Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧЖАН ЮАНЬ

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

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ

ДУХОВНІ МОТЕТИ АНТОНА БРУКНЕРА В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: ХУДОЖНІЙ ЗМІСТ – СУЧАСНА ПРАКТИКА

025 «Музичне мистецтво»
02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ **Чжан Юань**

Творчий керівник: **Савчук Андрій Євгенійович**, заслужений діяч мистецтв України, доцент

Науковий консультант: **Северинова Марина Юріївна**, доктор мистецтвознавства, в.о.професора

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

***Чжан Юань*. Духовні мотети Антона Брукнера в аспекті виконавської інтерпретації: художній зміст – сучасна практика**. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Актуальність. Мотети Антона Брукнера сьогодні постають у новому сенсі. У складному конгломераті проблем жанрового, історичного, богословського та текстологічного характеру першорядного значення набуває концептуальний фундамент цих творів – зафіксований у музиці містичний досвід композитора. Широко відомо, що вплив християнської віри для Брукнера був всеосяжним, тому, якої б грані творчості митця ми не торкнулися, вона буде пронизана цінністю Божественної Присутності. Сучасні концепції творчості Антона Брукнера базуються на потужному історико-документальному фундаменті, завдяки чому зарубіжні та українські дослідники мають можливість ґрунтовно висвітлити найрізноманітніші аспекти духовної музики «великого австрійця». Але майже всі вони ніби «звернені у минуле», а завданням представленого дослідження є «розпізнання» сучасного сенсу мотетів Брукнера. Отже, актуальність обраної теми дослідження обумовлена необхідністю переосмислити глибинний зміст мотетів Антона Брукнера в контексті втілення сакральної музичної образності та обґрунтувати нові підходи до виконавської інтерпретації малих хорових форм композитора.

Вивчення мотетів Брукнера відкриває дорогу у світ трансцендентного досвіду – проблеми, яка зазвучала з колосальною силою у XX столітті. У роботі вказується, що містичний ареал культури на сьогоднішній момент вивчений слабо. Попри зусилля таких мислителів, як Я. Беме,

Е. Сведенборг, Р. Штайнер, У. Джеймс, Р. Отто, К. Юнг, М. Еліаде, С. Гроф, чимало аспектів даного феномену залишаються недослідженими. Разом з тим, містичний досвід є базисом будь-якої релігійної традиції – це не просто важлива складова релігійного досвіду, це – найдавніший фундамент, що живить інші сфери релігійного життя.

Аналітичні роздуми в роботі ґрунтуються на позиції, що художній задум кожного з мотетів Брукнера укорінено в найглибших шарах світорозуміння автора. Значення релігії в житті Брукнера, який з дитинства поділяв обов'язки батька у церковних справах, було обумовлено обстановкою та атмосферою виховання майбутнього композитора. Щоденні молитви та служіння Господу були способом життя музиканта. Наголошується, що релігійна символіка була для Брукнера відкритим знанням внаслідок його безпосередньої богослужебної діяльності. Композитор створював свої духовні твори, орієнтуючись на цілком конкретні умови виконання: місце, час, а іноді й склад учасників. Тож для сучасних виконавців, які об'єктивно віддистанційовані від церковної практики, авторський задум композитора потребує розшифрування.

Основна частина представленого дослідження присвячена аналітичному вивченню пізніх мотетів А. Брукнера в інтонаційно-семантичному та інтерпретаційному аспектах. Музику духовних творів Брукнера не можна віднести цілком ані до сфери ліричного, ані до сфер епічного або драматичного. В церковних хорах композитора відображено складний симбіоз переживань, що сягають рівня трансцендентної реальності. Душевні стани, якими сповнена музика Брукнера, перевищують межі особистісного. Тут розгортається унікальна «історія» самого композитора. Для Брукнера кожен новий музичний опус був не просто актом творчої реалізації, але, передусім, – виразом нової духовної мети, яку музикант визначав сам собі. Тому його мотети є неповторними – це відображення *поточного* для композитора моменту – найактуальніших подій внутрішнього світу. У роботі наголошується, що в сфері духовної

музики Брукнер почував себе абсолютно вільним, тому його *діалог* з Богом досягав небачених вершин одкровення, а музика – надзвичайної динаміки емоційного розвитку.

Окрему увагу в роботі приділено феномену містичного досвіду в його проекції на духовні хори Брукнера. Наголошується на особливому розумінні композитором поняття сакрального як «випробування внутрішньої об'єднуючої зустрічі людини з божественною безкінечністю, яка підтримує і людину, і решту проявів буття» (Karl Rahner). Дотик до сакрального таїнства означав для Брукнера завжди дистанцію. У творах композитора близькість до священного проживається по-різному: десь – у таємній тиші (*Os justi*, WAB 30), десь – через радісний вигук (*Ave Maria*, WAB 6), а десь (у більшості випадків) – через гострий біль (*Christus factus est*, WAB 11). Але головне – це постійне й непереборне прагнення до Бога.

Мотет *Christus factus est* представляє собою красномовний приклад молитовної сповіді Брукнера. З провалами і злетами, приголомшуючими генеральними паузами, музика мотету втілює величезне бажання людини стати ближчою до Бога. Перед нами розгортається драматична картина духовної боротьби людини. Це – щира, хвороблива і дуже сучасна історія людського шляху. В ній присутня самотність, але вона дієва й позбавлене будь-якого натяку на романтичну тугу. Конфлікт і біль, що переживає герой, жодним чином не обумовлені зовнішніми життєвими катаклізмами. «Події» мотету взагалі не мають стосунку до оточуючих факторів. Музика мотету *Christus factus est* надає можливість замислитися, якими стражданнями та мріями жив Брукнер. У роботі доводиться думка про те, що для композитора духовне начало – це не спокій та бездіяльність, не відстороненість і безликість. Це напружена робота, яка невпинно штовхає людину до саморозвитку, і цей процес не має кінця й зупинок. Цим обумовлена динамічна напруга та драматизм мотету *Christus factus est*.

У роботі відзначається особлива «синергія» Маріанських антифонів Брукнера. Акцентується їхня «самозамкненість» та складність для

виконавської інтерпретації. Попри популярність мотетів *Ave Maria* та *Tota pulchra es* у концертній практиці, ключ до них доводиться шукати кожного разу новий. Вони монолітні, «неприступні» та в певному сенсі доцентрові за способом втілення художньої ідеї. Якщо у мотетах *Os justi* і *Christus factus est* можна розшифрувати задум композитора, послідовно проживаючи кожну музичну інтонацію в її становленні та розвитку, то у Маріанських антифонах Брукнера духовна «субстанція» у такий спосіб не виявляється. При зовнішній ясності художньої ідеї виконавець подекуди залишається «за бортом» твору. Окрім загальної алегоричності та символіки тексту сама форма діалогу соліста й хору ніби замикає сенс сказаного на самому собі, не впускаючи «глядача» до сакрального простору мотету. Отже, щоб увійти в орбіту цього внутрішнього – надзвичайно інтенсивного – музичного руху, треба стати йому спів-причетним. Іншими словами, інтерпретатору необхідно досягти ефекту присутності, а не спостереження.

На прикладі лаконічного та світлого мотету Брукнера *Ave Maria* (1861) – єдиного в своєму роді прикладу миттєвого дотику свідомості людини до сфери сакрального – проводяться паралелі зі сцени християнських таїнств «Парсифаля» та «Лоенгріна» Ріхарда Вагнера, музика якого заворожувала Брукнера.

На матеріале духовних мотетів А. Брукнера в роботі робиться висновок, що композитор вирізнявся серед своїх сучасників не лише за кількістю написаної церковної музики. Збереження багатовікових традицій для музиканта було одним із пріоритетних завдань. У церковних творах Брукнера виявляються стилістичні зв'язки із музикою Середньовіччя, Відродження, бароко, класицизму. Тому діалог композитора-романтика із традицією викликає особливий інтерес. У роботі наголошується, що композитор належав до числа тих митців, які за своїм світоглядом тяжіли до католицького канону, а тому композитор не симпатизував суворому та консервативному німецькому стилю. На відміну від німецьких мотетів Й. Брамса та Ф. Мендельсона, які зазнали більшою мірою впливу німецької

хорової школи, зокрема, бахівської традиції, композиції Брукнера на латинські тексти були пов'язані з більш прадавніми музичними кулями. Незважаючи на широку обізнаність музиканта у творчості німецьких барокових майстрів, композиційна модель, яку обирає для себе Брукнер, сягає доби Ренесансу. Йдеться насамперед про стиль Дж. Палестрини та представників франко-фламандської поліфонічної школи.

Звертаючись до релігійних текстів, Брукнер пропонував своє тлумачення текстового першоджерела. Це відбувалося навіть у тих випадках, коли жодних відступів від оригіналу не було. Вже факт послідовного збереження канонічного тексту демонстрував позицію автора, який повністю підкорявся вимогам канону. Більшість канонічних текстів відтворюється у вокальних творах Брукнера повністю. Очевидно, що для композитора було важливо зберегти та донести до слухача текст саме у тому вигляді, в якому він закріпився у католицькій службі. З іншого боку, текст часто ставав матеріалом для інтерпретації: повтори, купюри, вставки у хорах Брукнера зміщують, а часом створюють нові смислові акценти.

У сучасній виконавській практиці особлива затребуваність церковних мотетів Брукнера привертає до себе увагу. Мотети Брукнера пронизані пошуком певного універсального духовного центру, тому їхня цінність сьогодні є неймовірно високою. В роботі виділяється низка імен всесвітньо відомих хорових диригентів, які активно звертаються до брукнерівської спадщини: Джон Еліот Гардінер (John Eliot Gardiner), Найджел Шорт (Nigel Short), Ганс-Крістоф Радеманн (Hans-Christoph Rademann), Стівен Лейтон (Stephen Layton), Ервін Ортнер (Erwin Ortner), Отто Каргл (Otto Kargl), Філіп Ахманн (Philipp Ahmann).

У результаті розгорнутого аналізу найбільш показових в ідейно-концепційному та стильовому відношенні мотетів А. Брукнера було зроблено наступні висновки.

Позиція інтерпретатора, який знаходиться всередині певного ціннісного простору й відчуває музику відповідно до актуальної системи

етичних орієнтирів, здатен виявити специфічні ключі до авторського задуму композитора. Є підстави говорити про принципово інше відчуття часу, що діє в духовних творах Брукнера – часу, коли через набуття людиною внутрішньої цілісності розкривається її власна безкінечність. Мотети *Locus iste, Os justi, Ave Maria, Tota pulchra es Maria, Christus factus est* та інші цікаві не лише з точки зору авторського хорового письма Антона Брукнера. Їхня цінність – у тому особливому пошуковому запиті, який неминуче народжується у свідомості виконавця при зверненні до духовної музики Брукнера.

Підійшовши наприкінці творчого шляху до граничного зближення сакрального та світського, композитор намітив один із важливих векторів розвитку музики XX–XXI століть, що здійсниться згодом у творах Олів'є Мессіана, Лесі Дичко, Вікторії Польової та багатьох інших. Духовні хори Антона Брукнера сьогодні відкриті для нового прочитання. Їхня музика утворює міцний зв'язок між багатовіковою католицькою традицією, чиїм носієм був композитор, і актуальними цінностями сьогодення. Завдяки цій унікальній властивості ми маємо можливість стати частиною великого світу брукнерівської філософії.

Ключові слова: мотет, сакральний діалог, релігійна символіка, містичний досвід, виконавська інтерпретація, жанрова традиція, церковний канон.

SUMMARY

Zhang Yuan. **Spiritual motets of Anton Bruckner in the aspect of performing interpretation: artistic content – modern practice**. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical Art" (field of study 02 "Culture and Arts"). – Ukraine National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

Relevance. Anton Bruckner's motets exist today with the new meaning. In a complex conglomerate of problems of genre, historical, theological and textological nature, the conceptual foundation of these compositions acquires primary importance – the composer's mystical experience recorded in music. It is widely known that the influence of the Christian faith for Bruckner was comprehensive, so no matter what facet of the artist's work we study, it will be permeated with the value of the Divine Presence. Modern concepts of Anton Bruckner's work are based on a powerful historical and documentary foundation, thanks to which foreign and Ukrainian researchers have the opportunity to thoroughly illuminate the most diverse aspects of the spiritual music of the "great Austrian". But almost all of them seem to be "addressed to the past", and the task of the presented study is to "recognize" the modern meaning of Bruckner's motets. Therefore, the relevance of the chosen research topic is due to the need to rethink the deep meaning of Anton Bruckner's motets in the context of the embodiment of sacral musical imagery and to substantiate new approaches to the performing interpretation of the composer's small choral forms.

The study of Bruckner's motets opens the way to the world of transcendental experience – a problem that sounded with tremendous force in the XX century. The work indicates that the mystical area of culture is currently poorly studied. Despite the efforts of such thinkers as J. Boehme, E. Swedenborg, R. Steiner, W. James, R. Otto, K. Jung, M. Eliade, S. Grof, many aspects of this phenomenon remain unexplored. At the same time, mystical experience is the basis of any religious tradition – it is not just an important component of religious experience, it is the oldest foundation that nourishes other areas of religious life.

Analytical reflections in the work are based on the position that the artistic idea of each of Bruckner's motets is rooted in the deepest layers of the author's worldview. The importance of religion in the life of Bruckner, who from childhood shared his father's responsibilities in church affairs, was determined by the environment and atmosphere of the upbringing of the future composer. Daily prayers and service to the Lord were the musician's way of life. It is emphasized

that religious symbolism was an open knowledge for Bruckner as a result of his direct liturgical activity. The composer created his spiritual compositions, focusing on very specific performance conditions: place, time, and sometimes the composition of the participants. Therefore, for modern performers who are objectively distanced from church practice, the author's intention of the composer needs to be deciphered.

The main part of the presented study is devoted to the analytical study of A. Bruckner's late motets in intonation-semantic and interpretive aspects. The music of Bruckner's spiritual compositions cannot be attributed completely either to the sphere of the lyrical, nor to the spheres of the epic or the dramatic. The composer's church choirs reflect a complex symbiosis of experiences that reach the level of transcendent reality. The emotional states that Bruckner's music is full of transcend personal boundaries. Here unfolds the unique "story" of the composer himself. For Bruckner, each new musical opus was not just an act of creative realization, but, above all, an expression of a new spiritual goal that the musician defined for himself. Therefore, his motets are unique - they are a reflection of the *current* moment for the composer - the most relevant events of the inner world. The work emphasizes that in the field of spiritual music, Bruckner felt completely free, so his *dialogue* with God reached unprecedented heights of revelation, and music reached extraordinary dynamics of emotional development.

Particular attention is paid to the phenomenon of mystical experience in its projection on Bruckner's spiritual choirs. Emphasis is placed on the composer's special understanding of the concept of the sacral as "the experience of the inner unifying meeting of man with divine infinity, which supports both man and the rest of the manifestations of being" (Karl Rahner). Touching the sacral sacrament always meant distance for Bruckner. In the compositions of the composer, closeness to the sacred is lived in different ways: somewhere – in a secret silence (*Os justi*, WAB 30), somewhere – through a joyful exclamation (*Ave Maria*, WAB 6), and somewhere (in most cases) – through acute pain (*Christus factus*

est, WAB 11). But the main thing is a constant and irresistible desire for God.

The motet Christus factus est is an eloquent example of Bruckner's prayer confession. With ups and downs, stunning general pauses, the music of the motet embodies the great desire of man to become closer to God. A dramatic picture of man's spiritual struggle unfolds for us. This is a sincere, painful and very modern story of the human journey. There is loneliness in it, but it is effective and devoid of any hint of romantic longing. The conflict and pain experienced by the hero are in no way caused by external life cataclysms. The "events" of the motet have no relation to the surrounding factors at all. The music of the motet Christus factus est provides an opportunity to think about the sufferings and dreams Bruckner lived through. The work proves the idea that for a composer, the spiritual principle is not calmness and inactivity, not aloofness and impersonality. It is hard work that constantly pushes a person to self-development, and this process has no end and no stops. This is due to the dynamic tension and dramatism of the motet Christus factus est.

The work notes a special "synergy" of Bruckner's Marian antiphons. Emphasis is placed on their "self-enclosedness" and complexity for performing interpretation. Despite the popularity of the motets *Ave Maria* and *Tota pulchra es* in concert practice, the key to them has to be found every time. They are monolithic, "impregnable" and, in a certain manner, centripetal in terms of the way an artistic idea is embodied. If in the motets *Os justi* and *Christus factus est* it is possible to decipher the composer's intention by successively experiencing each musical intonation in its formation and development, then in Bruckner's Marian antiphons the spiritual "substance" is not revealed in this way. With the external clarity of the artistic idea, the performer sometimes remains "overboard" of the composition. In addition to the general allegorical and symbolic nature of the text, the very form of the dialogue between the soloist and the choir seems to close the meaning of what was said on itself, not allowing the "spectator" into the sacral space of the motet. Therefore, in order to enter the orbit of this internal – extremely intense – musical movement, one must become complicit in it. In other

words, the interpreter needs to achieve the effect of presence, not observation.

On the example of Bruckner's laconic and bright motet *Ave Maria* (1861) – a unique example of a momentary touch of human consciousness to the sphere of the sacred – parallels are drawn from the scene of the Christian sacraments "Parsifal" and "Lohengrin" by Richard Wagner, whose music mesmerized Bruckner.

Based on the material of A. Bruckner's spiritual motets, the work concludes that the composer stood out among his contemporaries not only by the amount of church music he wrote. Preservation of centuries-old traditions was one of the priority tasks for the musician. Bruckner's church compositions show stylistic connections with the music of the Middle Ages, Renaissance, Baroque, and Classicism. Therefore, the romantic composer's dialogue with tradition is of particular interest. The work emphasizes that the composer was one of those artists who in their worldview gravitated towards the Catholic canon, and therefore the composer did not sympathize with the strict and conservative German style. Unlike the German motets of J. Brahms and F. Mendelssohn, which were more influenced by the German choral school, in particular, the Bach tradition, Bruckner's compositions on Latin texts were connected to more ancient musical spheres. Despite the wide knowledge of the musician in the works of German Baroque masters, the compositional model that Bruckner chooses for himself dates back to the Renaissance. It is primarily about the style of G. Palestrini and representatives of the Franco-Flemish polyphonic school.

Turning to religious texts, Bruckner offered his interpretation of the original textual source. This happened even in cases when there were no deviations from the original. The very fact of the consistent preservation of the canonical text demonstrated the position of the author, who fully obeyed the requirements of the canon. Most of the canonical texts are reproduced in Bruckner's vocal compositions in their entirety. It is obvious that it was important for the composer to preserve and convey the text to the listener exactly in the form in which it was established in the Catholic service. On the other hand, the text often became a

material for interpretation: repetitions, notes, insertions in Bruckner's choirs shift and sometimes create new semantic accents.

In modern performing practice, the particular demand of Bruckner's church motets attracts attention. Bruckner's motets are permeated with the search for a certain universal spiritual center, so their value today is incredibly high. The work highlights a number of names of world-famous choral conductors who actively refer to Bruckner's legacy: John Eliot Gardiner, Nigel Short, Hans-Christoph Rademann, Stephen Layton, Erwin Ortner, Otto Kargl, Philipp Ahmann.

As a result of the detailed analysis of the most representative motets of A. Bruckner in ideological, conceptual and style terms, the following conclusions were drawn.

The position of the interpreter, who is inside a certain value space and experiences music according to the current system of ethical guidelines, is able to reveal specific keys to the author's intention of the composer. There are reasons to talk about a fundamentally different sense of time operating in Bruckner's spiritual compositions – time when, through the acquisition of inner integrity by a person, his own infinity is revealed. The motets *Locus iste*, *Os justi, Ave Maria, Tota pulchra es Maria, Christus factus est* and others are interesting not only from the point of view of Anton Bruckner's authorial choral composing. Their value lies in the special search that inevitably arises in the performer's mind when turning to Bruckner's spiritual music.

At the end of his creative career, reaching the ultimate convergence of the sacred and the secular, the composer outlined one of the important vectors of the development of music of the XXI century, which would later be realized in the compositions of Olivier Messiaen, Lesya Dychko, Victoria Poleva and many others. Anton Bruckner's spiritual choirs are open for a new reading today. Their music forms a strong connection between the centuries-old Catholic tradition, of which the composer was the bearer, and the current values of today. Thanks to this unique property, we have the opportunity to become part of the great world of Bruckner's philosophy.

Key words: motet, sacral dialogue, religious symbolism, mystical experience, performing interpretation, genre tradition, church canon.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Чжан Юань. Мотет як «відкрита форма»: концепція перетворення в духовній музиці Антона Брукнера. *Науковий вісник* Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової: Музичне мистецтво і культура / Music art and culture. Випуск 32. Книга 2. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 62–77.

2. Чжан Юань. Естетика християнських традицій у Маріанських мотетах Антона Брукнера. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 40. Том 3. С. 60–67.

3. Yuan Zhang. Specificity of artistic imagery in Anton Bruckner's late motets: performing accents (Специфіка художньої образності у пізніх мотетах Антона Брукнера: виконавчі акценти). *Knowledge, Education, Law, Management*. Lublin (Poland): Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie, 2021. № 8 (44) vol. 2. P. 24–29.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування. Матеріали дослідження викладено в доповідях на міжнародній та всеукраїнській науково-практичних конференціях і на круглому столі. Презентовано два творчих мистецьких проєкти, один із них – на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва:

1. Чжан Юань. Естетика християнських традицій у мотетах Антона Брукнера: доповідь. Сучасні естетичні тенденції у музичному мистецтві:

програма Круглого столу / Національна академія мистецтв України (11 грудня 2020 року). Київ, 2020.

2. Чжан Юань. Переосмислення ренесансних традицій у пізніх духовних мотетах Антона Брукнера: доповідь. Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах: програма Міжнародної наукової конференції / Національна академія мистецтв України. За підтримки Universität Leipzig, Institut für Musikwissenschaft (Німеччина), University of Basilicata, Matera (Італія), Zhejiang University of Technology, Hangzhou, Zhejiang (КНР) (23 грудня 2020 року, Київ). Київ, 2020.

3. Чжан Юань. Мотет як відкрита форма: перетини міжрегіональних китайських та західноєвропейських виконавських традицій: доповідь. Сучасні виміри української регіоналістики: програма Третьої всеукраїнської науково-практичної конференції / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, Інститут української археографії, джерелознавства імені М. С. Грушевського НАН України, Ніжинський державний класичний університет імені Миколи Гоголя (7 квітня 2021 року). Київ, 2021.

4. Чжан Юань. Естетика музичної образності у пізніх духовних мотетах Антона Брукнера: доповідь на Круглому столі. Сучасні естетичні тенденції у музичному мистецтві: програма Круглого столу / Національна академія мистецтв України (3 червня 2021 року, Київ). Київ, 2021.

5. Чжан Юань. Мотети Антона Брукнера в аспекті феномену «нової сакральності»: доповідь. Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: програма П’ятої міжнародної науково-практичної конференції / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (4–6 листопада 2021 року). Київ, 2021.

6. Чжан Юань. Пізні духовні твори Антона Брукнера у просторі міжнаціональних культурних взаємин: виконавський аспект: доповідь. Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах: програма

міжнародної науково-практичної конференції / Національна академія мистецтв України (6 грудня 2021 року). Київ, 2021.

7. Чжан Юань. Концерт-іспит (10 березня 2021 року). За участі хору Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Виконано твори українських композиторів. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Малий зал імені О. С. Тимошенка. Київ, 2021.

8. Чжан Юань. Творчий мистецький проєкт (3 травня 2023 року). За участі Академічного камерного хору «Хрещатик» (художній керівник – Павло Струць). Виконано духовні твори Антона Брукнера. Київ, 2023.

ЗМІСТ

ВСТУП 17

РОЗДІЛ 1. МОТЕТИ АНТОНА БРУКНЕРА У КОНТЕКСТІ СВІТОГЛЯДНИХ ПОЗИЦІЙ КОМПОЗИТОРА 25

1.1. Релігійність Антона Брукнера крізь призму католицького містицизму 25

1.2. Мотети *Locus iste* WAB 23 C-dur та *Os justi* WAB 30 F-dur у фокусі сакрального досвіду композитора 41

Висновки до Розділу 1. 51

РОЗДІЛ 2 МОТЕТИ-СПОВІДІ АВСТРІЙСЬКОГО МАЙСТРА В ДІАПАЗОНІ СУЧАСНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ 53

2.1. «Дотик до священного» у Маріанських мотетах Антона Брукнера (*Ave Maria* WAB 6 F-dur, *Tota pulchra es Maria* WAB 46) 53

2.2. Сакральний діалог у мотеті *Christus factus est* WAB 11 d-moll як драматургічний стрижень твору 64

Висновки до Розділу 2. 76

ВИСНОВКИ 78

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 84

ВСТУП

Актуальність теми наукового обґрунтування. Мотети Антона Брукнера сьогодні постають у новому сенсі. У складному конгломераті проблем жанрового, історичного, богословського та текстологічного характеру першорядного значення набуває концептуальний фундамент цих творів – зафіксований у музиці містичний досвід композитора. Широко відомо, що вплив віри для композитора був всеосяжним, тому, якої б грані творчості митця ми не торкнулися, вона буде пронизана цінністю Божественної Присутності. Однак не дивлячись на рясне розмаїття документальних фактів, що доводять глибоку релігійність Брукнера, зазирнути у серцевину особистого духовного досвіду композитора ми ніколи не зможемо. Залишається лише його музика з її здатністю до «трансцендентності».

Композитор віртуозно володів всією стильової атрибутикою жанру мотету та безпосередньо впливав на розвиток даного напряму в австрійському католицькому середовищі другої половини XIX століття. Брукнер створював свої мотети, орієнтуючись на цілком конкретні умови виконання: місце, час, а іноді й склад учасників. Тож при виборі текстів для своїх майбутніх хорів Брукнер був обмежений їхньою функцією в літургійній службі. Проте композитор був вільний у сфері музичної інтерпретації першоджерела. Цей фактор необхідно враховувати при сприйнятті його художніх концепцій. Якщо у майстерності розшифрування релігійних текстів нам ніколи не «наздогнати» композитора-практика, то у трактуванні музичної складової його мотетів інтерпретатор залишається вільним, маючи широке поле для виконавської творчості.

Ніби просте, майже шкільне, завдання «виконати так, як задумав композитор», щодо Брукнера обертається великою проблемою через те, що художній задум будь-якого з його мотетів (так само, як і решти духовних творів) укорінено в найглибших шарах світорозуміння автора. Як саме

задумав Брукнер? Що вважати точкою відліку у виконавському трактуванні мотетів? Текст або наявність чи відсутність григоріанського хоралу в основі цілого, або жанрово-контекстні зв'язки? На наш погляд, ключем до розуміння духовних опусів Брукнера, якого не випадково Ернст Курт назвав композитором-містиком [88], у широкому сенсі може слугувати принцип подібності або співзвуччя: ми чуємо в музиці те, що можемо почути. Чи має право на існування у виконавській практиці такий інтуїтивно-містичний підхід до творчості Брукнера? На нашу думку, так. Більше того, без особистісного проживання сакрального сенсу виконавцем інтерпретація творів композитора була б неможливою. Попри наявну суб'єктивність подібного підходу, він, безумовно, відкриває новий сенс музики Брукнера.

Таким чином, **актуальність** обраної теми обумовлена необхідністю дослідити сутнісні основи музичної драматургії обраних мотетів та співвіднести їхній художній задум з умовами сучасної концертної практики.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту. Творчий мистецький проєкт та його наукове обґрунтування виконані на кафедрі хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідають темі № 11 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти». Тему творчого мистецького проєкту перезатверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (Наказ 24-А від 10.02.2022 протокол № 7). Програми творчої складової мистецького проєкту погоджено з темою їх наукового обґрунтування на засіданні кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол № 5 від 20.12.2020).

Метою запропонованого дослідження є переосмислення глибинного змісту обраних мотетів Антона Брукнера в контексті втілення сакральних образів та обґрунтування нових способів виконавської інтерпретації малих хорових форм А. Брукнера.

Метою роботи визначено основні **завдання дослідження**:

– розглянути пізні духовні мотети Антона Брукнера в аспекті релігійного світогляду композитора;

– висвітлити біографічні факти та історію створення пізніх церковних хорів автора крізь призму християнського світорозуміння австрійського поліфоніста;

– розкрити особливості музичного трактування символічного змісту канонічних текстів мотетів з точки зору унікального «містичного досвіду» композитора;

– довести актуальність сучасного вивчення духовної музики композитора у філософсько-богословському та психологічно-аналітичному аспектах.

Об'єктом дослідження виступають духовні хорові твори малої форми Антона Брукнера.

Предмет дослідження – сфера сакральної музичної образності в мотетах Антона Брукнера в інтонаційно-семантичному та інтерпретаційному аспектах.

Матеріалом дослідження обрано контрастні за характером музичної образності та драматургічним задумом духовні мотети А. Брукнера: *Ave Maria* WAB 6 (1861), *Locus iste* WAB 23 (1869), *Tota pulchra es Maria* WAB 46 (1878), *Os justi* WAB 30 (1879), *Christus factus est* WAB 11 (1884).

Методологія дослідження має комплексний характер, ґрунтується на поєднанні засад культурологічного, семантичного та історико-музикознавчого аналізу, які дають змогу глибше розкрити жанрово-стильову специфіку хорової творчості А. Брукнера. Для вирішення поставлених у роботі дослідницьких завдань були використані **методи** *історико-філософського аналізу*, *цілісного аналізу музичного твору*, а також метод *психоаналітичного аналізу*, що дозволяє розкрити сутність феномена «містичний досвід».

Теоретична база дослідження.

– вивчення жанрової специфіки церковної музики Брукнера відбувалося з опорою на фундаментальні труди німецьких вчених-брукнерознавців, серед яких праці М. Ауера (Auer M.), Л. Новака (Nowak L.), Д. Чепмена (Chapman D.), С. Дальгауза (Dahlhaus C.), К. Феллерера (Fellerer K.), Й. Гарратта (Garratt J.), Р. Хааса (Haas R.), Ю. Гартена (Harten U.), П. Хокшоу (Hawkshaw P.), К. Хоуї (Howie C.), Г. Ляйхтентрітт (Leichtentritt H.);

– особливо значущими для розуміння музично-стильових особливостей різних епох були роботи Ф. Фрайсберга (Freisberg F.) та Е. Курта (Kuhrt E.);

– у питаннях змісту релігійних текстів, а також історії жанрів церковної музики ми спиралися на роботи О. Гоблик, А. Єфіменко, О. Зайцевої, Л. Шаповалової;

– для дослідження проблем композиторської життєтворчості теоретичною базою стали музикознавчі розвідки Н. Савицької, Л. Неболюбової, Г. Савченко, Ф. Фрайсберга, П. Хокшоу, К. Хоуї.

Роботи, присвячені безпосередньо церковній музиці Брукнера, стали регулярно з’являтися в музикознавстві за чверть століття після смерті композитора – у 1920-ті роки, і всі вони належать зарубіжним дослідникам (переважно австро-німецьким). Головною фундаментальною працю цього часу є книга австрійського музикознавця М. Ауера «Антон Брукнер як церковний музикант» [62]. У ній вперше здійснено спробу охопити всю церковну спадщину австрійського майстра. Але, мабуть, через відсутність щонайменшої систематизації спадщини Брукнера, до роботи не була включена значна частина церковних опусів композитора. Тим не менш, праця вченого-брукнерознавця не втрачає своєї актуальності й сьогодні. Тож попри те, що духовна творчість Брукнера отримувала певне висвітлення у більш ранніх роботах (частіше у формі біографічного розділу: Louis [91], Gräflinger [76], Göllerich [75]), саме від дослідження М. Ауера бере свій

початок серйозний науковий інтерес з боку дослідників до церковного доробку Брукнера.

У 1930-ті роки західноєвропейська література з даної галузі творчості Брукнера почала інтенсивно розширюватися і ставати все цікавішою і глибшою. Предметом дослідження ставали різні аспекти церковної діяльності композитора. Не вдаючись до подробиць змісту робіт, досить навести вельми значний список прізвищ їхніх авторів: К. Зінгер, Р. Хаас, У. Орел, Ф. Блюм, Х.-Г. Шольц, А. Шмітц, Р. Грасбергер, Л. Новак, Л. Фіншер, Х. Фішер, К. Феллерер, Л. Кантнер, А. Харрандт, В. Штейнбек, Е. Майєр, А. Кох, Х. Кронес, У. Кірш, Р. Босс та ін).

У 1960-ті роки дослідницький інтерес до церковної музики Брукнера продовжував зростати і незабаром охопив Англію та США. 1969 року в Манчестерському університеті була захищена дисертація «Духовна музика Антона Брукнера» Кроуфорда Хоуї [81]. Науковий інтерес до церковної музики австрійського композитора дослідник зберіг й до сьогодні. Серед сучасних робіт ученого варто відзначити його двотомну біографію про композитора, засновану, головним чином, на доступних документах (зокрема, листах) та критичних оглядах творів – рівною мірою світських та церковних [81, 82, 83, 84, 85]. Сучасник Хоуї, Пол Хокшоу, також один із відомих брукнерознавців межі XX–XXI століть, досліднику належить низка наукових статей з даної [79].

Ще одним поворотним пунктом стало створення 1977 року Ренатою Грасбергер систематизованого переліку всіх творів Брукнера (Werkerzeichnis Anton Bruckner, скор. – WAB), що відкрило перед музикознавцями нові перспективи в осмисленні творчої спадщини композитора [106].

У 1997 році на добровольчій основі у Великій Британії та США почав видаватися The Bruckner Journal [104]. У ньому автори – дослідники творчості Брукнера з різних країн – упродовж понад двадцяти років публікують свої статті, пов'язані з музикою австрійського майстра. Зокрема,

за час діяльності журналу утворився цілий фонд статей про церковну музику композитора-романтика, що, безумовно, сприяло зміцненню насамперед наукового інтересу до даної галузі його творчості.

Одне із найґрунтовніших дисертаційних досліджень про церковну музику Брукнера належить німецькому вченому Фабіану Фрайсбергу [73]. Його робота, мабуть, є першою, де церковна музика Брукнера представлена цілісно. Вона має цінність із низки причин. По-перше, автором надано короткі історичні відомості про становище церковної музики в Австрії XIX століття. По-друге, в роботі представлені імена та прізвища композиторів, твори яких звучали за часів навчання та служби Брукнера у Санкт-Флоріані, а тому були йому добре відомі. Ці факти надають реальні відомості про перші музичні враження композитора. По-третє, замість звичного хронологічного порядку Фрайсбергом обрано жанровий, який демонструє не лише домінуючі жанри, а й художній розвиток у межах одного жанру.

Духовні константи життя та творчості Антона Брукнера глибоко досліджуються не лише зарубіжними, але й українськими істориками. Ґрунтовною та новаторською є «наймолодша» дисертація української дослідниці А. Дробиш – «Духовна музика Антона Брукнера: жанрово-стильові особливості» [6] (2021), де знову піднімаються питання брукнерівського світосприйняття. Авторка залучає до розгляду катехізис католицької церкви та теологічні праці, застосовуючи богословський підхід до аналітичного осмислення духовної творчості А. Брукнера.

Тож, зацікавленість хоровими опусами композитора активно зростає й набуває багатовекторного характеру [1].

[1] Слід зазначити, що в українському музикознавстві зацікавленість духовною спадщиною зарубіжних та українських митців XIX–XX століть останнім часом інтенсивно зростає. 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* [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. Одеса, 2004. 16 с.]; «Stabat Mater в аспекті жанрово-стильової динаміки» (2006) *Ольги Беркій* [Беркій О. В. Stabat Mater в

Через специфічний проблемний ракурс даної наукової роботи, а саме сакральний аспект духовних мотетів Брукнера, дослідницьким контекстом послужили також роботи з релігієзнавства, філософії та культурології.

Як відомо, проблема сакрального актуалізувалася ще на початку XX століття. Ґрунтовний внесок у науку зробили Р. Отто [33] і французький соціолог Е. Дюркгейм [8], роботи яких визнані класичними. Авторами було сформульовано дві різні моделі сакрального. Зокрема, Р. Отто розвивав теологічну концепцію, яка була підтримана згодом англійським антропологом Р. Мареттом [93] та скандинавським релігієзнавцем Н. Зедербломом [103].

Подальший крок у аналізі сакрального зробив М. Еліаде, якому

аспекті жанрово-стильової динаміки: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів, 2006. 19 с.]; «Католицька меса першої половини – середини XX століття: художньо-естетичні та літургійні аспекти» (2011) *Аделіни Єфименко* [Єфименко А. Г. Католицька меса першої половини – середини XX століття: художньо-естетичні та літургійні аспекти: дис. … доктори мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2011. 500 с.], «Музичні твори “Ave Maria”: жанрово-стильовий аспект» (2016) *Олександри Гоблик* [Гоблик О. В. Музичні твори «Ave Maria»: жанрово-стильовий аспект: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів, 2016. 19 с.].

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* [Когут Т. В. Духовні твори Франсіса Пуленка: особливості прочитання сакральних текстів: дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2017. 219 с.] 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* [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. Київ, 2017. 285 с.].

Сутність і значення християнського світогляду А. Брукнера найбільш докладно розкриває *Людмила Роменська* [Роменська Л. А. Релігійна концепція особистості в семантичному просторі Сьомої симфонії А. Брукнера. *Наука. Мистецтво. Культура*. 2016. № 1 (9). С. 98–106]. Авторка визначає богословську концепцію християнської антропології та досвід герменевтичного аналізу як методологічну настанову.

Прекрасним прикладом поєднання богословського та музикознавчого аналізу є монографія *Катерини Берденникової* [Берденнікова Є. М. Гомілетичні традиції духовних кантат Й. С. Баха. Київ: Музична Україна, 2008. 204 с.], 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.

належить масштабне дослідження «Священне та профанне» [13].

У процесі вивчення духовної спадщини Брукнера надзвичайно важливими стали результати вітчизняної та зарубіжної релігієзнавчої науки, передусім тих її розділів, що присвячені вивченню особливостей релігійної свідомості та проблемам релігійної психології. Це, насамперед, праці У. Джеймса [86], К.-Г. Юнга [54], Н. Жиртуєвої [9–12], М. Мамардашвілі [28], Л. Теліженко [46–48], В. Токмана [49].

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні сучасних аналітичних підходів до хорової спадщини А. Брукнера та аргументуванні нових виконавських акцентів в інтерпретації пізніх духовних мотетів композитора.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії світової музики, історії хорового мистецтва, при роботі над хоровими творами у виконавській діяльності. Застосовані у творчому проєкті підходи до інтерпретації духовних творів Антона Брукнера сприятимуть художній досконалості їхньої інтерпретації та слугуватимуть базою для подальшого вивчення хорового доробку композитора у контексті актуальних тенденцій сучасного виконавського мистецтва.

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури. Загальний обсяг роботи складає 93 сторінка, з них основного тексту – 83 сторінки. Список використаної літератури містить 107 позицій.

РОЗДІЛ 1.

МОТЕТИ АНТОНА БРУКНЕРА У КОНТЕКСТІ СВІТОГЛЯДНИХ ПОЗИЦІЙ КОМПОЗИТОРА

1.1. Релігійність Антона Брукнера крізь призму католицького містицизму

Музика Брукнера є найчистішим виразом світової душі. Він охопив із силою ясновидця всі риси розвитку духу Західної Європи, відтворив у своїй музиці природу та дійсність, не даючи впливати на себе.

Ернст Курт

Присвячуючи всю свою музику Творцеві, Антон Брукнер завжди перебував усередині буттєвої розмови. Діалог композитора з Богом розпочався від самого початку творчого шляху, щоб продовжитися вже життя. Релігійність означала для Брукнера не просто спосіб життя, вона лежала в основі концепції його мистецтва.

В Австрії, де творчість Брукнера оцінюють дуже високо та з великою повагою ставляться до пам'ятних брукнерівських місць, існує «симфонічний маршрут Антона Брукнера» (*Sinfoniewanderweg*). У ньому десять станцій, кожна з яких відокремлена від попередньої приблизно на відстань одного кілометра [1]. Зупинки відзначають віхи творчого шляху композитора, символізуючи кожну наступну симфонію (від Нульової до Дев'ятої). Вони розташовані дорогою з Ансфельдена до Санкт-Флоріана, якою дуже часто ходив Брукнер. Це водночас маршрут, що прокреслює лінію від місця народження до місця поховання великого композитора. Храми, в яких бував і працював австрійський майстер, також заслуговують на окрему увагу. Ансфельден, Санкт-Флоріан, Гершинг, Віндхаг-Фрайштадт, Кронсторф, Еннс, Лінц, Відень, часті приїзди на час у Кремсмюнстер і Штайр... Всі ці

[1] 1 станція – Симфонія № 1; 2 станція – Симфонія № 2; 3 станція – Симфонія № 0; 4 станція – Симфонія № 3; 5 станція – Симфонія № 4; 6 станція – Симфонія № 5; 7 станція – Симфонія № 6; 8 станція – Симфонія № 7; 9 станція – Симфонія № 8; 10 станція – Симфонія № 9.

місця відзначені храмами, в яких Брукнер служив церковним органістом або часто грав на органі. Подібно до станцій «симфонічного маршруту», храми були свого роду «станціями» життєвого шляху Брукнера – місцями, де він, можливо, з найбільшою відкритістю душі спілкувався з Богом.

Значення релігії в його житті та творчості було обумовлено атмосферою та обстановкою, в якій зростав та виховувався А. Брукнер. Як відомо, майбутній композитор від раннього дитинства був залучений до практики церковної традиції, яка визначила багато в його внутрішньому світі та творчому житті. Маленькому Антону часто доводилося допомагати батькові на роботі: проводити заняття з учнями, виконувати різні обов'язки у храмі. Таким чином, атмосфера дитинства Брукнера – місце народження, сім'я та умови виховання – відіграли велику роль у формуванні його релігійних поглядів, а також у виборі роду занять. Із церквою та практикою церковного музиканта пов'язані також роки навчання та заняття музикою.

Вже у дитячому віці починається шлях Брукнера-церковного органіста, у майбутньому вельми знаменитого. Спочатку він періодично заміщав свого батька в грі на органі. Потім батько, який помітив музичні здібності сина, відправив Антона для занять на церковному інструменті до свого родича, досвідченого органіста Йоганна Баптіста Вайса (Johann Baptist Weiß; 1813–1850), який працював у Хоршингській школі [1]. Навчання у Вайса тривало недовго – з 1835 до 1836 року. Саме в цей час Антон намагається писати музику.

Так, фактично вже в юності намітилися основні види церковної музичної практики, які супроводжуватимуть Брукнера постійно в його житті. Коли помер Брукнер-старший, мати відправила тринадцятирічного Антона до парафіяльної школи абатства Санкт-Флоріан [2], де він слухав

[1] І в ті часи, і сьогодні Хьоршинг є ярмарковою комуною, розташованою на північному заході, за 11 кілометрів від Ансфельдена.

[2] Августинський монастир Санкт-Флоріан є одним із найстаріших і найбільших в Австрії. Найдавніші його споруди відносяться до XIII століття. Монастир має багато визначних пам'яток. У ньому знаходиться найбільша бібліотека, в якій зберігається

натхненні імпровізації органіста монастиря Антона Каттінгера. Каттінгер (Anton Kattinger; 1798–1852) став давати Антону уроки гри на недільному органі. За два роки Брукнер уже міг грати під час церковних служб.

Проте хлопець вирішив піти шляхом батька та діда – присвятити себе викладацькій діяльності. З цією метою у 1841 він з відзнакою закінчив 10-місячний вчительський семінарський курс в Лінці, після чого став помічником вчителя Франца Фукса (Franz Fuchs; 1787–1860) в невеликому мальовничому містечку Віндхаг-Фрайштадт. За рік Брукнер був відправлений прелатом Міхаелем Арнетом (Michael Arneth; 1771–1859) працювати до Кронсторфу. У 1845 році за порадою Фрідріха Майєра (Friedrich Mayer; 1793–1858), директора монастирської канцелярії, Брукнер склав іспит на звання старшого вчителя, яке дозволило йому працювати вчителем у Санкт-Флоріані.

У Віндхаг-Фрайштадті, працюючи помічником вчителя, Брукнер захопився вивченням латини. У ці роки він продовжував удосконалюватися в органному виконавстві. Неподалік Кронсторфа розташовувався Енс, куди майбутній композитор ходив пішки, щоб брати приватні уроки у місцевого органіста і регента Л. Ценетті (Leopold von Zenetti; 1805–1892). Із ним Брукнер вивчав творчість Й. С. Баха, спадщину віденських класиків та музику Ф. Шуберта.

У роки з 1845 по 1855 завдяки Майєру Брукнер знову жив у Санкт-Флоріані. Працюючи учителем у монастирі, він одночасно продовжував заняття органі з Каттінгером. Після звільнення останнього у 1848 році, майбутній композитор зайняв тимчасово його місце, а через три роки став постійним органістом. Тривале перебування у монастирі наклало відбиток

близько ста сорока тисяч книг та стародавніх рукописів, картинна галерея з робіт художників дунайської школи, зокрема Альтдорфера. Від XVII століття в архітектурному відношенні Санкт-Флоріан – це шедевр епохи бароко (одна з головних прикрас інтер'єру – розписна стеля бібліотеки). У монастирі знаходиться один із найкращих органів Австрії, сконструйований Францем Ксавером Крісманном у XVIII столітті (Franz Xaver Krismann; 1726–1795). У 1930 році орган був названий на честь Антона Брукнера.

особистість композитора, і навіть на його музичні захоплення. Австрійський дослідник Л. Новак зазначав: «Санкт-Флоріан “сформував” Антона Брукнера <...> і став для нього другою – духовно-естетичною – батьківщиною» [97, с. 11].

Невдовзі Брукнера прослухав учень великого Й. Гайдна Ігнац Асмайєр (Ignaz Assmayer; 1790–1862), органіст і дуже впливова людина – придворний капельмейстер у Відні. А в 1853 році Брукнер вдалося виграти конкурс і через два роки стати соборним органістом міста Лінца [1]. У Старому Кафедральному соборі Лінца як органіст Брукнер прослужив дванадцять років – з 1855 по 1868. У ці ж роки він стає концертуючим органістом.

Після переїзду в 1868 році у Відень Брукнер починає викладати гру на органі в консерваторії Товариства друзів музики (*Gesellschaft der Musikfreunde*, або скор. *Musikverein*) [2]. Отже, австрійський майстер прибуває до столиці як вже відомий і визнаний органіст. Його видатному імпровізаторському таланту присвячено статтю у «Віденській газеті» («Wiener Zeitung»). Як органіст, він незабаром отримує визнання і за межами Австрії. У ці роки розпочинаються тріумфальні поїздки Брунеера містами Європи. У 1869 році музиканта запрошують до Франції на освячення нового органу в кафедральному соборі в Нансі, після чого поступає запрошення до Парижа. Виступи Брукнера у столиці Франції супроводжувалися сенсаційним успіхом. Спочатку він грав у приміщенні фірми на одному з її інструментів, а потім на великому органі собору Паризької Богоматері. Його вражаюче мистецтво імпровізації викликало захоплення присутніх, серед яких були видатні французькі композитори

[1] Лінц розташований за 14 кілометрів від Ансфельдена. Старий Кафедральний собор Лінца був споруджений у 1670-х роках у стилі бароко. Саме тут знаходиться знаменитий орган, на якому грав Брукнер. Це один із найчудовіших органів Австрії. Він був побудований в 1780 Крісманном. Органний майстер Й. Брайнбауер (Josef Breinbauer; 1807–1882) зробив зміни в інструменті за бажанням самого Брукнера. Навіть після відходу зі служби композитор охоче повертався до Лінца, щоб грати на цьому органі. Пам'ятна дошка на фасаді нагадує про час Брукнера як органіста собору.

[2] У 1872 році у Великій залі Товариства було сконструйовано новий орган, на якому імпровізував Брукнер.

К. Сен-Санс, С. Франк, А. Тома, Д. Обер, Ш. Гуно.

У 1870 році Брукнера запросили до Англії на відкриття знаменитого Альберт-холу, де він дав низку концертів на новому органі.

Через кілька років (1878) Брукнер став органістом Придворної капели у Відні. Проте життя в «кипучому» Відні було важким для «провінціала» Брукнера. Він нерідко піддавався нападкам із боку критики, що дуже позначалося на його емоційному стані. Композитор знаходив заспокоєння у спілкуванні зі своїми старими друзями, нерідко повертаючись до тихих та мальовничих рідних місць. Згодом Брукнер регулярно приїздив до Санкт-Флоріана, проводячи в монастирі по два-три місяці щорічно, і навіть заповідав бути похованим в його стінах. В останні роки свого життя Брукнер часто бував у бенедиктинському монастирі в Кремсмюнстері, де також мав можливість імпровізувати на чудовому органі.

Спів у церковному хорі та керівництво хоровими колективами утворюють ще одну наскрізну лінію музичних занять Брукнера як церковний музикант. У Санкт-Флоріані, куди Брукнера було відправлено після смерті батька, гарний голос Антона привернув увагу Міхаеля Арнета, який взяв його співучим у монастирський хор хлопчиків. Однак майбутній композитор співав у цьому хорі недовго, до 1839 року, доки в нього не почав мутувати голос. Захоплення хором виявилося настільки сильним, що у роки перебування у Кронсторфі Брукнер організував чоловічий квартет. Сам він виконував у цьому колективі партію першого басу. Надалі інтерес до хорового мистецтва не зник: 1860 року визнаний органіст очолив чоловіче хорове товариство «Веселий настрій» (Liedertafel «Frohsinn»).

Таким чином, Брукнер, склавшись спочатку як церковний музикант, – органіст і співочий церковного хору, – продовжував практикуватися в цих видах діяльності до кінця життя. Цей вибір був продиктований не зовнішніми обставинами, а внутрішньою потребою: релігія займала дуже важливе місце у житті та творчості Брукнера.

У щоденниках композитора містяться записи про молитовну практику

музиканта: відомо, що Брукнер приділяв молитві щонайменше дві години на день. Він міг, почувши церковний дзвін, стати на коліна та здійснити молитву прямо посеред університетської лекції. Важливо, що така «невчасність» анітрохи не бентежила оточуючих. Щирість Брукнера позбавляла глядачів можливості глузувати з нього.

Зберіглося чимало письмових свідчень про глибину та щирість віри композитора. Ф. Фрайсбрег звертає увагу на суттєву особливість брукнерівської натури: «Релігійність композитора була дуже помітна. Однак, у листуванні Брукнера ми не знайдемо жодних роздумів і міркувань про Бога, релігію тощо. Він ніколи не теоретизував із приводу питань віри. Висловлювання музиканта носять переважно простий, практично-діловий та життєвий характер [73, с. 201].

Не зайве відмітити, що серед учителів, друзів та знайомих Брукнера було чимало церковнослужителів. Всі вони за способом життя, родом діяльності та переконаннями були глибоко віруючими. Очевидно, для Брукнера було природно спілкування саме з релігійними людьми. Це виражалося не лише в особистих контактах, але й у низці посвячень – причому як світських, так і церковних творів. Крім того, варто зазначити, що Брукнер упродовж довгих років підтримував дружбу з багатьма вихованцями монастиря Санкт-Флоріан. Ті, своєї черги, всіляко допомагали йому у важкі періоди життя, уважно стежили за його творчими успіхами навіть переїзду композитора до Відня.

У колі близьких друзів композитора були й церковні музиканти – наприклад, Франц Байєр зі Штайра (Franz Bayer; 1862–1921). Саме завдяки дружбі з ним Брукнер часто бував у цьому місті. Байєр був відданим шанувальником Антона і робив для нього дуже багато: присвячував своєму другові чоловічі хори, в 1890-му році диригував на прем'єрі його твором *Pange lingua et Tantum ergo* в парафіяльній церкві Штайра, а в 1893 відбулося пам'ятне виконання Меси, що заслужила на похвалу самого автора. Байєр продовжував диригувати творами Брукнера також після його

смерті. Особливою подією стало виконання гімну *Te Deum* у 1901 році, в якому взяли участь понад 200 співаків, які представляли членів музичних співтовариств Штайра. Брукнер же в рукописах свідчив про виняткову обдарованість та майстерність «геніального диригента» Франца і додавав: «…навіть як органіст він перебуває на висоті» [89, с. 60]. У співпраці з Баєром композитор відредагував свій Реквієм, який виконувався на панахиді священика Айхінгера зі Штайра.

Глибоку релігійність Брукнер зберіг до останнього дня свого земного шляху. Композитор писав Г. Малеру: «Так, милий мій, тепер треба бути зразковим, щоб закінчити хоча б Дев'яту; а інакше як же мені тримати відповідь перед Господом Богом, перед яким я скоро постану? Він мені скаже: “Ну, хлопче, для чого я дав тобі талант? Хіба не для того, щоб ти співав мені хвалу та славу? А ти зробив так мало!”» [84, с. 303].

Цінність творчої спадщини австрійського композитора постала особливо значущою у складному та суперечливому XIX столітті. Але не менш гостро вона відчувається й сьогодні. Адже щоб світ непорушно «стояв» на своїх законах, а не руйнувався, потрібні такі «прості» люди, потрібна така моральна людина (або «сільський дурник», як називали її деякі сучасники), як Антон Брукнер. Він виявився дивовижним живим втіленням ідеалу гармонії та впорядкованості на противагу роздробленості буття. І сьогодні в метушні сучасного повсякденного життя постать Брукнера для нас розкривається в іншому світлі. Вона тепер наділяється характеристикою «проповідника із сільської церкви, де ніхто не поспішає», де «можна говорити довго» [84, с. 199].

Можна скільки завгодно обговорювати людські прояви Брукнера, але єдиним мірилом «правдивості» його молитовних устремлінь буде музика. Найбільший мислитель XX століття Мераб Мамардашвілі говорив про те, що існує особливе сприйняття світу як «не готового», «не заданого»: «Це світ людської участі, але участі на межі людських сил, у цьому світі порядок протікання життєвого процесу інший, ніж порядок поточного життя» [28].

Чудово ілюструє цю думку знаменита фраза Паскаля: «Агонія Христа триватиме до кінця світу, і весь цей час спати не можна!». Що мається на увазі під «агонією»? На думку філософа, йдеться про символічну подію в духовному чи душевному житті людини, яка не може завершитися: «Про неї не можна сказати, що вона відбулася і знаходиться в минулому, позаду нас. Ні, вона відбувається таким чином, що людина весь час повинна пильним чином у ньому брати участь. Лише тоді сенс цієї події є чинною силою в людині» [28]. Ось саме про це «неспання» варто говорити, розмірковуючи про цінність брукнерівських мотетів.

Всупереч природному процесу існування є життя людини в *іншому* – «не повсякденному режимі існування», – говорив М. Мамардашвілі. Іншими словами, на думку вченого, є певна структурація життєвих проявів, яка здійснюється людською істотою зсередини його повсякденного природного життя, «і тією мірою, якою здійснюється, вона наділена іншим порядком – йдеться про стан концентрації та зосередження всіх людських сил» [28]. Чи можна стверджувати, що Брукнер у своїх мотетах наближається до рівня концентрації людських емоційних ресурсів? І якою мірою поєднується якість музичної образності мотетів із розумінням автором своєї місії композитора-служителя?

На етапі вибору та осмислення тексту для нового твору (хоч би яким був продиктований цей вибір у контексті реальних життєвих подій) композитор наче програмував шлях своєї майбутньої «зустрічі з Богом». Із наріжних слів-опор молитви, наділених живою плоттю молитовного устремління Брукнера, складався остов могутнього древа духовної думки композитора. При цьому важливо розмежовувати зовнішні та внутрішні чинники, що призвели до народження того чи іншого твору. Якщо до зовнішніх мотивів можна віднести об'єктивні події, з яких складалася історія створення мотету (приуроченість до днів церковного календаря, приватні замовлення, різноманітні урочистості, посвяти конкретним людям тощо), то до внутрішніх мотивів належать незримі духовні цілі, які Брукнер визначав

сам собі. Для композитора кожен новий опус був не лише актом творчої реалізації, але й, перш за все, *матрицею* нового духовного завоювання – ще одним ривком до бажаного возз'єднання з Богом. Але чи так просто завжди тримати зв'язок із сакральним світом? Хто з нас може похвалитися непохитністю віри? Ось чому кожен мотет Брукнера неповторний, він – про *поточний* для композитора момент. По суті, аналізуючи церковні мотети Брукнера, ми говоримо про реконструкцію містичного досвіду композитора через його музику. У цьому сенсі нам, нащадкам, пощастило, тому що на відміну від переважної більшості ченців, які живуть на планеті, у нас є музичний «щоденник» духовних зусиль автора.

Вдаючись до мови метафор, можна сказати, що духовна творчість Брукнера схожа на двері в обидва боки. З одного боку, церковні жанри завжди були робочою сферою життя композитора, його щоденним полем обов'язків – умовно кажучи, *terra cognita*, але з іншого, – праця на церковній ниві перетворилася на композитора на здобуте право доторкнутися до «інобуття» – до *terra incognita*. Просто за бажанням або «за наказом» сакральна присутність не виявляється у мотетах композитора. Потрібен особливий душевний труд слухача або виконавця, щоб відчути закладену в брукнерівських хорам трансцендентність. Сакральне переживання проявляється завжди як *діалог* – надзвичайно суб'єктивний за змістом, тривалістю та інтенсивністю переживань. І ось цей діалог Брукнер зробив осередком свого світу.

Вивчення мотетів Брукнера відкриває дорогу у світ трансцендентного досвіду – проблеми, яка зазвучала з колосальною силою у XX столітті. Слід визнати, що містичний ареал культури наразі вивчений слабо. Попри зусилля таких мислителів, як Я. Беме, Е. Сведенборг, Р. Штайнер, У. Джеймс, Р. Отто, К. Юнг, М. Еліаде, С. Гроф, Є. Торчинов, філософські інтуїції М. Бердяєва, В. Соловйова, Е. Гартмана чимало аспектів даного феномену залишаються недослідженими. Разом з тим, містичний досвід є базисом будь-якої релігійної традиції – це не просто важлива складова

релігійного досвіду, це – найдавніший фундамент, що живить інші сфери релігійного життя., багато меж цієї традиції залишаються незвіданими. Разом з тим, містичний досвід є базисом будь-якої релігійної традиції і, безумовно, вимагає уваги від вдумливого дослідника духовної культури. Це не просто найважливіша складова частина релігійного досвіду взагалі, але його найдавніший, глибокий і значущий пласт, що живить решту сфер релігійного життя [1].

Як відомо, містика у християнській філософії, зокрема у католицизмі, за двохтисячолітню історію пройшла непростий шлях становлення, завжди виступаючи джерелом великодушної любові до ближнього, глибоких духовних практик та свідченням присутності Бога у житті християн [31, с. 189–190]. Це засвідчено, насамперед, у містичних концепціях та у містичному досвіді.

Основою східної та західної містичних концепцій є принцип про те, що пізнання Бога – Світового Розуму, а через нього – сутності світу, можливе лише шляхом містичного досвіду безпосереднього, «живого спілкування», особистісного контакту з Богом, який розглядається як

---

[1] Нагадаємо, що становлення та розвиток містики пов'язані з Ліонським собором (1274) Католицької церкви. Цей собор підтвердив активне зростання в католицизмі містицизму, що було зумовлено, зокрема, зростанням числа чернечих громад у другій половині XIII ст., які успадкували містичний досвід як ранньої Церкви, так і отців раннього середньовіччя (святих Августина, Бенедикта, Григорія Великого, Домініка, Франциска Ассизького та ін.), що сприяло появі перших містичних концепцій.

У XV столітті поряд з представниками старої схоластичної містики (Діонісій Картузіанець, Ніколай Страсбурзький склався новий, схильний до теософії містичний рух, виражений Миколою Кузанським і містиками-гуманістами (Марсиліо Фічіно) і особливо шукачами і особливо шукачами істинної релігії в глибинах неоплатонізму і каббали – Джованні Піко дела Мірандола, у Німеччині – Іоанн Райхлін. Ще тіснішим був ухил до теософії та містичного розуміння природи у Теофраста Парацельса та Агрипи Неттесхеймського.

У XVIII столітті з його торжеством раціоналістичних ідей розвитку містики сприяли її розрізнені представники – Гергард Терстесген, Еммануїл Сведенборг, Йóганн Каспáр Лафатéр, Самуель Колленбуш, Йоганн Генріх Юнг-Штиллінг та ін., з яких багато хто схилявся до теософії. Тільки розквіт романтики в XIX столітті приніс із собою пожвавлення інтересу до містики (особливо велике значення Фрідріха Шлейєрмахера), але цей інтерес відрізняється переважно історичним характером: витягуються із забуття Майстер Екхарт та Якоб Бьоме), з'являється низка праць з історії містики (Йоханн Йозеф Ґеррес, Вільгельм Прегер та ін.).

«єднання», «розчинення» або «занурення» у Бога [37, с. 197]. Приготуванням до містичного поєднання з Богом виступає аскетизм, який є передумовою формування християнської містики як «містики нескінченності», що має христоцентричний характер.

Яскравими представниками католицького містицизму кінця XIII століття були німецькі містики з монастиря Гельфти, зокрема, святі Мехтильда Магдебурзька (Mechthild von Magdeburg, 1207–1282) [1] і Мехтільда Гакеборнзька (Mechthild von Hackeborn, 1241–1298) [2], Гертруда

[1] *Мехтільда Магдебурзька* (нім. Mechthild von Magdeburg; бл. 1207, Магдебурзьке архієпископство – 1282, Гельфтський монастир) — християнська містичка.

Походить від знатних батьків з лицарського роду. Приблизно у 1250 році на прохання свого сповідника, домініканця Генріха Галльського, вона почала писати про свої містичні переживання. Генріх Галльський упорядкував її замітки, написані середньонижньонімецькою мовою, для перших шести із семи книг про «Безперервне світло Боже». Ймовірно, завдяки увазі до її письма та її критики тогочасного релігійного життя, церкви та світу, вона провела останні роки свого життя у самоті в цистерціанському Гельфтському монастир. Там вона познайомилася з молодою Ґертрудою Гельфтською. Мехтільда Магдебурзька прожила в монастирі 12 років і за цей час до списку її творів додалась ще одна книга.

У своїх семи творах «Безперервне світло Боже» Мехтільда використовувала пісні над піснями і міннезанг, для того щоб описати містичний шлюб душі з Христом. На Мехтільду вплинули Єлизавета Угорська, Бернард Клервоський, Давід Ауґсбурзький, Гільдеґарда Бінґенська та Григорій Великий. Її твори вважаються одним з найбільш вражаючих прикладів німецької жіночої містики і показують високий рівень жіночої освіти в середньовіччі.

Її твір «Безперервне світло Боже» — це комплексний твір, який складається з різних поетичних частин та дуже різних прозових творів. Мехтільда поєднує описи видінь та візій, молитов, медитацій, алегорій та проповідей і пише у різних жанрах, поперемінно використовуючи прозу та ліричні уривки. Крім того, вона подає короткі, автобіографічні уривки.

[2] *Мехтільда Гакеборнзька* (також Мехтільда Гельфтська; нім. Mechthild von Hackeborn; 1241 в замку Гельфта поблизу Айслебена; 19 листопада 1298 в монастирі Гельфта) – цистерціанка і містичка. В римо-католицькій церкві належть до лику святих; день спомину в календарях бенедиктинців, цистерціанців і трапсістів – 19 листопада.

Мехтільда походить із східно-саксонського дворянського роду Гакеборн. У семирічному віці вона стала монастирською ученицею у цистеріанському монастирі Россендорф, який був заснований у 1229/1234 в мансфельдському володінні, і віддана на виховання своїй старшій сестрі Ґертруді Гакеборнзькій, яка також була пізніше канонізована. З 1251 року Ґертруда була настоятелькою монастиря, який у 1258 році був перенесений у Гельфту. Завдяки своїм талантам (біографічні записи підкреслюють смиренність, завзятість та доброту, а також її велику відданість молитві, музичний талант та прекрасний голос) вона стала диригенткою. Пізніше Мехтільда стала наставницею новичок і керівницею монастирської школи. З 1261 року їй було також довірене виховання Ґертруди Гельфтської.

Мехтільда написала кілька молитов. Крім того, існує практика щодня відмовляти

Гельфтська (Gertrud von Helfta, 1256–1302) [1], а також св. Бригіда Шведська (Birgitta, 1303–1373) [2], які досягли висот містичного стану, мали дар ясновидіння, описавши у своїх творах власний містичний досвід. Як пишуть сучасні богослови, в його основі було «екстатичне з'єднання з Богом у формі діалогу їхніх душ із Христом через звільнення від усього земного» [32, с. 27–28].

Досягнення німецького містичного досвіду були розвинуті католицькими містиками наступних століть. Так, св. Катерина Сієнська (Caterina da Siena; 1347–1380) з великою ясністю та точністю описала містичне спілкування з Богом та його присутність у душі, яке проявлялось в її постійному молитовному єднанні з Богом. Саме цей містичний досвід молитви надалі став основою провідної методики містики XV–XX ст. –

три Богородице Діво, для того щоб відзначати діяння Пресвятої Трійці. Цю практику Мехтільда отримала у видінні, у якому Богородиця пообіцяла допомогу Мехтільді в годину смерті, якщо вона виконає її бажання. Видіння Мехтільди також сприяли розвитку набожества до Найсвятішого Серця Ісуса.

[1] *Гертруда Велика* або Гертруда Гельфтська (нім. Gertrud von Helfta, 1256-1302) — середньовічна католицька свята. Коли їй було п'ять років, батьки віддали дівчину до монастиря цистерціанок у містечку Хельфта, неподалік Ейслебена. Незабаром до неї приєдналася її молодша сестра – Мехтільда.

У Хельфтському монастирі пройшло подвижницьке життя чотирьох видатних німецьких жінок-містиків: крім Гертруди Великої та Гертруди Гакенборнзької, там жили також Мехтільда Гакеборнзька (сестра Гертруди Великої) і Мехтільда Магдебурзька. У монастирі Гертруда вивчала грамоту, латину, богослов'я та гуманітарні науки.

27 січня 1281 року Гертруда пережила своє перше видіння Христа. Це переживання стало переламним у житті монахині. Протягом восьми років, під час яких видіння регулярно повторювалися, Гертруда занотовувала їх у багатотомній праці «*Legatus Divinae pietatis*» («Посланець Божественної любові»), яка стала важливим внеском у розвиток німецького містицизму. Крім того, саме Гертруда сприяла встановленню культу вшанування Серця Ісуса, який пізніше поширився всією Католицькою Церквою.

У 1677 році папа Інокентій IX вписав її ім'я в Римський мартиролог, а в 1738 році Климент XII зробив її шанування загальним. День пам'яті – 16 листопада.

[2] *Св. Бригіда Шведська* (швед. Birgitta, 1303, Фінстад, Швеція — 23 липня 1373, Рим) – католицька свята, покровителька Європи, засновниця ордену бригідок.

Свята Бригіда походила з княжої родини, де панувала молитовна атмосфера. Невдовзі після народження Бригіда втратила матір. Десятирічною дівчинкою зазнала під час проповіді про Христові Муки особливого просвічення. Той сон викликав у Бригіди велике враження і закарбувався в її свідомості. Всі дані біографії св. Бригіди взято з Біграфії «Життя Святих». Практика 15-ти молитов, з огляду на благословення отримала назву «Таємниця щастя». Церква апробувала їх, аж тоді вони були опубліковані.

техніки медитації, розробленої св. Томою Кемпійським (Thomas von Kempen, бл. 1380–1471) та розвиненим св. Ігнатієм Лойолою (Ignatius Loyola, 1491–1556). Ігнатій де Лойола вдосконалив попередній досвід медитації, надавши духовним вправам нової форми – форми спеціальних духовних вправ, так званих «реколлекцій», які стали основною концепцією духовної діяльності не лише заснованого цим святим ордена єзуїтів, але й католицьких містиків наступних поколінь [53, 5–6].

У XVI столітті іспанські містики св. Тереза Авільська (Teresa de Ávila; 1515–1582) і св. Іван від Хреста (також відомий як Св. Хуан де ла Крус, ісп. Juan de la Cruz; 1542–1591) у своїх трактатах розвинули практичний досвід молитви через духовно-психологічну інтуїцію, обґрунтувавши методи інтенсивного та глибокого поєднання душі з Богом заради її очищення. Італійські містики св. Марія Магдалина де Пацці (Maria Maddalena de' Pazzi; 1566–1607), св. Катерина де Річчі (Caterina de' Ricci; 1522–1590), св. Філіпо Непі (Filippo Romolo Neri; 1515–1595) і Франциск Салезький (François de Sales, Франсуа де Саль; 1567–1622) поклали в основу свого містичного досвіду необхідність дієвого способу досконалого поєднання з Богом і набуття божественної любові.

Цей історичний досвід за триста років був розвинутий видатними французькими містиками XIX століття – св. Жаном Батистом Марі Віаннеєм (Jean Baptiste Marie Vianney, 1786–1859) [1], св. Іваном Боско (Giovanni

[1] *Жан Батист Марія Віанней* (фр. Jean Baptiste Marie Vianney, Жан-Марі Віанней, Арський пастир, кюре із Арсу; 8 травня 1786, Дардії – 4 серпня 1859, Арс) – католицький святий, що вважається взірцем парафіяльного священника. Його 41 річна діяльність у парафії Арс-ен-Домбе (фр. Ars-en-Dombes) отримала загальносвітову відомість завдяки своїй безкомпромісності та спалаху християнської духовності тамтешньої спільноти.

Вже з дитячих років Жан-Марі, що проводив більшу частину свого часу, допомагаючи батькам у господарстві, виявляє схильність до усамітнення та молитов, бавився у священника та влаштовував вівтарі. У 1818 році Віанней був призначений капеланом каплиці села Арс. Після прибуття на нове місце Віаней став вести суворе аскетичне життя, звівши до мінімуму потреби у їжі і сні. Будучи сам вихідцем із сільської родини та звичний до сільської праці, Жан-Марі стає легко зрозумілим та доступним для своїх нових парафіян. У 1824 році кюре за благодійні кошти купує невеликий будинок, в якому відкриває безкоштовну школу для дівчаток під назвою «Дім провидіння», котра згодом стала і сиротинським притулком. Згодом, у 1849 році він відкриє подібну школу для хлопчиків.

Melchiorre Bosco; 1815–1888), Джон Генрі Ньюменом (John Henry Newman; 1801–1890) [1] та св. Терезою з Лізьє (фр. Thérèse de Lisieux; 1873–1897) [2].

Практичний духовно-пасторальний характер католицької містики XIX століття набув творчого розвитку в християнській культурі XX століття саме завдяки французьким містикам. Їхніми послідовниками стали, зокрема, польська свята Марія Фаустина Ковальська (Maria Faustyna Kowalska; 1905–

Поступово парафія Арсу стала набувати загальної відомості через хвилю релігійного піднесення, а також чутки про чудеса і вкрай суворий аскетизм місцевого священника. Так почалась традиція паломництва до Арсу, яка набула особливого розмаху у 1830–1835 роки і тривала до кінця життя Віаннея.

[1] *Святий Джон Генрі Ньюмен* (англ. John Henry Newman; 21 лютого 1801, Лондон, Велика Британія — 11 серпня 1890, Едгбастон, Бірмінгем) — англійський кардинал, теолог, поет, центральна фігура релігійного життя Великої Британії вікторіанського періоду. Канонізований Католицькою церквою в 2019 році.

Очолював Оксфордський рух, що добивався оновлення Англіканської Церкви на зразок Вселенської Церкви перших п'яти століть. У 1845 році перейшов у католицтво, відстоював ідеї скотизму і принцип свободи волі, керував католицьким університетом у Дубліні (1854–1858). Від 1879 року стає кардиналом, одним з провідних теологів Католицької Церкви, попередником ідей II Ватиканського Собору. На думку Джойса, Честертона та інших, Ньюмен — велика постать англійської літератури, блискучий стиліст і майстер парадоксу, автор однієї з кращих автобіографій XIX століття — «*Apologia Pro Vita Sua*» (1864).

[2] *Св. Тереза із Лізьє* (Свята Тереза Дитяти Ісуса і Святого Лику фр. Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus et de la Sainte Face, в миру Тереза Мартен; 2 січня 1873, Алансон, Франція – 30 вересня 1897, Лізьє) – католицька свята, монахиня кармелітка, одна із чотирьох жінок, що удостоєна титулу Учитель Церкви.

9 квітня 1888 року Тереза Мартен вступила до монастиря босих кармеліток у Лізьє, де вже перебувало 24 сестри переважно старшого віку. Вона отримала ім'я Тереза Дитяти Ісуса і Святого Лику та з ентузіазмом прийняла всі умови нового життя — холод, самотність, відсторонені молитви. Приблизно в цей час Тереза, після багатьох років пошуків, прийшла до дитинячої духовності, котра базувалася на розумінні батьківства Бога, яке є милосердною любов'ю вираженою і втіленою в Ісусі Христі. Християнське життя є життям дитини Отця («сина у Сині»), що починається після таїнства хрещення і відштовхується від євангельських слів: «Якщо не станете як діти, не ввійдете в царство небесне». Її сестра Паулін – настоятелька мати Агнес доручила їй записувати спогади з дитинства і подальшого життя, котрі згодом лягли в основу книги «Історія однієї душі».

Ця книга була видана через рік після смерті Терези та передавала її приховане внутрішнє життя, вона мала надзвичайний успіх та стала всесвітньо відомою.

Ключовим у духовному досвіді Терези став так званий «Малий шлях» — досягнення святості, що не передбачає великих публічних діянь, таких як мучеництво, місіонерство тощо.

Місце поховання Святої Терези з Лізьє є другим після Лурду за щорічною кількістю відвідувачів паломницьким центром Франції. Через сто років після смерті у світі нараховувалось близько 1700 церков названих на її честь.

1938) [1], всесвітньо відома завдяки культу Милосердя Божого [20, с. 102–104]. Цей культ Божої любові отримав широке вшанування і визнання на практиці через милосердне служіння Богу і людям, послідовниками якого стали блаженна мати Тереза (ім'я при народженні Аньєза Ґонджа Бояджіу, Anjezë Gonxhe Bojaxhiu, 1910–1997), а також – отець Піо з П'єтрельчини (італ. Padre Pio da Pietrelcina, 1887–1968) [2], якого 16 червня 2002 Церква проголосила святим.

Вже короткий огляд основних історичних віх розвитку європейського містицизму свідчить про те, що к другій половині XIX століття вже був

---

[1] *Св. Марія Фаустина Ковальська* (пол. Maria Faustyna Kowalska; 25 серпня 1905, Глоговець, Калишська губ., Королівство Польське — 5 жовтня 1938, Краків, Польща) — католицька свята, проповідниця Божого Милосердя, містичка.

Народилася у багатодітній, бідній і побожній селянській родині Станіслава та Маріани Ковальських. Від семи років життя відчувала потяг до монашого життя, але батьки не давали Гелені згоди. У свої 16 років покинула родинний дім задля заробітку і допомоги родині. У липні 1924 року Гелена отримала видіння страждаючого Ісуса, після чого прийняла тверде рішення до вступу до монастиря, навіть без згоди батьків. З 1 серпня 1925 року — в монастирі Сестер Матері Божої Милосердя у Варшаві, де отримала ім'я сестра Марія Фаустина і через п'ять років склала монаші обітниці чистоти, убогості і послуху. Перебувала у різних монастирях, найдовше у Кракові, Плоцьку і Вільнюсі.

Після першого року новіціату з'явилися надзвичайно болісні містичні випробування, а пізніше духовні і моральні страждання, пов'язані із намаганням здійснити посланництва, яке отримала від Христа Господа.

Св. Фаустина своє життя віддала справі рятування душ грішників. Глибину її духовного життя розкриває «Щоденник Боже Милосердя». Цей твір — щиросердечне і непретензійне зізнання людини з усіх складних перипетій щодо здійснення її прагнення поєднатись з Богом, туги за Всевишнім, злетів і душевної пітьми на шляху до втілення мрії.

18 березня 1993 року Святіший Отець Іван-Павло II проголосив Марію Фаустину Ковальську блаженною. 30 квітня 2000 року в Римі відбулася канонізація сестри Марії Фаустини Ковальської.

[2] *Отець Піо з П'єтрельчіини* (італ. Padre Pio da Pietrelcina, світське ім'я: Франче́ско Форджо́не, 25 травня 1887, П'єтрельчина, Італія — 23 вересня 1968, Сан-Джованні-Ротондо) – італійський священник, стигматик, благодійний діяч та чернець ордену капуцинів. До Ордену братів менших капуцинів вступив 6 січня 1903 року кандидатом у пресвітери. 28 липня 1916 року прибув до монастиря Сан Джованні Ротондо, на пагорбах Гаргано, де, за винятком невеликих перерв, перебував аж до дня смерті. Отець Піо організував групи молитви, його стараннями була побудована сучасна лікарня, якій він дав назву «Дім Полегшення в Стражданнях».

Папа Іван Павло II 2 травня 1999 року зачислив Отця Піо до лику блаженних, а 16 червня 2002 року – до лику святих. Святий Отець Піо залишив гідне наслідування свідчення любові до Господніх страстей і Євхаристії, вірним і покірним слугою якої він був. Прославився як чудовий керівник душ. Через його витривале служіння в сповідальниці Бог виявив сучасному світові красу своїх діл милосердя.

накопичений величезний досвід християнського богоспілкування. І Брукнер, який допитливо шукав відповіді на свої відкриті питання, безсумнівно був знайомий як з теоретичними постулатами традиції, так і з її практичною стороною.

Містичний духовний досвід католицьких святих останніх восьми століть стали дієвим засобом духовного відродження світу і, що особливо важливо, виявився ключовим чинником становлення сучасного «харизматичного руху» в Європі [29]. Йдеться про утвердження ідеї «оновленої Церкви». Будучи малодослідженою областю, як і теології, і у релігієзнавстві, цей рух виступає яскравим виразником містицизму межі XX–XXI століть.

Деякі сучасні дослідники цього руху, що існує понад двадцять років, зробили спроби порівняння раннього християнства та його сучасного «оновленого» стану в Католицькій церкві. Від моменту виникнення в Берліні у 1972 році рух харизматичного оновлення поширився по всій Католицькій церкві, внаслідок якого виникли харизматичні молитовні групи. Перші групи послужили сигналом до утворення подібних угрупувань по всій Німеччині, Австрії та Швейцарії. За три роки в Німеччині вже налічувалося 150 груп із понад 6 тис. членів, які зараховували себе до руху католицько-харизматичного оновлення. На відміну від того, як це відбувалося в США, керівництво рухом у Німеччині знаходилося від самого початку в руках священиків або мирян-богословів. Це було гарантією того, що рух не розвиватиметься поза Церквою, а тим більше проти Церкви, і буде спрямований на створення «харизматично оновленої Церкви» [29].

Як пише Р. Канталамесса, широке поширення харизматичного руху в католицизмі стало можливим завдяки зацікавленості та схваленню його ідей з боку Католицької церкви. Другий Ватиканський собор, папа Павло VI та папа Іоанн Павло II, а також численні єпископські конференції, виявили позитивне та конструктивне ставлення Церкви до цього руху, яке отримало «право громадянства» після Другого Ватиканського собору, оскільки воно

стало «плодом Другого Ватиканського собору» і відображенням його рішень [67, с. 3]: «Собор був покликаний пожвавити церковні обряди, християнське життя і застосування надприродних дарів Святого Духа. Тому головним чинником становлення харизматичного руху є «відкриття» віруючих діянню Святого Духа та нове переживання євангельської традиції через нову євангелізацію – реєвангелізацію» [29, с. 74].

Апелюючи своєю музикою до самої сутності християнського світогляду, Антон Брукнер несподівано і водночас цілком закономірно виявився причетним до сучасних процесів відновлення багатовікової духовно-містичної традиції католицизму.

1.2. Мотети *Locus iste* WAB 23 C-dur та *Os justi* WAB 30 F-dur у фокусі сакрального досвіду композитора

Як відомо, існують різні принципи класифікації мотетів: за текстовими ознаками, за способом викладу, за структурними компонентами. К. Хоуї ретельно аналізує жанрову природу мотету, поляризуючи німецьку та латинську традиції [85, с. 60]. Нагадаємо, що витоки латинського мотету сягають доби Середньовіччя. У XVI столітті мотет досяг свого класичного синтезу в контексті франко-фламандського стилю Жоскена Депре та його послідовників. Пізніше з'явилися різновиди жанру в Німеччині та Англії (антем). На німецькому ґрунті латинський мотет було видозмінено. На початку XVI століття латинська традиція у деяких землях Німеччини перервалася внаслідок Реформаційного руху. Проте музично-композиційні прийоми латинських творів збереглися в німецьких композиціях, хоча тексти й було перетворено на діалекти. Звернення до мотету в XIX столітті пов'язано здебільшого з німецької традицією: у творчості Ф. Мендельсона, Р. Шумана та Й. Брамса кількісно переважають німецькомовні зразки жанру. До латинської традиції зверталися в основному композитори австрійської школи – Ф. Шуберт, А. Брукнер, а також Ф. Ліст. «Широке використання латинських текстів у музиці, – вказують дослідники, – легко

пояснюється мелодикою латинської мови, її вічною та непереборною красою» [25, с. 7]. Таким чином, у композиторській практиці XIX століття рівною мірою культивувалися обидва типи мотетів – німецькою та латинською мовами.

У Німеччині популярність мотету була багато в чому пов'язана із попереднім розвитком жанру в творчості Г. Шютца та Й.-С. Баха [1]. Приблизно від 1830 року, як зазначається у словнику Гроува, «впливовий цециліанський рух прагнув активно замінити симфонічну музику віденської школи чистим стилем, заснованим на акапельних месах і мотетах пізнього Ренесансу» [94] [2]. Як відомо, Брукнер також зробив свій внесок до

---

[1] Німецькі мотети Людвіга Зенфля з'явилися ще на початку XVI століття.

[2] У 1868 році в Регенсбурзі було засновано церковне товариство – Союз св. Цецилії, назване на згадку про конгрегації св. Цецилії, до якої належав Палестрина. Цециліанський рух стосувався реформи церковної музики, яка прагнула відродити у XIX столітті в Австрії акапельний хоральний стиль доби Ренесансу.

Серед основних принципів цециліанства слід відзначити наступні:

1. Повернення до аскетичної суворості звучання. Як і за доби Середньовіччя, аскетизм був для церковнослужителів важливішим за художній рівень композицій. "Stilus mixtus" ("змішаний стиль") і "stilus solemnis" ("урочистий стиль"), які були характерні для церковної музики класицизму, для цециліанців виявилися неприйнятними.

2. Ревнителі чистоти культової музики вважали, що «істинна, справжня церковна музика» підпорядкована літургії, всі слова в ній повинні добре доноситись до тих, хто молиться.

3. У творах для церкви треба було уникати композиційних хитрощів, складних модуляцій, раптових і тривалих хроматичних наслідків – загалом, не слід було використовувати все те, що нагадувало б про світську музику і, перш за все, про оперу. Дані вимоги породили в багатьох музикантах прагнення обмеження засобів вираження, простоти, стилістичної однорідності.

4. Під час створення церковної музики композиторам необхідно орієнтуватися на ренесансну вокальну поліфонію без інструментального супроводу – тобто спів *a cappella*.

5. Винятком був орган – він допускався в літургії. Орган застосовувався лише у функції супроводу співаків, тобто у підлеглої ролі, зокрема, він був покликаний посилювати звучання невеликих хорів.

6. Одним із способів досягнення необхідної стилістики стало відродження григоріанського співу. Про головне завдання у статуті асоціації Святої Цецилії сказано так: «Григоріанські співи, або cantus planus, слід усюди берегти з великою старанністю. Поліфонічний спів (cantus figuralis) старих і нових композицій слід заохочувати у межах церковних законів» [89, с. 56].

7. Церковна музика повинна звучати лише у храмі.

8. Зразками, на які слід було рівнятися сучасним композиторам, слугували твори старих майстрів XV–XVI століть. Зокрема, еталоном церковної музики стали твори Палестрини.

цеціліанського напряму, хоча й не був йому послідовно відданим [1].

Композитор належав до числа тих митців, які за своїм світоглядом тяжіли до католицького канону, тож композитор не симпатизував суворому й консервативному німецькому стилю. На відміну від німецьких мотетів Й. Брамса та Ф. Мендельсона, які зазнали більшою мірою впливу німецької хорової школи, зокрема, бахівської традиції, композиції Брукнера на латинські тексти були пов'язані з більш прадавніми музичними шарами. Попри широку обізнаність музиканта у творчості німецьких барокових майстрів, композиційна модель, яку обирає для себе Брукнер, сягає доби Ренесансу. Йдеться, насамперед, про стиль Дж. Палестрини та представників франко-фламандської поліфонічної школи [2].

---

[1] До представників цеціліанства в німецькому мистецтві відносять композитора та органіста Йоганна Міхаеля Гайдна (Johann Michael Haydn; 1737–1806); абата Георга Йозефа Фоглера – композитора, теоретика, педагога (Georg Joseph Vogler; 1749–1814); композитора, диригента, скрипаля та педагога Людвіга Шпора (Ludwig Spohr; 1784–1859), який заснував у 1822 році в Касселі Союз Цецилії; Каспара Антона Мастіо (Kaspar Anton von Mastiaux; 1766–1828); юриста, музиканта Антона Фрідріха Юстуса Тібо; композитора Йоганна Каспара Айблінгера (Johann Kaspar Aiblinger; 1779–1867); відомого знавця та видавця старовинної музики Карла Проске (Karl Proske; 1794–1861); регента хору та органіста церкви в Регенсбурзі Йоганна Георга Меттенляйтера (Johann Georg Mettenleiter; 1812–1858) та ін.

В Італії до цеціліанського руху зараховуються Станіслао Маттеї (Stanislao Mattei; 1750–1825), Ніколо Антоніо Цингареллі (Niccolo Antonio Zingarelli; 1752–1837), Франческо Базілі (Francesco Basily; 1767–1850; композитор, музикант, вчений, абат Джузеппе Баїні (Giuseppe Baini; 1775–1844); музичний колекціонер, композитор, абат Фортунато Сантіні; музикознавець, композитор та священик П'єтро Альф'єрі (Pietro Alfieri; 1801–1863).

У Франції – композитор та педагог швейцарського походження, засновник Інституту церковної музики (Париж), учень Цингареллі Луї Нідермайєр (Abraham Louis Niedermeyer; 1802–1861), Гаспаре Спонтіні (Gaspare Spontini; 1774–1851).

Цеціліанство вплинуло також на діяльність видавництв («Pustet» у Регенсбурзі, «Schwann» у Дюссельдорфі, «Böhme» в Аугсбурзі та інших).

[2] Слід зазначити, що твори Палестрини в середині XIX століття вважалися еталонними, а відтворення елементів композиторського письма італійського генія доби Відродження розглядалося як шлях порятунку церковної музики від неналежних стилістичних експериментів. Е. Т. А. Гофман вважав, що «з Палестрини починається чудовий період церковної музики» [80].

У XIX столітті створювалися історичні дослідження про Палестрину та нідерландських майстрів. Джузеппе Баїні (Giuseppe Baini; 1775–1844) написав книгу "Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina" ("Історико-критичні спогади про життя і творчість Дж. П. да Палестрини", Рим). Німецькому музичному письменнику К. Г. А. Вінтерфельду (Karl-Georg-August

Мотети Антона Брукнера можна вважати певною мірою «підручником» із вивчення релігійного світовідчуття композитора. Надзвичайно ємні за змістом, вони концентровано виражають не лише головну думку молитви, але й кожну з її смислових віх. Фраза за фразою, ніби щабель за щаблем, відкривається весь шлях проживання композитором сакрального сенсу, закладеного у тексті.

Найбільш незбагненне та водночас найпотаємніше у мотетах Брукнера – це «діалог» композитора з Богом. Видатний католицький теолог XX століття Карл Ранер (Karl Rahner) визначає містику як «випробування внутрішньої об'єднуючої зустрічі людини з божественною нескінченністю, яка підтримує і людину, і решту проявів буття» [36, с. 275].

Яскравим прикладом містичної *зустрічі з Богом* є градуал ***Locus iste***, що став першим «віденським» духовним твором Брукнера. Мотет було написано для монастирського хору рідного собору Санкт-Флоріана і виконано за місяць до прем'єри Другої меси мі мінор [1]. Вербальний текст

Winterfeld, 1784–1852) належить робота "Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst" (Дж. Палестрина: його твори та їх значення для історії музики, Бреславль, 1832). Фортунато Сантіні (Fortunato Santini; 1778–1861) за 50 років зібрав одну з найбільших нотних бібліотек, де були представлені твори старих італійських майстрів та сучасних композиторів. За період від 1862 до 1907 роки в Лейпцигу було видано повне зібрання творів Палестрини у 33 томах.

Авторитетний фахівець у галузі старовинної музики, німецький редактор Карл Проске (Karl Proske) зібрав нотну бібліотеку, що складається переважно з композицій XVI–XVII століть. З 1853 він приступив до видання старовинних творів «Musica divina», яке пізніше вилилося в чотиритомний труд. У 1850 році Проске видав один з кращих творів Палестрини – "Missa Papae Marcelli" ("Меса папи Марчелло") у трьох варіантах: у шестиголосному, чотириголосному та восьмиголосному [38, с. 1057].

[1] Записи:

Перший запис мотету Locus iste А. Брукнера відбувся на початку XX століття: Karl Luze, Chor der Kaiserlichen Hofmusikkapelle – 78 rpm gramophone disc G.C./HMV 44762, с. 1907.

Наразі існує понад 200 записів мотету *Locus iste*. Серед них:

Matthew Best, Corydon Singers, Bruckner: Motets – CD: Hyperion CDA66062, 1982.

Philippe Herreweghe, la Chapelle Royale/Collegium Vocale, Ensemble Musique Oblique, Bruckner: Messe en mi mineur; Motets – CD: Harmonia Mundi France HMC 901322, 1989.

Frieder Bernius, Kammerchor Stuttgart, Bruckner: Mass in E minor; Ave Maria; Christus factus est; Locus iste; Virga Jesse – CD: Sony CL SK 48037, 1991.

John Eliot Gardiner, Monteverdi Choir, Bruckner: Mass No. 1; Motets – CD: DG 459 674–2, 1998.

піснеспіву (у перекладі А. Дробиш – «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» [6, с. 142].

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 органу. 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.

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 цецілiанського руху. 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,

Dan-Olof Stenlund, Malmö Kammarkör, Bruckner: Ausgewählte Werke – CD: Malmö Kammarkör MKKCD 051, 2004.

Petr Fiala, Tschechischer Philharmonischer Chor Brno, Anton Bruckner: Motets – CD: MDG 322 1422-2, 2006.

Ulf Samuelsson, Ungdomskören OPQ, Under höga valv – CD: Olaus Petri Församling OPCD001, 2006.

Michael Stenov, Cantores Carmeli, Benefizkonzert Karmelitenkirche Linz – CD/DVD issued by the choir, 2006, and on YouTube.

Stephen Layton, Polyphony Choir, Bruckner: Mass in E minor & Motets – CD: Hyperion CDA 67629, 2007.

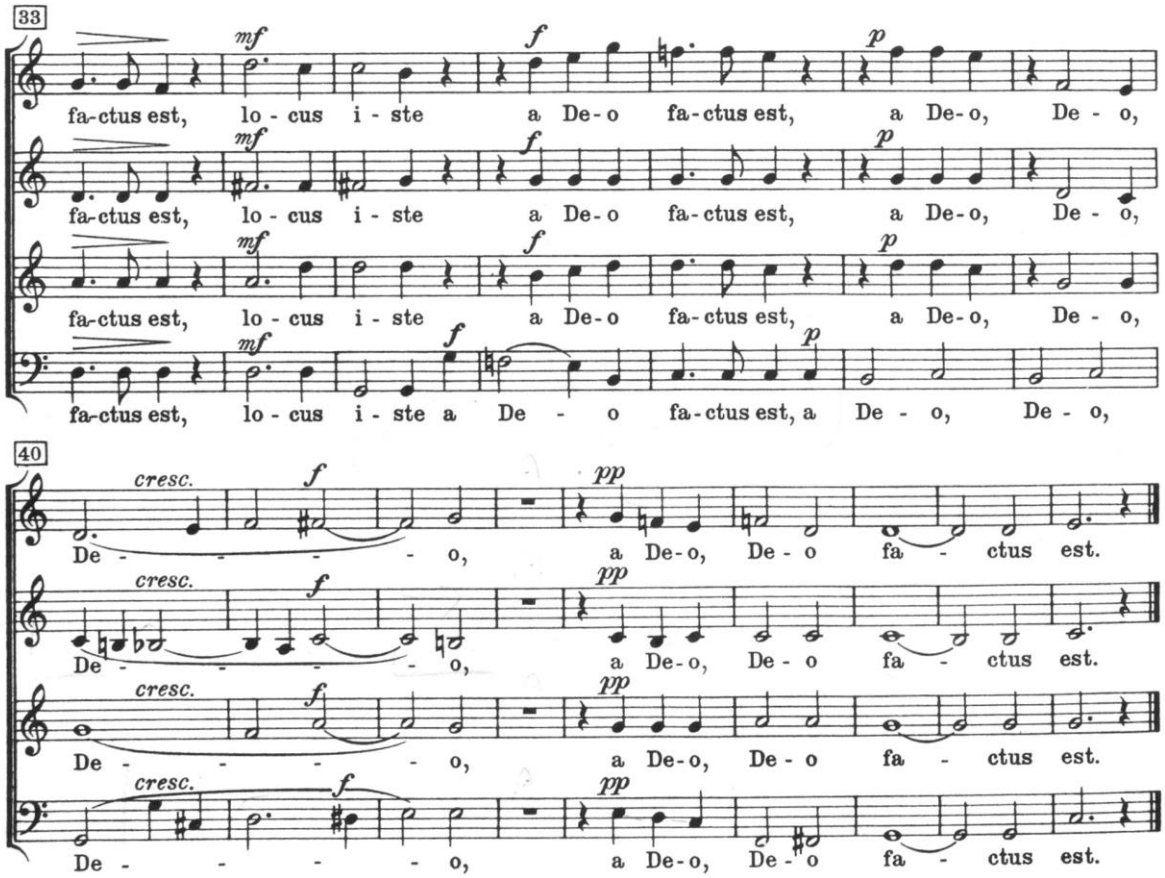
Erwin Ortner, Arnold Schoenberg Chor, Anton Bruckner: Tantum ergo – CD: ASC Edition 3, issue of the choir, 2008.

Otto Kargl, Domkantorei St. Pölten, Bruckner: Messe E-Moll, CD: ORF CD 3174, 2013.

Philipp Ahmann, MDR Rundfunkchor Leipzig, Anton Bruckner & Michael Haydn - Motets – SACD: Pentatone PTC 5186 868, 2021 (https://en.wikipedia.org/wiki/Locus_iste_(Bruckner)).

ствердживальне 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 розширенні звучить кода – *a Deo factus est*. Уповільнений рух, мінімум динаміки – такими засобами відтворено розчинення в Божій присутності (див. Приклад 1).

Приклад 1. *Locus iste* WAB 23. Репризний розділ.



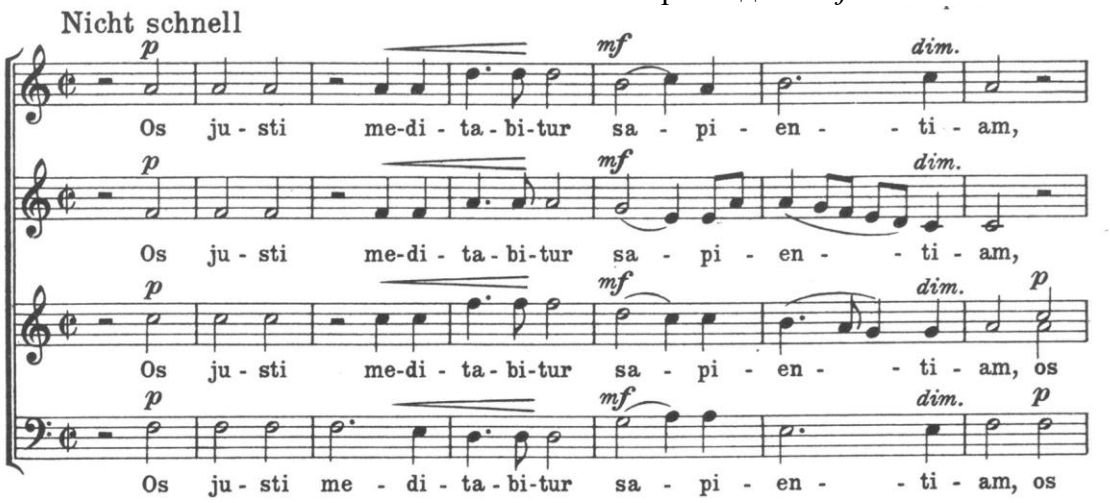
Особлива ясність і променистість притаманні мотету ***Os justi meditabitur*** (WAB 30). Це – виразний приклад витонченої інтонаційної

роботи Брукнера з текстом. Композитор не просто деталізує кожну фразу, заглиблюючись в її символіку, але й знаходить до 3-5 варіантів прочитання одного слова. Саме в цих «варіаціях» красномовно проступає ставлення Брукнера до того чи іншого вислову. На думку композитора, щось може бути сказано побіжно, а щось потребує багаторазового тлумачення.

Чотириголосна композиція градуалу *Os justi* (WAB 30) була написана у 1879 році на прохання регента хору монастиря Св. Флоріана Ігнаца Трауміхлера. Текст твору взятий із Псалма 37:30-31. Згідно з поясненням Брукнера, яке він сформулював у супровідному листі до І. Трауміхлеру, в *Os justi* застосовано цециліанські принципи: від самого початку градуалу виключено всі знаки альтерації, септакорди, квартсекстаккорди та інші сучасні засоби музичної мови: «Мотет є строго модальним: він починається та завершується в лідійському ладу, а середня частина містить фугато. У фінальному розділі використано давньогрецьку каденцію, що стихає повторами *F-dur*'ного акорду» [85, с. 60].

Відкривається мотет просвітленою, ніби споконвічною фразою *Os justi* (*The mouth*... / Уста...) [1] (див. Приклад 2).

Приклад 2. *Os justi meditabitur* WAB 30



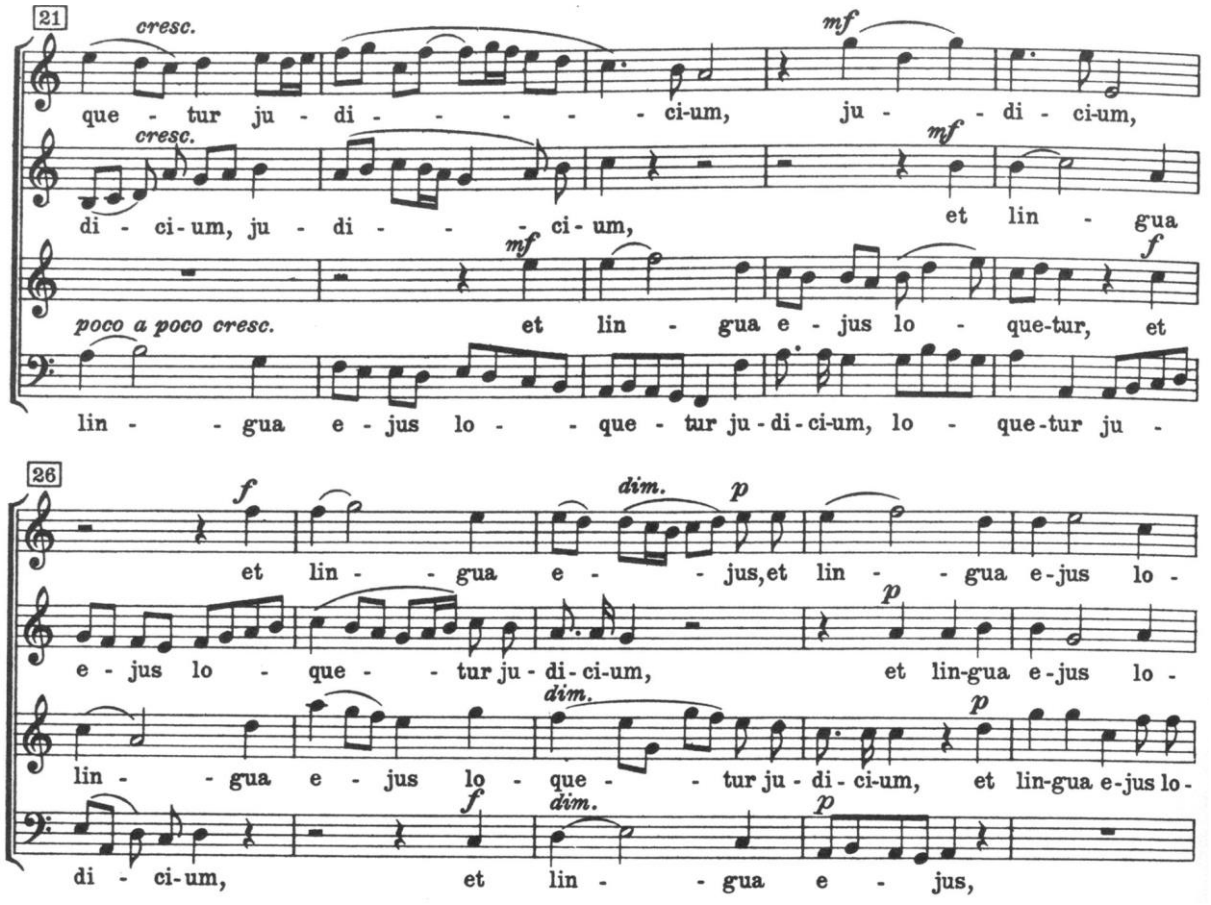
Весь аксіоматичний сенс першої репліки псалма зібрано у стрункий

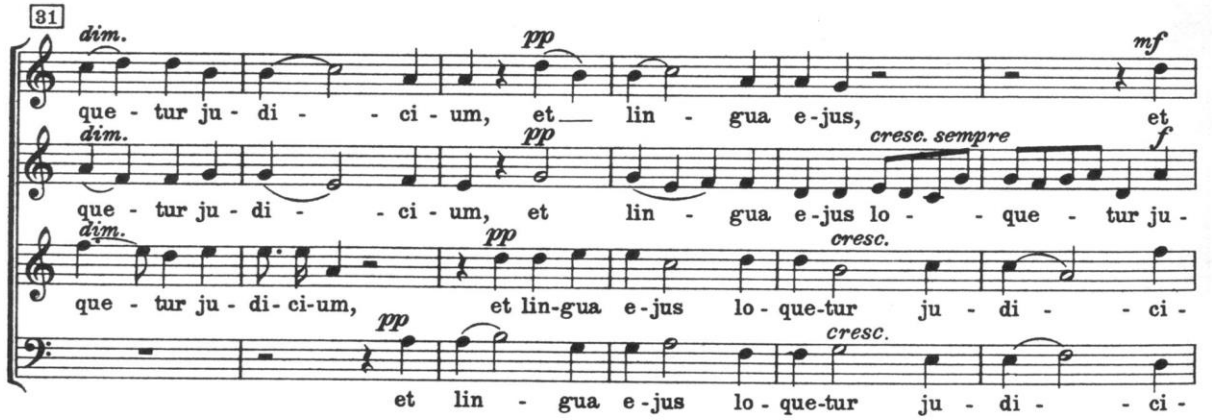
[1] А. Дробиш пропонує наступний переклад:
Уста праведного кажуть мудрість,
язик же його промовляє про право,
закон Бога його – в його серці (Пс. 36:30-31) [6, с. 146].

масив тонічного тризвуку. Його пафос – у відсутності будь-яких інших прочитань. Брукнер був справжнім майстром у подібному «декларуванні істин». Протягом наступних тактів початкова фраза набуває ще більшої величі за рахунок охоплення крайніх регістрів діапазону та поліфонічного переплетення голосів. Розгортаєтеся безкрайня картина божественної краси і мудрості, яка існує поза і над людиною.

Зовсім інший тип музичного викладу Брукнер обирає в середньому розділі: *et lingua ejus loquetur judicium* (*and his tongue speaks what is just* / і язик його говорить справедливість). Рухоме фугато, в якому кожна з хорових партій виявляє свій повноправний і відчутний «голос», створює звуковий образ громади (див. Приклад 3).

Приклад 3. *Os justi meditabitur* (середній розділ)

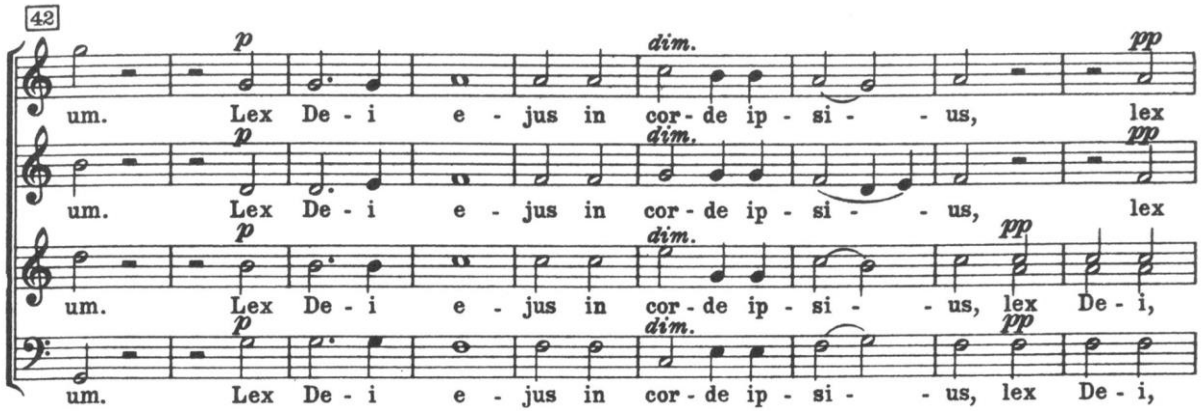




Не вдаючись до звукозображальних прийомів, Брукнер, тим не менш виразно малює «світ дольний»: він контрастний і знаходиться в постійному русі. Досить тривале розгортання тематичного матеріалу призводить до яскравої й насиченої кульмінації. Динамічна вершина вибудовується на слові *judicium* («справедливість»), тт. 40–42. Зауважимо, що у ладогармонічному відношенні каданси, що завершують перший і другий розділи, ідентичні (G-dur). Завдяки цьому на композиційному рівні формується стійкий взаємозв'язок понять *sapientiam* (мудрість) (т. 16) і *judicium* (справедливість).

Ідея божественної мудрості, що цілковито заповнює світ, отримує остаточне підтвердження в третьому розділі мотету. Генеральна пауза виразно підготовлює виклад головної думки твору – *Lex Dei ejus in corde ipsius* (*The law of his God is in his heart* / Закон Божий в його серці). Ця фраза – сутність молитовного тексту, в неї Брукнер вкладає максимум сенсу й духовного трепету (див. Приклад 4).

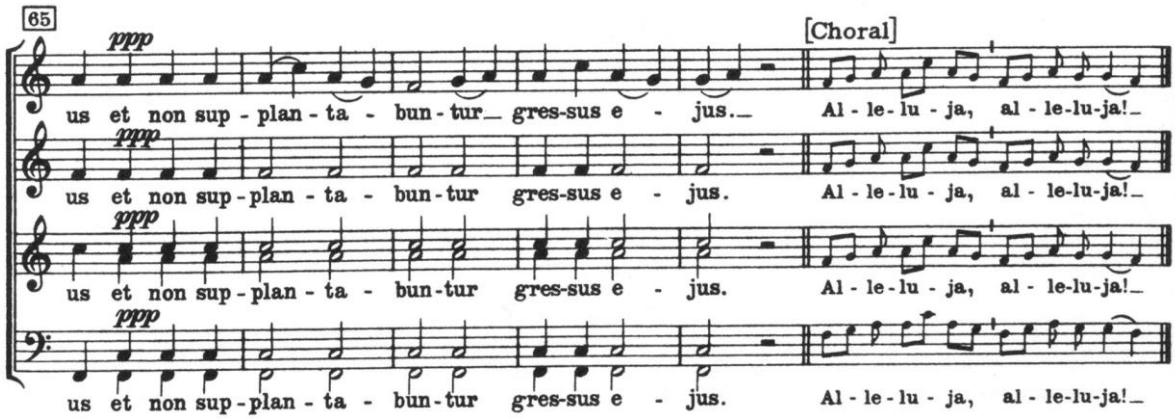
Приклад 4. *Os justi meditabitur*



Рух завмирає у строгому чотириголоссі. З поверненням до вихідного типу фактури відбувається символічне переключення у «світ горній». Дбайливо та обережно, слово за словом оформлюється в музиці ключова думка тексту. Якщо й можна говорити про особисте проживанні композитором молитви, то це відбувається саме тут. Вперше велична краса світобудови немов «наближається» до людини. У всіх голосах фактури багаторазово повторюється слово *corde*. У низхідному секвенційному русі все більшої сокровенності набуває інтонація *lamento*.

У фінальному розділі твору музичний розвиток ніби згортається: заключна фраза тексту *et non supplantabuntur gressus ejus* (*and his feet do not falter* / нога не здригнеться) будується при мінімальному русі верхнього голосу. Всі три нижніх голоси завмирають на тонічній гармонії (див. Приклад 5).

Приклад 5. *Os justi meditabitur*



Підсумком музичного розвитку стає унісонне проведення мелодії григоріанського хоралу *Alleluja*. Через «голос» традиції Брукнер немов би закарбовує свою – і загальнолюдську – приналежність вищому світопорядку.

В цілому, музику мотету *Os justi* відрізняє дивовижна за якістю статика – статика, коли активний рух усередині кожного з двох умовних образних шарів не призводить до їхньої взаємодії. *Спів-існування* стає основою філософської ідеї мотету.

Висновки до Розділу 1.

Антон Брукнер вирізнявся серед своїх сучасників не лише за кількістю написаної церковної музики. Особистість композитора формувалася в умовах католицької практики, увібрала в себе трепетне та дбайливе ставлення до традицій і звичаїв церкви. Збереження багатовікових традицій для Брукнера виявилося одним із пріоритетних завдань. В його церковних творах виявляються стилістичні зв'язки із музикою Середньовіччя, Відродження, бароко, класицизму. Тому діалог композитора-романтика із традицією викликає особливий інтерес.

Звертаючись до релігійних текстів, Брукнер пропонує власне тлумачення текстового першоджерела. Це відбувається навіть у тих випадках, коли жодних відступів від оригіналу немає. Вже факт послідовного збереження канонічного тексту демонструє позицію автора, який повністю підпорядкований вимогам канону. Окрім того, власне ставлення автора дається взнаки у випадках, коли в музичному творі з'являються певні відступи від тексту, зокрема повтори, повернення до попередніх рядкам, купюри, додавання тощо. Повтори чи вилучення фрагментів тексту на рівні слів, фраз, а часом і кількох строф, – всі ці деталі здатні загострити або змістити смислові акценти. На прикладі мотетів *Locus iste* WAB 23 C-dur та *Os justi* WAB 30 ми проаналізували, як ці питання вирішуються у хорових творах Брукнера.

Більшість канонічних текстів, як і ранній, і у зрілий період творчості, відтворюється у вокальних творах Брукнера повністю. Очевидно, що для композитора було важливо зберегти та донести до слухача текст саме у тому вигляді, в якому він склався у католицькій службі. Безсумнівно, в такому дбайливому ставленні до тексту можна угледіти міцний зв'язок композитора з церковною традицією і практикою.

Разом з тим, за всієї суворості ставлення до церковного тексту Брукнер допускає часом додавання і купюри. Неодноразово наприкінці хорів як текстову вставку композитор додає ювіляцію *Alleluja*. Вона

зустрічається в хорі *Os justi* WAB 30, де за ювіляцією *Alleluja* звучить псалмовий вірш *Inveni David*, що було продиктовано порядком католицької служби. Купюри у Брукнера ми знаходимо у градуалі *Locus iste* WAB 23. Такі купюри обумовлені розстановкою смислових акцентів.

Неодноразово у хорах Брукнера (особливо зрілого періоду творчості) зустрічаються повтори окремих слів, словосполучень та коротких фраз. У багатьох випадках композитор вдається до повторів заради смислової значущості повторюваного слова чи фрази, як наприклад у мотеті *Locus iste* («Це місце створено Богом» – *Locus iste a Deo factus est*), *factus est* / «Богом, створено Богом»). Брукнер саме за рахунок повторень слів та словосполучень посилює закладений у першому рядку зміст. Слід сказати, що названі методи роботи з текстовим першоджерелом можуть призводити як до зміщення смислових акцентів у молитві, так і до зміни музичної структури. Щодо цього у Брукнера хори дуже різноманітні та цікаві.

Таким чином, з одного боку, велика кількість хорів з мінімальними відступами в текстовому першоджерелі демонструють дбайливе ставлення Брукнера до церковної традиції. А з іншого, – текст стає матеріалом для інтерпретації: повтори, купюри, вставки у хорах Брукнера зміщують, а часом створюють нові смислові акценти.

РОЗДІЛ 2.

МОТЕТИ-СПОВІДІ АВСТРІЙСЬКОГО МАЙСТРА В ДІАПАЗОНІ СУЧАСНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

2.1. «Дотик до священного» у Маріанських мотетах Антона Брукнера (*Ave Maria* WAB 6 F-dur, *Tota pulchra es Maria* WAB 46)

Усередині різноманітного світу брукнерівських хорів Маріанські антифони вирізняються своєю особливою замкнутістю. Незважаючи на широку поширеність популярних мотетів *Ave Maria* та *Tota pulchra es* у виконавській сфері, ключ до них доводиться шукати кожного разу новий. Вони монолітні, «неприступні» та в певному сенсі доцентрові за способом втілення художньої ідеї. Якщо у мотетах *Os justi* і *Christus factus est* можна розшифрувати задум композитора, послідовно проживаючи кожну музичну інтонацію в її становленні та розвитку, то у Маріанських антифонах Брукнера духовна «субстанція» у такий спосіб не виявляється. При зовнішній ясності художньої ідеї виконавець подекуди залишається «за бортом» твору. Окрім загальної алегоричності та символіки тексту сама форма діалогу соліста й хору ніби замикає сенс сказаного на самому собі, не впускаючи «глядача» до сакрального простору мотету. Отже, щоб увійти в орбіту цього внутрішнього – надзвичайно інтенсивного – музичного руху, треба стати йому спів-причетним. Іншими словами, інтерпретатору необхідно досягти ефекту присутності, а не спостереження.

Образ Діви Марії всією своєю сутністю є невід'ємною складовою католицького канону. Масштаб «звучання» Маріанської ідеї, що «із століття в століття надихала й опромінювала творчу свідомість людства», переконує в її неминущій значущості, пише Н. Жиртуєва [12, с. 145]. В історії вже понад 2000-літнього існування християнства не було жодної епохи, яка б не відобразила свого світовідчуття «крізь призму сприйняття вічного образу» [12, с. 158]. У художніх прочитаннях різних часів образ Діви Марії незмінно постає як носій стрижневих основ людського духу, підкреслює Н. Жиртуєва,

і залишається ідеалом, «що поєднує зрозумілі й близькі материнські якості (Молитвениця, Заступниця) із незбагненими (Матір Господня, Пріснодіва, «Сходи Небесні», Regina coeli – Цариця Небесна)» [12, с. 154]. Явивши людству свій образ Великої Матері, християнська культура наділила його новими, неповторними рисами: в іпостасі Мадонни й Богородиці образ Марії став уособленням вищого – заступницького – начала. Їй молилися в ім'я очищення від «скверни пристрастей», щоб «звільнена душа могла рухатися шляхом благочестя» [46, с. 142].

Як найважливіша грань художньої свідомості християнської цивілізації тема Пресвятої Діви Марії отримала надзвичайно широкий розвиток у музичному мистецтві: «Маріанські антифони стали символом і провідником трансцендентного, висловивши своє розуміння образу Богородиці» [63, с. 201]. Утаємничений в імені Святої Марії дуалізм земного і небесного зумовив головний пафос цієї фігури для середньовічного мислення. Це стало, за переконанням Р. Бьомера, істотним імпульсом до створення більш розвинутої та виразної, у порівнянні з іншими хоралами, мелодичної лінії Маріанських антифонів: «Залишаючись у межах модальних ладів з їхньою формульністю, співи, присвячені Діві Марії, демонструють прорив до нових видів вільного від канонів мелодичного інтонування» [63, с. 178] [1]. На думку дослідника, формування такого роду мелодики у Маріанських антифонах стало своєрідною музичною проекцією «динамічної інтенції» образу Діви Марії. Ця ж властивість виявилася одним із найважливіших жанрових маркерів Маріанських піснеспівів, адже саме в них раніше за інших відбулося становлення «індивідуального особистісного начала, не характерного для решти григоріанської творчості» [63, с. 113].

Спираючись на власну, вироблену століттями, символічну мову,

[1] Нагадаємо, що у канонічній богослужбовій практиці використовуються чотири Маріанських (богородичних, «фінальних») антифони: *Alma Redemptoris mater* («Благодатна Мати Спасителя»), *Ave Regina caelorum* («Радуйся, Царице небес»), *Regina caeli* («Цариця неба») та *Salve Regina* («Радуйся, Царице»); всі вони виконуються без псалму та за структурою нагадують гімни.

Богородична традиція утворила потужний пласт музичного мистецтва [1]. У контексті досліджуваної теми важливо закцентувати увагу саме на тих аспектах культу, які резонують сьогодні, тим більше, що сучасна ситуація в європейському духовному просторі демонструє високу активність процесів переосмислення вікових понять.

У зв'язку з цим дуже цінними виявилися енциклопедичні за обсягом дані про сьогоднішній стан культу Марії у світі. Згідно з офіційною інформацією Ватикану, за останні 100 років було опубліковано понад півтисячі папських енциклік і заяв про Діву Марію. «Один лише 1954 рік, проголошений папою Пієм XII "Роком Марії", був ознаменований 43-ма знаковими заходами на честь Божої Матері. Причому значна частина з них – це маріологічні конгреси найвищого рівня, результати роботи яких було відображено приблизно у вісімнадцяти об'ємних публікаціях» [32, с. 224]. Окрім того, видавалися (й донині видаються) численні маріологічні журнали. Однак більш важливим за кількісний показник священик вважає ту богословську та духовну вага, яку образ Діви Марії набрав у католицькій вірі в цілому. «Пій XII з гордістю заявив, – вказує Д. Оменн, – що з початку XX століття щороку виникає 1000 нових Богородичних асоціацій. Близько 8 000 000 клопотань з усього світу містили прохання до папи римського про видання догматичного визначення "Взяття Пресвятої Богородиці на небо". Будучи обумовленим, здебільшого, емоційною прихильністю до Матері Господа, в Церкві з'явилося бажання нагородити Божу Матір ще більш особливими дарами й привілеями. В офіційному церковному вченні,

[1] Аналізуючи структурні особливості Маріанських антифонів, А. Татарнікова вказує на їхню яскраву, нетипову для григоріаніки, мелодичну виразність. Усередині системи григоріанських наспівів склався такий вид образотворчості, пише автор, який «"живописує" певні сакральні символи та в якому мелодичні формули ніби візуалізуються, скидаючись на символічні фігури». У низці найбільш важливих і поширених музичних символів автор виділяє наступні: 1) формула кола (заснована на оспівуванні); 2) триразове повторення III ступеню ладу (як втілення символу Святої Трійці); 3) симетрична низхідна та висхідна хвиля у діапазоні кварти (графічно нагадує символ чаші); 4) висхідна секвенційна формула ступенів (формула графічно зображує символічні ступені) [45].

богослов'ї та проповідницькій практиці з'явилися такі найменування як "Марія – Посередниця усіх милостей" і "Марія – Співпокутниця"» [32, с. 226]. Таким чином, проаналізувавши статистику, ключові ідеї та документацію Другого Ватиканського собору (1962–1965) [1], Д. Оменн підводить до думки про якісний перегляд сучасною Церквою сутності та форм прояву жіночої духовності.

Це твердження набуває особливої виразності в контексті підкресленої уваги виконавців до брукнерівських Маріанських антифонів. Безумовно, можна говорити про певні загальні тренди у сфері руху громадської думки на всіх її рівнях.

Масштаб «звучання» теми Пресвятої Діви у християнському мистецтві визначений, першої черги, тим, що Вона – Мати Спасителя. Тому особливо хвилюючими і привабливими з точки зору їхнього художнього втілення, на думку Н. Жиртуєвої, стають ті епізоди життя Богоматері, в яких Її доля зримо з'єднується з долею Сина: «Благовіщення, Голгофа, Успіння – ось кульмінаційні, визначальні віхи у земній долі Марії» [12, с. 167].

Лаконічна й світла молитва *Ave Maria*, улюблена десятками композиторів різних епох і шкіл, стала вершинним перетворенням таїнства Благовіщення у католицизмі. Виникнення даної молитви датується XII століттям. На цей час Маріанські піснеспіви пройшли вже довгий шлях розвитку, збагачення сюжетики, кристалізації найбільш виразних поетичних і мелодичних формул.

Брукнерівський мотет *Ave Maria* (WAB 6), створений у 1861 році, продовжує лінію духовних жанрів у творчості композитора вже на новому етапі. Отримавши фундаментальні знання з контрапункту у найвидатнішого австрійського педагога Саймона Зехтера (*Simon Sechter*; час навчання – з 1855 по 1861 рр.), Брукнер приступив до реалізації всього, чому був навчений. Період 1960-х років став для музиканта дуже плідним і

[1] На Другому Ватиканському соборі було прийнято 16 документів (4 конституції, 9 декретів і 3 декларації) [95].

багатообіцяючим. До моменту переїзду до Відня (1868) Брукнер вже мав у композиторському доробку Реквієм (1849), Магніфікат (1852), струнний квартет (1862), *Germanenzug* для чоловічого хору та духового оркестру (1864), три великі меси (1864, 1866, 1868), Першу симфонію до-мінор, WAB 101 (1866), сім малих церковних хорів [1], твори для органу та оркестрові марші. Професійному зростанню чимало сприяли служба Брукнера на посаді міського органіста у Лінці, а також керівництво чоловічим хором *Liedertafel Frohsinn*. Цілком закономірно, що жанри хорової музики отримали в цей період творчості композитора значну перспективу.

Відомо, що Брукнер тричі звертався до тексту *Ave Maria*. Вперше ця молитва зацікавила музиканта у 1856 році – хор WAB 5 композитор створив для сопрано, альта, чотириголосного хору, органу та віолончелі. За п'ять років з'явився варіант *Ave Maria* для семиголосного хору *a cappella* WAB 6 (1861), а в 1882 році композитор написав сольну версію *Ave Maria* WAB 7 (для альта й органу).

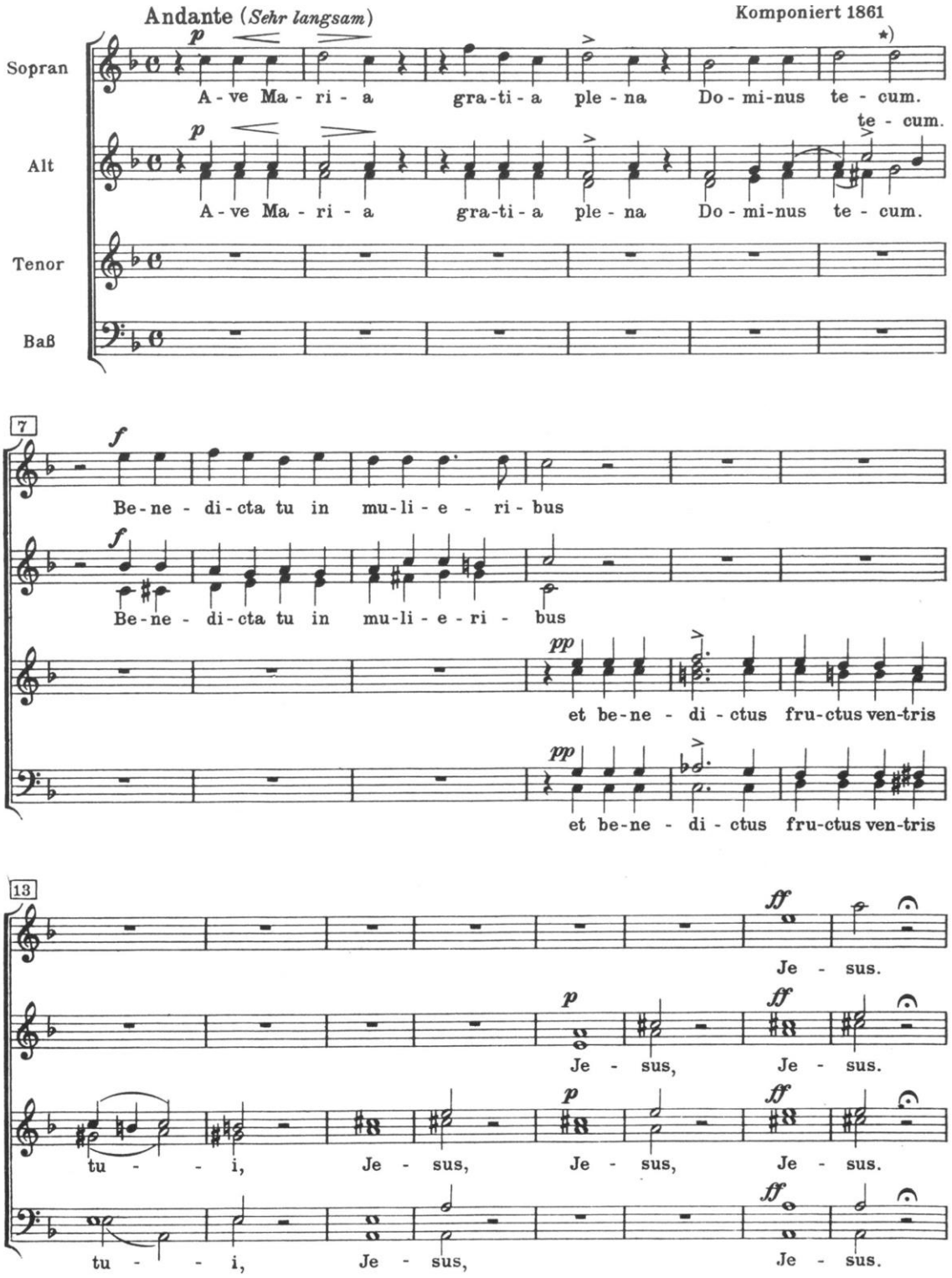
Найбільшою популярності набула світла й проста у своєму молитовному умиротворенні ***Ave Maria*** WAB 6.

Дотик до сакрального таїнства означав для Брукнера завжди дистанцію. Цією специфічною особливістю проникнуті не лише Маріанські антифони, але й решта духовних творів композитора. Священне в його безпосередній близькості настільки є променистим і невимовним, що його неможливо виміряти людськими мірками. Звідси, таке незвичайне піднесення першої репліки хору *Ave, Maria, gratia plena*. Початок зі слабкою долі, фактична нерухомість звукової матерії, ледь відчутна ритмічна пульсація та монолітність хорової фактури – все це підпорядковано втіленню іншого світу. Антифонне зіставлення груп верхніх і нижніх голосів сприяє ще більшому охопленню звукового простору (див.

[1] Серед них: *Ave Maria* («Радуйся, Маріє») WAB 5 (1856) і WAB 6 (1861), *Afferentur regi* («Після провадять її до Царя») WAB 1 (1861), *Am Grabe* («На могилі) WAB 2 (1861), *Inveni David* («Знайшов я Давида») WAB 19 (1868), *Pange lingua et Tantum ergo* WAB 33 («Співайте, вуста» і «Слався, Жертво»), *Trauungs-Chor* («Весільний хор») WAB 49 (1868).

Приклад 6).

Приклад 6. *Ave Maria* WAB 6

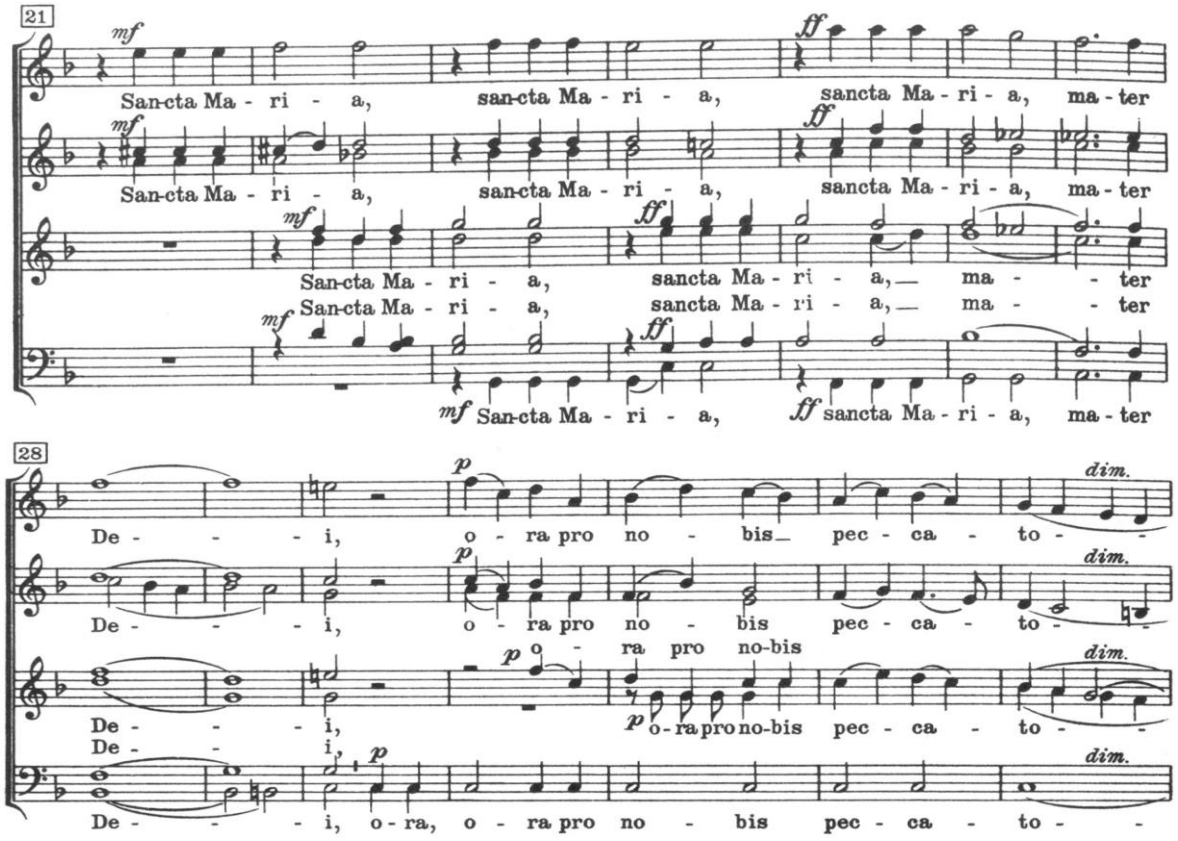


Смисловим осереддям першої строфи стає слово *Iesus* (т. 21). Воно підкреслене зміною фактури, гармонічною фарбою (тривала хорова педаль *A-dur*'ного тризвуку), багатим динамічним розширенням. Але, що найважливіше, відбувається подолання вихідної прірви між людиною та

Богом. Для Брукнера Ім’я Христа – це безодня відчуттів: від неймовірних страждань до всепоглинаючої любові. Безцінним скарбом мотетів Брукнера є прихований у них діалог із сакральним, який легко «розшифровується» за допомогою музики. У творах Брукнера близькість до священного проживається кожного разу по-різному: десь – у таємній тиші (*Os justi*, WAB 30), десь – через радісний вигук (*Ave Maria*, WAB 6), а десь (у більшості випадків) – через гострий біль (*Christus factus est*, WAB 11). Але головне – це постійне й непереборне прагнення до Бога. Якими б не були зовнішні чинники, що оточують твір (тексти, сюжети, слова, реальні життєві віхи...), Брукнер знайде свою омріяну «точку зв’язку» із Богом. В *Ave Maria* цією священною миттю – переломною подією у внутрішньому світі – стає слово *Iesus* (тт. 15–20).

Після прямої згадки улюбленого Імені образ Марії немов починає «наближатися» до людини. В імітаційному розшаруванні хорової фактури та поступовому опусканні до нижнього регістру «прочитується» рух «світів» назустріч (*Sancta Maria*, *Mater Dei*, тт. 21–28; див. Приклад 7).

Приклад 7. *Ave Maria*, WAB 6 (кульмінаційний розділ)



Завершення мотету звучить вищою мірою гармонійно та спокійно: *Ora pro nobis, nobis peccatoribus, Nunc et in hora, in hora mortis nostrae* (тт. 30–51). У багатошаровому переплетенні хорових голосів зі стійкою опорою на тонічний органний пункт вибудовується фінальний розділ форми.

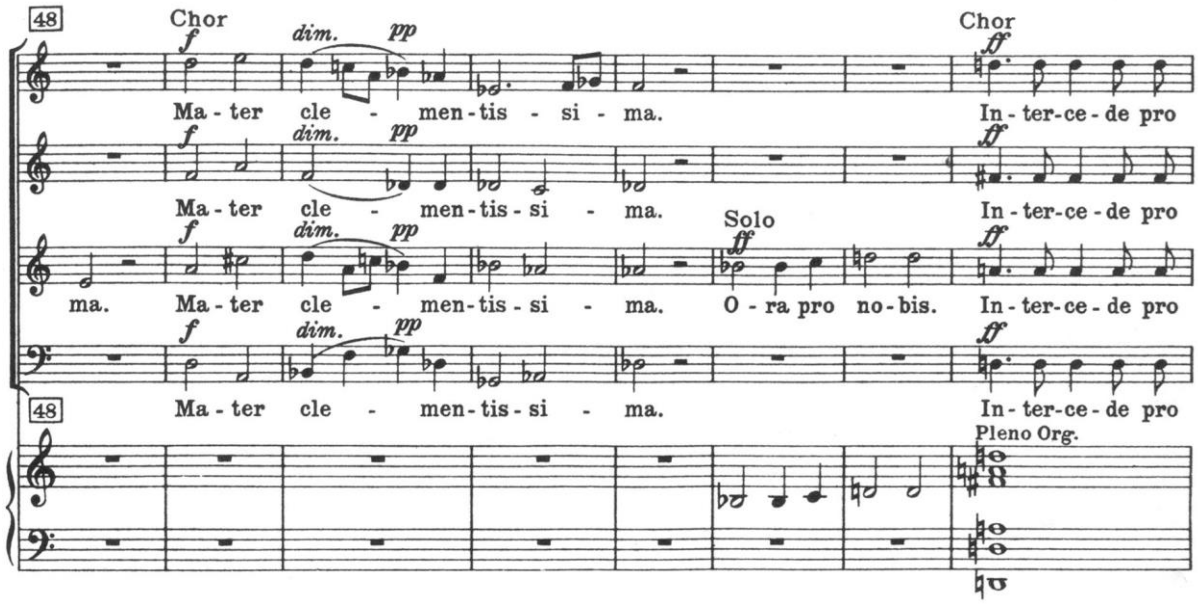
Ave Maria WAB 6 – єдиний у своєму роді приклад миттєвого дотику свідомості людини до сфери сакрального. Така форма виявлення Божественної Присутності споріднює аналогічні сцени християнських таїнств «Парсифаля» та «Лоенгріна» Ріхарда Вагнера, музика якого, як відомо, заворожувала Брукнера.

Мотет ***Tota pulchra es Maria*** WAB 46 для тенора, чотириголосного змішаного хору та органу (1878) належить до наступного, віденського, періоду творчості композитора. На цей момент Брукнер, вже маститий автор, був озброєний повноцінним технічним інструментарієм композитора і впевнено втілював свої індивідуальні, ні на кого несхожі, хорові концепції. Згідно з архівними документами, приводом для написання твору став 25-річний ювілей з моменту присвоєння високого церковного чину другу композитора – Францу Йозефу Рюдігеру (*Franz Joseph Rudigier*), єпископу Лінца. Ф. Фрацйсберг наводить у своїй роботі фрагмент вітального листа самого Брукнера 67-річному Рюдігеру, що був відправлений композитором за кілька днів до святкової події: «Преподобний, ласкавий пане єпископе. Дозвольте, Ваша єпископська милість, до високого ювілейного торжества принести до Ваших ніг глибоке шанування і сердечне вітання. Бог хоче єпископської благодаті на Ваш 50-річний ювілей, і нехай незабаром після цього у Вас, на щастя, з'явиться міцне здоров'я і процвітання. З причини Вашої святої діяльності божественне благословення стікає на Вашу голову згори. Перед священиком відтепер відступлять вороги. <...> дозволяю собі присвятити Вам мою піднесену, святу *Tota Pulchra*. З вдячністю за все я цілу Ваші руки, і, як і раніше, ставлюся з найвищою повагою до Вашої єпископської благодаті. Брукнер» (Відень, 30 травня 1878) [73, с. 205].

Перше виконання антифону відбулося через кілька днів після відправлення листа – 4 червня 1878 року на молебні у спорудженій каплиці Нової церкви у Лінці.

Мотет *Tota pulchra es, Maria* нагадує величний храмовий обряд, де кожен з учасників (соліст і хор) виконує свою конкретну смислову і конструктивну функцію. Причому будь-які відступи від «ролі» неприпустимі всередині цього символічного дійства. Одна репліка породжує іншу, утворюючи послідовне коло «сюжетних подій» тексту, в результаті чого, всі вони сходяться «під куполом» кульмінаційної фрази мотету *Ora pro nobis*. *Intercede pro nobis. Ad Dominum Iesum Christum*. (див. Приклад 8).

Приклад 8. *Мотет Tota pulchra es Maria*
(кульмінаційна фраза *Ora pro nobis. Intercede pro nobis. Ad Dominum Iesum Christum*)



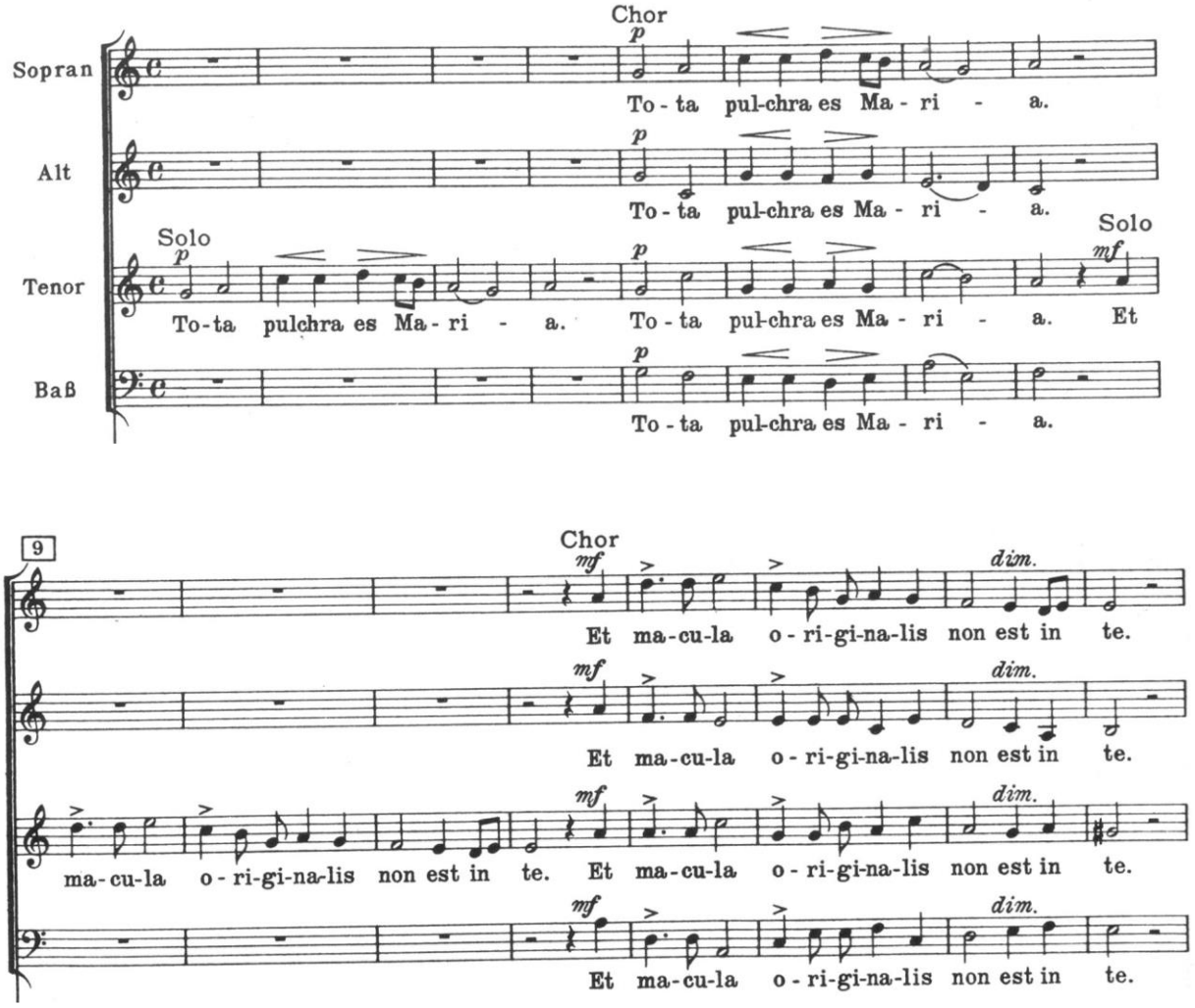
У цілому, форма мотету вирізняється ясністю та пропорційністю: це двочастинна композиція AA^1 з чітким виділенням розділів по п’ять строф у кожному (*Tota pulchra es, Maria, / et macula originalis non est in te. / Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel / tu honorificentia populi nostri, / tu advocata peccatorum. – O Maria, / Virgo prudentissima, / Mater clementissima, / ora pro nobis, / intercede pro nobis ad dominum Jesum Christum*).

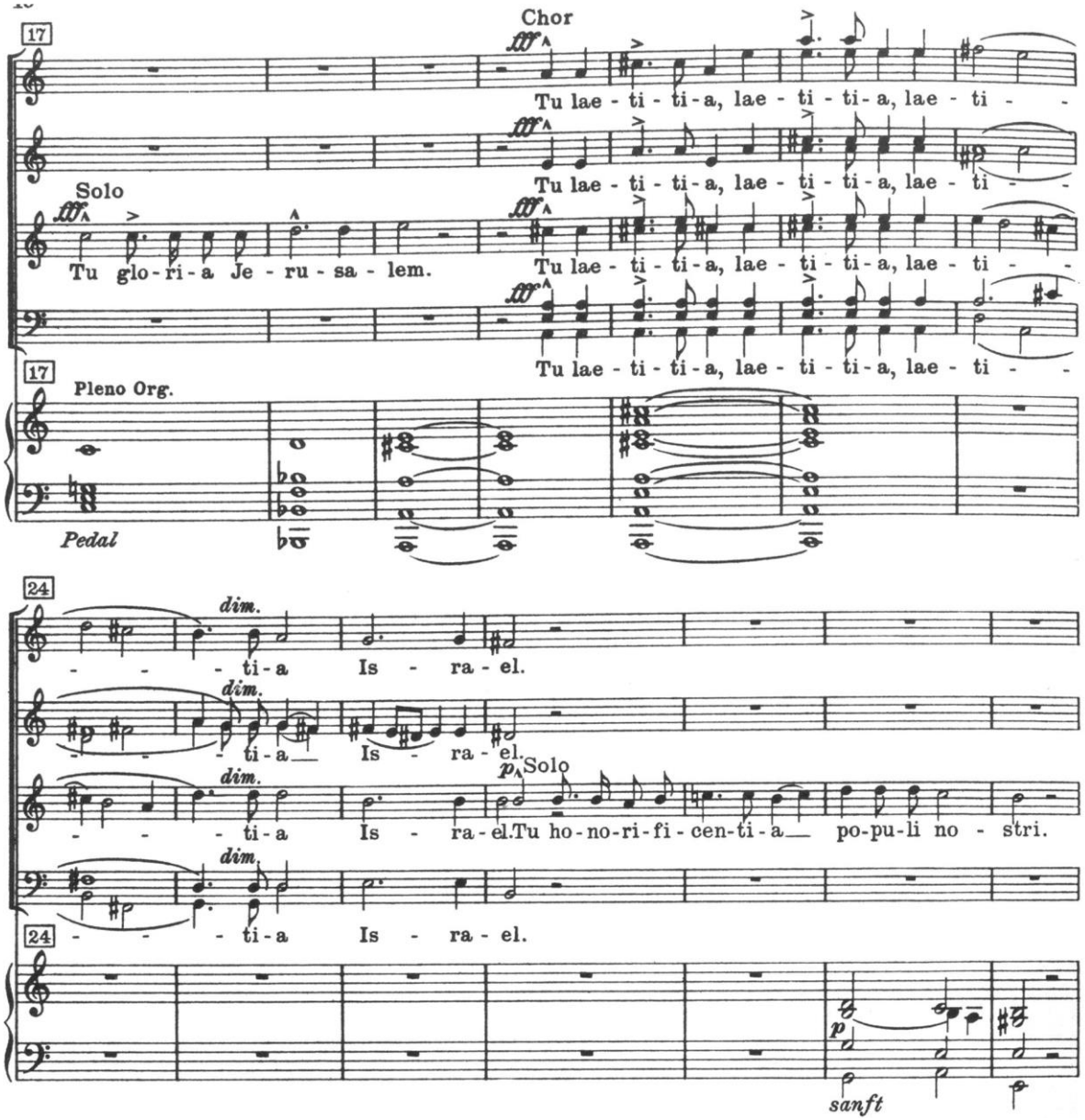
Звернемо увагу, що Брукнер навмисно робить акцент на повторності текстових реплік, і це стосується не лише антифонного принципу вступу

голосів, але й елементів репризності всередині форми. У такий спосіб композитор багаторазово підсилює проповідницький тон оповіді. В цьому полягає відмінність від *Ave Maria*. У певному сенсі мотет *Tota pulchra es Maria* є неприступним – кругова замкнута структура немов би нівелює горизонтальну, «людську», послідовність перебігу думки. Кожна фраза є зверненою ніби до купола храму. Музичний розвиток спрямовано у вертикаль. Перед нами розгортається картина проголошення, а не роздуму, тому весь зміст тексту сприймається як вища даність. Це – констатація істини, а не її пошук.

Звідси – різкі переключення фактурно-динамічних планів. Велично-споглядальний тон першої репліки *Tota pulchra es, Maria* змінюється імперативним посилом на словах *Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel* (див. Приклад 9).

Приклад 9. Мотет *Tota pulchra es Maria* WAB 46





Аналогічним чином побудовано другий розділ форми: трепетне звернення *O, Maria, Maria* (тт. 37–40) також раптово поступається місцем урочистому проголошенню *ora pro nobis* (тт. 53–54). Додатковий експресивний ефект духовного торжества надає звучанню унісон голосів соліста й органу – прийом, до якого Брукнер вдається двічі протягом твору.

Ось ця вища «дарованість» сакрального, яка відрізняє музику мотету *Tota pulchra es,* пояснює природу музичної статики цього твору. Рух думки навмисно дробиться на фрази, причому фрази повторні, які, здавалося, повинні були б повністю загальмувати рух. Проте відбувається зворотний ефект. Через нашарування однієї фрази на іншу, через повторність реплік соліста хором здійснюється ще більше занурення до благодатного світу.

Людина у такий спосіб немов би продовжує свій стан. Ось чому виникає раптовий та екстатичний вигук: *ora pro nobis*. Це – кульмінація, що породжена духовним напруженням. У цій експресії закладено таїнство з'єднання з вищим – з'єднання не зовнішнє, а внутрішнє, сокровенне.

Узагальнюючи змістовне наповнення мотету *Tota pulchra es*, можна сказати, що Брукнер немов би знайшов собі місце поруч з цим величним Обрядом. Через любов і поклоніння Діві Марії він наблизився до свята святих...

2.2. Сакральний діалог у мотеті *Christus factus est* WAB 11 d-moll як драматургічний стрижень твору

У Брукнера приваблює, насамперед, напруженість внутрішнього життя, що кипить у його духовній музиці, перетворюючись щомиті. У розгорнутому сповідальному просторі церковних мотетів композитора немає правил і догм. Попри канонічний текст, музика не містить передбачуваних «сюжетних поворотів». Знаки та символи молитви трактуються набагато ширше, ніж диктує традиція. Ми потрапляємо в епіцентр внутрішнього світу композитора: кожен новий музичний твір – це відкрита і непередбачувана особистісна історія автора. Композитор дивує своєю свободою «говорити напряму з Богом». У своїй музиці Брукнер буває умиротворений, беззахисний, нестриманий, нетерплячий, наляканий, «вбитий» почуттям провини і… незмінно натхненний. Хоч би як це парадоксально не звучало, але в іпостасі ченця-служителя композитор дозволяв собі розкіш бути напрочуд відвертим. Саме у цій сфері він досягає небачених одкровень, а музика – інтенсивної динаміки образних змін.

Сучасні концепції творчості Антона Брукнера базуються на потужному історично-документальному фундаменті, завдяки чому європейські, американські та українські дослідники мають можливість ґрунтовно висвітлити найрізноманітніші аспекти духовної музики «великого органіста». Але всі вони ніби «звернені у минуле», а завданням нашого

дослідження є «розпізнання» сучасного сенсу мотетів Брукнера. І в цьому плані високо інформативним є мотет *Christus factus est* WAB 11 (1884). Поряд із хорами *Locus iste* та *Ave Maria* названий твір входить до числа найпопулярніших опусів композитора. Відомо, що Брукнер тричі розробляв текст градуалу *Christus factus est* [1]. Вперше він зустрічається як частина *Messe für den Gründonnerstag* (WAB 9), написаної у 1844 році. Друге звернення до тексту відбулося у 1873 році: *Christus factus est*, WAB 10 – це мотет ре мінор для восьмиголосного змішаного хору, трьох тромбонів і квінтету *ad libitum*. Третя версія *Christus factus est*, обрана для аналізу в даній роботі, – це мотет для хору *a cappella* ре мінор WAB 11, який було створено у 1884 році. Перше виконання композиції відбулося за півроку, 9 листопада, у Віденській музичній капелі (*Wiener Hofmusikkapelle*). Брукнер присвятив свій твір Оддо Лойдолу (Oddo Loidol), одному зі своїх учнів.

Надзвичайно складна в емоційному плані, з провалами і злетами, приголомшуючими генеральними паузами музика мотету *Christus factus est* втілює величезне бажання людини стати ближчою до Бога. Ось так, у буквальному сенсі – стати ближче і залишитися в Ньому назавжди. Брукнер буває іноді дивовижно прямолінійним у своїх прагненнях. Перед нами розгортається драматична картина духовної боротьби людини, зверненої всією силою своєї любові до Христа. Це – щира, хвороблива і дуже сучасна історія людського шляху. В ній присутня самотність, але вона дієва й позбавлене будь-якого натяку на романтичну тугу. Це – внутрішня самотність, сенс якої постає у проростанні особистої духовної сили. Конфлікт і біль, що переживає герой, жодним чином не обумовлені зовнішніми життєвими катаклізмами. «Події» мотету взагалі не мають стосунку до оточуючих факторів. «Чи став я сьогодні ближчим до Богу хоч на півкроку? Чи знову впав?» – ось фундаментальні питання, які

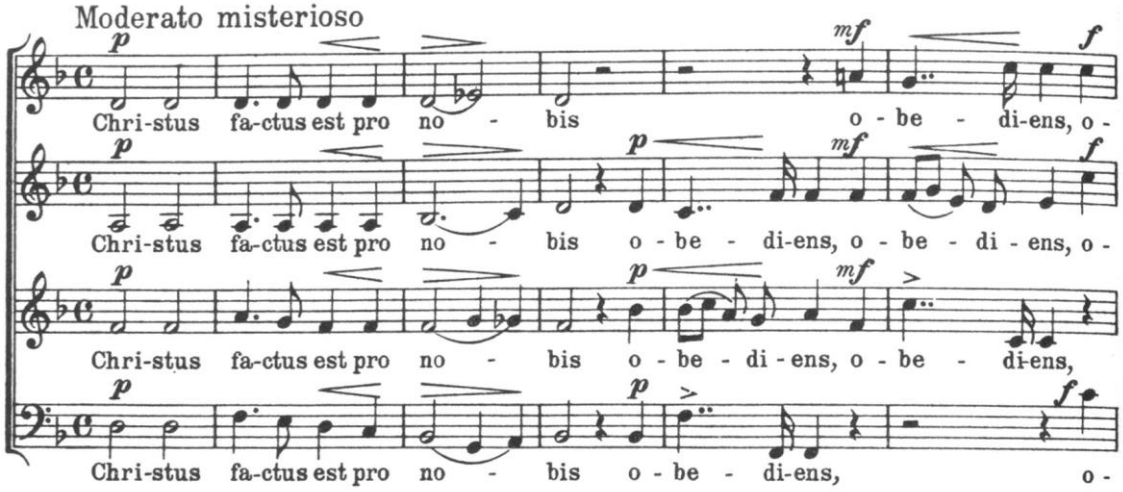
[1] Джерелом даного тексту є книга з Нового Завіту – Послання до філіп'ян [Флп. 2: 8, 9]. Також простежується зв’язок тексту ще з трьома книгами Нового Завіту: Євангеліє від Луки, Послання до римлян і Послання до Галатів Апостола Павла. Текст точно не відтворює жоден із біблійних віршів вказаних книг, але звідти запозичені окремі фрази.

обумовлюють всю інтонаційну роботу в мотеті. Якщо замислитися, якими стражданнями та мріями жив Брукнер, то стає очевидним, що для композитора духовне начало – це не спокій та бездіяльність, не відстороненість і безликість. Це напружена робота, яка невпинно штовхає до саморозвитку, і цей процес не має кінця й зупинок. Ось вона – основа і першопричина динамічного напруження в мотеті *Christus factus est*.

А тепер можна подивитися – фраза за фразою, – через які «терни» йде людина, щоб наблизитися до свого ідеалу – того образу, яким хоче й повинен, на непохитне переконання Брукнера, стати кожен.

У монолітному звучанні першої фрази *Christus factus est pro nobis* (*Christ became obedient for us* / Христос став для нас) [1] зосереджено імпульс майбутнього розвитку. Початок утаємничений – як і все найголовніше для Брукнера (див. Приклад 10).

Приклад 10. Мотет *Christus factus est* WAB 11



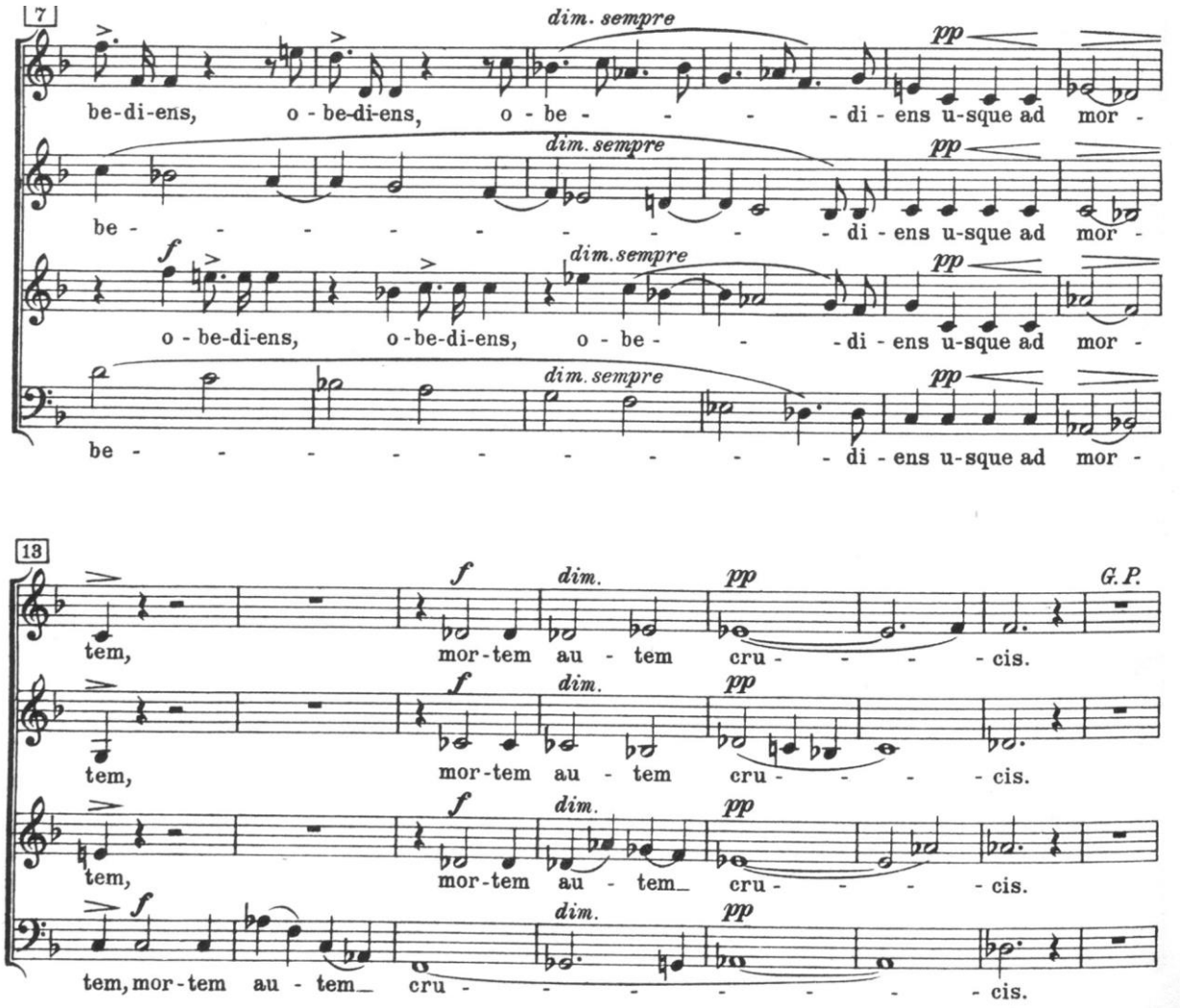
На основі фігури *catabasis* вибудовується закінчена й самодостатня думка: Христос є і Він звернений до світу (*pro nobis*). Умиротворення від цієї непорушної істини створює особливу атмосферу очікування –

[1] У перекладі А. Дробиш текст виглядає наступним чином:
Він упокорив Себе,
будучи слухняним аж до смерті,
і то смерті хресної,
тому й Бог повищив Його
та дав Йому Ім'я, що вище над кожне ім'я (Фил. 2:8-9) [6, с. 147].

трепетного і просвітленого. Дуже виразним є відхилення в кінці фрази у тональність VI ступеня (*B-dur*).

Наступна хорова репліка *Obediens usque ad mortem* (*even to the death* / слухняним до смерті) має зовсім інший характер – немов із самого центру людського душі проростає усвідомлення позачасової значущості вихідної тези. У слові *Obediens* («слухняним») для композитора об'єдналися і шанування, і подяка, і нестримна жага стати подібним. Ця думка окриляє, надаючи сил. Звідси така рельєфність мелодичного малюнку, в якому головну роль відіграють низхідні октавні ходи, загострені пунктиром (див. Приклад 11).

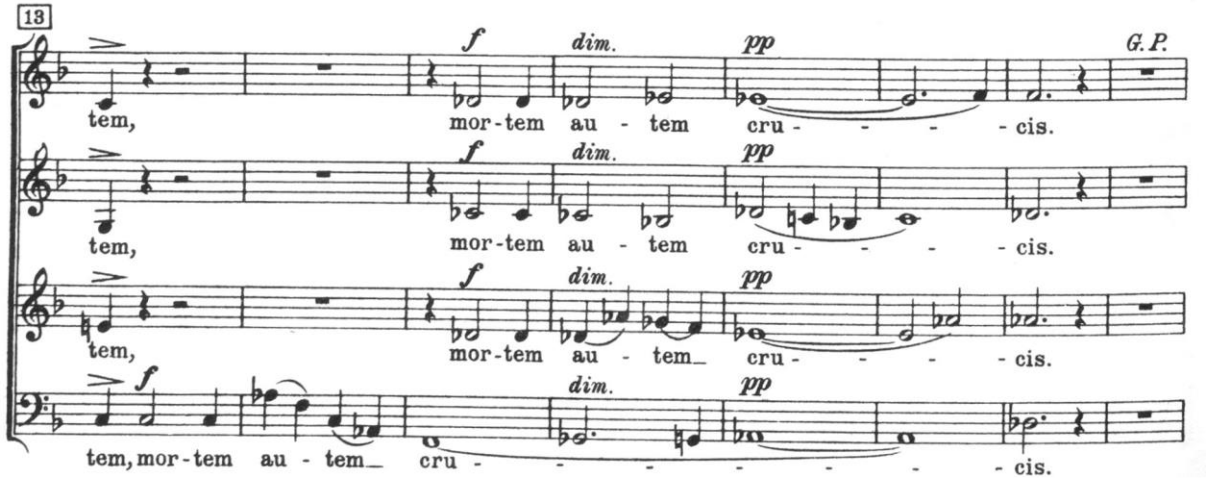
Приклад 11. Мотет *Christus factus est* WAB 11



Повноту сенсу фраза знаходить на словах *usque ad mortem, mortem autem crucis* (*even to the death, death on the cross* / слухняним до смерті,

смерті на хресті). Раптовий і різкий басовий хід по звуках тризвуку (спочатку зі стрибком вгору, а потім із нестримним рухом до нижньої межі діапазону, т. 13–15) прорізає звукову тканину. Але той пафос трагізму, який міг би розростися у музиці пізніх романтиків до гігантських розмірів, тут стиснуто до одного такту і немов би викарбовано на камені. Йдеться про факт, який не підлягає людському обговоренню: *mortem* звучить коротко, велично і однозначно. Фразою *mortem autem crucis* немов замикається певне коло циклу. Тривале й променисте світіння заключного слова *crucis* (хрест) насичує музику відчуттям таїнства. Завдяки виразному модуляційному переходу у *Des-dur* і загальному затиханню символічно розкривається позаособистісна сутність зображуваної в тексті події (див. Приклад 12).

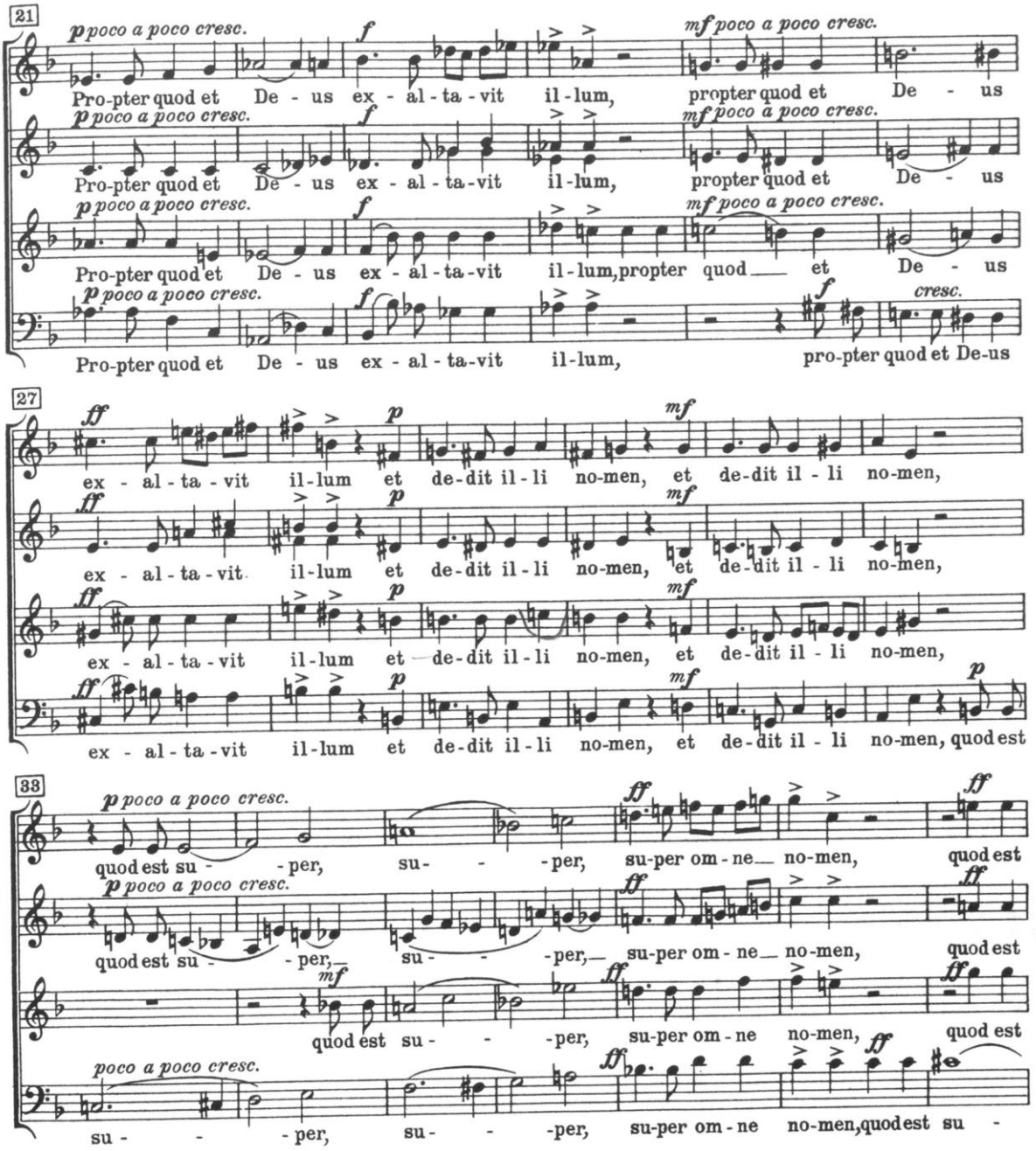
Приклад 12. Мотет *Christus factus est* WAB 11



Відбувається зупинка часу (т. 20). Брукнер вдається до генеральної паузі – прийому, який буде використаний вдруге перед головною кульмінацією мотету. Ця зупинка – поворот. Уся подальша «дія» відбувається від імені людини. Хвилями, вибухами, падінням і відродженням сповнений наступний розділ форми. Починається складний і глибоко особистий шлях духовного перетворення.

Середній розділ, що відкривається фразою *Propter quod et Deus* (*Therefore God* / Ось чому Бог), контрастує на всіх стилістичних рівнях: від фактури до темпу й динаміки (див. Приклад 13).

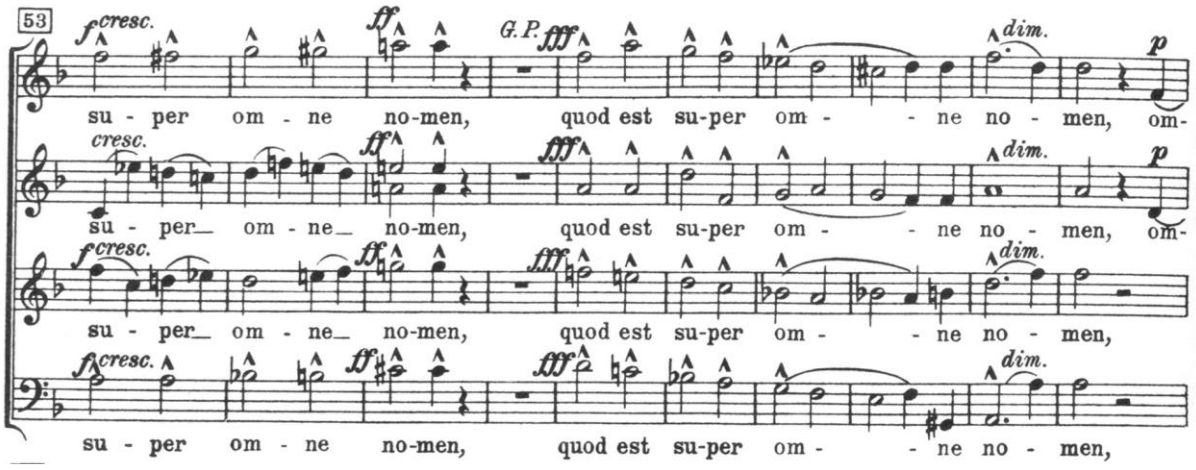
Приклад 13. Мотет *Christus factus est* (середній розділ)



Базовими тут є засоби мотивно-секвенційної розробки матеріалу. До цього додається дуже виразний рух хорових ліній – вони розвиваються у протилежному напрямку, стрімко розростаючись ушир. Кожна з хвиль завершується афектованим вигуком *exaltavit illum* (*exalted him* / підніс його). Музика наповнена радісним, навіть захопленим шануванням. Але це пафос викликаний не зовнішньою стороною історії імені Христа (*Et dedit illi nomen* (*and gave him a name* / І він дав йому ім'я, т. 29), а бажанням особистого служіння Богу.

Сокровенність мети Брукнера виразно проступає у заключній фразі градуалу *Quod est super omne nomen* (*which is above all names* / яке понад усяке ім'я, т. 33). Саме тут укорінено головний сенс сакрального тесту для композитора. Ця фраза стає центром усього змісту мотету. Навіть у кількісному відношенні вона охоплює понад половини всього музичного часу твору. Розгортається тривала, побудована у вигляді трьох динамічних хвиль, лінія наростання. Приголомшуюча кульмінація, якій передує генеральна пауза (тт. 56–57) стає, образно кажучи, точкою неповернення. Весь хорової масив у ритмічному розширенні сповільненою ходою невпинно спускається у нижній регістр. У священному імені (*nomen*) зійшлося все живе для людини: біль, співчуття, любов… Відбувається символічний розрив часу – мить перетворення, коли повернення назад стає неможливим. Це проживання містичного єдності з Богом є серцевиною мотету (див. Приклад 14).

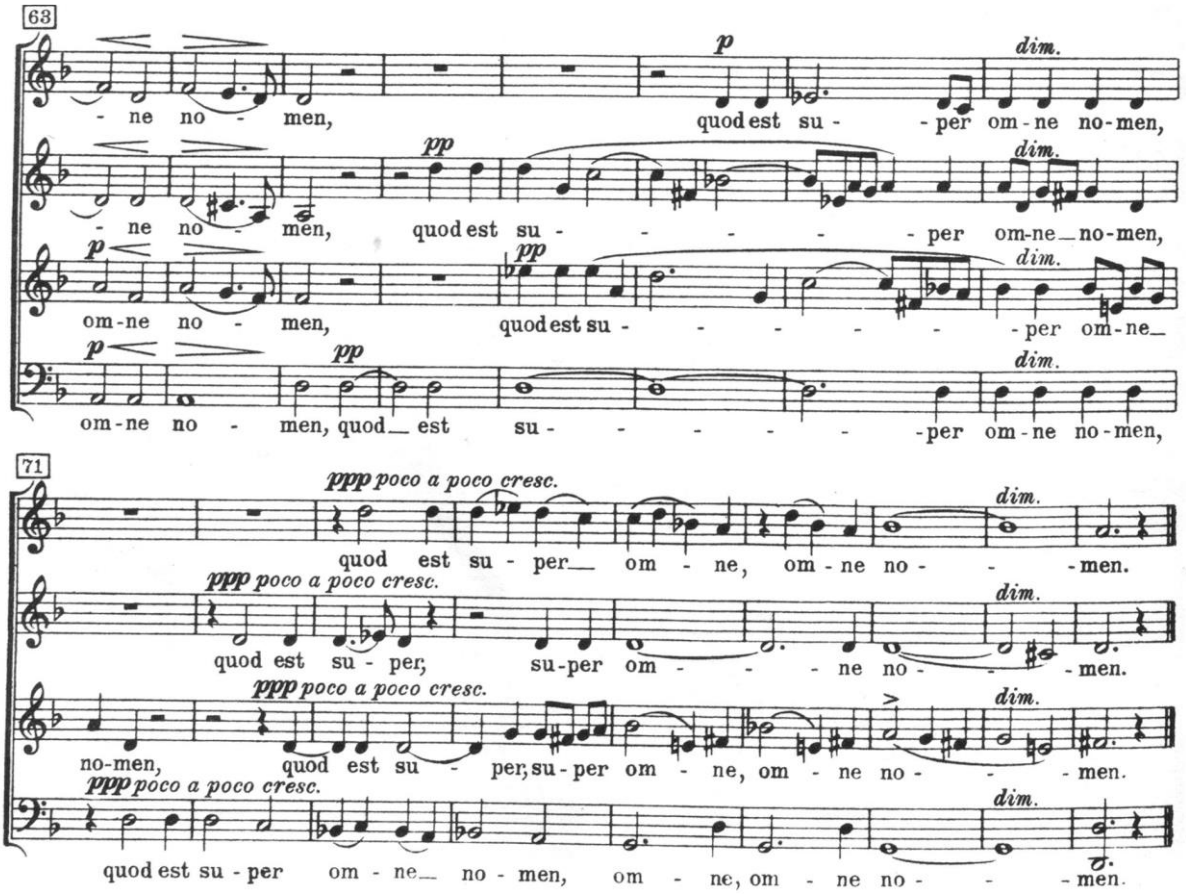
Приклад 14. Мотет *Christus factus est*
(кульмінаційна фраза *Quod est super omne nomen*)



Кодовий розділ твору побудований на тонічному органному пункті і представляє собою тривале кадансування (тт. 65–79). Поступове, ледь відчутне згортання всіх голосів повертає свідомість до початкової тези мотету – *Christus factus est pro nobis*, сенс якого відтепер назавжди залишиться живим... Ось таким чином, не змінюючи ані слова у канонічному тексті, Брукнер ніби «розмикає» форму мотету (див.

Приклад 15).

Приклад 15. Мотет *Christus factus est* (кода)



До пізнього періоду творчості А. Брукнера дослідники відносять твори 1868–1896 років, створені у Відні. Серед них слід виділити, насамперед, антифон *Tota pulchra es Maria* для тенора, шестиголосного хору та органу (1878), градуал *Os justi* (1879), мотет *Christus factus est* (1879, 1884) [1], мотет *Ecce sacerdos magnus* для мішаного хору, трьох тромбонів й органу (1885), мотет *Virga Jesse* (1885). Останні два твори композитор присвятив Богу, додавши абревіатуру «*O.A.M.D.G.*» [2]. Наступного, 1886 року А. Брукнер гармонізував один із чотирьох так званих маріанських антифонів [3] *Ave*

[1] Саме у Відні композитор двічі узяв цей текст за основу твору: 1879 року написано восьмиголосний, а 1884 (травень, після Сьомої симфонії і Te Deum) – чотириголосний мотет.

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

[3] Маріанські антифони – чотири богородичні піснеспіви католицького і православного богослужінь, до яких належать *Alma Redemptoris mater* («Благодатна Мати

regina coelorum, до якого досить часто зверталися композитори попередніх епох [1]. Хоча зазначені вище 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», вказають дослідники [6, с. 153].

Останній твір у жанрі малого церковного хору – ***Vexilla Regis***. Гімн був написаний у березні 1892 для церковного хору Санкт-Флоріана «Чисті серця». Перше концертне виконання відбулося у Відні третього квітня 1898 Чоловічим хоровим товариством. Створення хору саме з таким текстом наприкінці творчого шляху дослідники трактують як свого роду знак, символ, адже початкові рядки *Vexilla Regis* кажуть:

Vexilla regis prodeunt:
Fulget crucis mysterium
Quo carne carnis conditor,
Suspensus est patibulo…»

(The Royal Banner forward goes
The mystic Cross refulgent glows:
Where He, in Flesh, flesh who made,
Upon the Tree of pain is laid…)

«Свою творчу діяльність Брукнер також уподібнював хресному шляху, і цей хрест він ніс до кінця в Славу Божу», вказує Ф. Фрайсберг [73, с. 231].

Історики одностайні на думці, що пізні церковні хори Брукнера (1868–1896) є органічним синтезом музично-стилістичних прийомів різних епох.

Спасителя»), *Ave regina caelorum* («Радій, Царице небес»), *Regina caeli* («Цариця неба») і *Salve Regina* («Радій, Царице»).

[1] Текст зустрічається у творах композиторів доби Відродження: Г. Дюфаї (Guillaume Dufai; бл. 1400–1474), Я. Обрехта (Jacob Obrecht; 1457 або 1458–1505), К. де Моралеса (Cristóbal de Morales; 1500–1553); Т. Л. де Вікторії (Tomas Luis de Victoria; 1548–1611), Дж. П. та Палестрини (Giovanni Pierluigi da Palestrina; 1525/1526–1594), О. ді Лассо (Orlando di Lasso; бл. 1532–1594), Ф. Соріано (Francesco Soriano; 1548–1621), К. Джезуальдо (Carlo Gesualdo; 1566–1613) та ін.

Серед найважливіших мовних елементів, використовуваних композитором, музикознавці називають барокові риторичні постаті, бахівську поліфонію, модальну систему, мелодику Відродження, канонічний текст і середньовічний хорал: «Можна сказати, що стиль зрілих церковних творів майстра увібрав у себе широкий сплав виразних музичних засобів, багатовікову традицію європейської культури – від архаїчних середньовічних до пізньоромантичних» [84, с. 267].

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» [40, с. 149–150]. У 1891 році А. Брукнер починає роботу над Дев'ятою симфонією, яку він не завершив. Але наступного року митець пише гімн для хору свого рідного Санкт-Флоріана *Vexilla regis* [1] (на слова християнського поета і священика VI століття Венанція Фортуната (Venantius Fortunatus) [2],

[1] Гімн був написаний за дорученням тюрингенської принцеси, дружини короля Лотаря I королеви Радегунди, що залишила престол Лотарингії і пішла в заснований нею монастир у Пуатьє, і з нагоди передачі туди в 569 р. імператором Юстином II і імператрицею Софією.

Спочатку включав вісім строф. У X столітті строфи 7 і 8 були замінені на нові («Про crux ave, spes unica» і двовірш «Ti summa Deus trinitas»). Строфа 2 пережила опущення інших двох та перейшла до друкованих службовців. При Папі Урбані VIII в 1632 р. гімн був переглянутий у плані класичної просодії і були опущені строфи 2, 7 та 8.

Гімн Виконувався в Страсну п'ятницю при перенесенні Святих Дарів з дарохоронниці до вівтаря, але в основному – на вечірні з суботи на неділю Страсного тижня, у Страсний четвер під час обряду омивання ніг бідняків, на вечірні свят Чесного Хреста Господнього – Знайдення (3 травня), Воздвиження (14 вересня) та Лікування (Exultatio, 16 липня, pro aliquibus locis), останній з яких вже не святкується.

[2] *Венанцій Фортунат* (530/540, Дуплавіліс (нині Вальдобб'ядене), поблизу Тревізо, Венеція — 600/609, Пуатьє, Франкська держава) — латиномовний поет та агіограф. Один із найвідоміших латинських поетів і церковних письменників епохи Меровінгів. Сучасні історики вважають його продовжувачем Авсонія, представником латинської поезії «темних віків», також останнім поетом античності.

У 565 році здійснив подорож до Галлії аби вклонитись мощам святого Мартина Турського і віддячити йому за своє зцілення. У 567 році прибув до Пуатьє, де познайомився зі святою Радегундою, та залишився жити у цьому місті до кінця свого

який, згідно з церковною традицією, був виконаний під час великого посту, напередодні Великодня. Відповідно до тексту (прославляється хрест, на якому був розп'ятий Христос аби 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 [1].

життя, в абатстві Святого Хреста. У тому ж році прийняв постриг. Пуатьє, де він познайомився зі святою Радегундою. В її особі він знайшов «споріднену душу» та залишився жити в Пуатьє, в монастирі Святого Хреста, де того ж року прийняв постриг, і жив там до кінця свого життя.

Радегунда та її близька подруга, ігуменя Агнеса, полонені освіченістю і талантом поета, часто проводили з ним вечори в довгих розмовах, склавши для нього ідеальне коло повсякденного спілкування. Венанцій Фортунат став духівником та біографом Радегунди — збереглися дві поеми, написані ними у співавторстві. Також він присвятив їй багато віршів, що прославляють розум святої, її гідність та благочестя.

Венанцій Фортунат ніколи не був канонізований, але шанувався як святий. Його пам'ять як святого відзначається 14 грудня.

Венанцій Фортунат написав одинадцять збірок віршів латинською мовою під загальною назвою «Різні вірші» (*Carmina miscellanea*), відрізняються жанровим розмаїттям. Вони містять всілякі елегії, епіграми, епіталами, епітафії, панегірики, християнські та релігійні гімни.

Найвідомішими творами Венанція Фортуната є два вірші-гімни, що стали частиною літургії в католицькій церкві: «Прапори віють царські» («*Vexilla regis prodeunt*») та «Співай, мово, битва славної пристрасті» («*Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis*»), який надихнув святого Тому Аквінського на створення гімну «*Pange lingua gloriosi corporis mysterium*» (зараз він називається «Торжество святого Тіла і Крові Христа»). Деякі гімни були написані в наслідування римським військовим пісням на честь перенесення в Пуатьє святої реліквії — частки Животворного Хреста Господнього. Найімовірніше, Венанцій був автором написаної від імені Радегунди подячної поеми Юстину II та його дружині Елії Софії.

У католицьке богослужіння (т.з. бревіарій) також увійшли гімн «Як земля і море та ефір…» («*Quem terra, pontus, aethera*»), складений ним на честь Діви Марії і виконуваний на ранковій та вечірній служби на свята, присвячені Богородиці, два гімни «Про страждання Христові».

[1] Записи:

Перший запис *Vexilla regis* Брукнера відбувся в 1931 році: Ferdinand Habel with the Choir of the St. Stephans-Dom, Vienna (78 rpm: Christschall 130A).

Наразі існує понад 40 записів даного мотету:

Eugen Jochum, Bavarian Radio Symphony Orchestra & Choir, Bruckner: Symphony No. 7, Psalm 150, Motets – LP: DG 139137/8, 1966.

Matthew Best, Corydon Singers, Bruckner: Motets – CD: Hyperion CDA66062, 1982.

Philippe Herreweghe, la Chapelle Royale/Collegium Vocale, Ensemble Musique Oblique, Bruckner: Messe en mi mineur; Motets – CD: Harmonia Mundi France HMC 901322, 1989.

Uwe Gronostay, Netherlands Chamber Choir, Bruckner/Reger – CD: Globe GLO 5160, 1995.

Magnar Mangersnes, Domchor Bergen, Bruckner: Motets – CD: Simax PSC 9037, 1996.

Церковні твори композитора 1880–1890-х років є прикладом яскраво вираженої пізньоромантичної гармонії. Ланцюжки барвистих акордів у хорах Брукнера часом стають первинним елементом. Так, у церковному хорі *Vexilla Regis* WAB 51 (1892) зустрічаються модуляції в далекі тональності, а також розмаїття зіставлень мажору і мінору, подібно до гри світла й тіні. У межах двох невеликих побудов представлений наступний ланцюжок акордів: *e-G-H-a-E*. Тим часом у хорі панує старовинна модальна поліфонія (пустотна вертикаль, унісони на початку фраз). Цей хор є прикладом органічного синтезу старовинного та сучасного (пізньоромантичного) стилів, у результаті якого створюється атмосфера, що відповідає основному змісту та призначенню твору.

Таким чином, у цілому, для творів Брукнера віденського періоду притаманне особливо тонке відчуття світла і тіні. Е. Курт із чудовою глибиною пов'язує такі прийоми з особливостями гармонії Брукнера: «Підготовка ефекту згущення темних фарб у субдомінантових оборотах була закладена в класичній музиці. <…> часто перед закінченням побудови з домінантовою каденцією застосовувалося певне затьмарення <…> за допомогою введення звичайної субдомінанти. У пізніші часи Брукнер розвинув його до грандіозних масштабів. Ми знаходимо в його музиці перед остаточними завершеннями частин, особливо, у фіналах, не лише звороти, що відводять у віддалену субдомінантову сферу, але, одночасно з цим,

---

Dan-Olof Stenlund, Malmö Kammarkör, Bruckner: Ausgewählte Werke – CD: Malmö Kammarkör MKKCD 051, 2004.

Petr Fiala, Tschechischer Philharmonischer Chor Brno, Anton Bruckner: Motets – CD: MDG 322 1422-2, 2006.

Philipp Ahmann, MDR Rundfunkchor Leipzig, Anton Bruckner & Michael Haydn - Motets – SACD: Pentatone PTC 5186 868, 2021.

The large majority of the recordings are using the older score. Only a few recent recordings are using the score of the current edition of the Gesamtausgabe:

Hans-Christoph Rademann, NDR Chor Hamburg, Anton Bruckner: Ave Maria – Carus 83.151, 2000.

Erwin Ortner, Arnold Schoenberg Chor, Anton Bruckner: Tantum ergo – CD: ASC Edition 3, issue of the choir, 2008.

Philipp von Steinäcker, Vocalensemble Musica Saeculorum, Bruckner: Pange lingua - Motetten – CD: Fra Bernardo FB 1501271, 2015 (https://en.wikipedia.org/wiki/Vexilla_regis_(Bruckner).

широко розгорнуті побудови, повні таємничої напруги, і ці побудови є величезним психологічним поглибленням. Підготовлюючи кінець твору, Брукнер часто надає таким уривкам особливо містичного характеру. Вони іноді відчувається майже як передбачення кінця світу» [88, с. 155–156].

Висновки до Розділу 2.

Короткий огляд пізніх мотетів Антона Брукнера дозволяє зробити наступні висновки. Є очевидними та об'єктивними два підходи до вивчення брукнерівських мотетів – історико-культурологічний і виконавський. Важливо, що обидва ці підходи органічно взаємопов'язані і нерозривні. Проте акценти будуть різними. У запропонованому дослідженні ми намагалися дотримуватися позиції інтерпретатора, який знаходиться всередині певного ціннісного простору й відчуває музику відповідно до актуальної системи етичних орієнтирів. Обійти проблему сакрального в музиці Брукнера неможливо. Цей величезний і нескінченний світ образів живиться духом великої католицької традиції, але живиться, тому що Брукнер його шукав…

Якщо звернутися до аналогічних творів Андре Кампра, Роберта Шумана, Джеймса Макміллана (James MacMillan) [1], Моріса Дюрюфле (Maurice Duruflé) [2], Ола Яйло (Ola Gjeilo) [3], кожен з яких створив свій гімн

---

[1] *Джеймс Макміллан* (англ. *James MacMillan*; нар. 16 липня 1959 року, Кілвіннінг, Норт-Ершір) – сучасний шотландський композитор і диригент, член католицького Домініканського ордену, командор Ордена Британської імперії. Відомий як автор театральних, оркестрових і хорових творів. Серед найбільш популярних опусів: опера *The Sacrifice* (2005–2006), опера Clemency (2009–2010), *The Confession of Isobel Gowdie* для оркестру (1990), Концерт для ударних інструментів та оркестру *Veni, Veni, Emmanuel* (1992). Хорал *Tota pulchra es* був написаний у 2009 році.

[2] *Моріс Дюрюфле́* (фр. *Maurice Duruflé*, 1902–1986) – французький композитор і органіст. Відомий, першою чергою, як автор духовної вокальної та органної музики. Незважаючи на те, що він писав музику практично все своє доросле життя, опублікованою є лише частина його творчого доробку. Серед органних творів Дюрюфле виділяються *Suite* ор. 5 (1932) і *Prélude et Fuge sur le nom d'Alain* ор. 7 (1947). Мотет *Tota pulchra es* був написаний у 1960 році.

[3] *О́ла Яйло* (норв. *Ola Gjeilo*, нар. 5 травня 1978, Скуї, комуна Берум) – норвезький композитор, піаніст, проживає в Сполучених Штатах Америки. Яйло пише хорову музику, твори для фортепіано та духового оркестру. Яйло вивчав класичну композицію у

Tota pulchra es, – ми відчуємо Красу, але не Божественну Присутність...

Звідки ж виникає ця священність у музиці? Який комплекс засобів виразності необхідний для втілення сакрального начала? І чи достатньо лише музичних прийомів? Адже справа не тільки у священних текстах або формах – саме по собі слово, ікона, знак, символ ще не роблять нас одухотвореними. Сенс має переломитися крізь індивідуальну свідомість автора й виконавця. Безцінні слова П. Флоренського, висловлені про сутність духовного одкровення: «Ікона має на меті вивести свідомість у світ духовний, показати таємні й надприродні видовища. Якщо <…> ця мета анітрохи не досягається, якщо не порушується хоча б віддаленого відчуття реальності іншого світу, то вона не увійшла до кола творів культури, тож цінність її тоді – лише матеріальна або в кращому випадку археологічна. Іконопис повинен розумітися як знаряддя понадчуттєвого пізнання» [1].

Зрозуміло, що по-брукнерівскі виконавцю ніколи не відтворити *Ave Maria, Tota pulchra es, Christus factus est, Vexilla regis*, тому що сакральне має властивість бути глибоко особистісним феноменом. Однак через проживання особистісного священного можна наблизитися до Тих, до кого так палко волав Антон Брукнер.

Вольфґана Плаґґе. Своє бакалаврське навчання юнак розпочав у Норвезькій музичній академії (1999–2001), у 2001 перевівся до Джульярдської школи, а у 2002–2004 роках навчався в Королівському коледжі музики у Лондоні, де отримав бакалаврський диплом з композиції. У 2004–2006 роках він продовжив навчання у Джульярдській школі, де отримав ступінь магістра з композиції у 2006 році. З 2009 по 2010 рік Яйло був композитором-резидентом хору *Phoenix Chorale*. Основні твори: *Sunrise Mass* – меса для струнного оркестру та хору; *Dreamweaver* для хору, фортепіано та струнного оркестру. Хорал *Tota pulchra es* було створено у 2009 році.

[1] Флоренський П. А. Іконостас. Вибрані праці з мистецтва. Санкт-Петербург: Міфріл, 1993. С. 195.

ВИСНОВКИ

Містичний досвід людини, так яскраво відображений у пізніх церковних мотетах Брукнера, є неповторним, оскільки немає єдиного шляху до Бога. У палітрі різноманітних фарб життя людина шукає щоразу нову «зачіпку», щоб прожити мить єдності зі священним. Особливістю музики Брукнера, є множинність «точок старту» в сакральне буття – у творах Брукнера можливий *діалог* у будь-якій життєвій ситуації, саме тому творчість поліфоніста відрізняє така «стійкість» духовного стрижня. Брукнер, з одного боку, не боїться своєї «тіні», з другого, – не займається самоприниженням. Він просто і смиренно «надає» себе Богові. Звідси – така «вбивча» щирість у його музиці. Найпотаємніші моменти свого внутрішнього життя композитор виносить на загал. Такій чесності, що обеззброює, варто вчитися кожному, хто намагається вийти *за* межі себе.

Звертаючись до композиторської спадщини Брукнера, виконавцю важливо усвідомлювати, що лише через музичну інтонацію ми приходимо до розуміння сакральних знаків, закладених у тексті. Релігійна символіка була для Брукнера відкритим знанням внаслідок його безпосередньої богослужебної діяльності. Для сучасних виконавців, які об'єктивно віддистанційовані від церковної практики, авторський задум композитора потребує розшифрування.

Мотети, які були проаналізовані в роботі (*Locus iste, Os justi, Ave Maria, Tota pulchra es Maria, Christus factus est*) цікаві не лише з точки зору авторського хорового письма Антона Брукнера. Їхня цінність – у тому особливому пошуковому запиті, який неминуче народжується у свідомості виконавця при зверненні до духовної музики Брукнера.

При трактуванні мотетів Брукнера, перш за все, слід враховувати, що ми маємо справу зі сферою духовної творчості. Музику духовних творів не можна віднести цілком ані до сфери ліричного, ані до сфер епічного або драматичного. В церковних хорах композитора відображено складний

симбіоз переживань, що сягають рівня трансцендентної реальності. Душевні стани, якими сповнена музика Брукнера, перевищують межі особистісного. І справа не в їх велич або приземленості. Справа – в їх винятковості. Вони неповторні. Подібної «подієвості» немає в жодних інших жанрах Брукнера. Тут розгортається унікальна «історія» самого композитора. Але щоб зрозуміти, про що ж ця музика, треба зробити світ ліричних переживань іншої людини *своїм*. Якимось неймовірним чином злитися з духовними прагненнями композитора і зробити їх «рідними» – інакше кажучи, пройти чужий духовний шлях «своїми ногами». Чи це можливо? Чи не буде це блюзнірством або ілюзією? Однозначної відповіді немає… Але іншого способу «відкрити скриньку зі скарбами» немає. Весь парадокс пізнання музики духовних мотетів Брукнера полягає у принциповій незбагненності їхнього змісту та одночасно – її абсолютній доступності. А для цього необхідний лише єдиний крок – згода інтерпретатора перетворитися із «глядача» на «спів-учасника» дії, через те, що зрозуміти шлях Брукнера можна тільки виходячи із власного розуміння Бога.

У сучасній виконавській практиці особлива затребуваність церковних мотетів Брукнера привертає до себе увагу. Мотети Брукнера пронизані пошуком певного універсального духовного центру, тому їх цінність сьогодні є неймовірно високою. Можна виділити цілу низку імен всесвітньо відомих хорових диригентів, які активно звертаються до брукнерівської спадщини: Джон Еліот Гардінер (John Eliot Gardiner), Найджел Шорт (Nigel Short), Ганс-Крістоф Радеманн (Hans-Christoph Rademann), Стівен Лейтон (Stephen Layton), Ервін Ортнер (Erwin Ortner), Отто Каргл (Otto Kargl), Філіп Ахманов (Philipp Ahmann).

У трактуванні сучасних диригентів акцент на смисловому «подовженні» форми мотетів є прикметою часу. Слід зазначити, що проблема брукнерівського хорового фіналу має прямий стосунок до феномену музичної процесуальності. Є підстави говорити про принципово інше відчуття часу, що діє в духовних творах Брукнера – часу, коли через

набуття людиною внутрішньої цілісності розкривається її власна безкінечність. Аналізуючи симфонічний метод Брукнера, К. Зєнкін підкреслював принципову нескінченність «варіантного відтворення» у сонатних формах композитора, завдяки чому брукнерівські завершення часто не замикають течію музики, а «призводять до тієї точки, де музика мислиться вічно триваючою» [1]. Продовжуючи цю аналогію, можна сказати, що церковні хори Брукнера, рівною мірою, як і симфонії, «прагнуть переконати у причетності до Всеєдності та пережити містеріальне сходження до неї» [2].

Серед музикантів, що тонко відчувають драматургічну специфіку брукнерівських малих композицій, слід назвати Найджела Шорта (Nigel Short) – художнього керівника хору Tenebrae [3] та Павла Струця – художнього керівника хору «Хрещатик». Натомість є диригенти, які у своїй інтерпретації виходят з інших ідеологічних засад. Це стає очевидним через порівняльне зіставлення наявних виконавських версій.

На прикладі мотету *Christus factus est pro nobis* очевидно, що у своїй інтерпретації хорів А. Брукнера П. Струць дотримується суворого церковного стилю (чому сприяє також зовнішній антураж виконання). Проте ми не можемо говорити про «академічний» літургійний спів: це – не служба, а саме концертне виконання, рівною мірою можливе як у храмі, так і на сценічному майданчику. Слід відзначити, що аналіз музичного тексту мотету у представленій дисертації було зроблено саме на основі даної виконавської версії. На нашу думку, вона є переконливою та максимально наближеною до авторського задуму. Витримано та проінтоновано всі

---

[1] Зенкін К. В. Про симфонізм А. Брукнера та його позамузичні підвалини. *Музика у просторі культури*. Ростов-на-Дону, 2005. Вип. 3. С. 37–59.

[2] Там само.

[3] Хор *Tenebrae* – це професійний англійський вокальний ансамбль, що був заснований у 2001 році співаком та композитором Найджелом Шортом. Свою діяльність колектив розпочав з виконання авторської композиції Н. Шорта «Мрія Ірода». Музиканти надають перевагу театралізованим виступам у культових будівлях с широким використання сценічних рухів та атмосферного освітлення.

ключові символи тексту. Динамічний профіль цілого позначений надзвичайною продуманістю та обережністю. А головне – є розуміння сутності проблеми. В аналізі композиційно-драматургічної ідеї мотету *Christus factus est* було вказано на п'ять музичних подій, що утворюють єдину смислову лінію в мотеті (*pro nobis*, *Obediens, crucis, exaltavit illum, nomen*). В їх послідовності очевидна чітка логіка: від вищих понять (даності Божественної присутності (*pro nobis, Obediens, crucis*) – через прагнення людини уподібнитися Христу (*exaltavit illum*) – до символічного набуття нового Імені (*nomen*). Якщо сакральна образність досягає свого найвищого прояву в зоні «фаворського світла» (С. Тишко) – *crucis* (третя строфа), то людське начало розкриває свій потенціал у розвиваючому розділі форми з кульмінацією на фразі *exaltavit illum*. Результатом людських духовних завоювань стає дієве та тривале у часі з'єднання двох «світів» на фразі *Quod est super omne nomen*. Подібна «тричастинність» авторського задуму А. Брукнера коректно відображена у виконавській версії хору «Хрещатик».

Повною протилежністю є виконавська версія Джона Еліота Гардінера (John Eliot Gardiner). В інтерпретації *Monteverdi Choir* мотет *Christus factus est pro nobis* позбавляється сакральності. Через підкреслену акцентність, занадто швидкий темп та загальну жорсткість інтонування на перший план виходить людське начало. Так, світ людини представлено у різнобарвних варіаціях: він ліричний і драматичний, сповнений хвилювань та пристрасті. Фактурний і динамічний план твору пістріють контрастами та рясними *subito*, широко використовується експресивні артикуляційні прийоми. Але від цієї різноманітності «людський світ» не стає більш дієвим. Навпаки, саме через надмірну контрастність «людське» ніби замикається на самому собі та не потребує виходу за межі земного начала. По суті, перед нами – постромантична рефлексія людини, що через власне самозанурення втратила вектор духовного спрямування. Головна музична ідея твору так і не набуває ознак Божественної присутності.

Що ж постає натомість? Стиль виконання важко назвати «церковним».

Дж. Е. Гардінер пропонує виключно концертний варіант трактування духовного мотету Брукнера. Починаючи з вихідної фрази *Christus factus est pro nobis* – концентрату символічного сенсу всього твору – на перший план виходить не образ таїнства, а ставлення людини до нього. І цей алгоритм прочитання тексту простежується протягом всієї композиції. На кожному з етапів розвитку музичної ідеї першочергову роль відіграє людська реакція – глибоке емоційне проживання біблійних подій. Звідси – постійно зростаючий драматизм вокального висловлювання. Диригент використовує витончену динамічну деталізацію (у межах одного слова, навіть складу). Проте незважаючи на високу майстерність інтонування, на смисловому рівні відсутнє відчуття опори – немає того «острівця», де б час і дія завмерли – власне, немає «землі обітованої». По наближенні до фіналу біль людського співчуття сягає неймовірної напруги. Ось чому у завершальній фразі не досягається священного умиротворення. Замість омріяної єдності з Богом – дотику до трансцендентної реальності – залишається трагічне усвідомлення втрати... Тож, в інтерпретації *Monteverdi Choir* мотет А. Брукнера *Christus factus est* не набуває смислового продовження.

Духовні мотети, так щедро представлені в хоровому доробку Антона Брукнера, сьогодні відкриті для нового прочитання. Їхня музика утворює міцний зв’язок між багатовіковою католицькою традицією, чиїм носієм був композитор, і актуальними цінностями сьогодення. Завдяки цій унікальній властивості ми маємо можливість стати частиною великого світу брукнерівської філософії.

За різних часів ми пристрасно намагаємося за Брукнером відкрити шлях до якоїсь всесвітньої спільності. Роздуми про сутність музичної образності пізніх мотетів Антона Брукнера, з їх колосальним потенціалом трансформації душі, наводять на думку про схожість композиторської місії австрійського органіста з подвижництвом давніх християнських ченців-богословів. Пошуком духовної єдності з Космосом були окрилені найбільші мислителі християнської історії – Аврелій Августин, Симеон Новий

Богослов, Феофан Затворник, кожен з яких сміливо і відкрито ділився своїм особистим релігійним досвідом – унікальним, важким, болісним, але завжди таким, що перетворює найглибинніші основи духовного світу людини. Подібним чином слід розглядати і духовну спадщину Брукнера – як неповторний містичний досвід, який щоразу проживається наново та відтворюється завдяки глибинному – принципово особистісному – проникненню виконавця-інтерпретатора до сакрального таїнства.

Насамкінець хочеться запропонувати нескладну аналогію, яка допоможе побачити мотети Брукнера під іншим кутом зору. Всім знайоме традиційне уявлення про закон ієрархічного світоустрою у формі трикутника, спрямованого нагору. Ми збираємо всі сили душі, щоб знайти і почути Бога – досягти духовної вершини. Але якщо спробувати подумки перевернути трикутник вершиною вниз, але при цьому розімкнути кути форми, то залишаються нагорі, то з’явиться нова умовна основа, від якої протягнуті до неба дві «руки-грані». Тож, людина – це «крапка» внизу, «точка дотику» до землі, а все решта – то безкінечна Божественність. Сакральне є дійсно безмежним, але ми потребуємо «старту», щоб відштовхнутися від землі та злетіти за межі своїх можливостей. Напевно, саме так побачив Безкінечність Чайка на ім'я Джонатан у безсмертному творі Річарда Баха – «світ людської участі на межі людських сил» [28, с. 220]. І саме так звучить нескінченність у духовних мотетах Антона Брукнера...

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берденнікова Є. М. Гомілетичні традиції духовних кантат Й. С. Баха. Київ: Музична Україна, 2008. 204 с.

2. Гоблик О. В. Музичні твори «Ave Maria»: жанрово-стильовий аспект: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів, 2016. 19 с.

3. 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. 2018. Київ, 533 с.

4. 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.

5. Документи Другого Ватиканського Собору. Конституції, декрети, декларації. Львів: Свічадо. 1996.

6. Дробиш А. А. Духовна музика Антона Брукнера: жанрово-стильові особливості: дис. … канд. мист. : 17.00.03 - музичне мистецтво. Київ, 2021. 203 с.

7. 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.

8. Дюркгейм Е. Священні об'єкти як символи. *Релігія та суспільство*. Хрестоматія з соціології релігії. Москва: Наука, 1994. Ч. 2. 224 с.

9. Жиртуєва Н. С. Ісіхазм в духовній культурі середньовічної України та Росії: автореф. дис... канд. філос. наук : 09.00.11. Київ, 2000. 16 с.

10. Жиртуєва Н. С. Компаративний аналіз містичних традицій Сходу та Заходу: автореф. дис. ... д-ра філософ. наук: 09.00.11. Київ, 2009.

33 с.

11. Жиртуєва Н. С. Містичний феномен у філософії, природничих науках та богослов'ї XX–XXI ст. *Філософія та культура*. 2015. № 3. С. 364374. DOI: 10.7256/1999-2793.2015.3.13906.

12. Жиртуєва Н. С. Модифікації містичного досвіду в релігійних традиціях світу: монографія. Херсон: Видавництво ХДМІ, 2009. 327 с.

13. Еліаде М. Священне і мирське / пер. Г. Кьорян). URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Eliade_Mircea/Sviaschenne_i_myrske/ (дата останнього звернення: 18.05.2023)

14. Єфіменко А. Г. Католицька меса першої половини – середини XX століття: художньо-естетичні та літургійні аспекти: дис. … доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2011. 500 с.

15. З історії Сикстинської капели. Крісло на двох: Доменіко Мустафа та Лоренцо Перозі. Vatican Radio Web Services. URL: https://credo.pro/2012/05/62762 (дата обращения: 17.05.2023).

16. Зайцева Л. І., Шаповалова Л. В. Досвід віри у концепції Сьомий симфонії Брукнераа: Homo Religioso. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть* : зб. наук. ст. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 297–308.

17. Зосім О. Л. Літургічний сакральний текст у середньовічній і новочасній європейській культурній парадигмі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. № 3. С. 288–293.

18. Іванова І. Л. Музичні ремінісценції бароко у творах австрійських та німецьких композиторів романтичної доби. *Барокові шифри світового мистецтва*: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків: С.А.М., 2016. С. 81–98.

19. 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.

20. Кияк С. Р. Екуменічний аспект в містичних традиціях католицизму й православ'я. *Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки*. Вип. XI. 2008. С. 100–105.

21. 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.

22. Козачинська В. В. Людина в ракурсі цілісності: єдність суперечностей. *Молодий вчений*. 2017. № 1 (41). С. 112–116.

23. Косів Р. Іконографія Богородиці в західноукраїнських іконах Покрови XIV–XVII ст.: традиції та впливи. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Луцьк, 2021. 112 с.

24. Крупська О. І. Релігійність, релігійна свідомість, релігійні уявлення: психологічний аспект. URL: http://vuzlib.com/content/view/442/94/ (дата звернення: 12.05.2023).

25. Лебедєв С., Поспелова Р. Musica latina. Латинські тексти в музиці та музичній науці. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. 256 с.

26. Лоський В. Нарис містичного богослов'я Східної Церкви. Догматичне богослов'я. Видавництво: Троїце-Сергієва Лавра, 2010. 448 с.

27. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX–початку XXI століть: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2018. 21 с.

28. Мамардашвілі М. Філософське читання: Введення в філософію. Естетика мислення. Картезіанські роздуми/ URL: http://www.intelros.ru/subject/in_memoriam/7104-moj-opyt-netipichen.html

29. Маргітич О. І. Проблеми містицизму та харизматичного руху у сучасному католицизмі. *Наукові Відомості*. 2014. № 22 (193). Національний університет Прикарпаття ім. С. Стефаника. С. 73–78.

30. Неболюбова Л. Брукнер і Вагнер: новий варіант старої проблеми. *Українське музикознавство*: науково-метод. зб. Вип. 30. Київ:

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2001. С. 228–236.

31. О'Колінз Дж. Малий теологічний словник. Івано-Франківськ: Вид-во ІФТКДІ, 1997. 448 с.

32. Оменн Д. Християнська духовність у католицькій традиції. Рим–Люблін: Вид-во Святого Хреста, 1994. 416 с.

33. Отто Р. Священне. Про ірраціональне в ідеї божественного та його відношенні до раціонального / Пер. з нім. А. М. Руткевича]. Санкт-Петербург, 2008. 272 с.

34. Польська І. І. Музична естетика німецького та австрійського романтизму в дзеркалі ментальних та хронотопічних відмінностей. *Вісник Міжнародного слов'янського університету*. Харків, 2009. Т. 12. № 1. С. 3–7.

35. Предко О. І. Психологія релігії: історія, теорія, релігієзнавчі виміри: монографія. Київ: Центр навчальної літератури, 2005. 278 с.

36. Рагнер К., Форгрімлер Г. Короткий теологічний словник. Львів, 1996. 663 с.

37. Релігієзнавчий словник / за ред. проф. А. Колодного та Б. Лобовика. Київ: Четверта хвиля, 1996. 389 с.

38. Ріман Г. Музичний словник /Пер. з нім. Б. Юргенсон. Лейпциг: П. Юргенсон, 1904. 1531 с.

39. Рудницька А. Сучасні дефініції містики та містицизму: проблема спільності координат дослідження. *Філософська думка*. 2018. № 4. С. 85–94. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Philos_2018_4_11

40. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості: монографія. Львів: Сполом, 2008. 320 с.

41. 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. Київ, 2005. 17 с.

42. Савченко Г. С. Стильові константи як відображення світоглядних засад творчості Брукнера (на прикладі симфоній). *Науковий*

вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 38: Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: зб. ст. Київ, 2004. С. 146–154.

43. Самойленко О. І. Методологічні інтенції категорії «духовність» і методичне самовизначення сучасного музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 85: Духовна культура України: культура і сучасність. Київ, 2010. С. 7–22.

44. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. Київ: Українське Біблійне Товариство. 1992. 352 с.

45. 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.

46. Теліженко Л. В. Містичний досвід як антропологічний модус: синергетичний підхід: монографія. Суми: ВВП "Мрія"-1, 2007. 176 с.

47. Теліженко Л. В. Містичний досвід: проблема синергетичного виміру. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: філософія. Тернопіль, 2002. Вип. 8. С. 110–112.

48. Теліженко Л. В. Постнекласична модель цілісної людини: монографія. Київ: ЦГО НАН України, 2011. 283 с.

49. Токман В.В. Феномен священного: його сутність і світоглядна природа: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.11 Релігієзнавство. Київ, 2001. 16 с.

50. Трохановський О. Що таке церковна музика? (музично-історичний, богословський та творчий аспекти). *Калофоніа*. Ч. 2. Львів, 2004. С. 243–250.

51. Філософська антропологія в контексті сучасної епохи / Булатов М. О., Загороднюк В. П., Малеєв К. С., Солонько Л. А. Київ: Стилос, 2001. 245 с.

52. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 114 с.

53. Шпідлік Т. Духовність християнського Сходу. Систематичний виклад. – Львів: Видавництво ЛБА, 1999. 496 с.

54. Юнг К. Г. Психологія несвідомого. Київ: ЦУЛ, 2022. 404 с.

55. Янюк Б. М. Рефлексії покаяння в музичному мистецтві останньої третини XX століття: дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2012. 164 с.

56. ABC. Anton Bruckner Centrum. URL: http://www.antonbrucknercentrum.at/ (дата звернення: 17.05.2023).

57. Abendroth, W. Bruckners Einzug und die Walhalla. *Allgemeine Musikzeitung*, 1937. S. 393–394.

58. Adamiak E. Traktat o Maryi, w. Dogmatyka, t. 2, Warszawa: Więź, 2010. 520 s.

59. Aldeborg, D. Anton Bruckner – Music of the Saint Florian Period. *The Bruckner Journal*. 2011. № 1. S. 17–19.

60. Algermissen K. Lexikon der Marienkunde. Regensburg, 1967.

61. Antonicek, T. Anton Bruckner, die Kirchenmusik und die k. k. Hofmusikkapelle. *Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner e la musica sacra*. Linz, 1987. S. 39–44.

62. Auer, M. Anton Bruckner als Kirchenmusiker. Regensburg, 1927. 225 s.

63. Bäumer R. Marienlexikon. Eos, St. Ottilien, 1992. 300 p.

64. Blume, F. Bruckner. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 2. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel, London, 1952. S. 341–382.

65. Boss, R. Anton Bruckner – Die geistliche Musik. Bruckner-Vorträge, 2006. Wien, 2007.

66. Bruns, A. Versprochen ist versprochen. Gregorianische Klänge in Anton Bruckners Motette «Os justi». URL: http://www.swr.de/swr2/musik/musikstueck/archiv/bruckner-anton-os-justi/-

/id=2940346/did=6341756/nid=2940346/x282k0/index.html (дата звернення: 17.05.2023).

67. Cantalamessa, R. OFMCap. PiesńDuchaSwiętego. Warszawa, 2003. 502 s.

68. Chapman, D. F. Bruckner and the Generalbass tradition. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2010. 180 p.

69. Connolly, T. H. Cecilia. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* / Ed. By Stanley Sadie. London, 1980. S. 330–334.

70. Dahlhaus, C. Bruckner und der Barock. *Neue Zeitschrift und Musik*. – Jg. 124. Mainz, 1963. S. 335–336.

71. Fellerer, K. G. Bruckners Kirchenmusik und der Cäcilianismus. *Österreichische Musikzeitschrift*, 29 (1974). S. 404–412.

72. Fellinger, I. Die drei Fassungen des Christus factus est in Bruckners kirchenmusikalischem Schaffen. *Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik* (= Bruckner-Symposion 1985). Linz, 1988. S. 145–153.

73. Freisberg, F. Die Kirchenmusik Anton Bruckners. Ein Beitrag zum Verständnis der Entwicklung seiner künstlerischen Identität. PhD dissertation. Universität des Saarlandes, Saarbrücken, 2016. 380 [10] s.

74. Garratt, J. Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music. London: Cambridge University Press, 2002. p. 318.

75. Göllerich, A., Auer, M. Anton Bruckner: ein Lebens-und Schaffensbild4 Bände in 9 Teilbänden. Regensburg: Bosse, 1922ff.

76. Gräflinger, F. Anton Bruckner. Sein Leben und seine Werke: Eine Biographie. Regensburg: 1921. – 147 s.

77. Haas, R. Anton Bruckner. Potsdam, 1980. 157 s.

78. Harten, U. Anton Bruckner. Ein Handbuch. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag, 1996. 544 s.

79. Hawkshaw, P. An anatomy of change: Anton Bruckner's revisions to the Mass in F Minor. *T. L. Jackson und P. Hawkshaw (Hg.): Bruckner studies*.

Cambridge 1997. S. 1–31.

80. Hoffmann, E. T. A. Alte und neue Kirchenmusik. *Poetische Werke in sechs Bänden*. Band 3. Berlin, 1963. S. 509-522.

81. Howie, C. The Sacred Music of Anton Bruckner. Ph.D. Diss. Univ. Manchester, 1969.

82. Howie, C. Traditional and Novel Elements in Bruckner's Sacred Music. *Musical Quarterly*, 67 (1981). P. 544–567.

83. Howie, C. Anton Bruckner: From Ansfelden to Vienna: A Documentary Biography. Volume I. Edwin Mellen Press, 2002. 356 p.

84. Howie, C. Anton Bruckner: Trial, Tribulation and Triumph in Vienna: A Documentary Biography. Volume II. Edwin Mellen Press, 2002. 423 p.

85. Howie, C. Bruckner and the Motet. J. Williamson (Hg.): The Cambridge Companion to Bruckner. Cambridge 2004. P. 54-64.

86. James W. The Varieties Of Religious Experience: A Study In Human Nature. 2009. 284 p.

87. Jackson, T. Bruckner. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Band 4. Hrsg. von STANLEY SADIE: London und New York, 2001. S. 458–487.

88. Kuhrt E. Anton Brukner. Berlin, 1925.

89. Krones, H. Musiksprachliche Elemente aus Renaissance und Barock bei Anton Bruckner. *A. Harrandt* /U. Harten/Erich, W. Partsch (Hg.): Bruckner – Vorbilder und Traditionen (= Bruckner-Symposion 1997). Linz, 1999. – S. 53-72.

90. Leichtentritt, H. Geschichte der Motette. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1908. 453 s.

91. Louis, R. Anton Bruckner. München und Leipzig: Georg Müller, 1918. 376 s.

92. Maier, E. Bruckner und der gregorianische Choral. O. *Wessely (Hg.): Anton Bruckner e la musica sacra*. Linz, 1987. S. 25–37.

93. Marett, R.R. The Threshold of Religion (1909). Methuen, 1987. 223 p.

94. Motet. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. Martin y. Coll to Monn / ed. by Stanley Sadie, John Tyrrell. 2nd ed. Oxford; New York: Grove, 2001.

95. Napiórkowski S. «Mariologia», w. Encyklopedia Katolicka, t. 11, Lublin: Tow. Nauk. KUL, 2006.

96. Nowak, L. Genie zwischen Gegensätzen. *Österreichische Musikzeitschrift*, 29 (1974). S. 397–404.

97. Nowak, L. Stile und Ausdruckselemente in Anton Bruckners Kirchenmusik. *O. Wessely (Hg.): Anton Bruckner e la musica sacra*. Linz, 1987. S. 9–14.

98. Paap, W. Anton Bruckner and Church Music. *Sacred Music* / The Journal of the Chutch Music Association of America. Volume 102.2, Summer, 1975. S. 3–5.

99. Ratzinger J. Introduction to Christianity, 1968

100. Religia. Encyklopedia PWN, t. 1-10, Warszawa: Wydaw. Nauk. PWN, 2001–2003.

101. Riedel, F. W. Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts. Sinzig, 2001.

102. Schmitz, A. Anton Bruckners Mottette «Os justi»: eine Erwägung zur Problematik der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert. Festgabe für Carl Schmitt. Berlin, 1968. 333 s.

103. Söderblom, L. O. J. The Living God: Basal Forms of Personal Religion. The Gifford Lectures. London, Oxford University Press, 1933.

104. The Bruckner Journal. Editor Peter Palmer. Volume 1–11. 1997–.

105. Watson, D. Bruckner (Master Musicians Series). J. M. Dent&Sons: London, 1975. 158 p.

106. Werkverzeichnis Anton Bruckner: (WAB) / Renate Grasberger. Tutzing: Schneider, 1977.

107. Williamson, J. The Cambridge Companion to Bruckner (Cambridge Companions to Music). Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 328 p.