *passus duriusculus* супроводжують теми жертвної смерті Христа. Висхідна кварта як мелодичний стрибок та в поступеновому русі відображає догмат спасаючої та дієвої віри в Єдиного Бога. Для брукнерівської мелодики притаманне віртуозне трактування хорових партій — по-перше, поступовий низхідний та висхідний рух охоплює широкий діапазон, особливо у передкульмінаційних розділах, секвенційних підйомах; по-друге, за допомогою кварто-октавних стрибків стрімко

розширюються межі діапазону та загальний амбітус теми. В унісонах, якими супроводжуються теми *Credo* й аналогічні за образністю теми псалмів і мотетів, спостерігається декламаційність. У церковних мотетах, створених під впливом цециліанського руху, А. Брукнер застосовує діатонічні лади, зберігає загальну прозорість фактури.

Риси епохи романтизму найяскравіше виявляються у гармонічних засобах. Типові для стилістики романтизму тональні відхилення й раптові модуляції у далекі тональності є у А. Брукнера засобом динамізації та розширення форми. Гармонію А. Брукнера характеризують: зіставлення тонічного і другого низького (неаполітанського) ступенів на рівні мелодики та гармонії, розвиток терцієвих тональних зв'язків, органний пункт різних формацій.

Щодо форми А. Брукнера, спостерігається збереження бахівської та класицистичної традицій, які виявляються у творах великої форми, у яких fuga є завершальним етапом. Оркестрову прелюдію перед фугою можна порівняти з органною імпровізацією, майстром якої, подібно до Й. С. Баха, був А. Брукнер. У творах раннього періоду, серед яких Реквієм, псалми, *Missa solemnis*, удосконалюється майстерність поліфонічного письма. Романтичні риси виявляються у виокремленні двох драматургічних принципів розвитку — хвилеподібного, який досягається секвенційними підйомами, та побудованого на фактурних і динамічних контрастах, запозичених, своєю чергою, від техніки органної гри. Ставлення А. Брукнера до останньої частини циклу як до узагальнення інтонаційно-тематичного матеріалу є спільною рисою його мес та симфоній.

Дослідження духовної музики А. Брукнера в музично-теологічному ракурсі дало змогу спочатку досягнути глибинний зміст канонічного тексту, а потім простежити за авторським утіленням цього тексту і проявом стильових особливостей, розкрити світоглядні засади творчості композитора. У духовних творах А. Брукнера наявні не тільки збереження традицій попередніх епох, перетворення та розвиток романтичних тенденцій, а також передбачен-

ня музичних знахідок майбутнього. Окремого наукового дослідження заслуговує порівняння творчості Й. С. Баха, А. Брукнера, О. Мессіана та А. Пярта як композиторів-проповідників. До цього переліку церковних композиторів, безперечно, можна додати й українських митців (наприклад, А. Веделя). Літургійна музика композиторів світу в музично-богословському аспекті, безумовно, потребує докладного дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Августин. Исповедь // Августин Аврелий. Исповедь. Петр Абеляр. История моих бедствий. Москва : Республика, 1992. 335 с.
2. Алмазова В. В. Жанры духовной музыки в творчестве Дж. Верди : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2013. 27 с.
3. Антонова О. Г. Автоцитування як погляд композитора у минуле: інтенції пізнього періоду творчості // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. №1 (30). С. 4–12.
4. Антонова С. Е. Историзм музыкального мышления и его проявления в симфоническом творчестве И. Брамса и А. Брукнера : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2007. 27 с.
5. Асафьев Б. В. Брукнер // Асафьев. Критические статьи и рецензии: Из наследия конца 10-х — нач. 30-х гг. Москва, 1967. С. 45–47.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Ленинград, Музыка, 1971. 376 с.
7. Баранов А. Г. Мессы Йозефа Гайдна в контексте литургической музыки Австрии XVIII века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2011. 25 с.
8. Белецкий И. В. Антон Брукнер. Ленинград : Музыка, 1979. 88 с.
9. Берденникова Е. М. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха. Киев : Муз. Україна, 2008. 204 с.
10. Беркій О. В. Stabat Mater в аспекті жанрово-стильової динаміки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2006. 19 с.
11. Біблія / пер. І. Огієнка. Київ : Укр. бібл. товариство, 2002. 1376 с.
12. Бибикова А. А. О композиционной модели месс Антона Брукнера // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V : Музыкальное искусство христианского мира. Вып. 2 (3). Москва, 2008. С. 113–136.
13. Бибикова А. А. Редакции духовных произведений Антона Брукнера и исполнительские традиции на примере мессы C-dur «Windhaager» // Исполнительское искусство и музыковедение: параллели взаимодействия. Москва : Человек, 2010. С. 141–152.
14. Бодендорф В. Церковные сочинения Шуберта и католическая традиция его времени // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 183–187.
15. Боршуляк А. М. Стильова еволюція символіки «пасіонності»: бароко та романтизм : автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 22 с.

16. Бочкова Т. Р. Немецкая органная музыка XIX века и традиция романтического бахизма : автореф. ... дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2000. 22 с.

17. Брукнер Антон // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. ред. и доп. Л. О. Акопяна. Москва : Практика, 2007. С. 144–145.

18. Бруно Вальтер. Брукнер и Малер. URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-749.html> (дата обращения: 25.10.2018).

19. Булавинцева Ю. В. Реконструкция традиций в реквиеме романтической эпохи : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2009. 26 с.

20. Булгакова С. Н. Эволюция формы мессы и развитие жанров духовной музыки от эпохи раннего Средневековья к XX веку : учеб. пособие / Челябинский гос. ин-т культуры. Челябинск, 2016. 123 с.

21. Васечко В. Н. Сравнительное богословие: Курс лекций. 2000. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/bogoslovie/sravnitelnoe-bogoslovie/> (дата обращения 09.09.2020).

22. Вербицька-Шокот І. В. Деякі тенденції розвитку Реквієму XIX сторіччя та їх вплив на «Requiem» Джузеппе Верді // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2011. № 5. С. 161–164.

23. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва : Искусство, 1986. 572 с.

24. Власенко Л. П. О содержании и произношении текстов мессы и реквиема: метод. рекомендации для руководителей хоровых коллективов, преподавателей, студентов и учащихся дирижёрско-хоровых отделений музыкальных вузов и училищ / Астраханская гос. консерватория. Астрахань, 1991. 76 с.

25. Вороніна М. О. Особливості трактування євангельських сюжетів у французькій ораторії другої половини XIX ст. крізь призму жанру («Дитинство Христа» Г. Берліоза та «Марія Магдалина» Ж. Массне) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 285 с.

26. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера — три мира. Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. 637 с.

27. Герцман Е. В. Гимн у истоков Нового Завета: Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. Москва : Музыка, 1996. 288 с.

28. Герцман Е. В. Петербургский теоретикон. Одесса : Вариант, 1994. 902 с.

29. Гоблик О. В. Музичні твори «Ave Maria»: жанрово-стильовий аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 19 с.

30. Гольфарб Н. В. Метаморфозы барочных жанровых моделей в органной музыке XIX века // Аналогии и параллели : сб. науч. ст. / Саратовская гос.

консерватория (академия) им. Л. В. Собинова ; ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов, 2012. С. 197–207.

31. Горбунова О. П. Религиозная проблематика в философско-эстетической эволюции Ф. Листа : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 Теория и история искусства / Саратовская гос. консерватория (академия) им. Л. В. Собинова. Саратов, 2013. 25 с.

32. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох : монографія. Вид. 2-ге, доп., виправл. Київ : Муз. Україна, 2019. 768 с., 32 с. : іл.

33. Гусарчук Т. В. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва) : дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2018. Київ, 533 с.

34. Демченко А. И. Евангельские искания Иоганна Себастьяна // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова ; Ин-т «Открытое общество» (Фонд Сороса) ; ред. Т. Н. Дубравская. Ростов-на-Дону, 2001. С. 206–215.

35. Денисенко М. И. Духовність і символіка деяких старовинних жанрів на зламі століть // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 85 : Духовна культура України: культура і сучасність. Київ, 2010. С. 378–391.

36. Джанзон Дж. Псалмы, гимны и духовные песни. Путь к единству и духовной зрелости. Луцк : РТ «МКФ Християнське життя», 2017. 224 с.

37. Дробиш А. А. Біблійний текст як першооснова музичних образів меси мі мінор Антона Брукнера // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 39. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 75–91.

38. Дробиш А. А. Воплощение догматов католической церкви в духовной музыке Антона Брукнера // European Journal of Humanities and Social Sciences = Европейский журнал гуманитарных и общественных наук. Vienna : Premier Publishing s.r.o, 2020. № 1 2021. Р. 3–9.

39. Дробиш А. А. Месса *f-moll* А. Брукнера: тематическое единство цикла // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 99 : Музичне мистецтво: сучасні аспекти дослідження. Кн. 3 : зб. ст. Київ, 2012. С. 78–89. (Серія «Наукова думка молодих»).

40. Дробиш А. А. Псалом 112 Антона Брукнера: на шляху до творчої зрілості // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. № 4 (45). С. 19–31

41. Дробиш А. А. Псалом 150: стильові особливості // Молодий вчений : наук. журн. 2019. № 2 (66). С. 21–25.

42. Дробиш А. А. Релігійний світогляд як основа творчості Антона Брукнера // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2016. № 1 (30). С. 86–94.

43. Дробиш А. А. Утілення канонічного тексту в “Te Deum” Антона Брукнера // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2015. № 1 (26). С. 28–34.

44. Дубравская Т. Н. Звуковые образы ренессансной мессы // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова ; Ин-т «Открытое общество» (Фонд Сороса) ; ред. Т. Н. Дубравская. Ростов-на-Дону, 2001. С. 409–421.

45. Єфіменко А. Г. Еволюція жанру реквієму в аспекті трактовки теми смерті (реквієм доби романтизму) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 26 с.

46. Ефименко А. Г. Католическая месса первой половины — середины XX века: художественно-эстетические и литургические аспекты : дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2011. 500 с.

47. Єфіменко А. Г. Літургічний жанр як інтеракція: контекст сучасної композиторської творчості // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 85 : Духовна культура України: культура і сучасність. Київ, 2010. С. 343–357.

48. Єфіменко А. Г. Пізні меси Йозефа Гайдна: стан і перспективи вивчення // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2013. № 1 (18). С. 10–20.

49. Зайцева Л. А. Из истории григорианской мессы «Cunctipotens genitor deus» // Культура и цивилизация. Москва : Аналитика Родис, 2017. № 1. С. 537–545.

50. Зайцева Л. А. Французская органная месса на cantus firmus «cunctipotens genitor deus» (от П. Аттеньяна к Н. де Гриньи) : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 — Музыкальное искусство / Сибирский гос. ин-т искусств им. Дмитрия Хворостовского. Красноярск, 2020. 205 с. URL: <https://rostcons.ru/assets/disser/2020/zaitseva-dis.pdf> (дата обращения: 15.10.2020).

51. Зайцева Л. І. Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів // автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури / Харківський держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2004. 22 с.

52. Зайцева Л. І., Шаповалова Л. В. Опыт веры в концепции Седьмой симфонии Брукнера: Номо Religioso // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть : зб. наук. ст. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 297–308.

53. Заморникова К. Е., Катунян М. И. «Fratres» Арво Пярта — молитва в музыке // Lietuvosmuzikologija-XII, 2011. С. 112–134.

54. Zenkin K. V. О симфонизме Брукнера и его внемузыкальных основаниях // Жабинский К. А., Zenkin K. V. Музыка в пространстве культуры : избр. ст. Вып. 3. Ростов-на-Дону, 2005. С. 37–58.

55. Zenkin K. V. Романтизм в контексте христианской культуры // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф.

/ Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова ; Ин-т «Открытое общество» (Фонд Сороса) ; ред. Т. Н. Дубравская. Ростов-на-Дону, 2001. С. 83–93.

56. Зосім О. Л. Літургичний сакральний текст у середньовічній і новочасній європейській культурній парадигмі // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 3. С. 288–293.

57. Зосім О. Л. Сакральний вимір східнослов'янської духовної пісенності другої половини XVI — початку XXI століття : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 36 с.

58. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір : монографія / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 326 с.

59. Иванова Е. В. Текст и музыка в мессах Брукнера: некоторые наблюдения // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 170–172.

60. Иванова І. Л. Музичні ремінісценції бароко у творах австрійських та німецьких композиторів романтичної доби // Барокові шифри світового мистецтва : зб. наук. ст. / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : С.А.М., 2016. С. 81–98.

61. Иванов-Борецкий М. В. Очерк истории мессы (римско-католической обедни). Москва : Моск. симф. капелла, 1910. 80 с.

62. Ігнатова Л. П. Феномен духовності у контексті музичного мистецтва як прояву внутрішньої сутності людини // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 85 : Духовна культура України: культура і сучасність. Київ, 2010. С. 22–36.

63. История полифонии : в 6 вып. Вып. 2–6 : Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения. XVI век. Москва : Музыка, 1996. 422 с.

64. Калошина Г. Е. Проблема концепции и становление «интонационной фабулы» в поздних симфониях Антона Брукнера // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 2. С. 159–168.

65. Кальченко Е. В. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2016. 281 с.

66. Кандаурова Л. Великан: Антон Брукнер // Кандаурова Л. Полчаса музыки. Как понять и полюбить классику. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/kandaurova-brukner-2018/> (дата звернення: 02.10.2020).

67. Каратыгин В. Г. Четвёртое Б // Избранные статьи. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. С. 267–271.

68. Карс А. История оркестровки. Москва : Музгиз, 1932. 260 с.

69. Катехизм католицької церкви. Київ, 2001. 445 с.

70. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века : в 3 ч. Москва : Композитор, 2007. Ч. 2 : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. 224 с.; Ч. 3 : Поэтика и стилистика. 367 с.

71. Клокун О. В. До проблеми стилю церковної музики // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 37 : стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Київ, 2004. С. 59–67.

72. Коваленко Т. С. Жанр мессы в творчестве Йозефа и Михаэля Гайднов // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5 : Музыкальное искусство христианского мира. 2009. Вып. 2 (5). С. 125–136.

73. Когут Т. В. Духовні твори Франсіса Пуленка: особливості прочитання сакральних текстів : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2017. 219 с.

74. Колдаева А. Н. Латинский мотет в творчестве А. Брукнера: к вопросу о традиции и новаторстве // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 264–268.

75. Колесникова Н. С. Союз числа и звука: традиции музыкально-числовой символики // Культуролог. URL: <http://culturolog.ru/content/view/3025/35/> (дата обращения: 02.10.2019).

76. Коннов В. П. Антон Брукнер и Вена на рубеже XIX–XX вв. // Музыкальная академия. 2006. № 4. С. 172–181.

77. Коннов В. П. Восьмая симфония Антона Брукнера в контексте музыкальной герменевтики // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2015. Вып. 175. С. 116–124.

78. Коннов В. П. Девятая симфония А. Брукнера и её реконструированный финал // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2013. Вып. 159. С. 142–150.

79. Коннов В. П. Типологические особенности композиционного строения симфоний Антона Брукнера // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2014. Вып. 172. С. 105–115.

80. Корнелюк Т. А. Интертекстуальные миры Иоганнеса Брамса: опыт постановки проблемы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики : в 4 ч. Ч. 4. Тамбов : Грамота, 2015. № 12 (62). С. 81–88.

81. Кузін В. В. Практичний характер сучасної біблійної герменевтики // Київська православна богословська академія. URL: <https://www.kpba.edu.ua/statti/873-praktychnyi-kharakter-suchasnoi-bibliinoi-hermenevtyky.html> (дата звернення: 15.10.2020).

82. Кривеженко В. С. Жанрово-драматургические особенности духовных кантат и ораторий Ф. Листа : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2017. 169 с.

83. Крупська О. І. Релігійність, релігійна свідомість, релігійні уявлення: психологічний аспект. URL: <http://vuzlib.com/content/view/442/94/> (дата звернення: 12.11.2015).

84. Курентзис Т. «Это абсолютно мистическая музыка!» Интервью Б. Мукосея. URL: <http://www.bruckner.ru/texts/currentzis.html> (дата обращения: 15.04.2016).
85. Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал : учеб. пособие. Москва : Московская консерватория, 2008. 260 с.
86. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1978. 79 с.
87. Лебедев С. Н, Поспелова Р. Л. Musica Latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. 256 с.
88. Левик Б. В. Месса // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 3 : Корто — Октоль. Москва : Сов. энциклопедия, 1976. С. 555–558.
89. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : в 2 ч. Ч. 1. Ленинград : Музыка, 1973. 263 с.
90. Лесовиченко А. М. Европейские музыкально-культовые каноны : монография. Новосибирск : Изд-во НГОНБ, 2004. 216 с.
91. Лесовиченко А. М. Западный музыкально-культовый канон и его историческая судьба : исследовательский очерк / Новосибирский гос. техн. ун-т. Новосибирск, 2001. 80 с.
92. Лозовская Н. В. Книга Псалтирь и ее отражение в творчестве композиторов XX века : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. 277 с.
93. Локотьянова Д. Е. Словесный текст и жанр в церковных хорах Антона Брукнера // Музыка. Искусство, наука, практика. 2017. № 3 (19). С. 36–38.
94. Локотьянова Д. Е. Церковная музыка Антона Брукнера: к проблеме исторических связей : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2018. 321 с.
95. Локотьянова Д. Е. Цецилианство и Брукнер // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 17. С. 8–25.
96. Лопатин М. В. Франко-фламандские мессы XV века: на рубеже эпох. Эволюция многоголосного письма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2011. 30 с.
97. Лютер М. К дворянству немецкой нации. URL: <http://www.bara.okis.ru/dv0.html> (дата обращения: 14.05.2016).
98. Малер Г. Письма. Воспоминания. Москва : Музыка, 1964. 636 с.
99. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ — початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 21 с.
100. Медушевский В. В. Век Палестрины. Отношения церковной и светской музыки как ключ к истории музыкальной культуры // Русская книга о

Палестрине: к 400-летию со дня смерти. Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 33. Москва, 2002. С. 189–204.

101. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 137 с.

102. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.

103. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.

104. Медушевский В. В. О сущности музыки и задаче музыковедения URL: <https://web.archive.org/web/20130625173212/http://musstudent.ru/biblio/87-teorija-muzyki/83-medushevsky-osuwnostimusykiizadachemuzykovedeniya.html> (дата обращения: 21.02.2020).

105. Мень А. В., прот. § 7. Экзегеза, герменевтика: методы толкования Ветхого Завета // Мень А. В., прот. Исагогика. Ветхий Завет : в 2 т. Т. 1. Москва : Фонд имени Александра Меня, 2003. С. 42–46.

106. Мень А. В., прот. Сын Человеческий. Москва : Протестант, 1992. 320 с.

107. Мечковская Н. Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура. Москва : Академия, 2004. 426 с.

108. Михайлов М. К. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.

109. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87–93.

110. Музыка в контексте духовной культуры : сб. тр. Вып. 120 / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. Москва, 1992. 160 с.

111. Мукосей Б. В. Антон Брукнер — «полугений-полудурачок»? URL: <http://www.bruckner.ru> (дата обращения: 15.04.2016).

112. Мукосей Б. В. Брукнер, Вагнер и Вена. Из истории венской музыкальной жизни второй половины // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 131–139.

113. Мукосей Б. В. Об истории и проблемах собрания сочинений Антона Брукнера // Проблемы музыкальной текстологии : статьи и материалы. Москва / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2003. С. 79–89.

114. Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX століть : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

115. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

116. Неболюбова Л. С. Брукнер і Вагнер: новий варіант старої проблеми // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ, 2001. Вип. 30. С. 228–236.

117. Неболюбова Л. С. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства) // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля : темат. сб. науч. тр. / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1993. С. 55–70.

118. Новак Л. Понятие «обширности» в музыке Антона Брукнера: Фрагменты // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 167–169.
119. Новак Л. Стиль симфонический и стиль церковный // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 159–166.
120. Ноймайр А. Антон Брукнер // Ноймайр А. Музыка и медицина. На примере немецкой романтики. Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. С. 169–202 (След в истории).
121. Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. Москва : Классика-XX, 2006. 156 с.
122. Нюренберг А. В. Органное творчество Ф. Мендельсона в контексте развития немецкого органного искусства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2004. 22 с.
123. Олесова Н. Ю. Тебя, Бога хвалим // Музыкальная жизнь. 1995. № 12. С. 28–29.
124. Осадча С. В. Релігійно-храмова культура як чинник сучасної гуманітарної системи // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 85 : Духовна культура України: культура і сучасність. Київ, 2010. С. 51–63.
125. Осецкая О. В. Священное слово в музыке Арво Пярта : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2008. 25 с.
126. Основные песнопения православной и католической служб / тексты с пер. на рус., сост. Л. А. Жукова. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 104 с.
127. Пакер Дж. Познание Бога. Санкт-Петербург : Мирт, 2007. 335 с.
128. Пакер Дж. Проповедь Евангелия и всевластие Бога / пер. с англ. А. Н. Старченко. Минск : Минская фабрика цветной печати, 2011. 110 с.
129. Пантиелев Г. Я. «Антон Брукнер и его время» // Советская музыка 1985. № 9. С. 55–58.
130. Парафіяльний пісенник. Київ, 1999. 535 с.
131. Петров Д. Р. Об истории брукнерианы // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 173.
132. Польская И. И. Музыкальная эстетика немецкого и австрийского романтизма в зеркале ментальных и хронотопических различий // Вісник Міжнародного слов'янського університету. Харків, 2009. Т. 12. № 1. С. 3–7.
133. Поспелов П. Г. Мастер Святого Флориана // Коммерсантъ : газета 1996. № 119, 16 июля. С. 13.
134. Протопопов В. В. Брукнер // История полифонии. Вып. 4 : Протопопов В. В. Западноевропейская музыка XIX — начала XX вв. Москва : Музыка, 1986. 420 с.
135. Протопопов В. В. Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти.

Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 33. Москва, 2002. С. 101–131.

136. Раппопорт Л. Г. Антон Брукнер. Москва : Музгиз, 1963. 104 с.

137. Решетило Н. С. Соборность как идеал жизни и творчества Антона Брукнера (социально-философский анализ) : автореф. дис. ... канд. философских наук : спец. 09.00.11 Социальная философия / Краснодарский гос. ун-т культуры и искусств. Краснодар, 2011. 23 с.

138. Рождественский Г. Н. Прембулы. Москва : Сов. композитор, 1989. 268 с.

139. Романец М. С. Феномен самозаимствования в творчестве композиторов XX века : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2020. 191 с.

140. Роменская Л. А. Религиозная концепция личности в семантическом пространстве Седьмой симфонии А. Брукнера // Наука. Искусство. Культура. 2016. № 1 (9). С. 98–106.

141. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 414 с.

142. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія. Львів : Сполом, 2008. 320 с.

143. Савченко А. С. Девять взглядов на сущность человеческого бытия в диалогическом пространстве симфоний Антона Брукнера // Аспекты исторического музыковедения — IV: Правда фантастики и фантастика правды. Магичне «дев'ять» в історії художньої культури : зб. наук. пр. Харків, ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2010. С. 49–61.

144. Савченко Г. С. Семантическая программа симфоний А. Брукнера в её жанровых и культурно-исторических связях : дис. ... канд. искусствоведения 17.00.03 Музыкальное искусство / Харьковский гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Киев, 2005. 202 с.

145. Савченко Г. С. Семантична програма симфоній А. Брукнера в її жанрових і культурно-історичних зв'язках : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 17 с.

146. Савченко А. С. Стилиевые константы как отражение мировоззренческих основ творчества Брукнера (на примере симфоний) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність : зб. ст. Київ, 2004. С. 146–154.

147. Самойленко О. І. Методологічні інтенції категорії «духовність» і методичне самовизначення сучасного музыковедства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 85 : Духовна культура України: культура і сучасність. Київ, 2010. С. 7–22.

148. Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1985. 360 с.

149. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.

150. Соколов В. В. Пантеизм // Большая советская энциклопедия : в 30 т. Т. 19 : Отоми — Пластырь. Москва : Сов. энциклопедия, 1975. С. 98.

151. Соллертинский И. И. Седьмая симфония Брукнера // Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды. Москва : Музгиз, 1956. С. 269–283.

152. Татарнікова А. А. Духовні настанови творчості Антона Брукнера та австрійський «образ світу» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2020. № 1 (46). С. 89–100.

153. Тихомиров А. Г. Вечный ученик. Опус в брукнеровском стиле. Ч. 1–3. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/tikhomirov/anton-bruckner-part3/> (дата обращения: 07.10.2020).

154. Тищенко О. В. Літургія в українській музиці кінця ХХ — початку ХХІ століть (до проблеми співвідношенн обряду і жанру) : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 21 с.

155. Томашевский И. В. Моцартовские традиции в симфоническом творчестве Антона Брукнера // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Серия «Общественные и гуманитарные науки». 2012. № 152. С. 124–130.

156. Томашевский И. В. Оркестровый стиль Антона Брукнера (на материале симфоний зрелого периода творчества) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2013. 24 с.

157. Томашевский И. В. Оркестр симфоний Антона Брукнера в свете исторических традиций австро-немецкого инструментализма // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Серия «Общественные и гуманитарные науки», № 133. 2012. С. 159–164.

158. Трахзель-Паули Э. Духовная музыка. URL: <http://www.blagovestnik.org/books/00030.htm> (дата обращения: 15.06.2015)

159. Трохановський О. Що таке церковна музика? (музично-історичний, богословський та творчий аспекти) // Калофонія. Ч. 2. Львів, 2004. С. 243–250.

160. Трубенюк Е. А. Те Деум: основные жанровые модели : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. 373 с.

161. Туровська Н. А. Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 19 с.

162. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. Санкт-Петербург : Мирт, 2001. 428 с. (Энциклопедия христианства).

163. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1978. 184 с.

164. Ушакова Н. В. Марианские антифоны в западноевропейской культуре средневековья и Возрождения : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2013. 274 с.
165. Филимонова М. Н. Антон Брукнер // Музыка Австрии и Германии XIX в. : в 3 кн. Кн. 3. Москва : Композитор, 2003. С. 332–449.
166. Хайтинк Б. «Брукнер — это не искусство для масс» / пер. с англ. Е. Емельянова // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 163–165.
167. Холопов Ю. Н. Гармонический анализ : в 3 ч. Ч. 1. Москва : Музыка, 1996. 94 с.
168. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс : учебник для спец. курсов консерваторий. Ч. 1 : Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. 2-е изд. Москва : Композитор, 2005. 472 с.
169. Холопов Ю. Н. Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти. Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 33. Москва, 2002. С. 54–70.
170. Холопов Ю. Н. Месса // Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал. Москва : Московская консерватория, 2008. С. 40–67.
171. Царева Е. М. Антон Брукнер // Музыкальная жизнь. 2005. № 2. С. 27–31; № 3. С. 27–31.
172. Царева Е. М. Брукнер и брукнерианцы // Музыкальная академия, 1997. № 2. С. 155–158.
173. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 114 с.
174. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник: проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
175. Швець Г. «Mein Weg» Арво Пярта в контексті постмодернізму // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Вип. 11. Львів, 2012. С. 31–44.
176. Шестаков В. П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XIX века : исследование. Москва : Музыка, 1975. 375 с.
177. Шип С. В. Музыкальный язык и стиль музыкальной речи (о соотношении понятий) // Труды Одесской государственной консерватории им. А. В. Неждановой. Вып. 3. Одесса, 2002. С. 39–44.
178. Шпак Г. С. Духовно-смысловые и жанрово-стилевые аспекты оратории Ф. Листа «Христос» // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Вип. 19. Одесса, 2014. С. 113–123.
179. Шульга Е. Н. Экзегезис: зарождение и развитие метода интерпретации // Ценности и смыслы. 2010. № 4 (7). С. 71–95.
180. Янюк Б. М. Рефлексії покаєння в музичному мистецтві останньої третини XX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 164 с.

181. Auer M. Anton Bruckner als Kirchenmusiker. Regensburg : Bosse, 1927. 225 S.
182. Berry J. B. Re-creating the Sacred: Romantic Aesthetics in Sacred Context in the Late 19th Century. A Thesis in Music History and Literature. 2006. 70 p.
183. Carragan W. Bruckner's Last Words // The Bruckner Journal. 2007. Vol. 11. No. 3. P. 29–38.
184. Chapman D. F. Bruckner and the Generalbass tradition // The Bruckner Journal. 2014. Vol. 18. No. 3. P. 16–18.
185. Decsey E. Bruckner. Versuch eines Lebens. [Nachdruck der Originalausgabe von 1920] Hamburg : Severus Verlag, 2011. 240 S.
186. Engel G. The life of Anton Bruckner. New York : Roerich Museum Press, 1931. 57 p.
187. Freisberg F. Die Kirchenmusik Anton Bruckners. Ein Beitrag zum Verständnis der Entwicklung seiner künstlerischen Identität. Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultäten der Universität des Saarlandes. Saarbrücken, 2016. 390 p.
188. Fuller-Maitland J. A. Masters of german music. London : Osgood, McIlvaine, 1894. 288 p.
189. Garrat J. Palestrina and the German Romantic Imagination: Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music. Cambridge, 2004. 334 p.
190. Gräflinger F. Anton Bruckner: sein Leben und seine Werke. Regensburg : Gustav Bosse, 1921. 192 S.
191. Grasberger F. Geschichte der Kirchenmusik in Oberösterreich // Singende Kirche, 1967/1968. No. 15. S. 148–151.
192. Griesbacher P. Bruckners Te Deum: Studie. Regensburg : F. Pustet, 1919. XI p. ; 158 p., 23 p.
193. Harrandt A. Bruckner in Vienna // The Cambridge Companion to Bruckner. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. 26 p.
194. Hawkshaw P. An anatomy of change: Anton Bruckner's revisions to the Mass in F Minor. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 33 p.
195. Hawkshaw P. Anton Bruckner and the Austrian Choral Tradition: His Mass in F Minor // Di Grazia D. M. Nineteenth-Century Choral Music. London : Routledge, 2013. 22 p.
196. Hawkshaw P. Bruckners Large Sacred Compositions // The Cambridge Companion to Bruckner / ed. by J. Williamson. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 41–54.
197. Hawkshaw P. The Enigma of Anton Bruckner's Psalm 146 // Musica conservata: Günter Brosche zum 60. Geburtstag. Tutzing, H. Schneider, 1999. P. 105–119.
198. Heisey D. J. Spirituality in Bruckner's Symphonies: Insights from Maestro Manfred Honeck // Sacred Music. 2014. Vol. 141. No. 1. P. 27–33.
199. Horton J. Bruckner's Symfonies: Analysis, Reception and Cultural Politics. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. 292 p.

200. Howie C. Anton Bruckner documentary biography : in 2 vol. Lewiston ; New York : Edwin Mellon Press, 2002. Vol. 1 : From Ansfelden to Vienna. 356 p.; Vol. 2 : Trial, Tribulation and Triumph in Vienna. 423 p.
201. Howie C. Bruckner and the Motet // The Cambridge Companion to Bruckner / ed. by J. Williamson. Cambridge, 2004. P. 54–64.
202. Howie C. Bruckner Letters (1868) // The Bruckner Journal. London, 1999. Vol. 3, No. 2. P. 25–32.
203. Howie C. Bruckner Letters (1868): Part II // The Bruckner Journal. London, 1999. Vol. 3, No. 3. P. 26–33/
204. Howie C. Bruckner: Mass in D minor — editorial work in progress // The Bruckner Journal. 2016. Vol. 20. No. 2. P. 30–32.
205. Howie C. Bruckner's Requiem in D minor // The Bruckner Journal. London, 1997. No. 3. P. 12–13.
206. Howie C. Mystery in the Music of Anton Bruckner // The Bruckner Journal. 2007. Vol. 11. No. 2. P. 30–32.
207. Jackson T. L. Bruckner's Oktaven: the problem of consecutives, doubling, and orchestral voice-leading // Perspectives on Anton Bruckner. Aldershot, Ashgate, 2001. 31 p.
208. Louis R. Anton Bruckner. Marienbad, 1905. 251 S.
209. McCullough J. Anton Bruckner — Holy Minimalist // The Bruckner Journal. 2015. Vol. 19. No. 3. P. 1–6.
210. McCullough J. Spirituality in the Concert Hall: Reflections on the Music of Anton Bruckner URL: https://www.abruckner.com/down/articles/articlesenglish/mccolloughjamesspi/mccullough_spirituality_in_the_concert_hall.pdf (accessed: 13.09.2017).
211. Morold M. Anton Bruckner. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1912.
212. Newlin D. Bruckner. Mahler. Shoenberg. New York, 1978. 317 p.
213. Orel A. Anton Bruckner. Sein Leben in Bildern / Bibliographisches Institut. Leipzig, 1936. 40 s.
214. Scott D. Lux in Tenebris: Bruckner and the Dialectic of Darkness and Light (I) // The Bruckner Journal. London, 1998. Vol. 2. No. 1. P. 12–14.
215. Scott D. Lux in tenebris (II) // The Bruckner Journal. London, 1998. Vol. 2. No. 2. P. 12–14.
216. Scott D. Lux in tenebris (III) // The Bruckner Journal. London, 1998. Vol. 2. No. 3. P. 13–15.
217. Scott D. Lux in tenebris (conclusion) // The Bruckner Journal. London. 1998. Vol. 3. No. 1. P. 24–26.
218. Stenographische Umarmung: Sergiu Celibidache beim Wort genommen / Herausg. S. Piendi, T. Otto. Regensburg : ConBrio Verlagsgesellschaft, 2002. 157 S.
219. Silbermann A. Anton Bruckner — a composer between two chairs // Silbermann A. ...of musical things. Sydney : The Grahame Book Company, 1949. P. 63–73.
220. Singerman D. The First Forty ears — the Early Music of Anton Bruckner // The Bruckner Journal. 2012. Vol. 16, No. 1. P. 3–6.

221. Thym J. Two letters by Anton Bruckner // The Rosaleen Moldenhauer Memorial. Music History from Primary Sources: A Guide to the Moldenhauer Archives. 2000. URL: <https://www.loc.gov/item/molden000162/> (accessed: 11.09.2017).

222. Tutin C. Bruckner. Novello Short Biographies. Sevenoaks, 1982. Reid Music Library. 24 p.

223. Van der Wal A. Anton Bruckner: Symphony No 9 in D minor WAB 109. The unfinished Finale. 2006. 36 p. URL: https://www.opusklassiek.nl/componisten/bruckner_symphony_9_finale.htm (accessed: 11.09.2017).

224. Ward K. Bruckner, Mahler and anti-Semitism // The Bruckner Journal. 2012. Vol. 16, No. 2. P. 3–6.

225. Wellesz E. Anton Bruckner and the process of musical creation // The Musical Quarterly. Oxford University Press, 1938. Vol. 24, No. 3. P. 265–290.

226. Wolff W. Anton Bruckner Rustic genius. New York : E. P. Dutton & Co, 1942. 298 p.

ДОДАТКИ

Додаток А.

ХРОНОГРАФ ЛІТУРГІЧНИХ ТВОРІВ ТА СИМФОНІЙ АНТОНА БРУКНЕРА

Дата створення	Симфонія	Духовний твір
1842		Mass in C (Windhaag)
1849		Requiem d-moll
1852		Magnificat Psalm 22 (23) Psalm 114 (116a)
1854		Missa solemnis b-moll Libera me (St. Florian)
1860		Psalm 146 (147)
1861		Afferentur Ave Maria
1862		Festkantate “Preiset den Herrn”
1863		Psalm 112 (113)
2.1863–5.1864	№ 0 <i>f-moll</i>	
1864		Mass № 1 <i>d-moll</i>
5.1865–4.1866	№ 1 <i>c-moll</i>	
11.1866		Mass № 2 <i>e-moll</i>
21.04.1868		Inveni David
9.1867–9.1868		Mass № 3 <i>f-moll</i>
1869		Locus iste
10.1871–9.1872	№ 2 <i>c-moll</i>	
2.1873–12.1873	№ 3 <i>d-moll</i>	
8.12.1873		Christus factus est (8-voice) <i>d-moll</i>
1.1874–11.1874	№ 4 <i>Es-dur</i> “Romantic”	
2.1875–5.1876	№ 5 <i>B-dur</i>	
1878		Tota pulchra es Maria
1879		Os justi
9.1879–9.1881	№ 6 <i>A-dur</i>	
5.1881		Te Deum (перша ред.)
2.05.1882		Ave Maria
9.1881–9.1883	№ 7 <i>E-dur</i>	
9.1883–3.1884		Te Deum (друга ред.)
1884		Christus factus est (4-voice) <i>d-moll</i>

Дата створення	Симфонія	Духовний твір
4.11.1884		Salvum fac populum Tuum
1885		Virga Jesse Ecce sacerdos magnus
9.1884–8.1886	№ 8 <i>c-moll</i>	
1891	№ 9 <i>d-moll</i>	
1892		Psalms 150 Vexilla regis

ДОДАТОК Б.
СПИСОК ДУХОВНО-МУЗИЧНИХ КОМПОЗИЦІЙ
ЗА ТИПОЛОГІЄЮ АДЕЛІНИ ЄФІМЕНКО

Тип	Назва
Духовна музика (<i>musica spirituale</i> , <i>musica sacra</i>)	Requiem Psalm 114 (116a) Missa solemnis <i>b-moll</i> Psalm 146 (147) Festkantate “Preiset den Herrn” Psalm 112 (113) Mass № 1 <i>d-moll</i> Te Deum Ecce sacerdos magnus Psalm 150
Церковна музика (<i>musica ecclesiastica</i> , <i>musica liturgica</i>)	Mass in C (Windhaag) Magnificat Psalm 22 (23) Afferentur Ave Maria Mass № 2 <i>e-moll</i> Inveni David Locus iste Christus factus est Tota pulchra es Maria Os justi Salvum fac populum Tuum Virga Jesse Vexilla regis

ДОДАТОК В.
ПРИКЛАДИ АВТОЦИТУВАННЯ ДУХОВНИХ ОПУСІВ У СИМФОНІЯХ
АНТОНА БРУКНЕРА

Приклад 1.

Меса фа мінор. П'ята частина Benedictus

Score for the fifth part of the Benedictus, featuring vocal parts for Tenor (Ten.) and Bass (Baß). The lyrics are: be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, Do - mi - ni.

Друга симфонія. Друга частина

Score for the second part of the second symphony, featuring Violin (Viol.) and Piano (p) parts. The score includes dynamic markings: *p*, *cresc.*, *dim.*, and *pp*.

Приклад 2.

Te Deum. Кодя. Тема «Non confundar in aeternum»

Score for the Te Deum, featuring vocal parts for Soprano (Sop.), Alto (Alt.), and Bass (Baß). The lyrics are: non con - fun - dar in æ - ter - num in æ - ter - num in æ - ter - num in æ - ter - num.

Сьома симфонія. Друга частина. Кода

Viol.1 Viol.2 Vla. Vc. Kb.

G-Salte M

sehr markig

M

Приклад 3.

Псалом 150. Завершальна частина. Тема фуги

f

Al - les, was O - dem hat, lo - be den Herrn.

П'ята симфонія. Фінал. Перша тема

Allegro moderato

**Додаток Г.
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

**Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України
як фахові у галузі «Мистецтвознавство»**

1. Дробиш А. А. Біблійний текст як першооснова музичних образів меси мі мінор Антона Брукнера // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 39 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. С. 75–91.
2. Дробиш А. А. Месса f-moll А. Брукнера: тематическое единство цикла // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 99 : Музичне мистецтво: сучасні аспекти дослідження. Кн. 3 : зб. ст. Київ, 2012. С. 78–89. (Серія «Наукова думка молодих»).
3. Дробиш А. А. Утілення канонічного тексту в “Te Deum” Антона Брукнера // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2015. № 1 (26). С. 28–34.
4. Дробиш А. А. Релігійний світогляд як основа творчості Антона Брукнера // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2016. № 1 (30). С. 86–94.

**Стаття у виданні,
затвердженому МОН України як фахове в галузі «Мистецтвознавство»
і внесеному до міжнародних наукометричних баз даних**

5. Дробиш А. А. Псалом 112 Антона Брукнера: на шляху до творчої зрілості // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. № 4 (45). С. 19–31.

Стаття у фаховому іноземному виданні

6. Дробиш А. А. Воплощение догматов католической церкви в духовной музыке Антона Брукнера // European Journal of Humanities and Social Sciences = Европейский журнал гуманитарных и общественных наук. Vienna : Premier Publishing s. r. o, 2020. № 1 2021. P. 3–9.

**Стаття у виданні України,
внесеному до міжнародних наукометричних баз даних**

7. Дробиш А. А. Псалом 150: стильові особливості // Молодий вчений : наук. журн. 2019. № 2 (66). С. 21–25.

ДОДАТОК Д. ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Дисертацію обговорено на засіданнях кафедри історії світової музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Матеріали дослідження викладено у восьми доповідях на науково-практичних конференціях (шести міжнародних і двох всеукраїнських):

Міжнародні: «Визначні ювілейні і пам'ятні дати 2014 року» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2 грудня 2014 р.); «Музика і християнський світ» (Полтава, ПНПУ ім. В. Г. Короленка, ПДМУ ім. М. В. Лисенка, 16–17 квітня 2015 р.); «Актуальні проблеми сучасного музикознавства» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 24 листопада 2015 р.); «Ювілейні та пам'ятні дати 2016 року (пам'яті К. Берденникової)» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 14 грудня 2016 р.); «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2–3 листопада 2017 р.); «Музичний світ у наукових дослідженнях молодих» (Суми, СУМДПУ ім. А. С. Макаренка, 11–12 квітня 2019 р.).

Всеукраїнські: «Музичне мистецтво: сучасні аспекти дослідження» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 27–29 лютого 2008 р.); «Релігія. Філософія. Культура» (Чернігів, ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка, 29–30 жовтня 2015 р.).

1. Дробиш А. А. Меса *f moll* А. Брукнера. Тематична єдність циклу : доповідь // Музичне мистецтво: сучасні аспекти дослідження : програма IV Всеукраїнської молодіжної наук.-практич. конф. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (Київ, 27–29 лютого 2008 р.). Київ, 2008.

2. Дробиш А. А. Вербальний текст і музика в “Te Deum” Антона Брукнера : доповідь // Визначні ювілейні і пам'ятні дати 2014 року (пам'яті К. Берденникової) : програма Міжнародної наук. конф. / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського (Київ, 2 грудня 2014 р.). Київ, 2014.

3. Дробиш А. А. Духовні твори Антона Брукнера останнього періоду життя : доповідь // Музика і християнський світ : програма Міжнародної науково-практичної конференції / Полтавський нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка ; Полтавське держ. муз. училище ім. М. В. Лисенка (Полтава, 16–17 квітня 2015 р.). Полтава, 2015.

4. Релігійність як основа творчого шляху Антона Брукнера : доповідь // Релігія. Філософія. Культура : програма міждисциплінарної всеукр. наук.-теор. конф. / Чернігівський нац. пед. ун-т ім. Т. Г. Шевченка (Чернігів, 29 жовтня 2015 р.). Чернігів, 2015.

5. Дробиш А. А. Формування релігійного світогляду Антона Брукнера : доповідь // Актуальні проблеми сучасного музикознавства : програма Міжнародної наук. конф. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (Київ, 24 листопада 2015 р.). Київ, 2015.

6. Дробиш А. А. Духовні твори Антона Брукнера віденського періоду: стилістичні особливості : доповідь // Ювілейні та пам'ятні дати 2016 року : програма Міжнародної наук. конф. Пам'яті Катерини Берденникової / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського (Київ, 14 грудня 2016 р.). Київ, 2016.

7. Дробиш А. А. Жанрово-стильові особливості духовних творів Антона Брукнера віденського періоду : доповідь // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : програма Міжнародної наук.-практич. конф. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України (Київ, 2–3 листопада 2017 р.). Київ, 2017.

8. Дробиш А. А. Використання риторичних фігур у духовних творах Антона Брукнера : доповідь // Музичний світ у дослідженнях молодих : програма Другої міжнародної наук.-практ. конф. / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка (Суми, 11–12 квітня 2019 р.). Суми, 2019.