

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

ЛОКОТЬЯНОВА Диана Евгеньевна

**ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА АНТОНА БРУКНЕРА:
К ПРОБЛЕМЕ ИСТОРИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ**

Специальность: 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения,
профессор К. В. Зенкин

Москва 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Брукнер – церковный музыкант	16
1.1 Церковная деятельность композитора	16
1.2 Место церковной музыки в творчестве Брукнера	27
1.3 Из истории создания церковных вокальных сочинений Брукнера ..	41
Глава 2. Словесный текст и жанр в церковных вокальных произведениях Брукнера	49
2.1 Общая характеристика текстов и жанровая проблематика церковных вокальных произведений Брукнера	49
2.2 Вопросы трактовки религиозного текста в церковных вокальных произведениях Брукнера	63
2.3 Образно-тематическое содержание и степень распространенности текстов церковных вокальных произведений Брукнера	76
Глава 3. Стиль церковной музыки Брукнера как исторический синтез	81
3.1 Брукнер и цецилианство	82
3.2 Григорианские источники в контексте стиля Брукнера	94
3.2.1 Способы использования григорианского хора	94
3.2.2 К проблеме соотношения брукнеровского стиля и григорианского хора	101
3.3 Барочные музыкальные элементы в церковной музыке Брукнера ..	108
3.3.1 Брукнер и традиция <i>basso continuo</i>	109
3.3.2 Риторические фигуры	112
3.3.3 Барочный инструментальный в церковных произведениях Брукнера	115
3.4 От классицистских традиций к позднеромантическому стилю ...	119
Заключение	134
Список литературы	139

Приложения	169
Приложение 1. Иллюстрации	170
Приложение 2. Хронограф творчества Антона Брукнера	195
Приложение 3. Перечень церковных вокальных и инструментальных сочинений Брукнера	202
Приложение 4. Комментарии к текстам церковных вокальных произведений Брукнера	214
Приложение 5. Нотные примеры	295
Приложение 6. Архивы рукописей и копий церковных произведений Брукнера	319

ВВЕДЕНИЕ

После долгого периода различных ограничений в российском музыкознании открылись перспективы для основательного изучения христианской музыкальной культуры. В контексте межкультурного диалога интерес представляют вопросы, касающиеся церковных жанров предшествующих веков, их важности в формировании современной музыкальной культуры. Множество исследований в отечественной науке посвящено русской церковной музыке, но в последние годы ученые все чаще обращаются к проблемам музыкальной традиции христианских конфессий Западной Европы. На сегодняшний день есть много «белых пятен» в изученности церковного наследия романтиков, в том числе австрийского композитора Антона Брукнера.

Церковная музыка — важнейшая сторона брукнеровского наследия, что обусловлено огромной ролью религии в его мировоззрении. Сочинения для церкви композитор писал с детства и на протяжении всей жизни: его перу принадлежит около 80 хоровых опусов, 2 пьесы для тромбонов и несколько сохранившихся до наших дней сочинений для органа.

Работы, посвященные непосредственно церковной музыке Брукнера, стали регулярно появляться в музыкознании спустя четверть века после смерти композитора — в 1920-е годы, и все они принадлежат зарубежным исследователям (преимущественно австро-немецким). Главный фундаментальный труд этого времени — книга австрийского музыковеда и брукнероведа М. Ауэра «Антон Брукнер как церковный музыкант»¹. В ней впервые осуществлена попытка охватить все церковное наследие австрийского мастера. Но, вероятно, ввиду отсутствия какой-либо систематизации наследия Брукнера, в книгу не вошли многие церковные опусы композитора. Тем не менее, труд ученого-брукнероведа не теряет своей актуальности и сегодня. И хотя данная область творчества композитора стала

¹ [Max Auer; 1880–1962].

освещаться в работах некоторых ученых немного раньше, чаще в форме биографического раздела ([Louis, 1918], [Gräflinger, 1921], [Göllerich, 1922]), именно с исследования Ауэра возник серьезный научный интерес со стороны исследователей к церковному наследию Брукнера.

В 1930-е годы западноевропейская литература по данной области творчества Брукнера начала интенсивно расширяться и становиться все интересней и глубже. Различные аспекты церковной деятельности композитора до сегодняшнего дня были отражены во многих музыковедческих трудах. В подтверждение сказанного, не вдаваясь в подробности содержания работ, достаточно привести весьма внушительный список фамилий их авторов: К. Зингер, Р. Хаас, У. Орел, Ф. Блюм, Х.-Г. Шольц, А. Шмитц, Р. Грасбергер, Л. Новак, Л. Финшер, Х. Фишер, К. Феллерер, Л. Кантнер, А. Харрандт, В. Штейнбек, Э. Майер, А. Кох, Х. Кронес, У. Кирш, Р. Босс, Д. Хёинк и др.).

В 1960-е годы исследовательский интерес к церковной музыке Брукнера продолжал расти и вскоре охватил Англию и США. В 1969 году в Манчестерском университете была защищена диссертация «Духовная музыка Антона Брукнера» Кроуфорда Хоуи [Howie, 1969]². Среди современных работ ученого стоит отметить его двухтомную биографию о композиторе, основанную, главным образом, на доступных документах (в частности, письмах) и критических обзорах произведений – светских и церковных в равной степени. [Howie, 2002]. Современник Хоуи, Пол Хокшоу, также является одним из известных брукнероведов рубежа XX-XXI веков, исследователю принадлежит ряд научных статей по данной тематике.

Еще одним поворотным пунктом стало создание в 1977 году Ренатой Грасбергер систематизированного перечня всех произведений Брукнера

² Научный интерес к церковной музыке австрийского композитора исследователь сохранил до сегодняшних дней.

(*Werkerzeichnis Anton Bruckner*, сокр. – *WAB*)³, открывшего перед музыковедами новые перспективы в осмыслении всего творческого (в том числе, церковного) наследия композитора [Grasberger, 1977].

В 1997 году на добровольческой основе в Великобритании и США начал издаваться «Брукнеровский журнал» [The Bruckner Journal, 1997]. В нем авторы – исследователи творчества Брукнера из разных стран – на протяжении более двадцати лет публикуют свои статьи, связанные с музыкой австрийского мастера. В частности, за время деятельности журнала образовался целый фонд статей о церковной музыке композитора-романтика, что, безусловно, поспособствовало укреплению, в первую очередь, научного интереса к данной области его творчества.

Последним из известных нам диссертационных исследований о церковной музыке Брукнера является труд немецкого ученого Фабиана Фрайсберга [Freisberg, 2016]. Его работа, пожалуй, является первой, в которой церковная музыка Брукнера представлена целостно⁴. Она имеет ценность по ряду причин. Во-первых, автором даны краткие исторические сведения о положении церковной музыки в Австрии XIX века. Во-вторых, в работе представлены имена и фамилии композиторов, произведения которых звучали во времена учебы и службы Брукнера в Санкт-Флориане, а потому были ему хорошо известны. Эти факты дают реальные сведения о первых музыкальных впечатлениях композитора. В-третьих, вместо привычного хронологического порядка Фрайсбергом выбран жанровый, который демонстрирует не только доминирующие жанры, но и художественное развитие в рамках одного жанра. Ядро работы составляет музыкальный анализ всех церковных произведений австрийского мастера⁵.

³ В результате новых добавлений и открытий с 2017 года каталог Р. Грасбергер подвергается тщательному пересмотру. В рамках исследовательского проекта *ÖAW Digital Work Directory* работу по пересмотру каталога планируют осуществить до 2019 года.

⁴ Однако в поле зрения Фрайсберга не вошли органные сочинения Брукнера.

⁵ Исключение – органные сочинения.

Первые шаги в распространении церковного наследия Брукнера в русской музыкальной культуре были сделаны в последней четверти XX столетия. В 1984 году была выпущена грампластинка, объединявшая две записи разных годов: *Первую симфонию* (запись 1984 года, дирижер – Г. Рождественский) и три церковных хора – *Os justi*, *Virga Jesse* и *Christus factus est* (запись 1982 года, дирижер – В. Полянский). Спустя два года вышел альбом из двух пластинок: одна пластинка со *Второй симфонией* (*St. Florian*) А. Шнитке (запись 1984 года), другая – с восьмью церковными хорами Брукнера (запись 1986 года)⁶. Сегодня в российской концертной практике из обширного церковного наследия композитора изредка звучат его мессы, *Te Deum* и некоторые малые хоры.

Сказанное свидетельствует о том, что в нашей стране церковные произведения Брукнера, несмотря на открывшийся доступ к ним в конце XX столетия, до сих пор не получили должного распространения. Более позитивная перспектива наметилась в исследовательской деятельности⁷.

В российском музыкознании регулярно публикуются работы, посвященные церковному наследию Брукнера: статьи Е. Ивановой [Иванова, 1997], О. Полтавцевой [Полтавцева, 1997], Е. Юлпатовой [Юлпатова, 2002], С. Антоновой [Антонова, 2007], А. Бибиковой [Бибикова, 2008]. В 2011 году была защищена кандидатская диссертация философской

⁶*Ecce sacerdos* WAB 13, *Afferentur Regi* WAB 1, *Locus iste* WAB 23, *Tota pulchra es Maria* WAB 46, *Ave Maria* WAB 6, *Os justi* WAB 30, *Virga Jesse* WAB 52, *Christus factus est* WAB 11. На грампластинке эти церковные хоры названы мотетами. Их соседство со *Второй симфонией*, конечно, не случайно. Как известно, Шнитке написал свое произведение под впечатлением от посещения монастыря Санкт-Флориан, в котором когда-то пел, служил и был похоронен Брукнер [Рождественский, 2001; 194].

⁷В Европе иначе: с начала XX века церковные хоры Брукнера очень часто исполняют и записывают различные хоровые коллективы не только в Австрии, но и в других странах. Например: Мюнхенский архиерейский хор (1931), вокальный ансамбль Штутгартской филармонии (1960), церковный хор епархии Линца (1968), хор Венской государственной оперы (1976), хор собора св. Ядвиги (1980), дрезденский хор мальчиков «Кройцхор» (1985), Штутгартский камерный хор (1991), Пражский камерный хор (1993), хор церкви Святой Невесты (Лондон, 1994), хор Латвийского радио (1996), хор мальчиков монастыря Санкт-Флориан (1997), Камерный хор Мальмё (2004), Таллинский хор мальчиков (2005), Чешский филармонический хор (2006), хор Джона Олдиса (2013) и др. (см. подробнее: [Anton Bruckner Discografie, 2014]).

направленности Н. Решетило «Соборность как идеал жизни и творчества Антона Брукнера» [Решетило, 2011]. Некоторые сведения о церковной музыке Брукнера можно почерпнуть из краткого очерка И. Белецкого [Белецкий, 1979], а также из разделов о композиторе в учебном пособии «Музыка Австрии и Германии XIX века» (Книга 3) [Филимонова, 2003] и книги В. Протопопова «История полифонии» [Протопопов, 1986].

Однако в русскоязычном музыкознании до сих пор не появилось исследований, в которых церковная музыка Брукнера освещалась бы как целостное явление. Нет до сих пор и трудов (как в отечественной, так и в зарубежной науке), в которых данная область творчества Брукнера рассматривалась бы с точки зрения исторических связей. Лишь в некоторых работах затрагиваются различные аспекты по данной тематике, однако они не формируют целостной концепции в отношении стиля композитора. Таким образом, **актуальность данного исследования** определяется:

- недостаточным вниманием музыкальной науки к церковной музыке XIX века, в том числе Брукнера, несмотря на значительное место духовных жанров в наследии большинства композиторов-романтиков;
- фрагментарностью историко-теоретических сведений о церковной музыке XIX века;
- необходимостью целостного осмысления церковной музыки Брукнера, во-первых, как «творческой лаборатории» композитора, где формировался и эволюционировал его стиль и, во-вторых, как явления музыкально-исторического процесса.

Степень научной разработанности проблемы.

Панорамный взгляд на работы как зарубежных, так и отечественных исследователей позволяет заметить одну существенную тенденцию: до 1960-х годов церковная музыка Брукнера не рассматривалась музыковедами с точки зрения исторических связей. В упомянутых работах представлены лишь отдельные наблюдения в данном направлении, не складывающиеся в целостную картину.

Например, в вышеуказанной книге Ауэра, одной из масштабных работ о церковной музыке Брукнера, представлены беглые музыкально-аналитические заметки о малых церковных хорах композитора и более подробные – о крупных, в ней также собраны фактические сведения (история создания произведения, посвящение, время и место первого исполнения церковного опуса) [Auer, 1927]. Между тем, неоднократно в аналитических заметках Ауэра можно встретить отсылки к сочинениям других композиторов, с которыми у Брукнера обнаруживается стилевое сходство (с традициями венских классиков, Ф. Шуберта, Р. Вагнера и др.). Но наблюдения ученого инкрустированы в общий ход музыковедческого анализа и носят фрагментарный характер. Схожая парадигма наблюдается и в других научных работах первой половины XX века – у Р. Лоуиса [Louis, 1918], Ф. Грэфлингера [Gräflinger, 1921], А. Гёллериха [Göllerich, 1922].

С 1960-х годов появляются статьи, в которых ставится проблема связи церковных опусов Брукнера с музыкой предшествующих эпох, в том числе барокко: К. Дальхаус «Брукнер и барокко» [Dahlhaus, 1963], Д. Чэпмен «Брукнер и традиция генерал-баса» [Chapman, 2010], «Барочные аллюзии в симфониях Брукнера» [Савченко, 2007].

С начала 2000-х годов все чаще в отечественном и зарубежном музыкознании появляются исследования о традициях и новаторстве в музыке Брукнера: Ф. В. Ридель «Антон Брукнер. Традиция и прогресс в церковной музыке XIX столетия» [Riedel, 2001], Ю. Булавинцева «Реконструкция традиций в реквиеме романтической эпохи» [Булавинцева, 2009]. И. Томашевский «Моцартовские традиции в симфоническом творчестве Антона Брукнера» [Томашевский, 2012], статья А. Колдаевой «Латинский мотет в творчестве Антона Брукнера: к вопросу о традиции и новаторстве» [Колдаева, 2013].

В зарубежном музыковедении неоднократно и весьма обстоятельно рассматривалась связь музыки Брукнера с цецилианством. К фундаментальным работам, посвященным этой проблеме, можно отнести труд

Д. Хёинка «Рецепция церковной музыки Антона Брукнера: генезис, традиции и методы анализа в сравнении с Джованни Пьерлуиджи да Палестриной» [Höink, 2011]. Вопросы возможной связи Брукнера с цецилианством поднимаются в статьях Х. Унтеррихта [Unterricht, 2001], Х. Кронеса [Krones, 2001], А. Брунс [Bruns, 2010], А. Шмитца [Schmitz, 1968], А. Коха [Koch, 1997], а также в монографиях М. Ауэра [Auer, 1924; 48] и Р. Лоуиса [Louis, 1918; 202], в диссертации Ф. Фрайсберга [Freisberg, 2016], краткие сведения по этому вопросу представлены у М. Филимоновой [Филимонова, 2003], Ю. Булавинцевой [Булавинцева, 2009].

В некоторых статьях осуществляется музыкальный анализ церковных опусов Брукнера на предмет их связи с более древней традицией – григорианским хоралом: Э. Майер «Брукнер и григорианский хорал» [Maier, 1987], «Хорал в церковных произведениях Брукнера» [Maier, 1988], П. Хокшоу «Антон Брукнер и традиция хорала в Австрии: месса фа минор» [Hawkshaw, 2013]. О специфике церковной музыки композиторов XIX века, о способах воплощения, практике исполнения григорианского хорала важные суждения высказаны В. Г. Карцовником в его статье «Романтическая рецепция григорианского хорала» [Карцовник, 1990].

Одной из работ о Брукнере, отвечающей отчасти поставленной в данном исследовании проблематике, является диссертация С. Е. Антоновой «Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве И. Брамса и А. Брукнера» [Антонова, 2007], в которой автор рассматривает сочинения композиторов-современников с точки зрения идеи историзма на материале симфоний. Ценность работы в аспекте нашего исследования состоит в том, что вводной частью служит разбор понятия «историзм» применительно к музыкальному творчеству.

Цель работы – показать специфику церковных произведений Брукнера в контексте его стиля и исторических связей с эволюцией церковной музыки в Европе XIX века.

Для выполнения поставленной цели определены следующие **задачи**:

- систематизировать данные исторического контекста создания церковных произведений композитором;
- выявить формы работы с каноническим церковным текстом;
- на основе анализа стиля церковной музыки Брукнера сопоставить стилистику всех периодов творчества в аспекте идеи исторического синтеза;
- выявить специфические приемы работы Брукнера с музыкальным первоисточником, а также раскрыть проблему соотношения брукнеровского языка и григорианского хорала;
- рассмотреть вопрос о связи ряда произведений Брукнера с идеями цецилианского движения;
- рассмотреть закономерности эволюции церковного стиля Брукнера.

Объектом исследования являются церковные произведения Брукнера.

Предмет — композиция и стилистика церковных произведений Брукнера в историческом контексте.

Материал диссертации составляют партитуры церковных произведений Брукнера разных жанров⁸, а также певческие книги католического церковного обихода, в которых представлены службы мессы и оффиция: [Vesperale Romanum, 1913]; электронный бревиарий [Литургия часов, 2004]; обиходная книга *Liber usualis* [Liber usualis, 1932], [Liber usualis, 1961]. Наличие в обиходной книге музыкальных первоисточников оказалось особенно ценно в процессе работы над Третьей главой диссертации.

Методология определяется избранным в диссертации ракурсом исследования. Используются некоторые общие методологические основания, уже принятые в теоретическом музыкознании.

⁸Большую помощь в поисках оказал каталог произведений Антона Брукнера (WAB), составленный Р. Грасбергер.

Историко-контекстный метод позволил раскрыть связь рассматриваемых явлений с художественными установками соответствующей эпохи.

При помощи *историко-стилистического* метода заимствованные Брукнером конкретные приемы рассмотрены в качестве элементов той или иной эпохи, стиля.

Анализ произведений осуществлялся при помощи *структурно-функционального* метода. В связи с изучением эпистолярного наследия композитора применялся *источниковедческий* метод.

Методологической основой исследования стали работы по григорианике В. Апеля [Григорианский хорал, 2008], Ю. Н. Холопова [там же], Ю. Москвы [там же], [Москва, 2010], [Москва, 2011], модальной системе – Н. И. Ефимовой [Ефимова, 2004]. В вопросах содержания религиозных текстов мы опирались на работы М. А. Сапонова [Сапонов, 2005], С. Лебедева и Р. Пospelовой [Лебедев, Пospelова, 2010], а также О. Геро [Геро, 2010].

Изучение жанровой специфики церковной музыки Брукнера проходило с опорой на труды Х. Ляйхтентритта [Leichtentritt, 1908], К. Йеппесена [Войченко, 1982], Г. И. Лыжова [Лыжов, 2003], И. В. Способина [Способин, 1984], Т. В. Франтовой [Франтова, 1986], В. Апеля [Григорианский хорал, 2008] и Ю. В. Москвы [там же].

Особенно значимыми для понимания музыкально-стилевых особенностей различных эпох были работы М. И. Катунян [Катунян, 1990], [Катунян, 1997], Л. В. Кириллиной [Кириллина, 2007], А. В. Михайлова, [Михайлов, 1963] [Михайлов, 1991], К. В. Зенкина [Зенкин, 2001], С. Лебедева [Лебедев, 1987], Э. Курта [Курт, 1975].

Приемы работы Брукнера с григорианским хоралом, а также способы его воспроизведения в церковных хорах композитора выявлялись на базе теоретического труда Ю. К. Евдокимовой и Н. А. Симаковой «Музыка эпохи Возрождения (*cantus prius factus* и работа с ним)» [Евдокимова, Симакова, 1982].

Научная новизна работы заключается в создании первой в отечественном музыкознании работы, посвященной церковной музыке Брукнера. Впервые в исследовательской практике, как российской, так и зарубежной, церковная музыка австрийского мастера представлена как явление музыкально-исторического процесса. В диссертацию включен весь свод церковных сочинений композитора, в числе которых и малоизвестные опусы.

Впервые в отечественном музыкознании представлены переводы текстов всех церковных хоров Брукнера на русский язык. Впервые биография композитора описана в новом ракурсе, раскрывающем музыкальную деятельность Брукнера исключительно как церковного музыканта: композитора, органиста и певчего. Григорианские источники в контексте стиля Брукнера, а также вопросы соотношения брукнеровского стиля и григорианского хорала в музыкознании еще не рассматривались.

Положения, выносимые на защиту.

1. Церковная музыка Брукнера стала сферой формирования оригинального стиля композитора, эволюционировавшего от Венской классики к позднему романтизму.

2. Стиль церковной музыки Брукнера на всех этапах был тесно связан со стилями прошлых эпох, а в произведениях романтического этапа (линцкий и венский периоды) обрел качество исторического синтеза, охватившего многовековую традицию европейской музыкальной культуры.

3. Брукнер, не будучи явным представителем цецилианского движения, в ряде произведений отразил его существенные признаки.

4. Используя в качестве важнейшего интонационного источника григорианский хорал, Брукнер на протяжении творческого пути перешел от точного цитирования к более тонким связям, в том числе аллюзиям.

5. В стиле Брукнера органично синтезируются характерные признаки музыки различных эпох, в особенности барокко, включая цифрованный бас, риторические фигуры, принципы построения барочных партитур.

Практическая значимость работы. Результаты исследования могут быть полезны исполнителям, использованы в курсах лекций для студентов музыкальных вузов, в истории хоровой музыки, а также могут послужить базой для последующего изучения хорового наследия Брукнера.

Апробация работы. Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждалась на заседаниях и была рекомендована к защите 4 сентября 2018 года. Основные положения исследования были отражены в трех авторских публикациях, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации. На основе материалов диссертации был прочитан доклад на Международном Втором конгрессе Общества теории музыки в Московской консерватории «Школы и направления в музыкальной науке, исполнительском и композиторском творчестве» (27.09.2015).

Структура работы обусловлена ее целями и задачами. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы (256 наименования, 131 – на русском, 125 – на иностранных языках) и шести приложений.

Приложении I снабжено иллюстрациями (фотодокументы, карта «Симфонического маршрута» Брукнера). В Приложение II помещен хронограф творчества Брукнера. Приложение III содержит перечень всего церковного (вокального и инструментального) наследия композитора, который составлен на основе WAB-каталога Р. Грасбергер, статьи В. Штейнбека и диссертации Ф. Фрайсберга. В перечне представлена информация о месте создания, времени, первом исполнении и посвящении церковного опуса мастера. В Приложении IV даны «Комментарии к текстам церковных вокальных произведений Брукнера». Комментарии к каждому тексту включают в себя четыре пункта:

- латинский (или немецкий) текст хора с переводом на русский язык;
- источник текста и история его возникновения;

- место в католической практике;
- использование текста в творчестве других композиторов.

Переводы текстов некоторых церковных сочинений заимствованы из Библии, сборников С. Лебедева и Р. Поспеловой «Musica latina» [Лебедев, Поспелова, 2000] и «Григорианский хорал» [Григорианский хорал, 2008], остальные выполнены автором данного исследования⁹. Приложение V содержит нотные примеры, Приложение VI – наименования архивов, в которых хранятся рукописи и копии церковных произведений Брукнера.

⁹Все случаи такого рода оговорены в сносках.

ГЛАВА 1. БРУКНЕР — ЦЕРКОВНЫЙ МУЗЫКАНТ

1.1 Церковная деятельность композитора

«Религиозность означала для Брукнера не просто образ жизни, она лежала в основе концепции его искусства» [Мукосей, 1999]. Значение религии в его жизни и творчестве было обусловлено атмосферой и обстановкой, в которой рос и воспитывался великий австрийский композитор.

В Верхней Австрии, недалеко от Линца, расположена небольшая деревушка Ансфельден, окруженная лесистыми горами, живописными долинами и лугами. Через Ансфельден протекают две реки — Кремс и Траун. Жизнь в деревне проходит неторопливо и умиротворенно¹⁰. Именно здесь, вдали от городской суеты, в последней трети XVIII века, обосновался некий Йозеф Брукнер (Joseph Bruckner; 1749–1831), который в 1777 году женился на Франциске (Franziska Kletzer; 1752-1809) — дочери сельского учителя Себастьяна Клетцера (Sebastian Kletzer; 1716-1776)¹¹. После смерти тестя Йозеф получил почетную должность школьного учителя, которая по сложившейся европейской традиции передавалась по наследству: впоследствии она перешла его сыну Антону Брукнеру-старшему (1791–1837), затем внуку — будущему великому австрийскому композитору Йозефу Антону Брукнеру (04.09.1824–11.10.1896).

Во всех малых поселениях Австрии, а также Германии и других странах Западной Европы с незапамятных времен в центре по обыкновению

¹⁰ См.: Приложение № 1, ил. 1-3.

¹¹ По всей видимости, фамилия «Брукнер» происходит от слова «Brücke», что в переводе с немецкого означает «мост».

располагались самые важные для жителей деревенской общины здания: церковь, школа, больница, сельская управа. Церковь и школа не только находились рядом территориально, но и тесно соприкасались между собой. Сельский учитель, как это было принято повсеместно в Австрии, должен был помогать в отправлении церковных служб. Так было и в Ансфельдене. Антону Брукнеру-старшему приходилось выполнять обязанности пономаря, играть на органе в храме и руководить церковным хором¹². Мать композитора, Тереза Брукнер¹³, обладала прекрасным голосом и пела в этом же хоре. Семья жила скромно, место работы одновременно являлось домом Брукнеров. В школьном здании для них было отведено два помещения: одно — жилая комната, где обитала семья, другое — классная, где проходили занятия с учениками¹⁴.

Будущий композитор с раннего детства был вовлечен в практику церковной традиции, предопределившую многое в его внутреннем мире и в творческой жизни. Маленькому Антону часто приходилось замещать отца на работе: проводить занятия с учениками, выполнять различные обязанности в храме. Таким образом, атмосфера детства Брукнера — место рождения, семья и условия воспитания — сыграли большую роль в формировании его религиозных взглядов, а также в выборе рода занятий. С церковью и практикой церковного музыканта связаны и годы учения, и занятия музыкой в последующее время.

Уже в детском возрасте начинается путь Брукнера-церковного органиста, в будущем весьма знаменитого. На первых порах он периодически замещал своего отца в игре на органе. Затем отец, заметивший музыкальные способности сына, отправил Антона для занятий на церковном инструменте к своему родственнику, более опытному органисту Иоганну Баптисту Вайсу

¹² См.: Приложение № 1, ил. 4-8.

¹³ В девичестве — Тереза Хельм (Theresia Helm; 1801–1860).

¹⁴ См.: Приложение № 1, ил. 9, 10.

(Johann Baptist Weiß; 1813–1850), работавшему в Хёршингской школе¹⁵. Обучение у Вайса продолжалось недолго — с 1835 по 1836 год. Именно в это время Антон пробует сочинять.

Так, фактически уже в юности наметились основные виды церковной музыкальной практики, которые будут сопровождать Брукнера постоянно и повсеместно.

Когда умер Брукнер-старший, мать определила тринадцатилетнего Антона в приходскую школу аббатства Санкт-Флориан¹⁶, где он «с наслаждением слушал вдохновенные импровизации органиста монастыря Антона Каттингера» (цит. по: [Белецкий, 1979; 8]). Каттингер (Anton Kattinger; 1798–1852) стал давать Антону уроки игры на воскресном органе. Спустя два года Брукнер уже мог играть во время церковных служб.

Однако молодой человек решил пойти по стопам отца и деда — посвятить себя преподавательской деятельности. С этой целью в 1841 году он с отличием окончил 10-месячный учительский семинарский курс в Линце, после чего стал помощником учителя Франца Фукса (Franz Fuchs; 1787-1860) в небольшом живописном местечке Виндхаг-Фрайштадт¹⁷. Через год Брукнер был отправлен прелатом Михаэлем Арнетом (Michael Arneth; 1771–1859) работать в Кронсторф¹⁸. В 1845 году по совету Фридриха Майера (Friedrich Mayer;

¹⁵И в те времена, и сегодня Хёршинг представляет собой ярмарочную коммуу, расположенную на северо-западе, в 11 километрах от Ансфельдена (Приложение № 1, ил. 11, 12).

¹⁶Августинский монастырь Санкт-Флориан является одним из старейших и крупнейших в Австрии. Самые ранние его сооружения относятся к XIII веку. Монастырь имеет много достопримечательностей. В нем находится крупнейшая библиотека, в которой хранится около ста сорока тысяч книг и древних рукописей, картинная галерея из работ художников дунайской школы, в том числе Альтдорфера. С XVII века в архитектурном отношении Санкт-Флориан — это шедевр эпохи барокко (одно из главных украшений интерьера — расписной потолок библиотеки). В монастыре находится один из лучших органов Австрии, сконструированный Францем Ксавером Крисманном в XVIII веке (Franz Xaver Krismann; 1726—1795). В 1930 году орган был назван в честь Брукнера (см.: Приложение № 1, ил. 13-21).

¹⁷Ярмарочная коммуна, входящая в состав округа Фрайштадт. Виндхаг-Фрайштадт расположен в Верхней Австрии недалеко от границы с Чехией (см.: Приложение № 1, ил. 22).

¹⁸Как и Хёршинг, Кронсторф представляет собой ярмарочную коммуу, входящую в состав округа Линц (см.: Приложение № 1, ил. 23, 24).

1793–1858), директора монастырской канцелярии, Брукнер сдал экзамен на звание старшего учителя, которое позволило ему работать учителем в Санкт-Флориане.

В Виндхаг-Фрайштадте, работая помощником учителя, Брукнер увлекся изучением латыни. В эти же годы он продолжал совершенствоваться в органном исполнительстве. Неподалеку от Кронсторфа располагался Энс¹⁹, куда будущий композитор ходил пешком, чтобы брать частные уроки у местного органиста и регента Л. Ценетти (Leopold von Zenetti; 1805–1892)²⁰. С ним Брукнер изучал творчество И. С. Баха, наследие венских классиков и музыку Ф. Шуберта.

В годы с 1845 по 1855 благодаря Майеру Брукнер снова жил в Санкт-Флориане. Работая учителем в монастыре, он одновременно продолжал занятия на органе с Каттингером. После ухода последнего в 1848 году, будущий композитор занял временно его место, а через три года стал постоянным органистом. Длительное пребывание в монастыре наложило отпечаток на личность композитора, а также на последующие его музыкальные увлечения. Австрийский исследователь Л. Новак отмечал: «Санкт-Флориан “формовал” Антона Брукнера <...> и стал для него второй – духовно-эстетической – родиной» (цит. по: [Решетило, 2011; 101]).

Вскоре Брукнера прослушал ученик великого Й. Гайдна Игнац Асмайер (Ignaz Assmayer; 1790–1862), органист и весьма влиятельный человек – придворный капельмейстер в Вене. А в 1853 году Брукнеру удалось выиграть конкурс и спустя два года стать соборным органистом города Линца²¹. В

¹⁹ См.: Приложение № 1, ил. 25.

²⁰ См.: Приложение № 1, ил. 55.

²¹ Линц расположен в 14 километрах от Ансфельдена. Старый Кафедральный собор Линца был сооружен в 1670-е годы в стиле барокко. Именно здесь находится знаменитый орган, на котором играл Брукнер – один из самых замечательных органов Австрии. Он был построен в 1780 году Крисманном. Органный же мастер Й. Брайнбауер (Josef Breinbauer; 1807–1882) произвел изменения в инструменте по желанию самого Брукнера. Даже после ухода со службы композитор охотно возвращался в Линц, чтобы играть на этом органе. Памятная доска на фасаде напоминает о времени Брукнера как органиста собора (См.: Приложение № 1, ил. 26–29).

Старом Кафедральном соборе Линца в качестве органиста Брукнер прослужил двенадцать лет – с 1855 по 1868. В эти же годы он становится концертирующим органистом.

После переезда в 1868 году в Вену Брукнер начинает преподавать игру на органе в консерватории Общества друзей музыки («Gesellschaft der Musikfreunde», или сокр. «Musikverein»)²². Итак, австрийский мастер прибывает в столицу, будучи известным, признанным органистом. О нем как о выдающемся импровизаторе к этому времени уже напечатана статья в «Венской газете» («Wiener Zeitung»). Как органист он вскоре получает признание и за пределами Австрии. В эти годы начинаются его триумфальные поездки по Европе. В 1869 году его приглашают во Францию на освещение нового органа в кафедральном соборе в Нанси, после чего следует приглашение в Париж: «Выступления Брукнера в столице Франции сопровождались сенсационным успехом. Сначала он играл в помещении фирмы на одном из ее инструментов, а затем на большом органе собора Парижской Богоматери. Его поразительное искусство импровизации вызвало восхищение собравшихся, среди которых находились выдающиеся французские композиторы К. Сен-Санс, С. Франк, А. Тома, Д. Обер, Ш. Гуно» [Белецкий, 1979; 33].

Но главным свидетельством грандиозного успеха является сохранившееся письмо самого Брукнера, адресованное канонику Иоганну Баптисту Шидермайеру из Линца (Johann Baptist Schidermayer; 1807-1878). В этом письме композитор вкратце описывает свои впечатления от прошедших органых концертов во Франции:

«Ваше превосходительство и Ваша светлость!

Я только что вернулся из Парижа, находился во Франции с 24 апреля. Я принимал участие в двух концертах – 28 и 29 числа прошлого месяца в Нанси и получил много привилегий от всех членов, немцев и французов. Для меня это

²²В 1872 году в Большом зале Общества был сконструирован новый орган, на котором импровизировал Брукнер.

был грандиозный успех. Музыкальные газеты Нанси, Лиона, Парижа и т. д. принесли мне большую известность.

Я также выступил с двумя концертами в Париже. Сначала в студии органостроителя Мерклина [Joseph Merklin; 1819-1905 – Д. Л.], а затем в Нотр-Дам-де-Пари, где собрались величайшие художники из Парижа и т. д.²³. Наконец, я попросил тему, которую мне дал один из величайших органистов в Париже²⁴. И когда я развил тему до трех частей, успех оказался безграничен. Я никогда не испытаю такого триумфа снова. Газеты Парижа говорят, что только благодаря мне они отпраздновали с триумфом большой орган Нотр-Дам-де-Пари и что никогда не слышали в Париже чего-то более восхитительного. Такой успех удивительно подействовал на меня и, к сожалению, сильно сказался на моем здоровье. Но, я надеюсь, по милости Божьей скоро снова буду совершенно здоров. <...> Вена, 20.05.1869» [Anton Bruckner Gesamtausgabe, 2009; 110–111].

В 1870 году Брукнера пригласили в Англию на открытие знаменитого Альберт-холла, где он дал ряд концертов на новом органе.

Спустя несколько лет (в 1878 году) Брукнер стал органистом Придворной капеллы в Вене. Однако жизнь в «кипучей» Вене была тяжелой для провинциального человека, каким являлся Брукнер. Он нередко подвергался нападкам со стороны критики, что очень сильно сказывалось на его эмоциональном состоянии. Композитор находил успокоение в общении со своими старыми друзьями, нередко возвращаясь в тихие и живописные родные места. Н. Решетило пишет: «Впоследствии он регулярно возвращался в Санкт-Флориан, проводя в нем по два-три месяца ежегодно, и даже завещал быть похороненным в его стенах» [Решетило, 2011; 105]. В последние годы своей жизни Брукнер часто бывал в бенедиктинском монастыре в

²³ Брукнер играл на реставрированном А. Кавайе-Колем пятимануальном органе (Aristide Cavaille-Coll; 1811–1899).

²⁴ Эту тему Брукнеру дал Алексис Шове (Alexis Chauvet; 1837–1871) – органист церкви Святой Троицы в Париже (Сен-Трините) [Anton Bruckner Gesamtausgabe, 2009; 111].

Кремсмюнстере, где тоже имел возможность импровизировать на прекрасном органе.

Неподалеку от Кронсторфа, южнее, находится «немыслимо прекрасный» (выражение Ф. Шуберта) старинный город Австрии Штайр, который не оставил равнодушным и Брукнера: «Город, в котором я нахожусь ежегодно так охотно» — так высказывался композитор о нем. Особенно в последнее десятилетие своей жизни (с 1885 по 1895 годы) Брукнер любил здесь проводить свои летние каникулы, останавливаясь в качестве гостя в доме священника Иоганна Айхингера (Johann Aichinger; 1832–1895). В приходской церкви Штайра Брукнер также играл на великолепном воскресном органе, построенном Ф. К. Крисманном²⁵.

В Австрии, где творчество Брукнера оценивают ныне очень высоко и с большим почтением относятся к памятным брукнеровским местам, существует «симфонический маршрут Антона Брукнера» (*Sinfoniewanderweg*). В нем десять станций, каждая из которых отделена от предыдущей приблизительно на расстояние одного километра²⁶. Остановки как бы отмечают вехи творческого пути композитора, символизируя каждую следующую симфонию (от Нулевой до Девятой). Они расположены по дороге из Ансфельдена в Санкт-Флориан, по которой очень часто ходил Брукнер. Это одновременно маршрут, прочерчивающий линию от места рождения к месту захоронения великого композитора. Храмы, в которых бывал и работал австрийский мастер, также заслуживают отдельного внимания. Еще раз окинем взором места постоянного пребывания Брукнера: школа и приходская церковь в Ансфельдене, Санкт-Флориан, Хёршинг, Виндхаг-Фрайштадт, Кронсторф, Эннс, Линц, Вена, частые приезды на время в Кремсмюнстер и Штайр... Все эти места отмечены храмами, в которых Брукнер служил

²⁵ См.: Приложение № 1, ил. 33, 34.

²⁶ 1 станция – Симфония № 1; 2 станция – Симфония № 2; 3 станция – Симфония № 0; 4 станция – Симфония № 3; 5 станция – Симфония № 4; 6 станция – Симфония № 5; 7 станция – Симфония № 6; 8 станция – Симфония № 7; 9 станция – Симфония № 8; 10 станция – Симфония № 9 (См.: Приложение № 1, ил. 38–42).

церковным органистом или часто играл на органе. Подобно станциям «симфонического маршрута», храмы были своего рода «станциями» жизненного пути Брукнера — местами, где он, быть может, с наибольшей открытостью души общался с Богом.

Пение в церковном хоре и руководство хоровыми коллективами образуют еще одну сквозную линию музыкальных занятий Брукнера в качестве церковного музыканта. В Санкт-Флориане, куда Брукнер был отправлен после смерти отца, красивый голос Антона привлек внимание Михаэля Арнета, который взял его певчим в монастырский хор мальчиков²⁷. Однако будущий композитор пел в этом хоре недолго, до 1839 года, пока у него не начал мутировать голос. Увлечение хором оказалось настолько сильным, что в годы пребывания в Кронсторфе Брукнер организовал мужской квартет. Сам он исполнял в этом коллективе партию первого баса. В дальнейшем интерес к хоровому искусству не исчез: в 1860 году признанный органист возглавил мужское хоровое общество «Веселое настроение» (Liedertafel «Frohsinn»)²⁸.

Таким образом, Брукнер, сложившись изначально как церковный музыкант, — органист и певчий церковного хора, — продолжал практиковаться в данных видах деятельности до конца жизни. Этот выбор был продиктован не внешними обстоятельствами, а внутренней потребностью: религия занимала очень важное место в жизни и творчестве Брукнера.

«В дневниках композитора содержатся записи о ежедневных молитвах: по мнению биографов, Брукнер уделял молитве не менее двух часов» (цит. по: [Бибикова, 2008; 115]). Кроме того, «...во время университетской лекции, услышав колокольный звон, Брукнер вставал на колени и совершал молитву. По словам Э. Майер, “несоотнесенность со средой, как ни странно, не воспринималась слушателями его лекций как нечто неподобающее. Это

²⁷ См.: Приложение № 1, ил. 43.

²⁸ См.: Приложение № 1, ил. 44.

происходило из-за передававшегося им основного впечатления – чести и непритворства, которые могли упразднить любую насмешку» [там же].

Сохранилось немало письменных свидетельств о глубине и искренности веры композитора. Решетило обращает внимание на следующее: «Религиозность Брукнера была очень заметна. Однако, в переписке композитора мы не находим каких-либо размышлений и рассуждений о Боге, религии. Он никогда не теоретизировал по поводу вопросов веры. Его высказывания носят преимущественно простой, практически-деловой и житейский характер» [Решетило, 2011; 102]. Это, действительно, так. По некоторым письмам заметно, как, например, важны были для Брукнера внешние церковные дела практического порядка. Августу Гёллериху (August Göllerich; 1859–1923)²⁹ из Байройта он писал следующее:

«Мой верный друг и покровитель. Извините, у меня к Вам еще одна просьба. Мне бы очень хотелось узнать, откуда шпиль над куполом двух городских башен, где мы однажды были?»³⁰ Рядом с куполом: а) набалдашник, затем б) флюгер с орнаментом, не так ли? Потом... крест? А может, стержневые молнии или то, что сверкает, это и есть крест? Что должно быть в башне католической церкви? Вера. Но как же флюгер может быть без креста? Простите тысячу раз и, заранее, спасибо. Прошу, обратите внимание, чтобы все это разрешилось. Осенью я буду просить разъяснений, где мне и всем моим излюбленным друзьям и покровителям будет что сказать. Тысяча поцелуев. Ваш Брукнер» [Anton Bruckner Gesamtausgabe, 2003; 55].

Нелишне отметить, что среди учителей, друзей и знакомых Брукнера немало церковнослужителей. Все они по образу жизни, роду деятельности и убеждениям были глубоко верующими. По-видимому, для Брукнера было естественно общение именно с религиозными людьми. Это выражалось не

²⁹ А. Гёллерих – музыкальный теоретик, дирижер, пианист, секретарь Брукнера и Листа. Один из его важнейших музыковедческих трудов Гёллериха – биография о Брукнере.

³⁰ Речь идет о Байрейтской дворцовой церкви.

только в личных контактах, но и в ряде посвящений им — как светских, так и церковных сочинений (см.: Приложение № 1, ил. 45–49)³¹. Кроме того, стоит отметить, что Брукнер на протяжении долгих лет поддерживал дружбу со многими воспитанниками монастыря Санкт-Флориан. Те в свою очередь всячески помогали ему в трудные периоды его жизни, внимательно следили за его творческими успехами и после переезда композитора в Вену. Сохранилось очень красивое и благородное поздравительное письмо от санкт-флорианских друзей Брукнеру в связи с успехом его Четвертой симфонии³².

В кругу близких друзей композитора были и церковные музыканты — например, Франц Байер из Штайра (Franz Bayer; 1862–1921)³³. Именно благодаря дружбе с ним Брукнер часто бывал в этом городе. Байер являлся преданным поклонником Антона и делал для него очень многое: посвящал своему другу мужские хоры, в 1890-м году дирижировал на премьере его сочинением *Pange lingua et Tantum ergo* в приходской церкви Штайра, а в 1893 последовало памятное исполнение *Мессы d-moll*, которую хвалил сам композитор. Байер продолжал дирижировать произведениями Брукнера и после его смерти. Особым событием стало исполнение гимна *Te Deum* в 1901 году, в котором приняли участие более 200 певцов, представлявших членов музыкальных сообществ Штайра.

Брукнер же в рукописях свидетельствовал об исключительной одаренности и мастерстве «гениального дирижера» Франца и добавлял: «...даже как органист он находится на высоте» [Partsch, 2012]. В сотрудничестве с Байером композитор пересмотрел свой Реквием, который исполнялся на панихиде священника Айхингера из Штайра.

Глубокую религиозность Брукнер сохранил до конца земного пути. Композитор писал Г. Малеру: «Да, милый мой, теперь уж нужно быть

³¹Об этом более подробно будет сказано в третьем разделе данной главы.

³² См.: Приложение № 1, ил. 50.

³³ Ф. Байер — дирижер, композитор, художественный руководитель хорового сообщества «Венок», с 1888 года хормейстер в приходской церкви в Штайре (см.: Приложение № 5, ил. 49).

примерным, чтобы закончить хотя бы Девятую; а иначе как же мне держать ответ перед Господом Богом, перед которым я скоро предстану? Он мне скажет: “Ну, паренек, для чего я дал тебе талант? Разве не для того, чтобы ты пел мне хвалу и славу? А ты сделал так мало!”» (цит. по: [Решетило, 2011; 109]).

Ценность творческого наследия австрийского композитора предстала особенно значимой в сложном, противоречивом XX веке. Но не менее остро она ощущается и в нынешние дни. Ведь чтобы мир незыблемо «стоял» на своих законах, а не разрушался, нужны такие «простые» люди, нужен такой нравственный человек (или «деревенский дурачок», как называли его некоторые современники), как Антон Брукнер. Он оказался удивительным живым воплощением идеала гармонии и упорядоченности в противовес раздробленности бытия. И сегодня в суете современной повседневной жизни фигура Брукнера для нас предстает в ином свете, нежели в его время. Она теперь наделяется характеристикой «проповедника из сельской церкви, где никто не торопится», где «можно говорить долго» (цит. по: [Рождественский, 1989; 179]).

В настоящем параграфе мы намеренно не затронули еще один род занятий Брукнера — сочинение музыки. «Сочинение музыки ... Брукнер воспринимал как служение Богу, это было “делом всей жизни”» [Бибикова, 2008; 115]. Данной теме, требующей специального внимания, посвящены все последующие разделы диссертации.

1.2 Место церковной музыки в творчестве Брукнера

Произведения для церкви составляют внушительную часть наследия Брукнера. Перу композитора принадлежит 78 церковных вокальных произведений, два инструментальных и более десяти сохранившихся до наших дней сочинений для органа³⁴. Для сравнения укажем, что в перечне его светских произведений — одиннадцать симфоний (включая «нулевые»), около 60 вокальных опусов и более 50 инструментальных сочинений, среди которых увертюра, ансамбли для духовых инструментов, струнные квартеты, струнный квинтет, пьесы для клавира.

В каталоге сочинений Брукнера (*Werkverzeichnis Anton Bruckner*, сокр. – WAB), составленном в 1977 году Р. Грасбергер (Renata Grasberger; 1941–), нет деления церковных вокальных произведений композитора на крупные и малые. Все они выписаны исследователем с первого по 54-й номер каталога и, таким образом, входят в одну группу произведений – «*Geistliche Vokalmusik*» («Духовная вокальная музыка»)³⁵. Однако потребность в дифференциации возникает и требует пояснений.

Общую панораму сочинений крупной формы составляют циклические произведения: девять месс (WAB 9, 25–29, 139, 140, 146)³⁶, три реквиема

³⁴ При подсчете учитываются литургические и нелитургические произведения Брукнера, исполнение которых состоялось в церкви (кроме того, учтены версии хоров, эскизы, а также добавленные и утраченные рукописи, которые имеют порядковый номер в каталоге Р. Грасбергер). Подробнее см.: «Хронограф творчества Антона Брукнера» (Приложение № 2) и «Перечень церковных вокальных и инструментальных сочинений Брукнера» (Приложение № 3).

³⁵ Исключение составляют эскизы, добавленные и утраченные произведения, которые были обнаружены исследователем позднее, потому оказались в конце списка каталога (Приложение № 3).

³⁶ Две мессы Брукнера (WAB 139 и 140) в каталоге Грасбергер отнесены к утраченным сочинениям.

(WAB 39, 133, 141)³⁷, кантаты (WAB 14–16, 60, 61a, 61b, 61c), а также многочастные хоры – *Te Deum* («Тебя, Бога, хвалим») WAB 45, Магнификат («Величит [душа моя Господа]») WAB 24 и пять псалмов (WAB 34–38).

К малым церковным хорам отнесены небольшие по форме композиции, обозначенные жанрами служб оффиция или проприя мессы, а также нелитургические сочинения, которые исполнялись в храме³⁸.

Если к работе над симфонией, ведущим жанром творчества, Брукнер подошел в 1863 году, будучи зрелым мастером, то к написанию музыки для церкви композитор впервые обратился еще в юношеском возрасте. Двенадцатилетний Антон в 1836³⁹ году в Хёршинге сочинил гимн *Pange lingua* («Воспойте, уста») WAB 31 и пять прелюдий для органа (WAB 127, 128). Таким образом, талант будущего великого мастера, выросшего и воспитанного в обстановке глубокой религиозности, начал раскрываться очень органично — сочинениями для церкви. Какое же место церковная музыка занимала в последующие периоды его уже собственно композиторской деятельности?

В зарубежном музыкознании выделяют четыре периода творчества Брукнера в соответствии с географическими названиями мест пребывания композитора⁴⁰. Здесь и в дальнейшем мы будем придерживаться подобной периодизации, так как считаем, что она вполне правомерна.

Виндхаг-Фрайштадт и Кронсторф (1841–1845)

Годы пребывания Брукнера в Виндхаг-Фрайштадте и Кронсторфе в качестве помощника учителя обозначены его интенсивной работой в хоровых жанрах — как светских, так и церковных в равной степени. В этот период композитор создал первые три мессы, которые пока еще не удостоил

³⁷ Реквием WAB 133 внесен исследователем в список утраченных произведений, а Реквием WAB 141 сохранился до наших дней лишь в эскизах.

³⁸ Более подробно жанры церковных произведений Брукнера рассмотрены во Второй главе данного исследования.

³⁹ В диссертации Ф. Фрайсберга в качестве даты создания этого хора указаны годы с 1835 по 1845 [Freisberg, 2016; 187].

⁴⁰ Например, Дж. Уильямсон (См.: [Williamson, 2004]).

нумерации: *Windhaager Messe* WAB 25 (1842), *Kronstorfer Messe* WAB 146 (1843–44)⁴¹ и *Messe für den Gründonnerstag* WAB 9 («Месса для Великого Четверга», 1844–45).

В *Windhaager Messe*, по мнению Фрайсберга, «напрасно искать следы позднего гения. Это вряд ли нечто большее, чем скромная месса, которая несет в себе незначительные, находящиеся в его [Брукнера – Л. Д.] распоряжении средства и, в лучшем случае, намекающая на некоторые миниатюры, в которых проявятся типичные черты позднего Брукнера» [Freisberg, 2016; 61]. Одновременно с этим, в ней представлены те исторические связи, благодаря которым в будущем сформируется яркий индивидуальный стиль Брукнера (цитаты григорианского хора, а также цитаты из Мессы *C-dur* Ф. Шуберта, связь с Нельсон-мессой Й. Гайдна). Это произведение обозначило начало пути в жанре мессы, который в будущем приведет композитора к мировой славе.

Следующее свое творение, *Messe für den Gründonnerstag* WAB 9 («Месса для Великого Четверга»), Брукнер посвятил Богу («A: M. D. G.»⁴²). Месса проста по музыкальному языку, части словно написаны наспех. Этим произведением композитор сделал незначительный шаг на пути к трем великим мессам.

В *Kronstorfer Messe* WAB 146 отсутствуют *Gloria* и *Credo*. Несмотря на общность с предыдущей Мессой, которая проявляется в лаконизме частей, однообразии ритмики и фактурных решений, эта Месса сложнее по гармоническому языку.

В кронсторфский период Брукнер написал также несколько церковных хоров малых форм: *Libera me* («Избави меня») WAB 21 (1843), Литания WAB 132 (1844), *Salve Maria* («Славься, Царица») WAB 134 (1844), *Asperges me* («Окропи меня») WAB 4 (1843/1844), *Asperges me* WAB 3 (1844/1845), *Tantum ergo* («Славься, Жертва») WAB 32 (1845) и WAB 43 (1845/1846).

⁴¹ Мессы названы композитором по месту пребывания во время их создания.

⁴² *Ad maiorem Dei gloriam* (в переводе с латыни означает «к вящей славе Божией») – геральдический девиз ордена иезуитов. Любопытно, что данная аббревиатура часто включалась в подпись И. С. Баха.

Литания и *Salve Maria* были утеряны. В *Libera me* Брукнер остался в рамках господствовавшего церковного музыкального стиля. Хоры на текст *Asperges te* являются свидетельством работы композитора с «Искусством фуги» И. С. Баха. В *Asperges te* отчетливо проступают контрапунктические решения, сохраняется барочная традиция *basso continuo*, основу ладовой системы составляют церковные модальные лады (WAB 3/1). *Tantum ergo* WAB 32, в отличие от «шаблонно-архаичного» *Pange lingua* WAB 31, отличается большей мелодичностью и свободой музыкального высказывания. В нем заметны связи с музыкой Ф. Шуберта⁴³.

Дата сочинения хора *Dir, Herr, dir will ich mich ergeben* («Тебе, Господи, Тебе я повелеваюсь») WAB 12 точно неизвестна. Л. Новак пишет, что хор был создан либо в 1844/1845 (Кронсторф), либо в 1845/1846 (Санкт-Флориан). Ф. Фрайсберг указывает дату «после 1848» [Freisberg, 2016; 310]. В хоре Брукнера обнаруживаются связи с ораторией Ф. Мендельсона «Павел». Данный факт указывает на то, что, по всей вероятности, композитор слышал эту ораторию в 1847/1848 году в период прохождения учительского курса в Линце. В этой связи точка зрения Фрайсберга является аргументированной.

Итак, церковные сочинения кронсторфского периода еще мало индивидуализированы и опираются в сильной степени на классицистские традиции. Композитору еще пока не удастся искусно вырваться из рамок, продиктованных литургической практикой.

⁴³ Любопытный факт излагает Д. Альдеборг (David Aldeborgh): в один из визитов в Штайр в 1845 году Брукнер познакомился с дочерью французского генерала Каролиной Эбершталлер (Karoline Eberstaller; 1812—1902). Она играла фортепианные дуэты с Шубертом, который любил приезжать в этот «немыслимо прекрасный город», а также исполняла вместе с Брукнером его (Шуберта) музыку для фортепианных дуэтов и двух фортепиано [Aldeborgh, 2011; 16]. Между тем, исследователь Дж. Вассерман (Janet I. Wasserman) рассуждает в своей статье о том, что Каролина ввела Брукнера в романтический мир Шуберта [Wasserman, 2004; 2].

Санкт-Флориан (1845–1855)

В Санкт-Флориане Брукнер продолжал писать, главным образом, светскую и церковную певческую музыку, совершенствуя свое хоровое письмо⁴⁴. Уже здесь появляются его первые зрелые опусы.

Из-под пера композитора выходят хоровые сочинения малых форм – как литургические, так и нелитургические. К первым относятся хоры *Libera me* WAB 22 (1854), 4 *Tantum ergo* WAB 41/1–4 (1846), *Tantum ergo* WAB 42 (1846) и *Tantum ergo* WAB 44 (1854). К нелитургическим – *Totenlied* WAB 47 и *Totenlied* («Мёртвая песня») WAB 48 (1852), *Vor Arneths Grab* («На могиле Арнета») WAB 53 (1854), *Herz Jesu-Lied* («Песня о Сердце Иисуса») WAB 144 (1845/1846), *O Du liebes Jesu-Kind* («О, Ты, дорогой Иисус-ребенок») WAB 145 (1845–1846)⁴⁵.

Нелитургические композиции этого периода входят в группу так называемых немецких духовных песен (*Deutsche Gesänge*), которые исполнялись в церкви по разным поводам. Первые три хора прозвучали во время церемонии погребения. *Herz Jesu-Lied*, вероятно, предназначался для исполнения в день празднования Святейшего Сердца Иисуса.

О песне *O Du liebes Jesu-Kind* Ф. Фрайсберг пишет, что в этой «по-детски очаровательная песне» Брукнер передал глубокий религиозный дух населения Австрии. Многие подобные рождественские песни были созданы в XIX веке в католических германских землях – Силезии, Баварии, Тироле, Рейн-Вестфалии для рождественских игр и других домашних или церковных празднований. Часто в них были вовлечены дети, поэтому язык художественный. С середины XIX века эти песни можно найти в сборниках церковных песнопений, в научных целях их собирают в специальных региональных коллекциях [Freisberg, 2016, 332].

⁴⁴Светские хоры с 1843 года, подобно сочинениям для церкви, сквозной линией проходят через все творчество Брукнера.

⁴⁵ Авторство Брукнера ставится под сомнение.

В эти годы Брукнер обращается к немецким текстам протестанских хоралов (*In jener letzten der Nächte* («В те последние ночи») WAB 17 (1848), что, по-видимому, было его временным увлечением и связано с изучением творчества И. С. Баха [Белецкий, 1979; 12]. С 1846 года начинают появляться небольшие инструментальные пьесы и церковные сочинения для органа⁴⁶.

Также в санкт-флорианский период были созданы две пьесы для тромбона *Aequalle* WAB 114 и 149. Они написаны Брукнером во времена еще жившей в Верхей Австрии традиции траурной и похоронной музыки для духовых⁴⁷.

Первое масштабное творение этого времени, которое знаменует переход к качественно новому художественно-музыкальному уровню — *Реквием* WAB 133 для солистов, хора, оркестра и органа (1849). В нем композитор демонстрирует свободное обращение с музыкальным материалом венского классицизма и классическими традициями оркестровой церковной музыки Австрии.

Неизвестна точная дата создания Псалма № 146 WAB 37 для солистов, двойного хора и оркестра. По словам К. Хоуи, Псалом, наряду с Реквиемом, является «одним из первых крупных сочинений, написанных в период до 1856

⁴⁶ См.: Приложение № 2.

⁴⁷ «Термин *Aequalle* (также *Aequal* или *Equal*), применяющийся в качестве общего понятия к «коротким аккордовым трех- четырехголосным тромбовым партиям для специальных целей», возник в окружении линцского церковного капельмейстера Ф. К. Глэггля (Franz Xaver Glöggel; 1764-1839). Глэггль был очень активной и яркой фигурой в музыкальной жизни Линца конца XVIII – начала XIX века и для Линца представлял человека формирующейся буржуазной музыкальной культуры XIX века в различных ее гранях. Он поддерживал контакты как с Й. Гайдном, так и с Л. Бетховеном и Р. Шуманом. <...> В то время как Бетховен выбрал, по-видимому, более распространенный четырехголосный состав, который, по О. Весселю, основан на словах евангелиста Матфея и символизирует „четырёх ангелов с трубами, представляющих сцены суда“, Брукнер сочинил свои два *Aequales* для трех труб. Тем не менее, символика труб сохраняется, потому что, как совершенно точно доказано Весселем, тромбон – не просто инструмент скорби, но и инструмент ангелов как в Ветхом, так и в Новом Завете, прямой символ голоса Бога, провозглашенного его небесными глашатаями. <...> Сигнал (как знак прихода священника) символизирует также трубы билейских ангелов, провозглашающих приход Спасителя на Страшный Суд. Их иногда обнадеживающие и всегда торжественные тоны говорят больше о вечном покое умершего и его спасении, чем о безутешном горе и ничтожности земного бытия» [Freisberg, 2016; 334-335].

года» [Howie, 2002; 96]. П. Хокшоу утверждает, что «нет документальных свидетельств того, что он [хор – Д. Л.] был написан в Линце», «есть все основания полагать, что Брукнер уклонился от написания такого крупного произведения, пока учился у Зехтера» (цит. по: [Howie, 2002; 96]). Как бы ни было, оба произведения демонстрируют всевозрастающую уверенность композитора в овладении инструментально-хоровой техникой.

К крупным сочинениям Санкт-Флорианского периода относятся также кантаты *Entsagen* («Отречение») WAB 14 (1851), *Heil, Vater! Dir zum hohen Feste* («Святой Отец! Тебе к святому празднику») WAB 61 (1852), *Sankt Jodock sproß aus edlem Stamme* («Святой Йодек был родом из благородного семейства») WAB 15 (1855), *Auf, Brüder! Auf, und die Saiten zur Hand!* («Вперед, братья! Вперед, и возьмем струны в руки!») WAB 60 (1855).

Летом 1852 года в Санкт-Флориане Брукнер написал Магнификат WAB 24 – хвалебную песнь Марии. Магнификат имеет свое местоположение в литургии церкви, он поется на Вечерне вслед за псалмами. В праздники и Высокие праздники церковного года богослужения Вечерни с давних времен были торжественно оформлены, что, отражалось, соответственно, и на музыке. На протяжении веков по данным поводам возникло бесчисленное множество *Vesper*-, а также отдельных псалмовых- или магнификат-композиций. Ф. Фрайсберг пишет: «Удивительно, что у Брукнера нет полной Вечерни, а также нет принадлежащих Вечерни псалмов. Пять Псалмов, выполненные Брукнером по музыке хорошо, из-за немецкого языка не могут исполняться в церковной службе» [Freisberg, 2016; 216].

В эти годы созданы Псалом № 22 WAB 34 (1852) и Псалом № 114 WAB 36 (1852). Самой большой и лучшей работой, которую написал Брукнер до 1864 года, является *Missa solemnis* («Торжественная месса») WAB 29 (1854).

Линц (1856–1868)

Годы пребывания в Линце можно назвать периодом становления творческой личности Брукнера – не только как органиста, но и как

композитора⁴⁸. С 1856 по 1861 годы он заочно учится у теоретика Венской консерватории Симона Зехтера (Simon Sechter; 1788-1867)⁴⁹, где «непременным условием занятий был полный отказ от свободного сочинения музыки» [Белецкий, 1979; 19].

В линцкий период Брукнер написал всего несколько церковных хоров малых форм. Из крупных сочинений этого времени — два псалма (WAB 35, 37), кантата *Preiset den Herrn* WAB 16 («Хвалите Господа») и три нумерованные мессы (WAB 26–28).

Псалом № 112 WAB 37 написан в 1863 году, вскоре после прекращения курса обучения у О. Китцлера⁵⁰, и демонстрирует большую композиторскую свободу. Сочинение стало окончательной подготовкой к трем большим мессам [Howie, 2002; 98]. В этом же году произошло событие, которое сыграло решающую роль в жизни и творчестве Брукнера: композитор познакомился с операми Вагнера «Тангейзер» и «Тристан и Изольда». Знакомство привнесло много новых черт в его музыкальный стиль, который с той поры обогатился качественно новыми выразительными средствами. Примечательно, что именно в области церковной музыки австрийский мастер впервые достигает органичного синтеза современных музыкально-языковых приемов с традициями прошлых веков. Три знаменитые мессы, уже удостоенные им нумерации (WAB 26–28) — яркий тому пример.

Месса № 1 *d-moll* WAB 26 для солистов, хора и большого оркестра была написана Брукнером в течение нескольких месяцев (июнь-сентябрь 1864 года). «Как Афина Паллада рождается вооруженная из головы Зевса, так для нас ре-минорная месса выступает в качестве первого великого чуда гения Брукнера» — так отзываясь об этой мессе брукнеровед Ауэр [Auer, 1927; 111].

Премьера сочинения состоялась 20 ноября 1864 года в день св. Цецилии в старом храме Линца под управлением автора. На следующий день после

⁴⁸ Более подробно об органных сочинениях речь пойдет в Третьей главе диссертации.

⁴⁹ Приложение № 1, ил. 56.

⁵⁰ Приложение № 1, ил. 57.

премьеры критики писали: «Месса Брукнера в ре миноре, исполненная вчера в Соборе, является самой прекрасной в своем роде <...>» [Howie, 2002; 98]. Исполнение мессы повторилось спустя месяц в концертном зале и нашло положительный отклик среди слушателей. Благодаря Мессе имя Брукнера как композитора впервые стало известно широкой общественности.

Месса № 1 – первое сочинение Брукнера, которое прозвучало в Вене. В 1867 году под управлением И. Хербека (Johann Ritter von Herbeck; 1831—1877) она была исполнена в Придворной капелле, а в 1880 и 1881 звучала уже повсюду. Первое исполнение за пределами Австрии состоялось в Гамбурге в Страстную пятницу 31 марта 1893 года под управлением Г. Малера.

Месса № 2 *e-moll* WAB 27 для восьмиголосного хора и духового оркестра создавалась между августом/сентябрём и ноябрём 1866 года⁵¹. Сочинение посвящено епископу Ф. Й. Рудигеру, заказавшему его в начале года для церемонии освящения капеллы Нового кафедрального собора в Линце. В связи с тем, что церемония освящения состоялась 29 сентября 1869 года, Брукнеру пришлось ждать премьеры своего сочинения почти три года. К этому времени композитор был уже в Вене, потому предварительные репетиции с согласия автора осуществлял И. Шидермайер. Однако в связи с подготовкой к премьере обеспокоенный исполнением мессы Брукнер большую часть летних каникул все же провел в Линце. Хоуи пишет, что в течение августа – сентября было проведено около 28 репетиций. За безмерные старания композитор получил благодарственное письмо от епископа [Howie, 2002; 103]. Месса впервые была исполнена под открытым небом на площади перед Новым собором, дирижировал автор. Хор состоял из членов мужского хорового общества «Веселое настроение» (*Liedertafel Frohsinn*), Певческого союза (*Sängerbund*) и Музыкального общества (*Musikverein*).

⁵¹ Первая версия Мессы была выпущена Л. Новаком в 1977 году.

В 1882 году, уже в венский период, после нескольких пересмотров (в 1869, 1876, 1882 году), появилась вторая версия Мессы⁵², которая оказалась немного длиннее первой (вместо 727 тактов во второй – 753. Различия имеются в клавише, в основном в частях *Credo* и *Benedictus*. Что касается партитуры, то вторая версия звучит более отшлифованно, чем первая)⁵³. Месса в новом варианте впервые была исполнена в 4 октября 1885 года в Старом храме Линца под управлением А. Шрайера (Adalbert Schreyer; 1850–1925). В предисловии ко второму нотному изданию Мессы Л. Новак привел изящную метафору: «Когда епископ Рудигер закладывал фундамент Нового собора, Брукнер начинал возводить собор в музыке».

У. Паап отмечает: «Месса ми минор много значила для Брукнера <...> и много лет спустя он все так же вспоминал церемонию [для которой написана Месса – *Д.Л.*] как самую славную в своей жизни» [Раар, 1975; 5].

Оригинальная версия Мессы № 3 *f-moll* для солистов, хора и оркестра была написана между 14 сентября 1867 и 9 сентября 1868 года после лечения в Бад-Кройце. События 1868 года, связанные с решением вопросов по трудоустройству композитора в Вене, препятствовали интенсивной работе Брукнера над Мессой. Тем не менее композитору удалось ее завершить незадолго до переезда в столицу.

Первое исполнение фа-минорной Мессы было запланировано либо на 22, либо на 29 ноября 1868 года в Придворной капелле. Этим исполнением Брукнер хотел сразу же заявить о себе в Вене. Однако премьера состоялась 16 июня 1872 года в церкви августинцев под управлением автора. Первое исполнение в Придворной капелле – спустя несколько лет, 8 декабря 1873 года. Месса произвела такое сильное впечатление, что уже после ее исполнения в Августинской церкви появились сообщения в самых

⁵² Первое издание второй версии (Doblinger, 1896) переработано Ф. Шальком, вторая версия существует также в изданиях Хааса (1940, 1949) и Новака (1959).

⁵³ Более подробно о различиях между двумя версиями Мессы № 2 написано Л. Новаком [Nowak, 1977; 3-11].

влиятельных венских газетах. Эту работу высоко оценили Ф. Лист и даже Э. Ганслик [Watson, 1975; 26].

Три мессы Брукнера занимают центральное место в церковном наследии композитора и являются итогом формирования его музыкального стиля в данной области творчества.

Малых церковных хоров в линцкий период Брукнером создано всего семь: *Ave Maria* («Радуйся, Мария») WAB 5 (1856) и WAB 6 (1861), *Afferentur regi* («После ведется она к Царю») WAB 1 (1861), *Am Grabe* («На могиле») WAB 2 (1861), *Inveni David* («Обрел я Давида») WAB 19 (1868), *Pange lingua et Tantum ergo* WAB 33 («Воспойте, уста» и «Славься, Жертва»), *Trauungs-Chor* («Свадебный хор») WAB 49 (1868). Однако именно эти творения начинают высоко оценивать современники композитора. Например, большую известность Брукнеру принес хор *Ave Maria* WAB 6, который получил признание в лице венского композитора и хормейстера Рудольфа Вайнwurма (Rudolf Weinwurm; 1835- 1911): «Ваш хор *Ave Maria* ... также Ваши песни, возможно, некоторые прелюдии, Псалом, Мессу и т. д., — то, что Вы только что закончили и опубликовали — я считаю весьма достойными» [Anton Bruckner Gesamtausgabe, 2003; 35-36]. Похвала столичного музыканта справедлива. В этот период оттачивается хоровое письмо Брукнера, вырабатываются характерные черты его стиля.

Спустя полгода был создан марианский антифон *Afferentur regi*. Вскоре после завершения этого хора Брукнер начинает свои занятия с линцким театральным капельмейстером Отто Китцлером. Ф. Фрайсберг называет этот хор «шарниром», соединяющим долгие годы учебы в Санкт-Флориане и Линце с моментом успешных художественных находок в середине 1860-х годов [Freisberg, 2016; 144].

В Линце Брукнер написал большое количество светских хоров. Композитор продолжал сочинять и инструментальные пьесы. Любопытно, что только за один 1868 год им было создано 17 инструментальных пьес, за которыми последовал первый опыт в написании симфонии (композитор

обозначил ее нулевым номером). Вероятно, Брукнер «набивал руку» перед обращением к самому крупному инструментальному жанру, который в дальнейшем принес ему мировую известность.

Завершается линцский период сочинением второй по счету симфонии (уже удостоенной композитором первого номера), а также созданием нескольких светских инструментальных и хоровых произведений. Мы видим, что с 1868 года сменяются его жанровые предпочтения, церковная музыка и светские хоры отодвигаются на второй план. Нельзя сказать, что в эти годы композитор совсем прекращает писать церковную музыку, но в количественном отношении таких сочинений, все-таки, становится значительно меньше.

Линия жанровых предпочтений, намеченная Брукнером в годы пребывания в Линце, продолжится и в последующий венский период. С промежутком от двух до четырех лет, а порой и каждый год будут появляться его бессмертные симфонические творения.

Вена (1868–1896)

В Вене церковные сочинения Брукнера до 1882 года появляются нерегулярно и в малых количествах. Из крупных церковных хоров – знаменитый *Te Deum*. «В благодарность Богу за то, что враги все еще не смогли убить меня, я написал *Te Deum*» – так говорил композитор [Gräflinger, 1921; 98]. Премьера *Te Deum* состоялось в Малом зале Общества в Вене 2 мая 1885 года в переложении для двух фортепиано. Оркестровая версия была представлена 10 января 1886 года в Большом зале Общества под управлением Г. Рихтера (Hans Richter; 1843–1916). Сочинение получило признание сразу. Даже спустя несколько лет оно пользовалось успехом у музыкантов-современников Брукнера, а также у публики, о чем свидетельствует сохранившееся письмо Г. Малера по поводу исполнения *Te Deum* под его руководством в Гамбурге: «... Я исполнил Ваше произведение: вчера, в страстную пятницу, я дирижировал Вашим великолепным, могучим “*Te Deum*”. И музыканты, и вся публика были глубоко захвачены мощью его

построения и возвышенностью мысли, и по окончании произошло то, что я рассматриваю как величайший триумф произведения: публика продолжала сидеть безмолвно и неподвижно, и только, когда дирижер и музыканты покинули свои места, разразилась буря рукоплесканий ... Теперь уже “Брукнер” победоносно вступил в Гамбург ...» (письмо от 16 апреля 1892 года) (цит. по: [Малер, 1964; 150]).

Значительные изменения в венский период претерпела Месса № 3, прежде, чем была в окончательном варианте напечатана в 1894 году⁵⁴. В письме к хормейстеру и композитору З. Оксу [Siegfried Ochs; 1858–1929] от 14 апреля 1895 года Брукнер писал: «Брукнер стар и хотел бы еще успеть услышать f-moll [Мессу]! Пожалуйста, пожалуйста! Это было бы кульминацией моей жизни. Но тогда должно быть кое-что иначе в партитуре! В ре-бемоль мажорном *Credo*: [на словах – Д. Л.] Deum vero de Deo – органо плено! Не экономьте регистры!» [Brandt, 1928; 442]. Исполнение Мессы 4 ноября 1894 года было предназначено в честь празднования 70-летия, на самом же деле оказалось одним из последних публичных выступлений Брукнера.

С 1884 по 1887 создавались и церковные сочинения малых форм: *Ave Regina cælorum* WAB 8, *Tota pulchra es Maria* WAB 46, *Veni Creator Spiritus* WAB 50 («Приди, Дух животворящий»), *Vexilla Regis* WAB 51 («Знамена Царя»)⁵⁵.

Итак, в количественном отношении, регулярности, а также жанровом предпочтении церковная музыка по-разному представлена в каждом из периодов творческой деятельности Брукнера. В количественном отношении наиболее плодотворными оказываются два периода: первый приходится на

⁵⁴ Брукнер четыре раза пересматривал работу: в 1876, 1877, 1881 и с 1890 по 1893 годы. Первое издание второй версии Мессы было пересмотрено Ф. Шальком и переиздано И. Вёссом. Существуют также издания Хааса (1944, 1952), Новака (1960), Редлиха (1967) и Хокшоу (2005). Оригинальной версии 1868 года нет.

⁵⁵ В венский период Брукнер практически не пишет инструментальные пьесы. Исключение составляют несколько сочинений для органа.

ранние годы — с 1844 по 1849, второй значительно позже, в последние два десятилетия жизни композитора — с 1878 по 1890 годы. В плане эволюции музыкального языка особое значение имеет линцкий период. Композиторский путь Брукнера, начавшийся в юном возрасте с сочинения церковной музыки, продолжился обращением к данным жанрам на протяжении всей жизни.

1.3 Из истории создания церковных вокальных сочинений Брукнера

Обращение Брукнера к церковным жанрам напрямую связано с его службой в храмах. Из рода деятельности композитора вырастает и ряд случаев частного порядка: например, иногда Брукнер пишет хор по заказу какого-либо высокопоставленного лица (чаще священнослужителя) для определенного церковного торжества или в связи с событиями жизненного цикла. Мы не располагаем сведениями об истории создания всех хоровых сочинений Брукнера, но в ряде случаев факты установить возможно. Подсказкой становятся посвящения композитора определенным лицам, указанные в подзаголовках к его церковным хорам⁵⁶, а также письма к друзьям, знакомым, дополненные комментариями издателя⁵⁷.

В данном разделе мы не преследуем цели подробно описать историю возникновения каждого хорового опуса Брукнера. Для нас важнее рассмотреть церковную музыку композитора в связи с ее функциональным предназначением. Потому историю хоров мы представим, отталкиваясь не от хронологической последовательности, а взяв за основу события, послужившие поводом для их написания.

- ***Сочинения для определенного церковного торжества:***

Сочинения по случаю церковного торжества были написаны уже зрелым мастером — в линцкий и венский периоды творчества. У Брукнера всего четыре таких хора: *Preisest den Herrn* WAB 16, *Missa solennis* WAB 29, *Locus iste* WAB 23 и *Ecce sacerdos* WAB 13.

⁵⁶ Многие церковные хоры имеют авторские посвящения и внесены в нотные издания. Более подробно см.: Приложение № 3 «Перечень церковных вокальных и инструментальных сочинений Брукнера/графа *Посвящение*».

⁵⁷ Приложение № 3, графа *Посвящение*.

Праздничная кантата *Preisest den Herrn* WAB 16 была написана по заказу епископа Ф. Рудигера специально для церемонии 1 мая 1862 года в честь закладки фундамента Нового собора в Линце. Кантата была исполнена мужским хоровым обществом «Веселое настроение» (*Frohsinn*) и приглашенными певцами в сопровождении военного оркестра под управлением Э. Ланца (Engelbert Lanz; 1820–1904). Мероприятие широко освещалось в религиозной и светской прессе Австрии.

24 марта 1854 года не стало аббата монастыря Санкт-Флориан Михаэля Арнета. 14 сентября того же года его преемником был назначен Фридрих Майер. По этому случаю Брукнер написал Торжественную мессу (*Missa solennis* WAB 29).

По случаю освящения Новой церкви в Линце написан также радуал *Locus iste*, который поистине является жемчужиной в области малых церковных хоров Брукнера. Сочинение имеет посвящение другу Оддо Лойдолу (Oddo Loidol=Raphael Loidol; 1858–1893). В связи с поводом написания интересно представить текстовые строки хора в переводе на русский язык: «Это место создано Богом. Непостижимая тайна. Нет пятна у него». Речь идет о церкви как о храме Божьем⁵⁸. Впервые градуал прозвучал в капелле Нового кафедрального Собора Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии в Линце в 1869 году.

Хор *Ecce sacerdos* Брукнер сочинил в 1885 году по случаю столетнего юбилея епархии Линца – знаменательного события в истории католической церкви Австрии. В связи с таким значительным поводом Брукнер посвятил хор Богу: «О. А. М. D. G.» (*Omnia ad maiorem Dei gloriam* – «Все для вящей славы Бога»)⁵⁹. Сохранилось письмо композитора Иоганну Баптисту Бургшталлеру (Johann Baptist Burgstaller; 1840–1925)⁶⁰: «Преподобный Господин викарий! Сейчас мне для композиции доступны часы моего отдыха, которые недолги!

⁵⁸ Подробнее см.: Приложение № 4, *Locus iste*.

⁵⁹ Такое же посвящение имеют *Messe für den Gründonnerstag* (об этом было написано во втором разделе Первой главы), Месса № 1 и *Te Deum*.

⁶⁰ И. Б. Бургшталлер – викарий, с 1869 по 1909 годы регент в Новом соборе в Линце.

Тем не менее, я сдержал свое слово и отправляю Вашему Преподобию новый Ecce Sacerdos. <...> С глубочайшим почтением, Ваше Высокопреподобие, преданный Вам А. Брукнер» (Вена, 18 мая. 1885 год) [Anton Bruckner Gesamtausgabe, 2009; 283–284].

Однако между фактом самого посвящения и музыкальным содержанием хора обнаруживается некоторое противоречие. *Ecce sacerdos* является единственным сочинением среди всех хоров в данном жанре, которое наполнено глубочайшим драматизмом, словно к Богу обращается человек, не примирившийся в своем сознании с тяжкими испытаниями. Вполне вероятно, что это было связано с событиями личного характера: в 1884 году не стало двух близких друзей композитора.

Месса № 2 написана по случаю открытия часовни в Новом соборе Линца в 1866 году и посвящена Францу Йозефу Рудигеру (Franz Joseph Rudiger, или Rudigier; 1811–1884)⁶¹.

Сочинения, посвященные друзьям — церковным музыкантам и церковнослужителям:

Зачастую такие посвящения возникали по особым поводам. Порою сочинение преподносилось в качестве подарка по случаю именин друга. Градуал *Os justi* для хора и органа WAB 30 посвящен старому приятелю Брукнера Игнацу Траумилеру (Ignaz Traumihler; 1815–1884)⁶². В письме к Игнацу композитор писал: «Преподобный, Высокопочтенный господин

⁶¹ Ф. Й. Рудигер — католический епископ епархии в Линце. В 1831 году поступил в семинарию в Бриксене и 12.04.1835 был рукоположен в священники. В 1838 году он учился в высшем заведении — Институте на миропомазание священника св. Августина в Вене. В 1839 году стал профессором истории церкви и канонического права в Брессаноне. 19 декабря 1852 года император Франц Иосиф назначил его епископом Линца. Папа Пий IX утвердил его на этот сан 10 марта 1853 года. В 1854 году Рудигер построил церковную семинарию и способствовал созданию многочисленных общин. После провозглашения догмата о непорочном зачатии Девы Марии в 1855 году он начал строительство собора св. Марии (Новый собор в Линце). Первый камень был заложен в 1862 году, завершался до 1924. Умер Рудигер в 1884 году и похоронен в Новом соборе Линца (см.: Приложение № 1, ил. 46) [Rudigier, 2017].

⁶² И. Траумилер в 1835 году был зачислен в Санкт-Флориан. С 1852 года — регент хора. Написал большое количество литургических композиций (см.: Приложение № 1, ил. 47).

регент. Я спешу, пока Вы не отправились в Линц, выслать Вам в честь именин⁶³ мои самые сердечные поздравления. Да благословит Вас Господь! Будьте всегда в отличном здравии и в хорошем настроении. Пусть приносят Вам рвение и силу религиозные творения и работа. Также я очень благодарен за дружеское напоминание о моих именинах⁶⁴. <...> Я буду очень рад, если Ваше Высочество найдет в нем [Os justi — Д. Л.] наслаждение <...> С глубочайшим почтением преданный Вам А. Брукнер (Вена, 25.07.1879)» [Anton Bruckner Gesamtausgabe, 2009, 188–189]⁶⁵.

Поводом к написанию произведения с посвящением для Брукнера могла стать и юбилейная дата с момента присвоения высокого церковного чина. В связи с 25-летним епископским юбилеем Рудигера в 1878 году Брукнер пишет антифон *Tota pulchra es Maria* WAB 46 для тенора соло, 4-хголосного смешанного хора и органа. Антифон был готов уже 30 марта — за два месяца до юбилейного торжества. Сохранилось поздравительное письмо самого Брукнера 67-летнему Рудигеру, отправленное композитором за несколько дней до праздничного события:

«Преподобнейший, милостивейший господин епископ. Позвольте, Ваша епископская милость, к высокому Юбилейному торжеству [к 25-летнему епископскому юбилею — Д. Л.] принести к вашим ногам глубочайшее почтение и сердечное поздравление. Бог хочет епископской благодати и на Ваш 50-летний юбилей, и пусть вскоре после этого у вас, к счастью, появится крепкое здоровье, процветание и слава отеческая. В виду Вашей святой деятельности богатейшее божественное благословение стекает на Вашу голову свыше. Перед священником отныне отступят враги. ... позволяю себе посвятить Вам мою возвышенную, святую *Tota Pulchra*. С благодарностью за все я целую Ваши руки и по-прежнему отношусь с самым высоким

⁶³По новому стилю 31 июля отмечаются именины в честь католического святого, основателя Общества Иисуса — Игнатия де Лойолы.

⁶⁴ 13 июня — день памяти одного из самых знаменитых францисканцев, святого Антония Падуанского.

⁶⁵Более подробно об этом хоре речь пойдет во Второй главе диссертации.

уважением к Вашей епископской благодати. Антон Брукнер» (Вена. 30 мая 1878) [Anton Bruckner Gesamtausgabe, 2003; 183–184].

Первое исполнение антифона состоялось спустя несколько дней после отправления письма – 4 июня 1878 года, на молебен в воздвигнутой часовне Нового храма в Линце.

Созданный в 1884 году хор *Christus factus est* WAB 11 имеет очередное посвящение другу Лойдолу. «В 1880 году один из учеников Брукнера, Рафаэль Лойдол, изучавший также философию в Венском университете, стал послушником кремсмюнстерского монастыря, получив имя Оддо. Брукнер дорожил общением с Лойдолом и когда тот покинул Вену. <...> Благодаря Лойдолу, Брукнер часто посещал Кремсмюнстер. Так, в 1885 году композитор ездил в монастырь в связи с посвящением Лойдола в сан священника, сочинив специально для этого события градуал *Christus factus est* WAB 11» [Решетило, 2011; 123].

Посвящения вышеупомянутым друзьям Брукнера (Траумилеру, Рудигеру, Лойдолу) встречаются в его церковных сочинениях неоднократно. Например, Траумилеру композитор посвятил также свой ранний хор *Ave Maria* WAB 5.

В 1884 году, о чем было уже сказано выше, ушли из жизни два горячо любимых и близких человека Брукнера – Траумилер и Рудигер. О том, как тяжело переживал Брукнер потерю Рудигера, можно судить по его письмам тех лет. Спустя год из-под пера композитора вышел градуал *Virga Jesse* WAB 52 с посвящением Траумилеру. Вероятно, хор был написан как дань светлой памяти об ушедшем друге.

Afferentur regi WAB 1, сочиненный в ноябре 1861 года, композитор посвятил Бургшталлеру — будущему регенту Нового собора в Линце.

Кроме близких друзей Брукнера в списке адресатов церковных произведений значатся имена неизвестных нам личностей. Например, сочинение *Ave Maria* WAB 7 было написано для альты и фортепиано (или органа) с посвящением некой Луизе Хохляйтнер (Luisa Hochleitner).

Возможно, это был частный заказ какой-нибудь певицы. Первое исполнение *Ave Maria* состоялось спустя много лет после смерти композитора, в 1921 году в Штутгарте.

• **Сочинение как посвящение и как подарок любимым ученикам:**

В 1868 году появляется хор *Iam lucis orto sidere* WAB18 (второе название хора – *In S. Angelus custodem*). Сочинение имеет несколько версий⁶⁶. Одну из них Брукнер посвятил аббату монастыря в Вильхеринге Алойзу Дорферу (Alois Dorfer), другую (не установлено, какую именно) подарил своим ученикам из Кремсмюнстера. В подзаголовке к хору нет указания на посвящение ученикам, однако об этом ясно говорится в письме самого автора музыки от 18 октября 1892 года другу Лойдолу: «Благороднейший друг! Здесь я посылаю Вам хорал [гимн *In S. Angelus custodem* – Д. Л.] из мессы моим дорогим юным друзьям [ученикам восьмого класса гимназии в Кремсмюнстере – Д. Л.], которым я шлю сердечный привет. Если будут несогласия с текстом, легко можно будет напечатать другой» [Anton Bruckner Gesamtausgabe, 2003; 194]. Вскоре от учеников кремсмюнстерской гимназии композитору пришло благодарственное письмо [Anton Bruckner Gesamtausgabe, 2003; 194-195].

⁶⁶ Вопрос, касающийся версий, следует оговорить подробнее. Десять церковных вокальных произведений Брукнера, как и его знаменитые симфонии, существуют в нескольких редакциях и вариантах. Сюда относятся хоры: *In jener letzten der Nächte* WAB 17a, 17b; *Iam lucis orto sidere* WAB 18a, 18b; *Pange lingua* WAB 31, 31a; *Tantum ergo* WAB 41/1-4; *Tantum ergo* WAB 42; *Auf, Brüder! auf, und die Saiten zur Hand!* WAB 61a, 61b, 61c; *Vor Arneth Grab* WAB 53, а также три знаменитые мессы – Мессы №№1-3 WAB 26–28.

Версии сочинений WAB 17a и WAB 42 отличаются от оригинальных лишь составом. Помимо исполнительского состава в WAB 41 в 15-16 тактах появляется «дрезденский амен». Гимн *Pange lingua* WAB 31 был утерян, спустя много лет Брукнер решил восстановить его. Изменения оказались незначительными, они коснулись артикуляции и гармонизации в некоторых тактах. В хорах *Iam lucis orto sidere* WAB 17, *Vor Arneth Grab* WAB 53 и *Arneth Cantata* WAB 61 изменения затронули поэтическую структуру – некоторые строфы были композитором исключены в более поздних версиях.

- **Сочинения, связанные с ритуалами жизненного цикла: день рождения, свадебное венчание, погребальная процессия:**

По случаю свадебной церемонии Ч. Кершбаума, друга и члена Хорового общества «Веселое настроение», с певицей М. Шимачек Брукнер сочинил в январе 1865 года *Trauungs-Chor* WAB 49 (или *Trauungschor*). Произведение было исполнено членами Хорового общества пятого февраля во время свадебной церемонии в Приходской церкви Линца, партию органа исполнял сам композитор. Хор *Zur Vermählungsfeier* WAB 54 (27 ноября 1878) также написан в связи со свадебной церемонией (А. О. Риттера фон Ньюина и А. Э. фон Визер).

Поводом для написания двух ранних малых церковных сочинений на немецком языке – *Totenlied* №№ 1, 2 WAB 47 и WAB 48 – для Брукнера стала смерть Йозефа Зайберля⁶⁷. Элегия *Vor Arneths Grab* WAB 53 — еще одно произведение, причиной написания которого послужила смерть, на этот раз прелата монастыря Санкт-Флориан М. Арнета, с которым композитора связывали многие годы дружественных отношений. Траурный хор *Am Grabe* WAB 2 написан в связи со смертью г-жи Йозефины Хафферль (Josefine Hafferl). Исполнение состоялось в церкви св. Марии санкт-флорианского монастыря.

Два инструментальных опуса *Aequalle* WAB 114 и 149 были написаны во время пребывания Брукнера в Санкт-Флориане для погребальной процессии по случаю смерти его тети Розалии Майрхофер (Rosalie Mayrhofer; 1770-1847).

Месса № 1 WAB 26 создавалась Брукнером по заказу, в честь дня рождения императора Франца Иосифа I и должна была прозвучать 18 августа 1864 года во время праздничного богослужения в городе Ишле. Однако, как уже было отмечено ранее, премьера состоялась 20 ноября в Старом храме

⁶⁷Й. Зайберль (1824–1908) – друг детства Брукнера.

Линца. Несмотря на то, что заказ имел частный характер, в заглавии *Мессы* композитор указал посвящение *O. A. M. D. G.*

Последнее произведение в жанре малого церковного хора — *Vexilla Regis* WAB 51. Гимн был сочинен в марте 1892 года для церковного хора Санкт-Флориана «Чистые сердца». Первое концертное исполнение состоялось в Вене третьего апреля 1898 года Мужским хоровым обществом. Создание хора именно с таким текстом в конце творческого пути может восприниматься как своего рода знак, символ, ведь начальные строки *Vexilla Regis* гласят:

*Знамена Царя выступают,
Сияет таинство Креста ...*

Свою творческую деятельность Брукнер также уподоблял крестному пути, и этот крест он нес до самого конца во Славу Божию: «...хотят, чтобы я писал по-другому. Я могу, но не имею права. Среди тысяч других Бог наградил талантом меня. Как же я предстану перед Ним, если буду следовать не Его Божественному внушению, а советам других ...» (цит. по: [Бибикова, 2008; 115]).

Как видим, большинство хоров имеют самые разные поводы для написания: основание храма, посвящение Господу Богу в связи с епархиальным праздником, посвящения близким друзьям-церковнослужителям и церковным музыкантам в связи с их именинами, юбилеем в служебной деятельности, в меньшей степени — частные заказы и случаи. На протяжении всей жизни композитор пребывал в церковной среде и общался с церковными людьми, которые вдохновляли его на написание сочинений, впоследствии исполнявшихся в церковных храмах.

ГЛАВА 2. СЛОВЕСНЫЙ ТЕКСТ И ЖАНР В ЦЕРКОВНЫХ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БРУКНЕРА

2.1 Общая характеристика текстов и жанровая проблематика церковных вокальных произведений Брукнера

В церковных вокальных произведениях Брукнера преобладают литургические католические тексты, входящие в службы официия и мессы (в том числе реквиема). Превалирование данных текстов над нелитургическими вполне закономерно: вся жизнь и творческая деятельность композитора были напрямую связаны с храмом и многие хоры создавались мастером для сопровождения конкретных служб⁶⁸. По традиции они написаны на латинском языке.

Лишь небольшой пласт церковной музыки Брукнера представлен хорами на современные духовно-поэтические тексты на немецком языке. Они избирались композитором спорадически, в зависимости от предстоящего события. Как правило, поводом для обращения к таким текстам становились церемония венчания (WAB 49, WAB 54), похоронная процессия (WAB 2, WAB 47, WAB 48, WAB 53), либо какое-то значимое событие из церковной жизни⁶⁹.

⁶⁸Данный факт не исключает и тех неоднократных случаев, когда хоры сочинялись композитором, например, как подарок в честь именин кому-то из церковных друзей. В дальнейшем исполнительская судьба этих хоров была связана с церковной службой.

⁶⁹Об этом более подробно речь шла в Первой главе диссертации.

На немецком написаны также тексты пяти псалмов (WAB 34–38), трех церковных кантат (WAB 14–16) и трех малых церковных хоров (WAB 12, WAB 144, WAB 146), а хор *In Monte Oliveti* WAB 17 имеет подстрочный текст на немецком языке с названием *In jener letzten der Nächte*.

Для наглядности представим сводную таблицу текстовых источников в малых и крупных церковных хорах Брукнера (см. таблицы 1–2).

Таблица 1. Малые церковные хоры

Названия хоров Брукнера:	Источники текстов:
	<i>Ветхий Завет:</i>
1. <i>Locus iste</i>	Бытие [28:10, 22]
2. <i>Afferentur regi</i>	Псалтирь [44:15–16]
3. <i>Asperges me</i>	Псалтирь [50:9, 3]
4. <i>Inveni David</i>	Псалтирь [88:21, 22]
5. <i>Os justi</i>	Псалтирь [36:30, 31]
6. <i>Ecce sacerdos</i>	Книга Екклесиаста [44:16–27]
7. <i>Tota pulchra es Maria</i> (этот текст содержит аллюзии на Песню Песней, а также на книгу Иудифи)	Книга Песни Песней Соломона [4:7]
8. <i>Virga Jesse floruit</i>	Книга пророка Исайи [11:1]
9. <i>Tota pulchra es Maria</i>	Книга Иудифи [15:10]
	<i>Новый Завет:</i>
10. <i>In monte Oliveti</i> = <i>In jener letzten der Nächte</i>	Евангелие от Матфея [26:30]
11. <i>Ave Maria</i>	Евангелие от Луки [1:28, 42]
12. <i>Christus factus est</i>	Послание к Филиппийцам [2:8, 9]
	<i>Средневековая церковная поэзия:</i>
13. <i>Salvum fac populum tuum</i> ⁷⁰	Амвросий Медиоланский. Гимн <i>Te Deum</i> [строки 22–29]
14. <i>Vexilla regis</i>	Венанций Фортуната. Гимн <i>Vexilla regis</i>
15. <i>Veni Creator Spiritus</i>	Рабан Мавр. Гимн <i>Veni Creator Spiritus</i> [1 строфа]
16. <i>Pange lingua</i>	Фома Аквинский. Гимн <i>Pange lingua</i>

⁷⁰ Авторство данного хора Брукнера В. Штейнбек ставит под сомнение [Steinbeck, 2000; 1086].

17. <i>Tantum ergo</i>	Фома Аквинский. Гимн <i>Pange lingua</i> [5 строфа]
	Современная духовная поэзия:
18. <i>Am Grabe</i>	Эрнст Маринелли
19. <i>Dir, Herr, Dir will ich mich ergeben</i>	Предположительно Ганс Дитер Майрингер
20. <i>Iam lucis orto sidere = In Sanctum Angelum custodem</i>	Отец Роберт Рипль
21. <i>Trauungs-Chor</i>	Франц Исидор Прошко
22. <i>Vor Arneths Grab "Brüder, trocknet eure Zähren"</i>	Эрнст Маринелли
24. <i>Herz Jesu-Lied</i>	Эрнст Маринелли
23. <i>Zur Vermählungsfeier</i>	Генрих фон дер Маттиг
25. <i>O du liebes Jesukind</i>	Неизвестный автор

Таблица 2. Крупные церковные хоры:

Название хоров Брукнера:	Источники текстов:
	Ветхий завет:
1. Псалом 22	Псалтирь [22:1-7]
2. Псалом 112	Псалтирь [112:1-9]
3. Псалом 114	Псалтирь [114 (116):1-9]
4. Псалом 146	Псалтирь [146:1-11]
5. Псалом 150	Псалтирь [150:1-6]
6. <i>Credo</i>	Никео-Константинопольский Символ веры
7. <i>Sanctus</i>	Книга пророка Исаии [6:3]
	Новый завет:
8. <i>Magnificat</i>	Евангелие от Луки [1:46-55]
9. <i>Gloria</i>	Евангелие от Луки [2:14] (только начальные строки <i>Gloria</i>)
Мессы d-moll, e-moll, f-moll	
10. <i>Sanctus</i>	Книга пророка Исаии [6:3] Евангелие от Матфея [21:9]
11. <i>Benedictus</i>	Евангелие от Матфея [21]
12. <i>Agnus Die</i>	Евангелие от Иоанна [1] Евангелие от Матфея [9]

	Средневековая церковная поэзия:
13. <i>Te Deum</i>	Амвросий Медиоланский, Блаженный Августин
14. Реквием: Секвенция <i>Dies Irae</i>	Францисканский монах Томас де Челано ⁷¹
	Современная духовная поэзия:
15. Кантата <i>Entsagen (O Maria! Du Jungfrau mild und hehr!)</i>	Амарат Оскар фон Редвиц
16. Кантата <i>Fest gesang St. Jodoksproß aus edlem Stamme</i>	Неизвестный автор
17. Кантата <i>Preiset den Herrn</i>	Максимилиан Паммесбергер

Мы видим, что большинство источников брукнеровских хоров составляют тексты из Библии (преимущественно из ветхозаветной Псалтири). В меньшем количестве представлены средневековая церковная поэзия, а также немецкие духовные тексты современников Брукнера. При этом отметим, что библейские и средневековые тексты образуют одну группу источников, поскольку входят в литургию католической церкви.

В письмах Брукнера неоднократно встречаются жанровые обозначения церковных хоров, данные самим композитором (более подробно о них пойдет речь ниже). Тем не менее, в трудах исследователей обнаруживаются несовпадения в обозначении жанра малых церковных хоров. Например, Ф. Грэфлингер [F. Gräflinger, 1921], И. Белецкий и А. Колдаева называют данные сочинения мотетами, а Р. Грасбергер и В. Штейнбек – жанрами католической литургии: антифон, градуал, гимн и т. д.

М. Ауер в книге «Антон Брукнер как церковный музыкант» некоторые церковные хоры (например, *Afferentur regi, Os justi, Tota pulchra es Maria, Locus iste, Christus factus est, Virga Jesse*) без разбора обозначает то жанрами церковной католической практики, то называет их мотетами

⁷¹ К сожалению, авторство других текстов, входящих в структуру реквиема, не установлено, потому в данной таблице они не выписаны.

[M. Auer; 1927; 26, 64, 66]. В структуре диссертации Ф. Фрайсберга десять хоров Брукнера (преимущественно линцского периода) вынесены в категорию мотетов (молитвенных и проприальных). Вместе с тем исследователь в тексте своей работы указывает на принадлежность этих же мотетов к жанрам католической практики [Freisberg, 2016]:

Таблица 3.

Литургическая церковная музыка	Нелитургическая церковная музыка
А) Многоголосные <i>Мессы:</i> Windhaager Messe WAB 25 Messe für den Gründonnerstag WAB 9 Messe ohne Gloria WAB 146 Requiem WAB 39 Missa solemnis WAB 29 Messe №№1-3 <i>Мотеты (проприальные и молитвенные):</i> Ave Maria WAB 5 Ave Maria WAB 6 Afferentur regi WAB 1 Inveni David WAB 19 Locus iste WAB 23 Christus factus est WAB 10 Tota pulchra es WAB 46 Os justi WAB 30 Christus factus est WAB 11 Virga esse WAB 52 <i>Антифоны, респонсории песни и гимны:</i> Pange lingua C-Dur WAB 31 Libera me F-Dur WAB 21 Zwei Asperges me WAB 3 Tantum ergo D-Dur WAB 32 Tantum ergo A-Dur WAB 43 Vier Tantum ergo WAB 41 Tantum ergo D-Dur WAB 42 Magnificat B-Dur WAB 24 Tantum ergo B-Dur WAB 44 Libera me f-Moll WAB 22 Asperges me WAB 4 Pange lingua Phrygisch WAB 33 Iam lucis orto sidere WAB 18 Ecce sacerdos WAB 13 Vexilla regis WAB 51	А) Многоголосные Te Deum WAB 45 Salvum fac WAB 40 <i>Псалмы:</i> Psalm 22 WAB 34 Psalm 114 WAB 36 Psalm 146 WAB 37 Psalm 112 WAB 35 Psalm 150 WAB 38 Кантата: Festkantate WAB 16 <i>Хоралы:</i> Dir, Herr, Dir will ich mich ergeben WAB 12 In jener letzten der Nächte WAB 17 <i>Духовные немецкие песни:</i> Herz-Jesu-Lied WAB 144 Zwei Totenlieder WAB 47/48 Vor Arnehts Grab WAB 53 Am Grabe WAB 2 Trauungslied WAB 49 Zur Vermählungsfeier WAB 54
Б) Одногласные <i>Молитва:</i> Ave Maria WAB 7 <i>Гимн и антифон:</i> Veni creator Spiritus WAB 50	Б) Одногласные <i>Песня:</i> O du liebes Jesukind WAB 145 <i>Инструментальная музыка:</i> Zwei Aequales WAB 114/149

Так есть ли принципиальная разница между этими двумя обозначениями? Следует ли разграничивать их? Что дает нам знание жанра хорового сочинения композитора? В музыковедении данные вопросы в связи с церковными хорами Брукнера открыты и требуют специального рассмотрения. Обратимся к истории жанра мотета.

Хуго Ляйхтентритт (Hugo Leichtentritt; 1874–1951) в своей фундаментальной монографии «История мотета» в список композиторов XIX века, обратившихся к исследуемому им жанру, включил и имя Брукнера⁷². Сам же композитор в письмах к своим близким друзьям и знакомым обозначал данные хоры жанрами церковной католической практики [Anton Bruckner Gesamtausgabe, 2003; 70, 304]. Слово «мотет» в его переписке не встречается ни разу. Музыкальное издательство *Edition Peters* выпустило в 1938 году ноты «Брукнер. Духовные хоры» (нем. *Bruckner. Geistliche Chore*). В содержании этого сборника в нескольких случаях рядом с названием хора указана его принадлежность к тому или иному церковному жанру. Во вступительной же статье Людвига Бербериха (Ludwig Berberich; 1882–1965) к этому нотному изданию все хоры названы мотетами [Edition Peters, 1938]. Возникает вопрос: применимо ли к малым церковным хорам Брукнера определение «мотет»? При попытке найти на него ответ рождается вопрос более общего характера: что же такое мотет?

В музыкознании существуют разночтения относительно того, какие сочинения следует называть мотетами. Причина коренится, прежде всего, в многовековой истории жанра. Понятие «мотет», начиная с эпохи Средневековья и вплоть до XX века, постоянно подвергалось различным модификациям. На протяжении нескольких столетий в слово «мотет» вкладывался разный смысл, в связи с чем в современной музыкальной науке он до сих пор не получил четкого и однозначного определения.

⁷² Н. Leichtentritt «Geschichte der Motette» [Leichtentritt, 1908].

О неопределенности трактовки жанра писал еще в XVII веке автор крупнейшего в Германии того времени музыкально-теоретического трактата *Sintagma musicum* («Устройство музыки») М. Преториус: «слово “мотет” пишется и понимается разными авторами по-разному» [МЭЗЕ, 1971; 161]. Сходная мысль была высказана и спустя почти два столетия известным английским теоретиком XIX века Э. Праутом: «Можно видеть, что под одним и тем же названием “мотет” встречается столько различных родов сочинения, что оно представляется почти таким же неопределенным, как инструментальные термины “токката” и “каприччио”» (цит. по: [Франтова, 1986; 147]). Уже в XX веке аналогичное высказывание мы встречаем у И. В. Способина, сравнивающего жанр мотета с кантатой: «Мотет – форма, так же как и кантата, не очень определенная» [Способин, 1984; 288].

Несмотря на существующую в музыкознании неопределенность, мы все же попытаемся ответить на первоначально поставленный вопрос, соотнеся между собой ряд определений различных авторов в понимании того, какие музыкальные сочинения следует называть мотетами.

Первое определение этого жанра было выдвинуто теоретиком музыки и композитором эпохи Ренессанса И. Тинкторисом, который назвал мотетом «*cantus* средней величины на текст любого характера, но чаще всего духовного» (цит. по: [Поспелова, 2009; 610]).

Датский теоретик К. Йеппесен (Knud Jeppesen; 1892–1974) указал на жанровую принадлежность мотета, исходя из места его бытования (то есть приуроченность исполнения). Ученый назвал мотетом «всякое песнопение вне ordinaria мессы. Он [мотет – Д. Л.], соответственно, охватывает проприй мессы, официий, чтения, нелитургические сочинения духовного содержания, также светские морализующие сентенции, сочинения на случай (панегирические, свадебные, гуманистические подражания античной поэзии)» (цит. по: [Лыжов, 2003; 23]).

М. Н. Савина называет мотет хоровой полифонической композицией *a capella* на духовный латинский текст, предназначенной для исполнения в

церкви» (цит. по: [Лыжов, 2003]). Способин пишет следующее: «Текст — церковный, исполняется мотет на богослужении. Речитативы отсутствуют. Почти всегда мотет предназначается для хора *a cappella*, чем, по-видимому, и отличается от кантаты» [Способин, 1984; 288].

Проблемы мотетной композиции второй половины XVI века стоят в центре исследования Г. И. Лыжова, который считает, что «термин “мотет” не должен претендовать на указание функции бытования или жанровую специфику положенного в его основания текста, но должен просто означать сочинение на латинском языке» [Лыжов, 2003; 24]. Тем самым исследователь дает «мотету» обобщенное определение. Однако здесь же автор присоединяется к мысли Йеппесена: «Внутри же области, обобщаемой столь широко понятым термином мотет, закономерно должны быть различимы разные жанровые группы» [там же]. В связи с этим Лыжов приводит два критерия, по которым сочинение может быть названо мотетом: «негативный (по жанру — все, что не месса) и позитивный (наличие латинского текста) <...>» и три критерия его жанровой классификации:

- размеры (количество частей);
- источники текста;
- приуроченность исполнения (для литургических мотетов — богослужебная функция) [Лыжов, 2003; 24–25].

Как видим, на духовное содержание мотета указывают большинство авторов: Тинкторис, Савина, Йеппесен, косвенно — Способин и Лыжов. По вопросам языка его текстов высказываются Савина, Способин и Лыжов, которые считают, что в основе сочинения в жанре мотета лежит текст на латыни. Однако вспомним сочинения великого мастера эпохи барокко И. С.Баха, именуемые мотетами: все они написаны композитором на немецком языке. По вопросам функции бытования большинство авторов указывают на то, что мотет несет богослужебную функцию. Савина и Способин также отмечают, что мотету свойственно хоровое письмо *a cappella*.

Далеко не все малые церковные хоры Брукнера написаны для исполнительского состава *a cappella* (только 24 из 50). В остальных двадцати шести вместе с хоровой партией имеется инструментальное сопровождение: орган, виолончель, тромбон и др.⁷³. Большинство текстов на латыни, но в основе девяти хоров текст на немецком языке (включая и хор *In Jener letzten der Nächte* WAB 17). Все малые церковные хоры Брукнера одночастные, многие писались композитором непосредственно для исполнения во время литургии. Таким образом, по многим пунктам хоры Брукнера совпадают с наблюдениями исследователей по поводу жанра мотета.

В таком случае, следует ли жанры церковной практики (в данном случае малые церковные хоры Брукнера, которые носят названия этих жанров), не входящие в ординарий мессы, противопоставлять мотету? В этом вопросе мы согласимся с Лыжовым, который пишет следующее: «Едва ли корректно противопоставлять антифон и мотет, респонсорий и мотет и проч., так как этим противопоставлением указанные понятия *de facto* объявляются коррелятивными. Это косвенно должно было бы означать, что мотет в отличие, например, от антифона должен был иметь некую специфическую форму бытования, которая и позволяет именовать произведения, причастные данной форме, мотетами» [Лыжов, 2003; 24]. Своим высказыванием автор указывает на то, что они имеют общее – форму бытования. Потому, разводя эти два понятия – антифон и мотет, – укажем, что причисление малых хоров Брукнера к католической практике является более узким, специфическим, поскольку определяет их предназначение и место в католической службе. Однако можно ли называть малые церковные хоры Брукнера и мотетами? Мы полагаем, что это возможно, поскольку мотет – это обобщенное название церковных песнопений небольших размеров на латинском языке, также исполняемых во время богослужения. Только мотет лишен какой-либо конкретизации, свойственной жанрам католической службы. Однако это не

⁷³ См.: Приложение № 3.

исключает случаев, когда в широком смысле малым церковным хорам будет дано и такое определение.

Теперь обратимся к сборнику *Liber usualis*, который содержит большинство используемых григорианских песнопений ординария и проприя мессы и оффиция для повседневных и праздничных служб [Liber usualis, 1961; 68*–92*]. В конце сборника в алфавитном порядке представлен список названий григорианских песнопений, размещенный по жанрам.

Как было отмечено выше, почти все церковные хоры Брукнера в трудах Р. Грасбергер, В. Штейнбека⁷⁴ и Ф. Фрайсберга обозначены жанрами католической литургии (антифон *Asperges me* WAB 3/1, 3/2, 4; гимн *Vexilla regis* WAB 51 и т.д.). Однако в работах ученых неоднократно обнаруживаются расхождения. Конечно же, ценным материалом являются сохранившиеся письменные указания самого композитора (всего 11 случаев). В связи с существующей неоднозначностью представим сравнительный анализ жанровых определений вышеназванных авторов, включив сюда также авторские ремарки, а также обиходную книгу *Liber usualis*⁷⁵.

Таблица 4.

Тексты хоров	жанровое определение:				
	Брукнер	Грасбергер	Штейнбек	Liber usualis	Фрайсберг
Afferentur regi WAB 1	офферторий	офферторий	офферторий	офферторий	мотет (офферторий)
Asperges me WAB 3/1, 3/2, 4		антифон		антифон	антифон
Ave Maria WAB 5		гимн		антифон, офферторий, тракт	мотет (марианская молитва)
Ave Maria WAB 6	офферторий	гимн		антифон, офферторий, тракт	мотет (марианская молитва, офферторий)
Ave Maria WAB 7		гимн		антифон, офферторий, тракт	мотет (марианская молитва)
Ave Regina caelorum WAB 8		гимн	градуал		антифон

⁷⁴ Следует уточнить, что В. Штейнбек не всем хорам Брукнера дает жанровое определение.

⁷⁵ Подобная жанровая неясность характерна только для малых церковных хоров Брукнера. Крупные церковные хоры в данном случае не нуждаются в оговорке.

Christus factus est WAB 10, 11	градуал	градуал	градуал	антифон, градуал, респонсорий	градуал
Ecce sacerdos WAB 13	респонсорий	антифон	антифон	антифон, градуал, респонсорий	респонсорий
Entsagen (O Maria! Du Jungfrau mild und hehr!) WAB 14		кантата	офферторий	—	—
St. Jodok spross aus edlem Stamm WAB 15		кантата		—	—
Preiset den Herrn WAB 16		кантата		—	—
In jener letzten der Nächte (= In monte Olivet) WAB 17, 17a		хорал			хорал
Iam lucis orto sidere (In St. Angelum custodem) WAB 18, 18a, 18b	гимн	гимн	гимн	гимн	гимн
Inveni David WAB 19		офферторий	офферторий	градуал, офферторий	офферторий (мотет)
Inveni David WAB 20	хорал				
Libera me № 1 WAB 21, 22		респонсорий			респонсорий
Locus iste WAB 23	градуал	градуал	градуал	градуал	градуал (мотет)
Os justi (WAB 30)	градуал	градуал	градуал	градуал, интроит	градуал (мотет)
Pange lingua WAB 31, 31a, 33		гимн	гимн	гимн	гимн
Salvum fac populum tuum WAB 40		офферторий			часть гимна
Tantum ergo WAB 32, 41–44		гимн	гимн		гимн
Tota pulchra es Maria WAB 46	антифон	антифон	антифон	антифон, аллилуйя	антифон
Totenlied WAB 47, 48		элегия		—	элегия
Trauungs-chor WAB 49		светский хор		—	духовная песня
Veni Creator Spiritus (WAB 50)		градуал	гимн	гимн	гимн
Vexilla regis WAB 51	гимн	гимн	гимн	гимн, респонсорий	гимн
Virga Jesse floruit WAB 52	градуал	градуал	градуал	аллилуйя	градуал

Vor Arneths Grab WAB 53		элегия		–	духовная песня
Zur Vermählungsfeier WAB 54		светский хор		–	духовная песня

Теперь мы видим, что расхождения в указаниях на жанр имеются в 10 случаях⁷⁶. В каталоге Грасбергер все хоры Брукнера, приуроченные к праздникам Девы Марии, причислены к марианским гимнам. Между тем, *Ave Maria* WAB 6 у Брукнера – офферторий. В *Liber usualis* песнопение *Ave Maria* может быть отнесено к тракту, офферторию и антифону. Штейнбек следует за авторским обозначением и тоже называет хор офферторием. У Фрайсберга хору Брукнера в заглавии дается обозначение «марианский гимн» – обобщенное название песнопений (подобно мотету), а в самом тексте встречается указание на жанр оффертория – более конкретное и точное. Как мы полагаем, в данном случае правомерны все обозначения исследователей, поскольку они не противоречат друг другу.

Иначе обстоит дело с другими хорами Брукнера: у исследователей имеются расхождения в их обозначении в рамках церковных католических жанров. Так, *Ave Regina cælorum* WAB 8 у Штейнбека – градуал, а у Фрайсберга – антифон. Грасбергер определяет жанр хора *Veni creator spiritus* как градуал, а у Штейнбека и в обиходной книге стоит обозначение гимна. Именно они вызывают сомнения.

Есть еще одно расхождение: *Ecce sacerdos* WAB 13 у Брукнера – респонсорий, а у Грасбергер – антифон. В данном случае мы будем придерживаться авторского обозначения.

Грасбергер и Фрайсберг дают жанровые указания и хорам Брукнера с немецким текстом. Два хора – *Dir, Herr, Dir will ich michergeben* WAB 12 и *In jener letzten der Nächte = In monte Oliveti* WAB 17 – обозначены ими как хоралы. Хоры *Totenlied* №№1, 2 и *Vor Arneths Grab* определены Грасбергер как элегии, а Фрайсберг дает более обобщенное указание – духовная немецкая

⁷⁶ В таблице эти хоры выделены жирным шрифтом.

песня. К последним Фрайсберг причислил также хоры для церемонии свадебного венчания, в то время как Грасбергер их относит к светским хорам. В связи с церковным (хоть и нелитургическим) предназначением данных хоров полагаем, что целесообразно отнести их к немецким духовным песням, а не светским.

Стоит отметить, что обращение Брукнера к духовным текстам на немецком языке на раннем этапе творчества могло быть временным увлечением. Хоры написаны примерно в одно время – 1845-1848 годах. Брукнер только окончил учебу у Л. Ценетти, который познакомил молодого композитора с творчеством И. С. Баха и И. Г. Альбрехтсбергера. Возможно, именно увлечение музыкой Баха послужило поводом для написания хоралов на немецкие тексты⁷⁷. То, что хоры созданы в Санкт-Флорине и исполнялись в рамках монастырских праздников или иных мероприятий, указывают на их частичное отношение к церковной католической практике.

Жанры песнопений католической церкви органично встроены в процесс литургии. Каждый из них наделен определенными смысловыми образами, содержанием. Потому знание жанровой природы песнопений позволит глубже осмыслить содержание литургического текста хора композитора, найти музыкальный первоисточник. В свою очередь, знание местоположения песнопения в церковной службе поможет понять особенности организации музыкального материала в хорах Брукнера. В качестве примера приведем песнопение католической службы с текстом *Asperges me*. В *Liber usualis* оно относится к жанру антифона. *Asperges me* сопровождает обряд Воскресной мессы, во время которого священнослужитель окропляет водой всех собравшихся, после чего следует *Doxologia minor*, а затем повторяется первая строка антифона.

⁷⁷Добавим, что в связи с наличием в хоре *Inveni David* WAB 30 григорианского первоисточника, а также ввиду изложения данного опуса в хоральном складе, его также следует отнести к жанру хорала.

Композитор сохранил порядок службы, точно отразив его в музыкальной форме двух хоров с текстом *Asperges me* WAB 4 и 3/2. В одном случае (WAB 4) Брукнер взял за структурную основу форму *da capo*, а в другом (WAB 3/2) – строфическую с элементами трехчастности (с варьированной репризой). Интересно и то, что первая фраза, второй раздел *Miserere mei* и начало третьего оформляются в григорианской стилистике.

Связь музыкальной композиции с католической службой обнаруживается и в градуале Брукнера *Os justi* WAB 30. Напомним, что композитор посвятил данное сочинение своему другу И. Траумиллеру в честь его именин. Спустя десять дней, 28 июля, Брукнер добавил к хору *Inveni David* и хвалебное слово *Alleluja*.

В католической литургии градуал *Os justi* исполняется на праздник святых Отцов Церкви. За ним следует псалмовый стих и аллилуйя. Именно в такой последовательности выстроена композиционная структура хора *Os justi* Брукнера, о чем свидетельствует манускрипт от 28 июля 1879 года.

Итак, в выборе церковных текстов Брукнер является преемником многовековых традиций церковной музыки. Он использует латинские тексты, которые широко представлены в творчестве композиторов эпохи Возрождения.

Любопытно, что почти все канонические тексты, к которым обращается австрийский мастер, есть в произведениях Дж. Палестрины. С точки зрения разнообразия текстов, их выбора и работы с ними Брукнер выделяется среди своих современников. Наиболее близким композитору в этом отношении является Лист.

Как мы выяснили, возможно отнесение церковных хоров к мотету. Однако конкретизация жанра наделяет хор более определенным смыслом. Краткий музыкальный анализ на примере трех хоров показал, что порядок церковной службы у Брукнера порой отражается на музыкальной форме хора. Без знания структуры службы, жанра хора установить подобные связи невозможно.

2.2 Вопросы трактовки религиозного текста в церковных вокальных произведениях Брукнера

Каждый композитор, обращаясь к религиозным текстам, предлагает свое истолкование текстового первоисточника. Это происходит даже в тех случаях, когда никаких отступлений от оригинала нет. Уже сам факт последовательного сохранения канонического текста демонстрирует позицию автора, полностью подчиненную требованиям канона. Но, помимо этого, собственное отношение сказывается в случаях, когда в музыкальном сочинении появляются некоторые отступления от текста, выражающиеся через различные приемы — степень полноты воспроизведения текста, степень его точности (без повторов, с повтором отдельных слов и фраз, с возвратом к предыдущим строчкам, с купюрами, добавлениями и т. п.).

Повторы или исключения из текста слов, фраз, а порой и нескольких строф, а также добавления и т. д. — все такие детали способны обострить или сместить смысловые акценты. Проанализируем, как обозначенные вопросы решаются в вокальных произведениях Брукнера.

1. Степень полноты воспроизведения литургического текста

а) полное воспроизведение текста:

Большая часть церковных канонических текстов, как в ранний, так и в зрелый период творчества, воспроизводится в вокальных произведениях Брукнера полностью. Сюда можно отнести следующие сочинения: *Afferentur regi* WAB 1, *Asperges me* WAB 4, *Ave Maria* WAB 5–7, *Ave Regina cælorum* WAB 8, *Christus factus est* WAB 9, 11, *Ecce sacerdos* WAB 13, *Inveni David* WAB 19, *Libera me* WAB 22, WAB 23, *Magnificat* WAB 24, *Messe* WAB 26–29, *Os justi* WAB 30, *Pange lingua* WAB 31b, *Tantum ergo* WAB 41/1–4, WAB 42–

44, *Virga Jesse* WAB 52, *Te Deum* WAB 45⁷⁸. Очевидно, что для Брукнера было важно сохранить и донести до слушателя текст именно в том виде, в каком он сложился и закрепился в католической службе. Несомненно, в столь бережном отношении к тексту обнаруживается прочная связь композитора с церковной традицией и практикой.

б) добавления и купюры:

При всей строгости отношения к церковному тексту Брукнер допускает порой добавления и купюры. Неоднократно в конце хоров в качестве текстовой вставки композитор добавляет юбилецию *Alleluja*. Она встречается в хоре *Virga jesse* WAB 52. В *Inveni David* WAB 19 на слове *Alleluja* композитор разворачивает целый музыкальный раздел. В *Os justi* WAB 30 вслед за юбилеей *Alleluja* звучит псалмовый стих *Inveni David*, что, как было отмечено в первом пункте главы, продиктовано порядком католической службы.

Купюры у Брукнера мы находим в градуале *Locus iste* WAB 23, антифоне *Asperges me* WAB 3/2. Из гимна *Vexilla regis* (WAB 51) композитор исключил первую, шестую и седьмую строфы⁷⁹. Текст хора *Salvum fac populum tuum* WAB 40 является частью гимна *Te Deum*⁸⁰ (подробное описание всех приведенных случаев показано в Приложении № 4 – «Комментарии к текстам церковных вокальных произведений Брукнера»). Такие купюры обусловлены расстановкой смысловых акцентов. На примере хора *Pange lingua et Tantum ergo* WAB 33 проанализируем, как за счет купюры меняется содержание текстового первоисточника. Для наглядности представим целиком перевод гимна, при этом жирным шрифтом выделим те строфы, которые сохранил для своего хора Брукнер⁸¹:

⁷⁸ Подробнее см.: Приложение № 4.

⁷⁹ Интересно то, что вторая половина первой строфы гимна *Vexilla Regis* различается с текстом этого же гимна, который используется в католической практике.

⁸⁰ Есть с таким же названием церковный текст *Salvum fac*, однако весь его последующий текстовый материал отличается от фрагмента из гимна *Te Deum*.

1.Воспойте, уста, таинство славного Тела

И драгоценной Крови, которую во искупление мира

Пролил плод благородного чрева, Царь народов.

2.Нам Он дан, нам рожден от целомудренной Девы,

И живший в мире, рассеивая семена Слова,

Завершил свое пребывание [в мире] дивным образом.

3.Ночью, на последней трапезе, возлежа вместе с братьями,

Полностью соблюдая закон, касающийся предписанной пищи,

Сам своими руками отдает Себя в пищу окружению из двенадцати.

4.Слово – Тело, истинный хлеб, по Слову превращается в Тело,

И Кровь Христова становится вином, и если не хватает понимания,

Для укрепления искреннего сердца достаточно одной веры.

5.Итак, столь великое Таинство почтим, склонив головы,

И да уступит Ветхий Завет Новому Установлению,

Недостаток понимания да восполнит вера.

6.Родителю и Рожденному да воздадутся хвала и ликование,

Благо, почет, достоинство, а также благословение;

Исходящему от Обоих да воздастся в той же мере хвала. Аминь.

Из шести строф гимна Брукнер оставил только первую, пятую и шестую.

Композитор избрал только хвалебные строфы, а повествовательные исключил.

В результате, в содержании текста заметно сместились смысловые акценты.

2. Текстовые повторы

a) хоры без повторов текста:

Обнаруживается около двух десятков церковных вокальных произведений Брукнера, где нет никаких словесных повторов: *Asperges me* WAB 4, *Ave Regina cælorum* WAB 6, *Dir, Herr, dir will ich mich ergeben* WAB 12, *In jener letzten der Nächte* (=In monte Oliveti) WAB 17, 17a, *Iam lucis orto sidere* (=In Sanctus Angelum custodem) WAB 18a, 18b, *O du liebes Jesu Kind* WAB 146, *Tantum ergo* WAB 32, WAB 41/1–4, WAB 42, *Totenlied №№ 1, 2* (=O ihr, die ihr heut mit mir zum Grabe geht) WAB 47, 48, *Veni creator spiritus*

WAB 50, *Vor Arneths Grab* WAB 53⁸². Минимальные повторы в хорах *Asperges me* WAB 3/2, *Herz-Jesu-Lied* WAB 144.

б) хоры с повтором отдельных слов и фраз:

Неоднократно в хорах Брукнера (особенно зрелого периода творчества) встречаются повторы отдельных слов, словосочетаний и коротких фраз. Они выполняют в композиции разные функции и их применение определено целым рядом причин.

Иногда текстовые повторы используются композитором как средство развития последующего музыкального материала. Часто такие моменты отмечены в музыке сменой фактуры. Например, в хоре *Ave Maria* WAB 6 на протяжении первого раздела композитор воспроизводит текст точно, без повторов и выдерживает при этом фактуру аккордового склада. Но в конце первого раздела Брукнер выделяет одно слово троекратно – в разных группах хоровых голосов проводит слово «Иисус», что в смысловом значении можно трактовать как символ Троицын Сущности Бога⁸³. Одновременно данное же слово является и импульсом к последующему музыкальному развитию, поскольку за ним наступает более динамичный раздел формы с обилием повторов отдельных слов и фраз.

Во многих случаях композитор прибегает к повторам ради смысловой значимости повторяемого слова или фразы. Приведем в качестве примера текст первого раздела хора *Locus iste* WAB 13:

<i>Locus iste a Deo factus est</i>	<i>Это место создано Богом</i>
<i>Locus iste a Deo factus est</i>	<i>Это место создано Богом</i>
<i>a Deo, Deo factus est.</i>	<i>Богом, создано Богом.</i>

Брукнер именно за счет повторений слов и словосочетаний усиливает заложенный в первой строке смысл.

⁸² Сюда следует отнести и вторые версии всех четырех хоров на текст *Tantum ergo* WAB 41.

⁸³ См.: Приложение № 5. Пример № 1.

К этой группе примыкают хоры *Tota pulchra es Maria* WAB 46, *Vexilla Regis* WAB 51 и др.

Повторы в тексте могут быть связаны с обращением композитора к традиционным церковным принципам пения – антифонному или респонсорному. Такие случаи можно обнаружить в хорах *Asperges me* WAB 3/1, *Salvum fac populum tuum* WAB 40, *Tota pulchra es Maria* WAB 46.

Значительно чаще повторы слов, строк обусловлены техникой имитации, что вообще типично для мотетного письма. В оффертории *Afferentur regi* WAB 1 почти каждое малое построение начинается с имитации, чем вызван и повтор начальной строки текста во всех голосах.

г) *возвращение к строкам, которое не предполагается текстовым первоисточником:*

В хорах Брукнера встречаются текстовые повторы, которые не предполагаются первоисточником. Порой за счет них образуются целые разделы музыкальной формы. Таких случаев не так много, однако они есть. Очень лаконичный текст представлен в выше рассмотренном градуале *Locus iste* WAB 23. За счет повторов слов, словосочетаний и фраз Брукнер создал целый раздел музыкальной формы. Благодаря повторению первой фразы градуала, в хоре возникла предпосылка к реализации структуры репризной трехчастной формы.

Возвращение к первоначальным строкам встречается еще в трех хорах Брукнера: *Asperges me* WAB 3/2 (композитор образует двухчастную форму за счет повтора текста первого предложения), *Ave Maria* WAB 5 и *Ecce sacerdos* WAB 13 (возникает форма рондо).

Следует сказать, что все вышерассмотренные способы работы с текстовым первоисточником могут приводить не только к смещению его смысловых акцентов в тексте, но и к изменению музыкальной структуры.

В этом отношении у Брукнера хоры весьма разнообразны и интересны. Достаточно напомнить, что, прибегнув к приему возвращения первой фразы в

Locus iste, образовалась трехчастная репризная форма. За счет такого же принципа в хоре *Ecce sacerdos* WAB 13 композитор создал форму рондо.

Марианский гимн *Ave Maria* WAB 5 является показательным примером того, как композитор, руководствуясь передачей глубинного смысла библейского первоисточника, преобразовывает и подчиняет структуру словесного текста структуре музыкальной⁸⁴. На первом словосочетании молитвы – *Ave, Maria* (*Радуйся, Мария*) – разворачивается полифонический раздел фугато, равный по масштабам восьмитактовому периоду. Брукнер преобразовал словосочетание, дополнив его повторением первого слова (*Ave, ave Maria*). На протяжении всего полифонического раздела фраза *Ave, Maria* звучит двенадцать раз (возможно, количество повторений не является случайностью и имеет знак сакрального символа). С помощью формы фугато композитор подчеркнул особую значимость этих слов. Подобный прием встречается часто в конце крупных хоров, например, в Псалме № 22.

Музыка в хорах Брукнера всегда, конечно, выступает как средство интерпретации текста, что можно увидеть наглядно на примере сравнения произведений с одним и тем же текстом. Такие случаи представляют особый интерес, поскольку могут демонстрировать различные подходы автора к одному и тому же текстовому первоисточнику. Кроме того, с привлечением разных музыкальных средств может измениться и само толкование текста⁸⁵. Сюда относятся тексты *Asperges me*, *Ave Maria*, *Christus factus est*, *Inveni David*, *Libera me*, *Pange lingua*, *Tantum ergo*, *Totenlied*. На основе перечисленных восьми текстов Брукнер создает 25 хоровых композиций; не считая вторых версий⁸⁶.

⁸⁴ См.: Приложение № 5. Пример № 2.

⁸⁵ Здесь важно не перепутать их с музыкальными версиями одного хора, существующих в каталоге Грасбергер под одним порядковым номером. В данном случае речь идет о версиях, имеющих разные порядковые номера в каталоге.

⁸⁶ *Asperges me* (WAB 3/1, WAB 3/2, WAB 4), *Ave Maria* (WAB 5, WAB 6, WAB 7), *Christus factus est* (WAB 9, WAB 10, WAB 11), *Inveni David* (WAB 19, WAB 20), *Libera me* (WAB 21, WAB 22), *Pange lingua* (WAB 31, WAB 33), *Tantum ergo* (WAB 32, WAB 41/1, 2, 3, 4+вторые версии всех четырех, WAB 42, WAB 42a, WAB 43, WAB 44), *Totenlied* (WAB 47, WAB 48).

Попытаемся понять причины многократного обращения композитора к одному и тому же текстовому источнику. Сегодня мы можем только предполагать, что данный факт обусловлен, по-видимому, такими причинами, как личное пристрастие композитора к конкретному тексту, жанровое предпочтение, важное значение текста в католической службе.

Наибольшее количество хоров создано Брукнером на текст *Tantum ergo* (вместе с версиями, различающимися между собой только исполнительским составом, композитором написано 12 хоров на *Tantum ergo*). Однако при анализе музыкальных версий мы обнаружили, что почти во всех *Tantum ergo* степень оригинальности мелодики, гармонии, фактуры и формы незначительна. Их облик невольно напоминает школьные задачи по гармонии: простейший аккордовый склад фактуры, ясная классическая гармония, четкая структурная организация (музыкальные построения равны текстовым разделам).

Исключение в этом ряду составляет гимн на текст *Tantum ergo* WAB 42 (1888 г.), который имеет уже песенный характер⁸⁷.

Три хора *Ave Maria* – произведения, в которых совершенно по-разному трактован текст. Однако между ними обнаруживается и сходство: все три написаны в светлой, пасторальной тональности *F-dur* и во всех трех хорах полностью воспроизводится канонический текст.

Ave Maria WAB 5, сочиненная в 1856 году – это первый опыт обращения композитора к данному тексту. Между тем, в данном хоре самая сложная структурная организация. В связи с вопросом о текстовых повторах мы уже отмечали, что Брукнер через музыку подчеркнул важность первой фразы данного текста⁸⁸. Хор сразу начинается подвижно. Синкопы и витиеватая целеустремленная мелодия создают образ светлый и легкий, даже полетный. В этом хоре господствует эмоция радости, музыка приподнятая и праздничная.

⁸⁷ См.: Приложение № 5. Пример № 3.

⁸⁸ См.: Приложение № 5. Пример № 2.

Совершенно иной характер носит хор *Ave Maria* WAB 6 (1861 г.), который из всех трех пользуется наибольшей известностью⁸⁹. Лаконичный по масштабам, он более созерцательный, спокойный и умиротворенный, что достигается за счет аккордового склада фактуры, ясной гармонии, построенной на плагальных оборотах, мерной ритмики, мягкой немного статичной мелодии в высоком регистре. Композитор противопоставил две хоровые группы – женскую и мужскую, которые по очереди «передают» друг другу текст молитвы. Сначала музыка плавно следует за текстом, словно передает звучание мерной человеческой речи с характерными для нее остановками и паузами. На слове же «Иисус» (проводится троекратно) происходит динамический и фактурный рост, ритмическое расширение каждого слога. На третьем проведении слова две хоровые группы впервые сливаются в гармоническую вертикаль. Переданная в начале хора радость – спокойная, тихая и сдержанная – затем переходит в оживленный восторг.

Третье сочинение на этот же текст *Ave Maria* WAB 7 написано для альты соло (1882). По составу и общему характеру данное сочинение имеет мало общего с предыдущими на этот же текст. В нем сдержанная и сосредоточенная мелодия, мерный ритм, а также романтическая гармония с терцовыми соотношениями⁹⁰.

Текст и форма в крупных церковных произведениях Брукнера

Работа Брукнера с каноническим текстом отражается на музыкальной структуре его крупных церковных сочинений. Представим композиционное строение всех месс австрийского мастера.

Таблица 5.

<i>Windhaager Messe</i> WAB 25 C-dur, 1842	<i>Kronstorfer</i> <i>Messe</i> WAB 146 <i>d-moll</i> , 1843/44	<i>Messe für den</i> <i>Gründonnerstag</i> WAB 9 F-dur, 1844-45	<i>Missa solennis</i> WAB 29 b-moll, 1854
I. Kyrie II. Gloria III. Credo IV. Sanctus-Benedictus V. Agnus Dei	I. Kyrie II. Sanctus-Benedictus III. Agnus Dei	I. Christus factus est II. Credo III. Dexter a Domini IV. Sanctus V. Benedictus	I. Kyrie II. Gloria • Qui tollis • Quoniam

⁸⁹ См.: Приложение № 5. Пример № 4.

⁹⁰ См.: Приложение № 5. Пример № 4.

		VI.Agnus Dei	III.Credo • Patrem • Et incarnatus • Et resurrexit • Et vitam IV.Sanctus V.Benedictus VI.Agnus Dei • Agnus Dei • Dona nobis
--	--	--------------	---

Таблица 6.

Месса № 1 WAB 26 <i>d-moll</i> , 1864	Месса № 2 WAB 27 <i>e-moll</i> , 1866	Месса № 3 WAB 28 <i>f-moll</i> , 1868
I.Kyrie II.Gloria III.Credo IV.Sanctus • Pleni V.Benedictus VI.Agnus Dei • Dona	I.Kyrie II.Gloria III.Credo IV.Sanctus V.Benedictus VI.Agnus Dei	I.Kyrie II.Gloria III.Credo IV.Sanctus- V.Benedictus VI.Agnus Dei

Из таблиц 5 и 6 видно, что в шести мессах из семи Брукнер использует в качестве композиционной основы текст ординария (только в *Messe für den Gründonnerstag* WAB 9 проприальный текст). Однако в некоторых случаях обнаруживаются отступления от канонической структуры.

Kronstorfer Messe WAB 146 и *Messe für den Gründonnerstag* WAB 9 объединяет то, что они неполные. Сохранился голограф рукописи Мессы WAB 9. На титульном листе рукой Брукнера написано:

Четырехголосная хоральная месса

без Kyrie и Gloria

для Великого Четверга.

[??? – Д. Л.] *Kyrie и Gloria*⁹¹. 845 соч.

A.M.D.G.

соч. 844

Антон Брукнер

⁹¹ Вероятно, речь идет о *Messe pro Quadagesima* WAB 140. Сохранился только эскиз части *Kyrie* (17 тактов).

«Удивительно, что Брукнер написал проприальные части, а ординарные, напротив, остались неполными» [Freisberg, 2016; 65]. Факт того, что в сочинении 1844 года в качестве рекомендации к исполнению композитором указаны *Kyrie u Gloria* 1845 года, вносит неясность. С одной стороны, можно предположить, что в 1844 году композитор не успел завершить Мессу, потому счел необходимым добавить две части ординария в 1845. С другой стороны, возможно, эти части изначально не входили в его замысел, но позднее композитор решил их все-таки внести.

Что касается формы *Kronstorfer Messe* WAB 146, следует отметить, что отсутствие частей *Gloria* (II) и *Credo* (III) соответствует богослужебным предписаниям для определенных периодов церковного года (на этот факт указывает в своем исследовании Ф. Фрайсберг [Freisberg, 2016; 70]). Однако незавершенная часть *Credo* (эскиз одного предложения) вносит неясность.

В трех зрелых мессах линцкого периода (WAB 26-28) раздел *Benedictus* из *Sanctus* (IV) выносится в самостоятельную часть⁹².

Missa solemnis WAB 29 тоже состоит из шести номеров, которые разбиваются на отдельные структурные части: *Qui tollis, Quoniam* из части *Gloria*, *Patrem, Et incarnatus, Et resurrexit, Et vitam* из *Credo* и *Agnus Dei, Dona nobis* – из *Agnus Dei*. Подобное решение встречается и в Мессе № 1 WAB 26: на отдельные структурные части разбиваются *Pleni* из части *Sanctus* и *Dona nobis* из *Agnus Dei*.

Таким образом, мы видим, что за исключением двух произведений (*Kronstorfer Messe* WAB 146 и *Messe für den Gründonnerstag* WAB 9) распределение текста в мессах Брукнера соответствует традиционному делению на стихи.

Структура реквиема в католической службе изменчива. Все же зачастую в композиторской практике опускаются тексты градуала, тракта и коммунио. Обратимся к выдающимся произведениям в жанре реквиема, написанным в

⁹² *Benedictus* мессы нередко выделялся различными композиторами в самостоятельную часть.

эпохи классицизма и романтизма: в Реквиеме *c-moll* Л. Керубини градуал и тракт есть, а у В. Моцарта и Дж. Верди – нет. У Керубини нет *Libera me*, но *Libera me* есть у Верди. В реквиеме Г. Форе нет секвенции, однако есть тракт, коммунью, заключительный антифон. Теперь для наглядности приведем в таблице структуру реквиема в католической практике и сравним ее со структурой Реквиема Брукнера (WAB 39).

Таблица 7.

Структура реквиема: 1.Интроит <i>Requiem aeternam</i> 2. <i>Kyrie</i> 3.Градуал <i>Requiem aeternam</i> * 4.Тракт <i>Absolve Domine</i> * 5.Секвенция <i>Dies irae</i> 6.Офферторий <i>Domine Jesu Christe</i> • <i>Quam olim</i> 7. <i>Sanctus</i> • <i>Benedictus</i> 8. <i>Agnus Dei</i> 9.Коммунью <i>Lux aeterna</i> • <i>Cum sanctis</i> Могут дополнительно включаться: Тракт <i>Piu Jesu</i> Офферторий <i>Hostias</i> Антифон <i>In paradisum</i> * Респонсорий <i>Libera me</i> *	Структура Реквиема Брукнера: 1.Интроит <i>Requiem aeternam</i> • <i>Kyrie</i> 2.Секвенция <i>Dies irae</i> 3.Офферторий <i>Domine Jesu Christe</i> 4.Офферторий <i>Hostias</i> 5. <i>Quam olim</i> 6. <i>Sanctus</i> 7. <i>Benedictus</i> 8. <i>Agnus Dei</i> • <i>Lux aeterna</i> 9. <i>Requiem aeternam</i> 10. <i>Cum sanctis</i>
--	---

У Брукнера *Kyrie* вошло в интроит. Градуал отсутствует, но повторяется в конце реквиема первая строчка интроита. Отсутствует тракт *Absolve Domine*. Коммунью *Lux aeterna* вошло в *Agnus Dei*. Антифон *In paradisum* и респонсорий *Libera me* отсутствуют. *Quam olim* и *Benedictus* вынесены композитором в самостоятельные части.

В целом можно сделать вывод, при достаточной степени свободы, которая обычно свойственна жанру реквиема, Брукнер в основном следует традиции.

Te Deum в XIX веке представляет преимущественно духовно-концертные образцы, текст чаще всего воспроизводится полностью без существенных изменений. К таковым относятся *Te Deum* ор. 103 А. Дворжака (точно воспроизводится латинский канонический текст песнопения с

добавлением малой доксологии. Произведение состоит из четырех частей, не имеющих названий⁹³), *Te Deum I* S. 27 Ф. Листа (образец сквозной композиции. Композитор строго следует тексту, здесь нет купюр и вставок).

Встречаются у романтиков и другие примеры. Так, в *Te Deum* Дж. Верди есть отступление от канонического текста: повторение стиха *Sanctus* после стиха *Pleni*. Произведение представляет одночастную композицию сквозного строения, однако внутри происходит деление на тексто-музыкальные разделы.

В *Te Deum* op. 22 / Н. 118 Берлиоза (1848/49 г.) в драматургических целях изменен порядок слов. Здесь мы встречаем деление на гимны и молитвы. Известно, что Брукнер критиковал это произведение, поскольку считал его слишком светским. Напротив, К. Сен-Санс утверждал, что произведение подходит для церкви.

У самого же Брукнера *Te Deum* имеет следующую структуру: *Tu Rex gloriae* помещен в первую часть, а разделы *Tu ergo*, *Aeterna fac cum sanctis tuis*, *In te, Domine, speravi* выносятся как самостоятельные части. В целом стоит отметить, что композиционное строение брукнеровского сочинения не сильно отличается от структуры *Te Deum* композиторов-современников.

Таблица 8

Дж. Верди	А. Дворжак	Г. Берлиоз	Брукнер
<i>Te Deum/Te gloriosus/Tu Rex gloriae/Salvum fac populum tuum/Dignare.</i>	1. <i>Te Deum laudamus</i> (Allegro moderato) 2. <i>Tu Rex gloriae, Christi</i> (Lento maestoso) 3. <i>Aeterna fac cum sanctis</i> (Vivace) 4. <i>Benedicamus Patrem</i> (Tempo I)	1. <i>Te Deum</i> (гимн) 2. <i>Tibi omnes</i> (гимн) 3. <i>Dignare</i> (молитва) 4. <i>Christe, Rex gloriae</i> (гимн) 5. <i>Te ergo quaesumus</i> (молитва) 6. <i>Judex crederis</i> (гимн и молитва).	1. <i>Te Deum</i> 2. <i>Te ergo quaesumus</i> 3. <i>Aeterna fac cum sanctis tuis</i> 4. <i>Salvum fac populum tuum</i> 5. <i>In te, Domine, speravi</i>

⁹³ Деление композиции на части обусловлено следованием композитора структуре канонического текста *Te Deum*.

Таким образом, с одной стороны большое количество хоров с минимальными отступлениями в текстовом первоисточнике демонстрируют бережное отношение Брукнера к церковной традиции. С другой стороны, текст становится материалом для интерпретации: повторы, купюры, вставки в хорах Брукнера смещают, а порой создают новые смысловые акценты, что особенно наглядно проявляется на примере различных произведений с одинаковым текстом.

2.3 Образно-тематическое содержание и степень распространенности текстов церковных вокальных произведений Брукнера

Тексты церковных вокальных произведений Брукнера по образно-тематическому содержанию можно разделить на несколько групп: хвалебные, благодарственные, просительные, покаянные, краткие молитвенные воззвания, скорбные, праздничные⁹⁴.

• *Хвалебные*

Сфера хваления является доминирующей в церковном наследии Брукнера. Эту группу образуют тексты, в которых славятся Создатель, Дева Мария, Святые. К произведениям, в которых поется хвала Всевышнему, относятся следующие сочинения композитора: хоры *Christus factus est* WAB 9-11, *Ecce sacerdos* WAB 13, *Pange lingua* WAB 31, 31a, 33, *Veni creator Spiritus* WAB 50, *Salvum fac populum tuum* (часть гимна *Te Deum* WAB 40), *Vexilla Regis* WAB 51, *Herz Jesu-Lied* WAB 144, а также *Te Deum* WAB 45, кантаты *Preiset den Herrn* WAB 16, *Auf, Brüder! Auf, und die Saiten zur Hand* WAB 60, *Heil, Vater! Dir zum hohen Feste* WAB 61, Псалом № 112, части *Gloria* из Месс (в ре-минорной мессе эта часть отличается масштабностью) и *Sanctus*. Радостью и восторгом наполнен Псалом № 150, в котором слово «хвалите» произносится 12 раз. Призыв к хвалению Господа встречается в Псалме № 146 и в заключительных строках хора *Am Grabe* WAB 2.

В хвалебную группу входит также строки *Doxologia minor*, которые неоднократно встречается в вокальных произведениях Брукнера, в основном в заключительных построениях (хоры с текстом *Asperges me*, *Ecce sacerdos*, *Iam lucis orto sidere*, *Magnificat*).

⁹⁴ За основу взята общепринятая классификация христианской молитвы.

Как известно, образ Божьей Матери является одним из самых почитаемых в Римско-католической церкви. Значительное место ему отводится и в музыке Брукнера. Славословие Девы Марии присутствует в строках *Magnificat* WAB 24, *Ave Regina cælorum* WAB 8, *Tota pulchra es Maria* WAB 46, призыв о помощи содержится в стихах *Ave Maria* WAB 5–7, *Entsagen! (O Maria! Du Jungfrau mild und hehr!)* WAB 14.

- **Благодарственные**

Гимн *Pange lingua* входит в данную образно-тематическую группу, поскольку посвящен прославлению Святых Даров. Любопытно, что на текст гимна Брукнер создал 16 хоров, включая вторые версии. В хорах *In jener letzten der Nächte* WAB 17, 17a, *Iam lucis orto sidere* WAB 18, 18a, Псалом № 114, Псалом № 22 WAB 34 выражается восхищение великой милостью Бога. Бог предстает как защитник и кормилец. Теме вечного Царства посвящен благодарственный гимн – Псалом № 114.

- **Просительные**

Кантата *Entsagen! (O Maria! Du Jungfrau mild und hehr!)* WAB 14, *Iam lucis orto sidere* WAB 18, *Libera me* WAB 21, 22, *Kyrie, Adnus Dei, Salvum fac populum tuum, Domine* (часть гимна *Te Deum* WAB 40).

- **Покаянные**

В эту группу входят покаянный псалом о прощении грехов *Asperges me* (WAB 3/1, 3/2. 4) и *Libera me*.

- **Назидательные**

Образ благочестивой девы представлен в тексте хора Брукнера *Afferentur regi* WAB 1. Исторической основой стало бракосочетание Соломона с дочерью Египетского фараона. В стихах речь идет о невесте, о духовных качествах, которые выделяют ее из всех дев.

Псалом-учение, псалом-проповедь – *Os justi* WAB 30. Не только строки, вошедшие в хор Брукнера, но и весь псалом состоит из наставлений. В эту группу входят также хоры на текст *Christus factus est*.

- **Краткие молитвенные воззвания**

Данная образно-тематическая группа представлена одним хором – *Dir, Herr, dir will ich mich ergeben* WAB 12:

Тебе, Господи, Тебе я повелеваюсь,
Тебе, чьей собственностью я являюсь.
Только Ты один, Ты моя жизнь;
и смерть мне будет укреплением.
Я живу для Тебя, я умру для Тебя.
Да только пребудь со мной, это нужно мне

- **Скорбные**

Сфера скорби в церковных хорах Брукнера представлена заупокойным чином. В эту группу входят *Реквием* WAB 39 (1848 г.), *Am Grabe* WAB 2 (1861 г.) – написан на смерть Й. Хафферль, *O ihr, die ihr heut mit mir zum Grabe geht* WAB 47 (1852 г.) – на смерть К. Зайберля, а также хор *Vor Arneths Grab* WAB 53 (1854 г.), написанный по случаю кончины прелата М. Арнета.

- **Торжественные:**

В эту группу входят хоры *Trauungs-chor* WAB 59, *Zur Vermählungsfeier* WAB 54, которые были написаны для церемонии венчания.

Брукнер обращается к текстам, степень распространенности которых в композиторской практике различна. И все же, подавляющее большинство текстов, которые встречаются в его церковных хорах, получили широкое распространение в европейской музыкальной культуре⁹⁵. К каждому из них обращалось разное количество композиторов, в числе которых и крупнейшие, и менее именитые авторы. Это и предшественники Брукнера, начиная от эпохи Возрождения, и его современники. Таковым является, например, текст молитвы *Ave Maria*. Его можно часто встретить в сочинениях, предназначенных специально для церковных служб, например, у Дж. Фольяно, Я. Аркадельта, Т. Л. де Виктории, Дж. П. Палестрины, К. Монтеверди, Дж. Каччини, Г. Доницетти, Ф. Листа и многих других. Но

⁹⁵Исключение составляют некоторые хоры с немецкими текстами.

уже начиная с XIX века на основе текста *Ave Maria* создаются произведения, которые выходят за пределы церковного употребления и приобретают светское звучание. Некоторые произведения пишутся для вокального исполнения по типу сольной концертной арии. Подобные сочинения можно встретить у Л. Керубини, Ф. Шуберта, Дж. Верди, Ш. Гуно, К. Сен-Санса.

Распространенными являются тексты гимна *Te Deum*, мессы, реквиема, магнификата. Они встречаются в произведениях многих виднейших европейских композиторов, в том числе современников Брукнера, что наглядно представлено в Таблице 9.

Таблица 9. Литургические тексты, используемые в церковных хорах Брукнера, в творчестве композиторов-романтиков:

<i>Ave Maria</i>	<i>Messe</i>	<i>Requiem</i>	<i>Te Deum</i>	<i>Magnificat</i>
Ф.Шуберт (D.839) Ф.Лист (S.20, S.38, S.60, S.173, S.182, S.341), С. Франк (FWV 57, FWV 62), Дж. Верди (IGV 23), Ш. Гуно (CG 89a), К. Сен-Санс (ICS 18, ICS 19, op.145), А. Дворжак (B.68), Г. Форе (op.93, IGF 4)	Ф. Шуберт (D.105, 167, D.324, D.452, D.678, D.950), Ш. Гуно (ICG 91, ICG 92, ICG 93), К. Сен-Санс (op.4), А. Дворжак (op.86), Ф. Лист (S.8, S.9, S.10, S264), Р. Шуман (op.147), С. Франк (op.12)	Р. Шуман (op.98b, op.148), Ш. Гуно (ICG 152), К. Сен-Санс (op.54), А. Дворжак (op.89), Г. Форе (op.48), Ф. Лист (S.12), Дж. Верди (IGV.24)	Ф. Лист (S.24, S.27) Ф.Мендельсон (MWV B 15, WoO 29), Г. Берлиоз Н.118, Дж. Верди (IGV23), А. Дворжак (op.103)	Ф. Шуберт (D.486)
Псалом 150	<i>Tantum ergo</i>	<i>Veni creator</i>	<i>Vexilla Regis</i>	<i>In monte Oliveti</i>
С.Франк (FWV 69)	Ф. Шуберт (D.460, D. 739, D.750, D.962) Ф. Лист (S.42), Г. Берлиоз Н.142, С.Франк (FWV 58), Г. Форе (op.55, op.65)	Г. Берлиоз Н.141, С.Франк FWV 68	Ф. Лист (S.50, S.185)	Ф. Шуберт (D.696);

Таким образом, лишь 10 литургических текстов, к которым обращался Брукнер (меньше половины), встречаются в творчестве других композиторов эпохи романтизма⁹⁶. Однако почти все тексты брукнеровских хоров можно обнаружить в музыке Возрождения, в первую очередь, в творчестве Дж. Палестрины. Данный факт выделяет Брукнера среди его современников и указывает на связь с ренессансной традицией⁹⁷.

⁹⁶ О всех текстах, которые легли в основу церковных вокальных произведений Брукнера, речь шла в первом параграфе Второй главы.

⁹⁷ Более подробно см. Приложение 4. Комментарии к текстам церковных вокальных произведений Брукнера.

ГЛАВА 3. СТИЛЬ ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКИ БРУКНЕРА КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ

Отношение композиторов к церковной музыке в эпоху романтизма – явление чрезвычайно интересное и сложное. Следует отметить, что практически каждый композитор-романтик в той или иной степени обратился к данной области творчества. Среди них – Э. Т. А. Гофман, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс, Ф. Мендельсон, Ш. Гуно, С. Франк... Церковные сочинения, как известно, составляют внушительную часть творческого наследия Ф. Листа, в небольшом количестве они представлены у К. М. фон Вебера, Г. Малера и др.

Антон Брукнер выделяется среди своих современников не только количеством написанной церковной музыки. Личность композитора формировалась в условиях католической практики, впитала в себя трепетное и бережное отношение к традициям и обычаям церкви. Сохранность многовековых традиций для Брукнера оказалась одной из приоритетных задач. В его церковных произведениях обнаруживаются стилистические связи с музыкой Средневековья, Возрождения, барокко, классицизма. Поэтому диалог композитора-романтика с традицией вызывает особый интерес.

3.1 Брукнер и цецилианство

Церковную музыку Брукнера зарубежные исследователи неоднократно рассматривали в свете идей цецилианского движения⁹⁸. В российском музыковедении тема «Цецилианство и Брукнер» пока еще специально не освещалась. Попытаемся установить связь композитора с данным движением.

Обозначим главные принципы цецилианства:

1. Возвращение к аскетической строгости звучания. Как и в эпоху Средневековья, аскетизм был для церковнослужителей важнее, чем художественный уровень композиций. «*Stilus mixtus*» («смешанный стиль») и «*stilus solemnis*» («торжественный стиль»), характерные для церковной музыки классицизма, для цецилианцев оказались неприемлемы [Кириллина, 2007; 212].

2. Ревнители чистоты культовой музыки считали, что «истинная, подлинная церковная музыка» подчинена литургии, все слова в ней должны хорошо доноситься до молящихся.

3. В сочинениях для церкви нужно было избегать композиционных ухищрений, сложных модуляций, внезапных и длительных хроматических последований — в общем, не следовало использовать все то, что напоминало бы о светской музыке и, прежде всего, об опере. Данные требования породили во многих музыкантах стремление к ограничению средств выражения, к простоте, стилистической однородности.

А. Эйнштейн приводит следующие рассуждения Антона Тибо (Anton Friedrich Justus Thibaut; 1772–1840): «...новейшие наши мессы и другие церковные произведения зачастую вырождаются в чисто любовные, страстные пьесы, несущие на себе явную печать светской оперы и даже

⁹⁸ См.: [Unterricht, 2001], [Höink, 2011], [Auer, 1927], [Krones, 2001].

наиболее посещаемой и, следовательно, пошлой оперы (что подразумевает Тибо? Оперу buffa?) [вопрос автора — А. Эйнштейна], которая, разумеется, особенно нравится черни; впрочем, аристократам еще больше, пожалуй, чем простонародью. Даже церковные произведения Моцарта и Гайдна заслуживают подлинного порицания, причем оба мастера сами же это и высказывают. Моцарт откровенно смеялся над своими мессами, и, когда получал заказ, неоднократно отказывался писать их, утверждая, что создан только для опер. Правда, когда ему предложили по 100 луидоров за мессу, тут он не смог устоять против соблазна и только, смеясь, говорил, что все удачные куски из своих месс перенесет потом в оперу» (цит. по: [Эйнштейн, 1977; 301]).

4. При создании церковной музыки композиторам необходимо ориентироваться на ренессансную вокальную полифонию без инструментального сопровождения — то есть на пение *a cappella*.

5. В качестве исключения инструментом, который допускался в литургии, был орган. Он применялся лишь для сопровождения певцов, то есть в подчиненной роли, в частности, он был призван усиливать звучание небольших хоров. Однако «в Италии, где влияние творчества Верди было очень сильным, оказалось трудным искоренить использование оперных мелодий и инструментов симфонического оркестра в литургии. Тогда перешли к четким директивам, написанным черным по белому, таким, как *Положение о духовной музыке в Италии*, в котором, в 1884 году, подчеркивалось, что “кроме органа разрешаются только трубы, флейты, барабаны и подобные им инструменты, которые в древности использовались народом Израиля”» [Там же].

6. Одним из способов достижения требуемой стилистики стало возрождение григорианского пения. О главной задаче в уставе ассоциации Святой Цецилии сказано так: «Григорианское пение, или *cantus planus*, следует повсюду беречь с большим усердием. Полифоническое пение (*cantus figuralis*) старых и новых композиций следует поощрять в рамках церковных законов»

(цит. по: [Радио Ватикана, 2012]). Примечательно, что примерно в этот же период, в 1833 году, возобновило свою деятельность Солемское аббатство во Франции, которое со второй половины XIX века и особенно в XX веке стало мировым центром исследований григорианского хора⁹⁹.

7. Церковная музыка должна звучать только в храме.

В книге Л. В. Кириллиной «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века» приведено любопытное мнение Гофмана на этот счет: «Венцом современной ему церковной музыки Гофман считал Реквием Моцарта, однако полагал порочной сложившуюся практику концертного исполнения культовых произведений: “Реквием, исполненный в зале – не то: все равно что появиться святому на балу! <...> И месса в концерте – что проповедь на театре, — немислимо, чтобы во время даже очень хорошего концертного исполнения дух, отвлекаемый тысячею мелочей, воспламенялся и предавался чувству благоговения с той же силой, что в церкви с ее торжественными обрядами”» (цит. по: [Кириллина, 2007; 210]).

Образцами, на которые следовало равняться современным композиторам, служили произведения старых мастеров XV–XVI веков. В частности, эталоном церковной музыки стали сочинения Палестрины. Воссоздание элементов его письма рассматривалось в XIX веке как путь спасения церковной музыки от неподобающих стилистических экспериментов. Гофман считал, что «с Палестрины ... начинается чудесный период церковной музыки» [Hoffmann, 1814]. Но он никак не характеризует период церковной музыки до Палестрины и не говорит, когда же заканчивается именно «чудесный период».

⁹⁹ Солемское аббатство св. Петра (фр. *Abbaye Saint-Pierre de Solesmes*) – бенедиктинское аббатство во Франции. Было основано в 1010 году и закрыто во время Французской революции. Из стен аббатства вышли факсимиле древнейших нотных рукописей, современные издания обиходных певческих книг (*Paleographie musicale*). Кроме того, издательство аббатства выпускает книги по католической литургике, журналы (*Revue gregorienne*, *Etudes gregoriennes*), богословские исследования.

В XIX веке создавались исторические исследования о Палестрине и нидерландских мастерах. Джузеппе Баини (Giuseppe Baini; 1775–1844) написал книгу *«Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina»* («Историко-критические воспоминания о жизни и творчестве Дж. П. да Палестрины», Рим, 1828). Немецкому музыкальному писателю К. Г. А. Винтерфельду (Karl-Georg-August Winterfeld, 1784–1852) принадлежит работа *«Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst»* («Дж. Палестрина: его произведения и их значение для истории музыки», Бреславль, 1832). Фортунато Сантини (Fortunato Santini; 1778–1861) за 50 лет собрал одну из богатых нотных библиотек сочинений старых итальянских мастеров и современных композиторов. За период с 1862 по 1907 годы в Лейпциге было издано полное собрание сочинений Палестрины в 33 томах¹⁰⁰.

Один из крупнейших специалистов в области старинной музыки, немецкий редактор Карл Проске (Karl Proske) собрал нотную библиотеку, состоящую преимущественно из композиций XVI–XVII веков. С 1853 года он приступил к изданию старинных сочинений *«Musica divina»*, которое позднее вылилось в четырехтомный труд¹⁰¹. В 1850 году Проске издал одно из лучших произведений Палестрины – *«Missa Papae Marcelli»* («Месса папы Марчелло») в трех вариантах: в шестиголосном, четырехголосном и восьмиголосном (см.: [Риман, 1904; 1057]).

К представителям цецилианства в германском мире относят композитора и органиста Иоганна Михаэля Гайдна (Johann Michael Haydn; 1737–1806); аббата Георга Йозефа Фоглера – композитора, теоретика, педагога (Georg Joseph Vogler; 1749–1814); композитора, дирижера, скрипача и педагога Людвиг Шпора (Ludwig Spohr; 1784–1859), основавшего в 1822 году в Касселе Союз Цецилии; Каспара Антона Мاستио (Kaspar Anton von Mastiaux;

¹⁰⁰ Giovanni Pierluigi da Palestrina. Werke, hrsg. v. F.X. Haberl u.a. 33 Bde. Leipzig, 1862–1907 (PW).

¹⁰¹ Четырехтомный труд *«Musica divina»* представлен в широком доступе на сайте IMSLP.

1766–1828); юриста, музыканта Антона Фридриха Юстуса Тибо; композитора Иоганна Каспара Айблингера (Johann Kaspar Aiblinger; 1779–1867); известного знатока и издателя старинной музыки Карла Проске (Karl Proske; 1794–1861); регента хора и органиста церкви в Регенсбурге Иоганна Георга Меттенляйтера (Johann Georg Mettenleiter; 1812–1858) и др. В Италии к цецилианскому движению причисляются Станислао Маттеи (Stanislao Mattei; 1750–1825), Николо Антонио Цингарелли (Niccolo Antonio Zingarelli; 1752–1837), Франческо Базили (Francesco Basily; 1767–1850); композитор, музыкант, ученый, аббат Джузеппе Баини; музыкальный коллекционер, композитор, аббат Фортунато Сантини; музыковед, композитор и священник Пьетро Альфьери (Pietro Alfieri; 1801–1863). Во Франции — композитор и педагог швейцарского происхождения, основатель Института церковной музыки (Париж), ученик Цингарелли Луи Нидермайер (Abraham Louis Niedermeyer; 1802–1861), Гаспаре Спонтини (Gaspere Spontini; 1774–1851) [MGG, 2000; 319].

Цецилианство нашло отражение в деятельности издательств («Pustet» в Регенсбурге, «Schwann» в Дюссельдорфе, «Böhme» в Аугсбурге и др.) [MGG, 2000; 320].

Идеи цецилианства получили заметное отражение в творчестве таких композиторов, как Лист (1811–1886), Вагнер (1813–1883) и Брукнер (см.: [Kirsch, 1995; 322]). При этом стоит отметить, что церковная музыка каждого из них отличается своеобразием стиля.

М. Ауэр в книге «Anton Bruckner als Kirchenmusiker» отмечает: «В церковно-музыкальной области оба мастера [речь идет о Брукнере и Листе — Л. Д.] испытали большое воздействие реформистского движения под названием “народное немецкое цецилианское движение” (1867)» [Auer, 1927; 48].

У нас нет свидетельств того, что сам Брукнер относил себя к представителям цецилианства. Однако сохранилось несколько писем, по которым можно попытаться установить те или иные связи композитора с

рассматриваемым движением. Например, письмо Брукнеру от старых друзей из Ансфельдена, которые поздравляют его в день св. Цецилии — 22 ноября. Письмо датировано 1870 годом (тогда уже существовал Союз св. Цецилии). Также сохранилась одна из ранних недатированных рукописей хора *Afferentur regi* WAB 1 (1861)¹⁰², на титульном листе которой написано:

Afferentur
Офферторий на праздник св. Цецилии
для смешанного хора
с органом и тремя тромбонами
композитор Д¹⁰³ = Антон Брукнер

Обратимся непосредственно к церковным вокально-хоровым опусам Брукнера, чтобы выявить возможные соответствия их стилистики идеалам цецилианцев. В ряде случаев имеются стилистические переключки с григорианикой, аллюзии и цитаты (подробнее см. следующий пункт Третьей главы). Иной раз Брукнер усиливал ощущение архаичности, применяя старинные церковные лады: в восьми хорах можно обнаружить фригийский, эолийский и лидийский: эолийский — в *Asperges me* WAB 3/1, фригийский — в хорах *Iam lucis orto sidere* WAB 18, *Pange lingua et Tantum ergo* WAB 33, *Tota pulchra es Maria* WAB 46, *Vexilla Regis* WAB 51, лидийский — в градуале *Os justi* WAB 30. Благодаря модифицированным средневековым ладам композитор добивается архаизированного звучания.

Некоторые ранние хоры Брукнера, как и их более поздние версии, образованы простыми гармоническими последовательностями: *Iam lucis orto sidere* (1868, 1886), *In monte Oliveti* (1848), *Pange lingua* in C (1891), хоры на текст *Tantum ergo*. Фактура изложена в традиционной хоральной манере, благодаря чему отчетливо прослушивается канонический текст.

¹⁰² Рукопись, хранящаяся в архиве диоцезы города Линца, предположительно принадлежит перу И. Б. Бургшталлера, которому в 1885 году был посвящен данный хор.

¹⁰³ Вероятно, «доктор».

Еще один примечательный факт – обращение Брукнера практически во всех церковных хорах к тем богослужебным текстам, которые присутствуют в хорах Палестрины.

В отличие от крупных, большинство малых церковных хоров Брукнера написаны для состава *a cappella*, что совпадает с одним из основных принципов цецилианского движения. Нередко встречаются примеры и с органным сопровождением. В. Карцовник пишет: «В XIX веке широко распространяется практика исполнения григорианского хорала под аккордовое сопровождение органа. Органист, следуя за мелодией, сохранявшей свои древние черты, вынужден был приспособливаться к модальному оформлению мелоса» [Карцовник, 1990; 147]. У Брукнера имеется 16 хоров в сопровождении органа. В рамках цецилианства подобные случаи, как мы уже знаем, были допустимы. К таким сочинениям относятся хоры: *Asperges me* WAB 3/1, 3/2, *Ave Regina cælorum* WAB 8, *In jener letzte der Nächte* WAB 17, *Iam lucis orto sidere* WAB 18a, *Libera me* WAB 21, вышеупомянутый *Os justi* WAB 30, *Tantum ergo* WAB 41/1–4 (1846), *Tantum ergo in D* WAB 42, 42a, *Tantum ergo* WAB 43, *Tota pulchra es* WAB 46, *Veni Creator Spiritus* WAB 50.

В одних случаях партия органа дублирует хоровые голоса, в других — представляет собой их гармоническую поддержку. Однако здесь важно учесть и ремарки композитора. Выписывая партию органа, он нередко помечает: *ad libitum* (по желанию), *anstelle der Posaunen* (вместо тромбонов). Так, в четырех хорах появляется партия тромбонов: *Afferentur regi* WAB 1, *Inveni David* WAB 19, *Psalm 114* WAB 36. В хоре *Inveni David* Брукнер выписывает партию органа, совпадающую с партией духовых, а в скобках дает указание «вместо тромбонов». Возможно, ввиду того что орган был не в каждой церкви,

тромбоны, удобные для транспортировки и в тембровом отношении схожие по звучанию с органом, могли его запросто заменять¹⁰⁴.

Косвенно судить об отношении Брукнера к цецилианству мы можем благодаря сохранившемуся письму композитора (1879) о градуале *Os justi* WAB 30 (для хора и органа). Хор был посвящен его старому приятелю Игнацу Траумилеру. В письме своему другу Брукнер отмечал: «...Этот текст [речь идет об *Os justi* — Д. Л.] принесет мне радость, если Ваше Высочество найдет в нем наслаждение ввиду отсутствия диезов и бемолей, трезвучий с седьмой ступенью, квартсектаккордов, четырех- и пятизвучных аккордов. Я хочу представить это в конце октября Придворному оркестру по случаю исполнения моей Мессы *e-moll*... С глубочайшим почтением, преданный Вам Антон Брукнер. Вена, 25.07.1879» [Anton Bruckner Gesamtausgabe, 2009; 188–189].

Градуал, действительно, диатоничен, в нем отсутствуют какие-либо знаки альтерации. В комментариях к письму указывается любопытная деталь: Траумилер чуждался хроматики, поскольку был приверженцем цецилианского движения [Там же]. Видимо, этим фактом объясняется как специфика музыкально-теоретических заметок, так и шутливый тон высказывания¹⁰⁵.

Связь Брукнера с идеями цецилианцев проявляется в данном градуале и в бережном отношении Брукнера к подтекстовке. Контрапункт не заслоняет словесный текст, форма также продиктована структурой текста – *Os justi* написан в сквозной форме.

Хор *Pange lingua et Tantum ergo* WAB 33 Брукнер написал в 1868 году и через некоторое время отправил Ф. Витту¹⁰⁶. Когда Витт вернул ему

¹⁰⁴ Исключение из вышеперечисленного списка составляют несколько хоров, в которых к органу или тромбонам эпизодически присоединяются виолончель (*Ave Maria* WAB 5) или фортепиано (*Ave Maria* WAB 7), или даже вся струнная группа (*Christus factus est* WAB 10).

¹⁰⁵ См.: Приложение № 5. Пример № 5 (б).

¹⁰⁶ Франц Ксавер Витт (Franz Xaver Witt, 1834-1888) – католический священник, церковный музыкант, композитор. Ведущая фигура в цецилианстве второй половины XIX века.

сочинение, композитор был раздосадован тем, что была изменена каденция на слове «Amen». В оригинале у Брукнера обращают на себя внимание два любопытных момента. Во-первых, задержание «си» к основному тону «ля» оказывается взято одновременно с терцией соответствующего аккорда: в результате возникает сочетание диссонантности. Во-вторых, отмеченное задержание разрешается не в терцию аккорда, а в приму — ноту «ля». Тем самым образуется квинтоктава, пустотная вертикаль. По всей видимости, Витт мыслил категориями классико-романтической тональности, что заставило его трактовать каденцию Брукнера в рамках данной ладовой системы¹⁰⁷.

Pange lingua et Tantum ergo написан для четырехголосного смешанного хора *a cappella* в строфической форме¹⁰⁸. С первых тактов музыкальный материал строится на совершенных консонансах (прима, кварта, квинта и октава), что придает музыке архаичное звучание. Характер письма «*punctum contra punctum*» обуславливает формирование ясных ветикалей, вследствие чего текст отчетливо прослушивается. Благодаря своему строгому возвышенному строю хор *Pange lingua et Tantum ergo* получил признание со стороны цецилианцев: об этом свидетельствует его публикация в 1885 году в цецилианском издании *Musica sacra*.

К произведениям, написанным в соответствии с идеями цецилианского движения, А. Кох причисляет Мессу *e-moll* WAB 27 (1866), которая включает в себя некоторые особенности контрапунктической техники Палестрины (см.: [Koch, 1997]).

Kirie почти полностью проводится восьмиголосно *a cappella*. Местами хор сопровождают валторны и тромбоны. Брукнером использовано очень популярное голосоведение в стиле Палестрины: тонику сначала устанавливает второй альт, вторые сопрано начинают с квинты,

¹⁰⁷ См.: [Auer, 1927; 25]. Современные нотные издания публикуют авторский вариант каденции. См.: Приложение № 5. Пример № 6 (а, б).

¹⁰⁸ Связь с барочной традицией в церковных хорах Брукнера обнаруживается еще и в том, что некоторые хоры имеют цифровой бас.

первые сопрано отстоят от квинты на малую секунду, в результате музыкальный строй получает выражение, которое соответствует *Kirie*.

В качестве основной темы части *Sanctus* композитор свободно цитирует короткую тему *Sanctus* из «Missa Brevis» (1570) Палестрины с небольшим изменением в завершении фразы¹⁰⁹. В ренессансных мессах часто в роли *cantus firmus* или *cantus prius factus* использовали материал григорианских напевов с мотетным типом техники.

Данное произведение навеивает ассоциации с принципами цецилианцев благодаря полифоничности фактуры, соотносимой с ренессансной полифонией. С величайшим контрапунктическим мастерством движутся восемь голосов в *Christe Eleison* части *Kirie*. В роли темы *Sanctus* – *motto* (*punto*), представляющее собой исходную мелодическую формулу-интонацию, которая уже при экспонировании проводится стреттно в разных голосах; далее применяется техника имитационного письма. Такой способ интонационного развития являлся определяющим в произведениях композиторов XV века.

Гармонический язык Мессы достаточно строгий и сдержанный: заметно преобладает диатоника (в частях *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*). Особенно показательна в этом отношении первая часть – *Kyrie*.

С точки зрения исполнительского состава Месса Брукнера также отвечает цецилианским канонам, поскольку написана для хора с духовым оркестром (имитирующим звучание органа), а не с господствующим в данную эпоху симфоническим. Во всех голосах инструменты звучат устойчиво, гармонично, не заслоняя вокальные линии.

Произведение является уникальным в плане ограничения в средствах. Одобрительные слова о Мессе *e-moll* писал во вступительной статье «Musica Divina» аббат А. Шахляйтнер [Alban Schachleitner].

¹⁰⁹ См.: [Там же.]. См.: Приложение № 5. Пример № 7 (а, б)

«Как когда-то месса Папы Марчелло, так теперь Мессе *e-moll* Брукнера возвышается среди всех современных месс» [Auer, 1927; 111]. Именно «за эту Мессу современники называли Брукнера “Палестриной XIX столетия”» [Белецкий, 1979; 27].

Ауэр, рассуждая о связи творчества Брукнера с цецилианством, пришел к выводу, что композитор был слишком религиозным, чтобы не оценить положительные стороны цецилианского движения. Однако Брукнеру было, по всей видимости, не по душе стремление цецилианцев к строгому воспроизведению музыкального стиля эпохи Ренессанса. «Палестрина – да! Цецилианство – нет!» - цитирует слова Брукнера в своей статье А. Кох. Действительно ли Брукнер выразился именно так – неизвестно. Неизвестно и время, когда композитор выразил эту мысль. Придерживался ли он такого подхода в своем творчестве изначально, или он пришел к столь резким выводам уже после более тесного знакомства со стилистическими критериями и требованиями цецилианцев?

Связь Брукнера с движением Витта проявлялась свободно, время от времени. С одной стороны, Витт включил брукнеровский *Pange lingua et Tantum ergo* в сборник *Musica sacra*, хотя и критиковал другие произведения композитора. С другой стороны, многие церковные хоры Брукнера очень просты и традиционны, в них нет той театральности и светскости, которую осуждали его современники. К числу важнейших признаков, демонстрирующих связь церковных хоров Брукнера со стилем цецилианцев, относятся также развитая полифоническая техника, григорианские модальные лады, письмо *a cappella*.

Интересно, что все перечисленные признаки можно обнаружить и в церковной музыке Брукнера раннего периода, когда Союза св. Цецилии еще не существовало. Вероятно, в ранние годы это была непреднамеренная скромность, простота стиля начинающего композитора, продиктованная его внутренней потребностью писать такую музыку во взаимосвязи с традицией.

В зрелый же период творчества Брукнер, судя по всему, находился под влиянием Общества Витта и прилагал достаточное количество усилий, чтобы писать так называемую «цецилианскую» музыку.

3.2 Григорианские источники в контексте стиля Брукнера

3.2.1 Способы использования григорианского хорала

Говоря об отношении романтиков к григорианскому хоралу, российский музыковед В. Карцовник подмечает следующее: «Романтический спиритуализм никоим образом не мог миновать эту сферу музыкального духа. В некоторых сочинениях романтиков средневековый монодийный хорал, пускай в своеобразной форме, но все же вновь обретает права интонационной основы музыкальной ткани. Достаточно вспомнить некоторые эпизоды оратории Листа «Христос», пронизанные ... интонациями древнего антифона “*Rorate coeli*“» [Карцовник, 1990; 143].

И все-таки мы не так часто встретим композиторов XIX века, которые использовали бы в своих сочинениях григорианский первоисточник. В этом отношении Брукнер занимает одну из лидирующих позиций. Случаев его обращений к хоралу не так много – десять церковных хоров малых форм. Однако стоит отметить, что для XIX века это не так уж мало. Важнее другое: все они примечательны тонкими и разнообразными приемами работы и значимы с точки зрения идеи связи с церковным канонам. Интерес австрийского композитора к григорианскому первоисточнику демонстрирует нам одну из граней его диалога с искусством прошлого.

Как известно, в эпохи Средневековья и Возрождения использование в церковных сочинениях какого-либо первоисточника было нормой. По своему происхождению он мог быть как духовным, так и светским, как одноголосным, так и многоголосным. Однако в большинстве случаев композиторы обращались именно к григорианскому хоралу. Включение его в

сочинение всегда составляло для них особую творческую задачу. Пути ее решения композиторами XIV-XVI веков исследуют Ю. Евдокимова и Н. Симакова в книге «Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним». Они выделили несколько основных приемов работы с первоисточником, характерных для рассматриваемой ими эпохи: цитирование *Cantus prius factus*, колорированный первоисточник (*cantus floridus*), *Cantus planus*, техника мотивно-тематической разработки¹¹⁰.

Воспроизведение первоисточника в XIX веке обретает иные формы. Фактически у каждого автора, начиная еще со второй половины XVIII века (в том числе у Й. Гайдна, В. А. Моцарта), обращение к григорианскому хоралу и способы его претворения представляют собственное индивидуальное решение.

В некоторых крупных церковных хорах Брукнера, а именно – в *Messe für den Gründonnerstag*, *Kronstorfer Messe*, *Missa solennis*, Мессах № 1 *d-moll* и № 2 *e-moll*, первую фразу в частях *Gloria* и *Credo* исполняет священник в григорианском модусе. Однако сам григорианский хорал не выписан в партитурах указанных произведений. К примеру, *Gloria* начинается со слов *et in terra*¹¹¹, а *Credo* – *patrem omnipotentem*. Дело в том, что со времен Ренессанса существовала традиция, согласно которой первую строку в *Gloria* и *Credo* исполнял в григорианском модусе священник, и только после этого следовал музыкальный материал, сочиненный композитором. Данная традиция продолжилась в эпоху барокко. Венские классики отошли от нее, но все же подобный прием сохранился у некоторых композиторов, например, у Альбрехтсбергера¹¹². Брукнер, знакомый с творчеством последнего, безусловно, знал эту традицию, но далеко не всегда ей следовал. Можно предположить, что во второй половине XIX века следование или неследование этой традиции – вопрос установки композитора, его внимание к старине.

¹¹⁰ Более подробно см.: Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения (*cantus prius factus* и работа с ним). – М.: Музыка, 1982. – 253 с.

¹¹¹ См.: Приложение № 5. Пример № 8 (а).

¹¹² См.: Приложение № 5. Пример № 8 (б).

Впервые григорианский первоисточник Брукнер вводит в *Windhaager Messe* WAB 25. В *Credo* цитата хорала была обнаружена Л. Новаком (*Liberusualis: Credo* I, II или IV), в *Kyrie* – Э. Майер (*Liberusualis: Kyrie* III „Deus sempiternus“) [Nowak, 1988; 88], [Maier, 1988; 119]). Также нами обнаружена цитата григорианского хорала в *Sanctus*.

В *Kyrie* Брукнер практически без изменений привел цитату хорала. Если сравним первую фразу хора с аналогичной фразой в первоисточнике, то увидим, что у композитора отсутствует лишь верхний тон *g*¹¹³. В *Credo* первый тон хорала повторен Брукнером три раза, также добавлен тон *e* в середине и *g* в конце мелодической фразы. Вероятно, эти звуки были включены композитором с практической целью, чтобы избежать статичности в мелодии и гармонии, без нарушения функциональной логики¹¹⁴. В *Sanctus* цитата приведена точно без изменений¹¹⁵.

Согласимся с Фрайсбергом, который пишет, что цитаты в Мессе Брукнера пока еще «мало художественны, почти буквально использованы в некоторых местах и не передают никакого самостоятельного обращения с музыкальным материалом, тогда как позже сознательно образуется «мост» с церковной музыкальной традицией в виде латинской хоральной цитаты, которая в полной мере переплетается с музыкальным языком Брукнера. В любом случае, эти цитаты значат больше, чем просто “неопределенный намек на начальную интонацию из трех звуков. Они четко указывают на корни Брукнера с традиционным церковным репертуаром католической церкви”» [Freisberg, 2016; 62].

Для малых церковных хоров Брукнера типичны две формы работы с первоисточником: воспроизведение в виде *точного цитирования* (всего или фрагмента первоисточника в произведении) и *варьирования*

¹¹³ См.: Приложение № 5. Пример № 9.

¹¹⁴ См.: Приложение № 5. Пример № 10.

¹¹⁵ См.: Приложение № 5. Пример № 11.

первоисточника¹¹⁶. Рассмотрим разные случаи и способы обращения композитора с первоисточником.

Цитирование первоисточника в малых церковных хорах можно встретить лишь в двух хоровых сочинениях, написанных Брукнером в разные периоды творчества: *Asperges me* WAB 4 и *Veni creator spiritus* WAB 50. При этом полнота цитирования в них различна.

В *Asperges me* WAB 4 (1844) мелодическое построение после слова *Amen* является точным цитированием первого мелодического фрагмента антифона *Asperges me* седьмого модуса в транспозиции на кварту вверх¹¹⁷.

Композитор записывает его в манере, близкой источнику, приближает его к католической практике исполнения григорианского хорала¹¹⁸.

Брукнер был не первым композитором, который процитировал данный фрагмент хорала. До него цитату этой мелодической фразы антифона можно встретить у Т. Л. де Виктории. А начальная четырехзвучная попевка неоднократно встречается у Ж. Дебре (мотет «*Stabat Mater*»), Дж. Фрескобальди, И. С. Баха, а также в сочинениях В. А. Моцарта (в том числе в финале симфонии «Юпитер»).

В произведении *Veni creator spiritus* WAB 50 для голоса в сопровождении органа (1884) в качестве основы берется мелодия григорианского хорала — гимн *Veni creator spiritus*. Партия солиста представляет собой мелодию григорианского хорала, который цитируется композитором практически точно от начала до конца (с транспозицией на тон вниз)¹¹⁹, а фактура — гармонизацию каждого звука данной мелодии¹²⁰.

¹¹⁶ В данном вопросе мы опирались на терминологию Ю. Евдокимовой и Н. Симаковой.

¹¹⁷ В современном нотном издании *Carus verlag* цитата григорианского первоисточника в *Asperges me* WAB 4 Брукнера выписана одноголосно без строго фиксированной ритмики в самом начале, перед вступлением хора. Между тем, во всех сохранившихся копиях хора (переписчики — И. Б. Бургшталлер, А. Бауэр, А. Гёллерих и др.) григорианский хорал выписан после *Doxologia minor*.

¹¹⁸ См.: Приложение № 5. Пример № 12 (а, б, в)

¹¹⁹ Исключение составляют звуки, приходящиеся на слово *superna*. Здесь у Брукнера отсутствуют два вспомогательных звука, которые имеются в первоисточнике.

¹²⁰ См.: Приложение № 5. Пример № 13.

Любопытно, что, гармонизуя каждый звук григорианского песнопения, композитор сделал большое количество отклонений. Фактически каждый третий аккорд представляет собой переход в новую тональность с чередованием лада по принципу *dur-moll*, благодаря чему создается игра звуковых красок.

Примечательна в хоре и каденция, в которой на последнем звуке григорианской мелодии Брукнер совершает отклонение в параллельную тональность, а затем снова возвращается в *F-dur*. Обратим внимание на то, что на последний звук хора приходится последний слог церковного текста. А следующее за цитатой возвращение в *F-dur*, таким образом, является неким музыкальным послесловием композитора. Это произведение представляет единственный пример у Брукнера, в котором мелодия первоисточника цитируется полностью.

Все же чаще в хорах Брукнера встречается варьирование григорианского первоисточника. Степень варьирования в них различна, наибольшая присуща поздним хоровым опусам.

Незначительное варьирование имеет место еще в одном хоре Брукнера на текст *Asperges me* WAB 3/1. Он начинается с одноголосного запева альты, в основе которого григорианский первоисточник – антифон *Asperges me* четвертого модуса¹²¹. Если сравним мелодию начала хора (т. 1–7) с первоисточником, то увидим, что композитор цитирует всю строку хора. Однако мелодический рисунок воспроизводится не точно, поскольку в разных местах исключены пять тонов.

В хоре *Ecce sacerdos* WAB 13 в третьей четверти формы помещена *Doxologie minor* (Малое славословие). Композитор сохранил его высоту такой же, как и в первоисточнике, изменив лишь отдельные ноты¹²².

Все хоровые голоса в *Doxologie minor* движутся в унисон, что приближает данное построение к архаичной практике исполнения хора.

¹²¹ См.: Приложение № 5. Пример № 14 (а-в).

¹²² См.: Приложение № 5. Пример № 15 (а, б).

В церковном хоре венского периода *Os justi* WAB 30 (1879) Брукнер прибегнул к варьированию первоисточника в конце, поместив юбилею *Alleluja*¹²³.

Сильная степень варьирования первоисточника встречается у Брукнера в одном раннем хоре *Asperges me* WAB 3/2 и в трех поздних — *Ave Regina caelorum* WAB 8, *Salvum fac populum tuum* WAB 40, *Tota pulchra es Maria* WAB 46.

Например, в хоре на текст *Asperges me* WAB 3/2 за основу мелодического построения взяты два интонационных оборота первой фразы первоисточника *Asperges me* четвертого тона¹²⁴.

Обороты приходятся на слова *Asperges me* и *Domine, hissopo*. В начале хора Брукнера (т. 1) приводятся все звуки первой фразы хорала, переставленные композитором местами. В результате первоисточник становится практически неуловимым на слух.

Данный способ работы представляет собой, можно сказать, аллюзию на хорал, как бы намек на цитирование, в котором обнаруживаются далекие связи с первоисточником, выраженные через воспроизведение отдельно вычлененных мелодических оборотов, интонаций первоисточника во всей музыкальной фактуре.

Хор *Tota pulchra es Maria* был создан Брукнером в 1878 году – в тот же период, что и *Veni creator spiritus*. Однако по приемам работы с первоисточником эти два сочинения сильно разнятся между собой.

Сравним первую фразу антифона *Tota pulchra es Maria* с начальным одноголосным запевом хора Брукнера¹²⁵.

Дана иная ладовая окраска: хор звучит на терцию выше антифона. Мы также видим, что в конце первой половины фразы заполняется терцовый ход

¹²³ Вслед за юбилеей в некоторых изданиях приводится также первоисточник *Inveni David*, что связано с порядком церковно-католической службы. См.: Приложение № 4. Пример № 13.

¹²⁴ См.: Приложение № 5. Примеры № 17.

¹²⁵ См.: Приложение № 5. Пример № 18 (б, в).

первоисточника *b-g-g* вставкой звука *a* (в хоре это звук *h*). В конце фразы композитор добавляет вводный тон к звуку *a*. Этот же материал звучит ответом у верхнего голоса хора.

Вторую половину фразы Брукнер снова начинает с трихордной интонации. А интонации на слова *originalis* совпадают с интонациями хорала от слов *macula*. Также совпадает заключительный мотив первой фразы хорала с заключительным мотивом фразы хора Брукнера. В целом мелодический контур первой фразы антифона достаточно ясно прослушивается и узнается в хоре Брукнера.

Tu gloria Jerusalem является третьим антифоном и второй фразой в хоре Брукнера. Далее проходит псалмодическая мелодия солиста, обнаруживающая свои связи с фразой первоисточника *tu honorificentia populi nostri*. Это и есть, как мы считаем, аллюзия на хорал¹²⁶.

Следующий раздел хора начинается с повторения солистом мелодий первых двух фраз первого раздела. Последующее музыкальное развитие строится на новом материале.

В сборнике «*Liber usualis*» в антифоне *Tota pulchra* отсутствует текст второго раздела, который есть у Брукнера. Вполне возможно, что в местной церкви был свой вариант антифонария, и в тот антифон мог быть включен второй раздел, который мы видим у Брукнера и некоторых композиторов, начиная с XVIII века.

Таким образом, в хоре *Tota pulchra es Maria* Брукнер весьма свободно обращается с первоисточником, ни разу не прибегая к точному цитированию. Связи с первоисточником становятся едва уловимыми, но они не исчезают вовсе.

¹²⁶ См.: Приложение № 5. Пример № 18 (б, е).

3.2.2 К проблеме соотношения брукнеровского стиля и григорианского хорала

Как известно, ладоинтонационную основу мелодики григорианского хорала, нередко проникающего в хоровые сочинения Брукнера – композитора, совершившего эволюцию от классического языка к позднеромантическому, – составляют восемь диатонических (модальных) церковных ладов. Потому проблема взаимодействия брукнеровского языка и григорианского хорала (равно как взаимодействия модальности и тональности) – это специфический вопрос, требующий отдельного рассмотрения. Попытаемся понять, каким образом первоисточник влияет на музыкальный язык Брукнера, что нового образуется в результате соединения архаичной мелодики хорала и разнообразных гармонических систем.

В некоторых случаях хорал может создать музыкально-стилевой контраст, что решается композитором разными способами. Например, в хоре *Asperges me* WAB 4 цитата фрагмента хорала, записанная, как было отмечено ранее, в стиле григорианского нотного письма, дается в конце. Ей заметно контрастирует весь предшествующий музыкальный материал, движущийся по своим законам – с ясной классической гармонией и характерными для венских классиков выразительными хроматическими задержаниями, четырехголосным складом фактуры¹²⁷. Здесь начинающий композитор еще не обрел единства своего стиля и первоисточника, да, возможно, такой задачи и не ставил. Стилевые составляющие пока относительно самостоятельны и потому принципиально не влияют друг на друга.

Несколько иначе проблема соотношения авторского стиля и первоисточника решается в *Asperges me* WAB 3/2. В начале произведения, как

¹²⁷ См.: Приложение № 5. Пример № 12.

и в предыдущем хоре на этот же текст, дана цитата фрагмента музыкального первоисточника, за которым следует хоровой музыкальный материал¹²⁸.

Однако если в *Asperges te* WAB 4 между цитатой хорала и брукнеровским материалом не было видимых интонационных связей, то здесь верхний мелодический голос хора напоминает по структуре григорианскую мелодию, а также мелодии композиторов эпохи Возрождения: ему свойственна мягкость, плавность и поступенность движения, небольшой диапазон. Господствует классическая тонально-функциональная гармония, с одним отклонением в *d-moll* («до-диез» в мелодии), а мелодика строится таким образом, что, напоминая архаичные григорианские напевы, она в то же время поддается гармонизации.

Интересно, что в начале хора Брукнер вводит архаичные попевки *g-a-c*, а затем *a-c-d* с тонально-функциональными гармониями. Мелодическое движение на протяжении всего раздела ни разу не останавливается. Первоначально кажется, что и здесь прямых связей брукнеровского музыкального материала с первоисточником нет. Однако в дальнейшем происходит свободная интонационная переработка элементов первой фразы: отдельные мелодические обороты начинают вычленяться и прорастать в фактуре. Если мы сравним последний такт первого мелодического построения хора с григорианской цитатой, то обнаружим между ними интонационное сходство.

В дальнейшем появляется еще один первоисточник – *Miserere mei*, в котором интонационное сходство с хоровым началом явно большее, нежели в предыдущей цитате: мелодии обеих движутся в одном направлении, с тем же интонационным составом, совпадает и амбитус. За *Miserere mei* проводится первоначальный фрагмент хорала, после которого наступает во многом сходный с первым построением раздел, но больше приближенный к первоисточнику. В этих, казалось бы, ненамеренных способах развития

¹²⁸ См.: Приложение № 5. Пример 17.

музыкального материала, обнаруживаются приемы, которые более отчетливо будут проступать в поздних хоровых сочинениях Брукнера, например, в *Os justi* WAB 30, когда музыкальный материал по мере приближения хорала соберется в сходный с ним тематический комплекс.

В приведенном примере первоисточник является интонационно-тематической основой хора. Григорианский хорал в этом хоре звучит как цитата, которая задает тон всему произведению.

С точки зрения стилистики брукнеровский язык в хоре, скорее, контрастирует первоисточнику. Подобное встречается в хорах *Ecce sacerdos* WAB 13, *Os justi* WAB 30 и, следовательно, является еще одной приметой брукнеровского письма.

Рассмотрим хор *Ecce sacerdos* WAB 13, в котором Брукнер помещает первоисточник в третьей четверти формы. Напомним, сочинение было написано в 1885 году по случаю столетнего юбилея епархии Линца и посвящено Богу.

Приведем весь текст респонсория, чтобы понять его содержание:

¹ Ecce sacerdos magnus,	¹ Вот Великий Священник,
² que in diebus suis placuit Deo.	² который во дни свои угодил Богу.
³ Ideo jurejurando fecit illum Dominus	³ Господь заключил с ним завет,
⁴ crescere in plebem suam.	⁴ что он введет народ в свое сообщество.
⁵ Benedictionem omnium gentium dedit illi,	⁵ Он должен быть благословением для
⁶ et testamentum suum confirmavit super caput	всех народов,
ejus.	⁶ и наделил Бог щедростью Его.
⁷ Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,	⁷ Слава Отцу и Сыну и Святому Духу.
⁸ sicut erat in principio et nunc et semper, et in	⁸ И ныне, и присно, и во веки веков.
saecula saeculorum. ⁹ Amen.	⁹ Аминь.

Хор написан в форме рондо. Тема рефрена построена на первом интонационном элементе хорала – псалмодировании (речитации) на одном звуке. Однако композитор, выбрав пунктирный ритм и секвенционное восходящее движение, исключил возможность уловить связь с первоисточником. Взяв за основу рефрена псалмодийные интонации хорала,

Брукнер построил на них красочную цепь медиант: на протяжении восьми тактов звучат аккорды *E-c-G-es-B*¹²⁹.

Возможно, выбор музыкальных средств был продиктован содержанием словесного текста. Красочная гармоническая последовательность звучит на неоднократном повторяющемся и, следовательно, ключевом словосочетании *ideo jurejurando*. Слово *jurejurando* буквально переводится как *клятва*.

Музыкальное развитие подводит к главной кульминации хора: в третьей четверти формы контрастом по отношению ко всему предшествующему материалу звучит монодийный раздел (по обозначению композитора – хорал) *Doxologia minor*. Здесь меняется фактура, стилистика нотного письма, для которого характерно равномерное движение восьмыми длительностями с отсутствием фиксированного метра. Хоровые голоса поют в унисон, что также неоднократно встречается у Брукнера при цитировании хорала. Возвышенное *Doxologia* является антитезой драматическому брукнеровскому рефрену и звучит как молитва, устремленная к Богу.

Однако следует отметить, что, несмотря на внешний контраст, *Doxologia* является интонационным стержнем и материалом для темы не только рефрена, но и первого эпизода. Тема первого эпизода представляет скрепление двух мелодических оборотов *Doxologie minor*¹³⁰.

Подобный случай взаимодействия позднеромантической гармонии с архаичным звучанием мелодии (также по обозначению Брукнера – хорала) встречается и в позднем хоре *Salvum fac populum tuum* WAB 40.

В градуале *Os justi* WAB 30 григорианский первоисточник, как отмечалось ранее, проводится в конце. Весь хор с самого начала строится по своим музыкальным законам, не имеющим отношения к хоралу. Однако по мере приближения к нему, музыкальный материал собирается в тематический комплекс, сходный с первоисточником (т. 65 – 69)¹³¹. Хорал в произведении

¹²⁹ См.: Приложение № 5. Пример № 15 (в).

¹³⁰ См.: Приложение № 5. Пример 15 (б).

¹³¹ См.: Приложение № 5. Пример № 16.

становится заключительной точкой в логике интонационной формы, звучит как итог и вывод. Достаточно привести последние пять тактов хора, которые предшествуют хоралу (тт. 70-71).

Сначала обратим внимание на звукоряд раздела *Alleluja*. инициий — звук *f*, амбитус — квинта, реперкусса — *a*, финалис — *f*. Теперь вернемся к предваряющему его многоголосному мелодическому комплексу. Композитор трактует его верхний голос как мелодию на фоне аккорда *F-dur*, который повторяется на протяжении пяти тактов. Затем в *Alleluja* голоса консолидируются в октавный унисон и хорал (подобное пример встречался в предыдущем хоре *Ecce sacerdos*).

Антифон *Ave Regina caelorum* WAB 8 и *Veni creator spiritus* WAB 50 внешне выглядят одинаково: четырехголосный склад *a cappella*, голоса движутся целыми длительностями. Однако *Veni creator spiritus* представляет собой гармонизацию григорианской мелодии. В *Ave Regina caelorum* «Брукнер, скорее всего, адаптировал и перефразировал для своего антифона теологически и музыкально подходящую «тему», взял мелодию *Halleluja-Verses*, которую наглядно установила в качестве первоисточника Э. Майер. Даже если источником действительно является хорал, идентифицированный ею, к сожалению, в *Graduale Romanum* и в сборнике *Liber usualis* оригинал не найден» [Freisberg, 2016; 252].

Помимо использования григорианского материала как такового, в хорах Брукнера встречаются и другие черты средневековой музыкальной стилистики: принципы звуковысотной организации, исполнения — то есть, те лежащие в основе профессиональной музыки средневековья принципы, которые складывались в рамках григорианской монодии.

Кроме традиционных мажора и минора в нескольких хорах Брукнера обнаружены лежащие в основе григорианской монодии церковные лады. Композитор также часто применяет характерные для церковной традиции

принципы исполнения, сложившиеся в эпоху Средневековья – антифонное и респонсорное. Антифонное пение мы встречаем в первом разделе хора *Ave Maria* WAB 6. Чередование мужских и женских групп в данном случае обусловлено текстом молитвы. Женские голоса поют обращение архангела Гавриила к Марии:

Радуйся, Мария, Благодатная!

Господь с Тобою.

Благословенна ты среди женщин.

Мужские голоса поют, когда речь идет об Иисусе Христе:

И благословен плод чрева Твоего Иисус.

Принцип респонсорного пения применен в хорах *Salvum fac populum tuum* WAB 40 и *Tota pulchra es Maria* WAB 49).

В некоторых хорах Брукнера обнаруживаются монодийное звучание, отсутствие метрики – элементы, приближающие его хоры к средневековой стилистике. Подобные приемы в совокупности встречается в хорах *Asperges me, Os justi* WAB 30, *Ecce sacerdos* WAB 13, *Inveni David* WAB 20, *Salvum fac populum tuum* WAB 40. Речитация порой выделена у композитора нотным письмом без фиксированной ритмики, являясь своеобразной стилизацией григорианской средневековой псалмодии. А. Н. Колдаева пишет о том, что «в сочинении *Te Deum* заметно влияние параллельного органума: движение октавами, квинтами» [Колдаева, 2013; 265]. Такое влияние можно обнаружить в хоре *Pange lingua et Tantum ergo* WAB 33.

Григорианский хорал по-разному представлен в сочинениях Брукнера, а потому по-разному происходит и его влияние на его стиль. От контраста (простого сопоставления) старо-модальной и классической тональной систем организации (два хора на текст *Asperges me*) Брукнер приходит к диалогу исторических эпох: средневековой и романтической (как в хоре *Ecce sacerdos*). Первоисточник может влиять на фактурное решение, мелодику, гармонию, а может и не влиять на стиль композитора. Примечательно, что наиболее

свободное обращение с первоисточником встречается в поздних хорах Брукнера.

В большинстве случаев музыкальное сочинение не продиктовано структурой григорианского хорала. В церковных хорах Брукнера присутствуют вполне традиционные классические музыкальные формы. И все же мы видим, что в некоторых случаях введение григорианского первоисточника создает особые соотношения хорала и формы целого.

Написанные в разные периоды творчества, хоры Брукнера демонстрируют не только то, как менялись его приемы работы с музыкальным первоисточником, но и очерчивают эволюцию его церковного хорового стиля. Первые музыкальные опыты представляют собой поиски гармоничного соединения двух далеких систем. Но следует отметить, что в некоторых случаях уже видятся особые приметы церковного стиля будущего зрелого мастера – например, в хорах *Asperges me*, где первоисточник цитируется в стиле григорианского нотного письма без фиксированной ритмики и противопоставляется всему последующему материалу. Эти примеры невольно отсылают нас к зрелым опусам композитора (*Salvum fac populum tuum*, *Ecce sacerdos*, *Christus factus est*), в которых он использует тот же прием стилистического противопоставления, что и в ранних хорах. Однако именно в поздних сочинениях Брукнеру удастся не только сопоставить две далекие системы, но и достичь высшего единства столь контрастных явлений, как григорианский хорал и позднеромантическая гармония (яркий пример – хор *Ecce sacerdos* WAB 13).

3.3 Барочные музыкальные элементы в церковной музыке Брукнера

Путь Брукнера-композитора начался с тщательного изучения музыки барокко. В период, когда он служил постоянным органистом монастыря Санкт-Флориан, репертуар часто состоял из барочной музыки.

Изучение композиций барокко продолжилось и на «подготовительных курсах» при Главной школе в Линце, и в период работы Брукнера помощником учителя с одновременной учебой у органиста Л.фон Ценетти. Под руководством И. А. Дюрнбергера композитор с упоением изучал «Искусство фуги» И. С. Баха. В качестве основы для занятий Ценетти использовал «Хорошо темперированный клавир». Сохранилась копия трех фуг из первого тома «ХТК» (*a-moll*, *B-dur*, *h-moll*), старательно переписанных Брукнером-учеником.

Знакомство с творчеством Баха стало для Брукнера той музыкальной базой, на которую он, по естественным причинам, не мог не опираться при создании своих композиторских опусов. В этой связи рассмотрим более подробно, насколько прочной была стилистическая связь церковных сочинений Брукнера с музыкой барокко на протяжении всего композиторского пути.

3.3.1 Брукнер и традиция *basso continuo*

Исследователь Д. Чэпмен (David Chapman) в своей книге «Bruckner and the Generalbass tradition» («Брукнер и традиция генерал-баса») пишет, что в конце XVIII и начале XIX века было создано огромное количество учений о генерал-басе [Howie, 2014; 16]. Среди них: И. Г. Альбрехтсбергер «Основательная инструкция по композиции» («Gründliche Anweisung zur Composition», 1790), Э. А. Фёрстер «Руководство по генерал-басу» (Emanuel Aloys Förster, «Anleitung zum General-Bass», 1803), Г. Й. Фоглер «Руководство по гармонии и генерал-басу» (Georg Joseph Vogler, «Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass», 1802), Й. Дрехслер «Руководство по гармонии и генерал-басу» (Josef Drechsler, Harmonie- und Generalbass Lehre, 1816).

Брукнеровские церковные сочинения являются прекрасным примером непреходящей традиции генерал-баса. Он познакомился с техникой генерал-баса в период обучения у Вайса из Хёршинга и продолжил изучать ее в монастыре Санкт-Флориан. В Линце, как отмечает Белецкий, «преподавание музыкально-теоретических дисциплин на курсе вел А. Дюрнбергер, известный глубокими научно-музыкальными познаниями. Его „Элементарный учебник гармонии и генерал-баса“ (1841) стал для будущего композитора настольной книгой. Позднее Брукнер говорил: „Эта книга сделала из меня того, кем я стал“» [Белецкий, 1979; 9]¹³². Чэпмен пишет, что во время своего пребывания в качестве помощника учителя в деревушке Виндхааг, Брукнер, чтобы продолжить свои музыкальные занятия, использовал копию руководства Марпурга, данную ему Дюрнбергером.

¹³² К. Хоуи отмечает: «Важность данного руководства заключалась в том, что оно, по сути, синтезировало большинство, если не все различные теоретические концепции, которые существовали в то время, в частности, руководство Марпурга и руководство Фоглера» [Howie, 2014; 17].

В период дальнейшего обучения у Ценетти использовались различные теоретические пособия. Два основных учебника: работы Д. Г. Тюрка: «Из важнейших обязанностей органиста» (D. G. Türk «Von der wichtigsten Pflichten eines Organisten», 1787) и «Краткое руководство по генерал-басу («Kurze Anweisung zum Generalbaßspiel», 1791). Брукнер имел доступ также к теоретическим трудам таких авторов, как Й. В. Ванхаль «Азы генерал-баса» (J. B. Vanhal «Anfangsgründe des Generalbaßes», 1817), Й. Кайнершторфер «Подготовка учащихся фортепиано к генерал-басу» (Johann Keinerstorfer, «Vorbereitung für Klavierschüler zum Generalbass») А. Ридер «Инструкция по надлежащему сопровождению предписанных церковных песнопений и изучению басса континуо» (Ambros Rieder «Anleitung zur richtigen Begleitung der vorgeschriebenen Kirchengesänge wie auch zum Generalbaß», копия, 1830) и к работе С. Зехтера «Практическая школа генерал-баса» («Praktische Generalbaß-Schule op. 49», 1830)¹³³.

До наших дней сохранился еще один важный документ – рукописный текст «Kurze Generalbaß-Regeln» («Краткие правила генерал-баса»), якобы написанный Брукнером. Он относится к периоду обучения композитора у двоюродного брата Вайса из Хёршинга и является, по существу, попыткой кодифицировать учение Ценетти¹³⁴. Рукопись хранится в Австрийской национальной библиотеке среди сочинений Брукнера¹³⁵.

Барочная практика *basso continuo* в XIX веке уже выходила из употребления, но Брукнер, высококвалифицированный специалист в этой области, продолжал в ней усердно работать. Сохранились также эскизы его упражнений по гармонии и генерал-басу¹³⁶. Цифрованный бас можно обнаружить в нескольких хорах кронсторфского, санкт-флорианского и

¹³³ [Türk, 1787], [Türk, 1791], [Howie, 2013; 27].

¹³⁴ См.: Приложение № 5. Пример № 19.

¹³⁵ Несовместимость между почерком в документе и автографами произведений наводит на мысль, что это вовсе не рукопись Брукнера, а, скорее всего, копия, сделанная композитором в учебных целях. Подобной точки зрения придерживаются исследователи Хокшоу [Paul Hawkshaw] и Чэпмен.

¹³⁶ См.: Приложение № 5. Пример № 20.

линцкого периодов. Брукнер детально воспроизводит генерал-бас с соответствующей сигнатурой в хоровых партитурах: *Asperges me* WAB 3/1 (1844=1845), *Asperges me* WAB 3/2 (1844=1845), *Tantum ergo* WAB 43 (1844=1845), *Libera me № 2* WAB 22 (1854), *Tantum ergo* WAB 44 (1854) и. Частично генерал-бас выписан в хорах *Ave Maria* WAB 5 (1856), *Ave Regina caelorum* WAB 8 (1885/1886) и *Herz-Jesu-Lied* WAB 144 (1846). Также техника *basso continuo* встречается в крупных церковных хорах – *Windhaager Messe* WAB 25 (1842), Реквием WAB 39 (1848=1849), Магнификат WAB 24 (1852) и *Missa Solemnis* WAB 29 (1854)¹³⁷, а также в органных сочинениях: *Nachspiel* WAB 126 (1846/47 или 1852), *Postlude* WAB 126 (1852). Любопытна техника записи *basso continuo* в партитуре: струнная группа разделена хором, басовые струнные – виолончели и контрабасы – представлены рядом с органом.

Композиционные особенности ранних сочинений Брукнера, их мелодико-гармонические структуры напрямую связаны с генерал-басом.

Увлеченность цифрованным басом была характерна для Брукнера в период его интенсивной теоретической практики у Вайса, Дюрнбергера, Ценетти и Зехтера. В Венский период связь с барочной традицией *basso continuo* обрела иную форму: Брукнер включил сведения о генерал-басе в лекции в Венской консерватории и Венском университете. В своей преподавательской деятельности композитор синтезировал методики обучения генерал-басу Дюрнбергера и Зехтера.

Последователями Брукнера в учении о генерал-басе стали Э. Шванцара, который позднее изложил педагогические принципы Брукнера в своей работе «Антон Брукнер. Лекции по гармонии и контрапункту в Венском университете» (Ernst Schwanzara, «Anton Bruckner. Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien», 1950), Р. Флотцингер «Рафаэль Лойдол. Теоретик-коллега Брукнера в 1879/80» (Rudolf Flotzinger, «Rafael Loidols. Theorierkolleg bei Bruckner 1879/80», 1975) и др.

¹³⁷ См.: Приложение № 5. Пример № 21.

3.3.2 Риторические фигуры

Еще один аспект связи Брукнера с барочной музыкальной традицией – риторические фигуры. В XVII-XVIII веках «метафоры, сравнения, отвлеченные понятия приобретают роль знака, общепонятного в условиях данного типа культуры, преобразуются в эмблемы» [Друскин, 1982; 168]. Повидимому, через творчество Баха эта традиция была воспринята Брукнером.

Музыка Брукнера связана с текстом. Запас интонационно-выразительных приемов и оборотов, закрепившихся у барочных композиторов, вошел в интонационный словарь последующих эпох, в том числе – романтизма. Мотив креста, *passus duriusculus* (лат. жестковатый ход), *catabasis* (греч. нисхождение), *anabasis* (греч. восхождение) – эти традиционные музыкально-риторические фигуры встречаются и в хорах Брукнера. Композитор применяет их в особых местах для подчеркивания смысла наиболее важных слов церковного текста. И в самом способе связи со словом просматривается барочная традиция.

Например, в *Ave Maria* WAB 7 для альты соло композитор прибегает к риторической фигуре в разделе *Jesus* (т. 23-26), который следует в молитве сразу же за первым разделом *Ave Maria*. Слово *Jesus* повторяется здесь троекратно, символизируя Троиединую Сущность Бога. На двух из них в мелодии солиста звучит *anabasis*¹³⁸. Во время мелодического восхождения происходит ритмическая торможение: движение целыми нотами с фермой на последнем слоге слова *Je-sus*. Здесь впервые появляется строгая гармоническая вертикаль (в партии органа звучат все четыре голоса) с терцовым соотношением тональностей¹³⁹.

¹³⁸ См.: Приложение № 5. Пример № 22.

¹³⁹ В двух других хорах Брукнера с текстом *Ave Maria* (WAB 5 и 6) слово *Jesus* выделяется аналогичным образом.

В Мессе № 1 WAB 26 тоже встречаются риторические фигуры, – *anabasis*, *catabasis*, мотив креста, – наполняющие произведение необходимым символическим содержанием. Например, в части *Kyrie* стоит отметить фигуру *anabasis* (тт. 29-32; 38-41). В *Gloria* на словах *Miserere nobis* (K), *Jesu Christe* (M) звучит мотив креста (эти слова выделяются композитором в партитуре также динамически и фактурно). Данная риторическая фигура становится интонационным зерном темы фугированного раздела *Amen* (N), причем последнее проведение темы звучит торжественно – в расширении и в динамике *fortissimo*, – подводя итог развитию. Напротив, в *Agnus Dei* слова *dona pacem* (лат. «даруй мир») становятся контрастом по отношению к предшествующему материалу и звучат на мотиве креста целыми длительностями в динамике *piano* (Xx). В *Credo* на словах *cujus regni non erit finis* (с лат. «царству Его не будет конца») в партии хора в унисон проводится *ananbasis* (C), а на слове *mortuorum* в динамике *piano* (лат. «мертвых») – *passus duriusculus* (Ff).

В Мессе № 2 WAB 27 риторические фигуры встречаются значительно реже: в разделе *Qui tollis* части *Gloria* на словах *Jesu Christe* и в конце части на слове *Amen* звучит мотив креста. Фигура *Catabasis* встречается в первой части Мессы № 3 (раздел *Christe eleison*): в момент драматической кульминации словно горестное отчаяние на фортиссимо звучит нисходящий ход в пределах полутора октав. Так же, как и в предыдущих двух мессах, в Мессе № 3 в разделе *Qui tollis* (из *Gloria*) на словах *Jesu Christe* темп сменяется на медленный (нем. *Ruhig* – спокойно), звучит четырехголосный хорал в исполнении хора *a cappella*, интонационной основой является мотив креста (H). Подобное произойдет в конце раздела *Qui tollis* на словах *in Gloria Die Patris. Amen* (J). Вероятно, для Брукнера данная фраза несла сакральный смысл¹⁴⁰.

¹⁴⁰ См.: Приложение № 4. Пример № 23.

Связь с барочной риторикой обнаруживается в разделе *Crucifixus*. В каждой мелодической фразе высвечивается фигура креста (D). Завершается раздел проведением фразы *passus, et sepultus est* в партии хора *a cappella* на динамике *p* в четырехголосной хоральной фактуре (E). Слово *mortuorum* в *Credo*, как и в Мессе № 1, выделяется интонационно, только вместо *passus duriusculus* здесь звучит риторическая фигура *catabasis* (O). Мотив креста также встречается в части *Credo* на слове *Credo* (P).

В *Sanctus* мелодика и гармония хроматизированы. Тем ярче и интересней контраст наступившей диатоники на словах *Dominus Deus*, когда звуки собираются в аккордовую вертикаль, поддерживаемые медной духовой группой (интонационная основа – мотив креста).

В хоре *Locus iste* WAB 23 также прослеживается связь слова с семантикой риторических фигур¹⁴¹. Тенор начинает хроматический ход в пределах гексахорда (*passus duriusculus*). Затем подхватывает альт. *Passus duriusculus* звучит на словах «...нет пятна у него»¹⁴². В партии сопрано в этот момент проводится риторическая фигура *креста*. В церковном тексте речь идет об Иисусе Христе.

Таким образом, музыкально-риторическими фигурами композитор подчеркивает смысл текста и расставляет важные драматургические акценты.

¹⁴¹ См.: Приложение № 5. Пример № 24.

¹⁴² «Это место создано Богом, непостижимая тайна, нет пятна у него».

3.3.3 Барочный инструментарий в церковных произведениях Брукнера

Изучение теории контрапункта, генерал-баса, сочинений И. С. Баха, о чем говорилось в начале Третьей главы, стало основой для органного (как композиторского, так и исполнительского) творчества Брукнера. Рассуждать об органной игре Брукнера мы можем, лишь ссылаясь на свидетельства очевидцев: «сила воздействия его импровизаций объяснялась не только виртуозной техникой, но прежде всего огромной одухотворенностью. Органным фантазиям Брукнера были присущи черты торжественной приподнятости и праздничности, которые впоследствии отличали его симфонии. Запас его творческой энергии был неисчерпаем: после утренней мессы он часто оставался в почти опустевшем соборе и продолжал импровизировать до полудня» [Белецкий, 1979; 18].

Узкий круг сочинений Брукнера, написанных непосредственно для органа не может не удивлять. Почему великий органист оставил так мало сольных произведений для своего любимого инструмента? Брукнер объяснял свое нежелание сочинять органные пьесы так: «Нет, мир слишком плох, я больше не пишу для органа» (цит. по: [Белецкий, 1979; 13]). Сольных пьес для этого инструмента в WAB-каталоге насчитывается всего семь, а с участием органа – 27¹⁴³. Грасбергер под сомнение ставит органные пьесы WAB 127, 128. По ее мнению, авторство, возможно, принадлежит первому учителю композитора – И. Б. Вайсу. Мнение Грасбергер, вероятно, основано на том, что подобной точки зрения придерживаются нотные издатели органных пьес

¹⁴³ Пьесы для органа соло: Фуга ре-минор WAB 125 (1861); Постлюдия ре-минор WAB 126 (1852); Прелюдия ми-бемоль мажор WAB 127 (1837); Четыре прелюдии ми-бемоль мажор WAB 128 (1837); Прелюдия до мажор («Perger») WAB 129 (1884); Прелюдия ре минор WAB 130 (1846, существует также редакция 1852 года); Прелюдия и фуга до минор WAB 131 (1847).

Брукнера Х. Хасельбёк и Э. Хорн. Дело в том, что данные сочинения (WAB 127, 128) представлены в виде копий А. Бергера и И. Бергера, тем не менее, в каждой копии указано авторство Брукнера¹⁴⁴.

Несколько сохранившихся органных пьес Брукнера относятся к раннему периоду творчества, ориентированы на традиции эпохи барокко и не являются новаторскими.

Несмотря на то, что среди опусов Брукнера произведения для органа соло составляют незначительную часть (7), они являются доказательством важности этого инструмента в биографии композитора: «... вряд ли можно найти другого композитора-органиста, у которого орган участвует в значительном числе сочинений в качестве участника ансамбля или в качестве аккомпанирующего инструмента, но при этом произведения для органа соло занимают лишь небольшую часть всего написанного» [Иванов, 2013; 27].

Связь произведений Брукнера с барочной традицией можно обнаружить также в составе церковных вокально-хоровых произведениях крупных и малых форм.

Барочный состав оркестра имеют *Libera me* № 2 WAB 22 (первые и вторые сопрано, альты, тенора и басы, трио тромбонов и группа *continuo*: орган, виолончель и контрабас), *Christus factus est* WAB 10 (SATB+I и II скрипки+ I, II, III тромбоны).

Неоднократно в хоровых партитурах Брукнера встречается трио тромбонов. Как известно, тромбоны в барочных церковных оркестрах применялись весьма широко (*Afferentur regi* WAB 1, *Christus factus est* WAB 10, *Ecce sacerdos* WAB 13, *Psalm 114*, *Vor Arneth Grab* WAB 53). У

¹⁴⁴ Пьесы Брукнера для органа были первоначально опубликованы в отдельных изданиях. Проблема состояла в том, что авторство в некоторых случаях было неясным. После Второй мировой войны появились два коллекционных нотных издания – Х. Хасельбёка и Э. Хорна. Есть еще некоторые органные пьесы (*Präludium aus dem Orgelbuchlein*, *Festivo Es-dur*, *Andante in F*), которые не включены в каталог Грасбергер, но помещены в антологию Л. Дите – венского органиста, композитора и нотного издателя. Некоторые исследователи (Э. Хорн (Erwin Horn), Б.-Г. Корс (Benjamin-Gunnar Chors) считают, что авторство этих произведений по ошибке приписано Брукнеру.

Брукнера также есть две пьесы (*Aequalle I, II* WAB 114), написанные исключительно для трех тромбонов).

В традиционной барочной манере выписана партитура некоторых церковных хоров Брукнера: запись партий сопрано, альты и тенора, а также духовой группы в ключах «С». Этот ключ присутствует в хорах *Afferentur regi* WAB 1, *Asperges me* WAB 3/1, 3/2, *Ave Maria* WAB 5, *Christus factus est* WAB 10, *Dir, Herr, dir will ich mich ergeben* WAB 12, *Herz-Jesu-Lied* WAB 144, *Os justi* WAB 30, *Pange lingua* WAB 31 (2 версия), *Requiem* WAB 39, *Tantum ergo* WAB 41/1 2, 3, 4, *Tota pulchra es Maria* WAB 46, *Vexilla regis* WAB 51.

Барочный состав можно обнаружить и в Реквиеме Брукнера (первые и вторые скрипки, альты, три тромбона, группа *continuo* – виолончель, контрабас и орган) и хор. Ю. В. Булавинцева отмечает, что «... расположение голосов и инструментов в партитуре определялось в церковном искусстве эпохи барокко нормами коллективного музицирования. Прерогатива вокальных голосов обеспечивала ясность звучания канонического текста, а инструменты должны были не заглушать, а, наоборот, поддерживать, а в отдельных случаях даже заменять вокальные партии. Брукнер возрождает и эту традицию» [Булавинцева, 2009].

Стандартное для барочных церковных оркестров трио тромбонов также представлено в музыке Брукнера произведениями *Afferentur regi* WAB 1, *Christus factus est II* WAB 10, *Ecce sacerdos magnus* WAB 13, *Inveni David* WAB 19, *Libera me II* WAB 22.

Таким образом, связь хоровых опусов Брукнера с музыкой эпохи Барокко обнаруживается в использовании традиции *basso continuo*, в применении риторических фигур для подчеркивания смысла, в инструментарии церковных хоров, в наличии барочных цитат.

В кантате *Entsagen* связь с музыкой Баха обнаруживается в фактуре и временной организации – каждая фраза заканчивается фермой. Исследователь У. Хартен (Uwe Harten) высказывает мысль об использовании Брукнером прямой цитаты из средневекового гимна, переведенного П. Герхардом на немецкий *O Haupt voll Blut und Wunden*. Мелодия и слова гимна встречаются неоднократно у Баха, в том числе в «Страстях по Матфею» [Harten, 1996; 145]. Средний раздел исполняет солист на фоне контрапунктического движения в партии органа. Мелодия выразительная, изломанная. Хартен указывает на сходство раздела с барочной оперой. Возможно, Брукнер подражал барочному театру, но смелые модуляционные сдвиги в этом разделе говорят и о зарождении будущего брукнеровского гармонического языка. Это найдет яркое воплощение в поздних церковных хорах.

3.4 От классицистских традиций к позднеромантическому стилю

Знакомство Брукнера с музыкой венских классиков началось в 1830-е годы, когда отец отправил своего сына на учебу к органисту И. Вайсу в Хёршинг. Вайс познакомил будущего композитора с ораториями Й. Гайдна «Сотворение мира» и «Времена года», а также мессами В. Моцарта [Белецкий, 1979; 7].

Для церковной музыки, созданной в Хёршинге, Виндхаг-Фрайштадте и Кронсторфе, характерна строгость изложения материала, простота и лаконичность музыкальных форм, слабо развитые полифонические приемы¹⁴⁵. В хорах часто от начала до конца выдерживается гомофонно-гармонический склад. К таковым относятся все сочинения на немецком языке, хоры с текстом *Asperges me* (WAB 3/1, 3/2, 4) и некоторые гимны: *Pange lingua* WAB 31, *Tantum ergo* WAB 41/1–4, WAB 42.

Почти во всех ранних хорах господствует ясная классическая гармония¹⁴⁶. Она сохраняется и во всевозможных версиях, сделанных композитором спустя десятилетия (*Pange lingua* WAB 31a (1891), *Tantum ergo* WAB 41/1–4 (1888).

Из крупных сочинений в этот период созданы три короткие мессы¹⁴⁷. *Missa brevis* предполагает компактность и ограниченный состав оркестра – то,

¹⁴⁵ *Tantum ergo* WAB 43

¹⁴⁶ К ним относятся все хоры виндхаг- и кронстрофского периода, а также санкт-флорианского: *Pange lingua* WAB 31 (1836); *Libera me* WAB 21 (1843); *Asperges me* WAB 3/1 (1844); *Asperges me* WAB 3.1, WAB 3.2 (1844 или 1845); *Dir, Herr, Dir will ich mich ergeben* WAB 12 (1844-45 или 1845-46); *Christus factus est* WAB 9 (1844-1845); *Tantum ergo* WAB 32 (1845); *Tantum ergo* WAB 41/1-4 (1846); *O du liebes Jesu Kind* WAB 145 (1845-1846); *Herz Jesu-Lied* WAB 144 (1845/46); *In jener letzten der Nächte=In monte Oliveti* WAB 17 (1848), *Tantum ergo* WAB 42 (1846); *Totenlied* WAB 47, WAB 48 (1852), *Libera me* WAB 22 (1854), *Tantum ergo* WAB 44 (1854).

¹⁴⁷ Короткие мессы часто исполнялись в Австрии в сельских церквях, особенно в периоды Адвента и Великого поста.

что мы и наблюдаем у Брукнера: две мессы (WAB 9, WAB 146) написаны для хора *a cappella*, одна – с участием двух валторн и органа (*basso continuo*)¹⁴⁸.

Связь трех месс Брукнера с музыкой классицизма проявляется в гармонии, фактуре и форме. Однако изложение музыкального материала в мессах австрийского мастера выполнено более просто, нежели у Гайдна или Моцарта. Музыкальная стилистика венских классиков представлена в мессах Брукнера в упрощенном виде. Для хоров характерна ясная прослушиваемость канонических текстов, преобладание письма *a cappella*, строгая гармоническая вертикаль (чего невозможно сказать о коротких мессах Моцарта, в которых заметно влияние театральных и симфонических жанров).

В *Windhaager Messe* WAB 25 обнаруживаются также связи с Ф. Шубертом. Ф. Фрайсберг указывает на то, что в Мессе в конце *Gloria (cum Sancto Spiritu)* и *Credo (et resurrexit)* Брукнер заимствует из начала *Credo* Мессы *C-dur* Шуберта (D 452) две цитаты¹⁴⁹.

Таким образом, несмотря на простоту музыкального языка сочинений кронсторфского периода, именно в это время зарождается приметная черта стиля Брукнера – связь с музыкальной традицией предшествующих эпох. В сущности, сочинения 1840–1850-х годов написаны в стиле венских классиков. Но уже в ряде сочинений этого периода заметны элементы архаики, напоминающие о средневековых истоках католической музыки.

В санкт-флорианский период венский классический стиль (преимущественно Гайдна и Моцарта) представлен в хорах Брукнера уже в более свободной форме. Например, *Magnificat* WAB 24 (1852) посвящен приверженцу цецилианских идей И. Траумиллеру (о нем уже говорилось неоднократно), но выполнен он совсем не в русле идей цецилианства. Связь с музыкой Моцарта в этом произведении обнаруживается в мелодике, гармонии

¹⁴⁸ *Windhaager Messe* WAB 25 (1842) – *Missa brevis* для альта соло, двух валторн и органа. *Kronstorfer Messe* WAB 146 (1843) – *Missa brevis* для смешанного хора *a cappella*.

Messe für den Gründonnerstag WAB 9 (1844) – *Missa brevis* для смешанного хора *a cappella*.

¹⁴⁹ Приложение № 5. Пример № 25 (а-в).

и театральной эффектности, чередовании сольных ариозных эпизодов с хоровыми. Не случайно У. Хартен сравнивает *Magnificat* Брукнера с *Vesperae* Моцарта (К. 321, К. 339) [Harten, 1996; 267]. По инструментальному составу, мелодико-гармоническому языку и характеру звучания эти произведения, действительно, похожи. Стилистически к *Magnificat* Брукнера примыкает также Псалом № 22 WAB 34 (1852).

Вершиной санкт-флорианского периода является Реквием WAB 39 (1849) – первая работа Брукнера с оркестром. В выборе тональности (*d-moll*), исполнительского состава, в характере произведения, распределении роли инструментов, интонационном строе прослеживаются некоторые сходства с реквиемом Моцарта¹⁵⁰. Хуберт пишет по поводу Реквиема Брукнера следующее: «Удивляет то, чего он достиг. Особенно если посмотрим на двойную фугу *Quam olim*, написанную за шесть лет до того, как он начал свои тщательные занятия по контрапункту с Симоном Зехтером» [Hubert, 1970].

Обратимся к композиционной структуре крупных церковных хоров Брукнера. Л. В. Кириллина в работе «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века» пишет о существовании в эпоху классицизма двух типов композиции церковных форм – «кантатной», сложившейся в эпоху Барокко («подразумевает мелкое дробление литургического текста и строение формы по принципу чередования сравнительно небольших, замкнутых внутри себя хоров, арий и ансамблей»), и «симфонической» («крупное членение текста на несколько частей и сквозное развитие внутри каждой из них») [Кириллина; 2007, 213].

В церковных хорах санкт-флорианского периода господствует кантатный тип композиции (тогда как симфонический будет характерен для зрелых сочинений Брукнера):

¹⁵⁰ Реквием написан для смешанного хора, трех тромбонов, валторны, струнных и партии органа (цифрованный бас).

Таблица 10.

<i>Реквием</i> WAB 39 (1849)	<i>Missa solemnis</i> WAB 29 (1856)	<i>Псалом 146</i> WAB 37 (1856)
I. Интроит <i>Requiem aeternam</i> II. Секвенция <i>Dies irae</i> III. Офферторий 1. Domine 2. Hostias 3. Quam olim IV. Sanctus V. Benedictus VI. Agnus Die 1. Agnus Die • Lux aeterna 2. Requiem 3. Cum sanctis	I. Kyrie II. Gloria 1. Et in terra 2. Qui tollis 3. Quoniam III. Credo 1. Patrem omnipotentem 2. Et incarnatus 3. Et resurrexit 4. Et vitam venturi saeculi IV. Sanctus V. Benedictus VI. Agnus Die 1. Agnus Die 2. Dona nobis pacem	1. Alleluja! 2. Der Herr bauet Jerusalem 3. Er heilet 4. Er zählet 5. Groß ist unser Herr 6. Der Herr nimmt auf die Sanften 7. Singet dem Herrn mit Danksagung 8. Er decket den Himmel mit Wolken 9. Er gibt dem Vieh seine Speise 10. Er hat nicht Lust an der Stärke des Rosses 11. Der Herr hat Wohlgefallen an denen

В сочинениях этого периода обнаруживаются и раннеромантические черты, связь с творчеством Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона. С Шубертом она проявляется в применении песенно-танцевальных интонаций и ритмов; в особом складе неторопливо-эпического повествования, которое прерывается бурным выявлением драматических чувств (последнее встречается преимущественно в Реквиеме и *Missa solemnis*).

Подражание стилю Мендельсона весьма отчетливо проступает в хоре *Dir, Herr, Dir will ich mich ergeben* WAB 11. Текст церковного опуса целиком заимствован Брукнером из № 9 оратории «Павел». Помимо текста между этими сочинениями обнаруживаются также схожие музыкальные приемы. Например, в начале номера оратории / хора выписана ремарка «хорал», оба написаны в строфической форме, в одинаковых местах расставлены ферматы в конце строк и фраз, фактура – аккордовая. Общность проявляется и в простоте гармонического языка, мелодическом развитии, местоположении кульминации¹⁵¹.

Влияние Мендельсона, по словам Альдеборга, ощущается даже в органических импровизациях Брукнера [Aldeborgh, 2011; 16]. Один из друзей

¹⁵¹ Приложение № 5. Пример № 26 (а, б).

композитора высказывал на этот счет свое негодование: «Вы ошибаетесь, если ориентируетесь исключительно на Мендельсона. В любом случае, Вы должны черпать из того же самого источника, из которого черпал он, а именно – И. С. Баха, которого Вы должны изучить полностью» [там же].

В санкт-флорианский период в хорах Брукнера возрастает роль полифонии. Например, в Псалме № 22 WAB 34 (1852) последний стих исполняется хором в форме фуги (тт. 43- 115). Вл. В. Протопопов отмечает: «В *Missa solemnis* in B (1854) заключительная фуга *Gloria* своей темой близка к Гайдну, структурой же экспозиции, закругляемой тоникой, - к Шуберту. <...> Степень оригинальности мелодики, гармонии и формы в целом незначительна [курсив – Д. Л.]» [Протопопов, 1986; 251]. В Псалме № 146 WAB 37 (1856) небольшой канон на доминантовом органном пункте перерастает в пятиголосную двойную фугу – самую большую фугу, написанную Брукнером до создания знаменитой Пятой симфонии.

В малых церковных хорах композитор также прибегает к полифоническим формам как к средству развития материала. Яркий пример – *Ave Maria* WAB 5 (1856), в котором композитор на первом словосочетании молитвы *Ave, ave Maria* образует фугато с сопровождением¹⁵². Тема – подвижная и устремленная, по характеру светлая и праздничная, а синкопа, сдерживающая устремленное движение, придает ей помпезность и маршевость.

Таким образом, в первые два периода творчества в церковных хорах Брукнера преобладает классицистская стилистика, которая обогащается романтическими чертами. Уже здесь сочинениям композитора присущи некоторые качества, которые сохранятся до конца дней и станут приметой музыкального стиля его церковных хоровых опусов.

В линцский период произошло событие, которое буквально перевернуло внутренний мир Брукнера – композитор познакомился с музыкой Вагнера. И,

¹⁵² Более подробно о фугато в хоре *Ave maria* WAB 5 мы писали в третьем разделе Второй главы в связи с вопросом передачи композитором глубинного смысла текста молитвы.

хотя классическая основа в церковных хорах этого периода сохранилась, а потому можно говорить о классической традиции, в целом стиль хоровых сочинений Брукнера линцкого периода заметно преобразился и стал романтическим.

Гомофонно-гармонический склад, который преобладал в произведениях Санкт-Флорианского периода, присущ теперь лишь некоторым церковным опусам Брукнера (например, *Ave Maria* WAB 6 (1856); *Ave Regina cælorum* WAB 6 (1892); *Veni creator spiritus* WAB 50 (1884); *Iam lucis orto sidere* WAB 18 (1868, 1886).

Все же чаще в годы интенсивного формирования и становления стиля композитора начинает преобладать смешанный тип фактуры: «... гармония Брукнера обычно полифонизирована, полифония же сохраняет ясность гармонии. Фактура весьма сложна и разработанна, представляя соединения различных форм фигуративного порядка. Полифонические приемы занимают в ней большое место, но подчас плотно срастаются с мелодической фигурацией и их бывает трудно отделить» [Протопопов, 1986, 238-239]. Фактура, меняющаяся на протяжении одного опуса, встречается в *Ave Maria* WAB 6, *Christus factus est* WAB 11 (1884), *Ecce sacerdos* WAB 13 (1885), *Inveni David* WAB 19 (1868), *Os justi* WAB 30 (1879). В сочинения часто проникают имитации, каноны: в *Locus iste* WAB 23 (1869) – неточный канон, или квази канон, *Christus factus est* WAB 11 и *Afferentur regi* WAB 1 – имитации, *Os justi* WAB 30 – форма фугато (тт. 16–42).

В линцкий период Брукнер продолжает зачастую опираться на классицистские принципы формообразования. Для малых церковных хоров этого периода характерна уравновешенность и симметричность. Часто встречаются такие песенные формы, как простые двухчастная (*Ave Maria* WAB 6; *Tantum ergo* WAB 41/4), трехчастная (*Afferentur regi* WAB 1 (1861), куплетная в *Pange lingua* WAB 31 (1835), *O du lieber Jesu Kind* WAB 145 (1845), строфическая в *Dir, Herr, dir will ich mich ergeben*, WAB 12 (1845).

В вокально-симфонических произведениях Брукнера линцского периода преобладает симфонический тип драматургии, расширяется состав оркестра, особенно увеличивается медная группа¹⁵³, появляется двойной хор. Композитор не отказывается от участия органа: этот инструмент присутствует в партитурах всех периодов его творческой деятельности.

Месса № 1 *d-moll* уже представляет новый романтический стиль, но в то же время продолжает традиции венской школы, включая также стилевые признаки Возрождения и Барокко. Это первое в жанре мессы масштабное произведение Брукнера, отличающееся яркой оркестровой звучностью, свободой музыкального высказывания. Месса сочетает необарочный стиль (структурно) со свободой и выразительностью вагнеровской хроматической гармонии, одновременно продолжает традиции венской классической мессы.

Вместо общепринятых пяти Месса состоит из шести частей (*Benedictus* вынесен в самостоятельную часть). *Gloria* и *Credo* начинаются со второй фразы, поскольку первую по традиции должен исполнять священник, об этом шла речь во втором разделе Третьей главы.

Не только в масштабности, но и в полифонизации хоровой фактуры, индивидуализации и самостоятельности оркестровых голосов чувствуется связь с Торжественной мессой Бетховена. С Мессой венского классика произведение Брукнера роднят и черты ораториальности: в каждой части (кроме *Kyrie*) участвуют попеременно хор и солисты.

¹⁵³ Псалом № 146 WAB 37 (1856) – для двойного хора, 4 солистов и оркестра (1 флейта, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 4 тромбона, литавры и струнные).

Кантата *Preisest den Herrn* WAB 16 (1862) – для мужского хора, мужского сольного квартета, бас солиста и духового оркестра (2 флейты, 2 гобоя, 4 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, 1 туба, и литавры).

Псалом № 112 WAB 35 (1863) – для двойного смешанного хора и оркестра (2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры и струнные).

Месса № 1 WAB 26 (1864) – для солистов, смешанного хора, оркестра и органа.

Месса № 2 WAB 27 (1866/1882) – для смешанного хора и духовых инструментов (2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы и 3 тромбона).

Месса № 3 WAB 28 (1868, 1883/1893) – для смешанного хора, солистов и оркестра (2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны ин ф и 2 валторны ин б, 2 трубы, теноровый и басовый тромбон, литавры и струнные).

Тональный план Мессы Брукнера также можно сравнить с тональным планом Торжественной мессы: преобладающая тональность в обоих произведениях *D-dur*¹⁵⁴. Тональности частей не выходят за пределы диатонического родства, части интонационно связаны между собой.

Брукнер избирает в Мессе классический состав оркестра с сохранением функций оркестровых групп. Струнные, как у Моцарта, в основном исполняют мелодико-гармонические фигуры, духовые попеременно участвуют то в качестве педали, заполняя оркестровую звучность, то в качестве динамического усиления для подчеркивания отдельных слов, партия виолончелей и контрабасов выступает чаще в роли органного пункта, либо гармонической поддержки.

По настроению, интонационному облику, оркестровым решениям *Kyrie* Мессы № 1 Брукнера отдаленно напоминает часть *Lacrimosa* из Реквиема Моцарта: такой же скорбно-лирический характер вступления, в основе – интонации горестного вздоха с синкопированной ритмикой в исполнении струнной группы. Следующий за вступлением строгий четырехголосный хор *Kyrie* поддерживается, как и у Моцарта, духовыми инструментами¹⁵⁵.

Существует и другая точка зрения относительно *Kyrie*: «<...> М. Ауэр указывает на общность отдельных музыкальных мыслей с произведениями Вагнера, но не с «Тангейзером», единственной вагнеровской оперой, которая тогда была известна Брукнеру, а именно с теми, которые еще не были написаны к тому времени. Так, он считает, начало «Kyrie» сходно с мотивом «Liebestod» из «Тристана», его заключение – с мотивом голубя из «Парсифаля» <...>» [Филимонова, 2003; 342]. На связь Мессы с Вагнером указывает также Дж. Уильямсон [Williamson, 2004; 48].

Индивидуальность и своеобразие стиля Мессы *d-moll* Брукнера линцкого периода обнаруживается в смелом соединении архаики

¹⁵⁴ Тональный план Мессы Брукнера: *Kyrie* – *d-moll*; *Gloria* – *D-dur*; *Credo* – *D-dur*; *Sanctus* – *D-dur*; *Benedictus* – *G-dur*; *Agnus Dei* – *g-moll*.

¹⁵⁵ У Моцарта духовая группа дублирует четырехголосный хор и исполняется в аккордовой фактуре, тогда как у Брукнера духовая группа выполняет функцию педали.

(григорианские напевы в начале каждой части Мессы, антифонное пение), барочных музыкальных элементов (риторические фигуры, яркие динамические контрасты), классицистской стилистики, идущей от Гайдна и Моцарта (состав оркестра, оркестровые приемы, тип композиции), бетховенской эпичности (масштабы частей, полифонизация хоровой фактуры, фугированные разделы, черты ораториальности), а также гармонического языка, испытавшего влияние музыки Вагнера.

В Мессе № 2 WAB 27 подход более оригинальный. В отличие от Месс № 1 и № 3, здесь более отчетливо проявляется взгляд Брукнера в прошлое. В австрийской церковной музыке трудно найти более похожий пример в стиле Палестрины¹⁵⁶.

Месса № 3 WAB 28 – это органичный синтез традиционных и романтических музыкальных элементов, который можно обнаружить уже в первой части – *Kyrie*. Тема оркестрового вступления выдержана в аскетичном духе, напоминает григорианские песнопения. Интонационной основой вступления является нисходящий фригийский тетрахорд, он же – тематическое зерно всей части. Тетрахорд звучит у струнной группы в медленном темпе в аккордовой фактуре (причем первое проведение тетрахорда в партии виолончелей звучит на фоне пустой октавы у контрабасов).

В *Christe eleison* и *Kyrie eleison* (динамизированная реприза) тема романтизируется. Для этих разделов характерна огромная свобода тонального передвижения, стремительная процессуальность, выраженная в качественных изменениях музыкально-интонационного строя, гармонического языка, оркестровой звучности, быстрых подходах к кульминациям с такими же быстрыми динамическими спадами.

В последнем проведении *Kyrie eleison* возвращается архаичная строгость звучания: на динамике *pp* хор произносит фразу псалмодийно на одной ноте.

¹⁵⁶ Более подробно о ней шла речь в первом пункте Третьей главы.

Связь с классицистскими традициями заметно проявляется в *Credo*. «Цитата ли это или бессознательное подражание, вероятно, трудно определить, но уверен, что Брукнер адаптирует тему к содержанию текста еще больше, чем это происходит у Моцарта. Гармонизация мелодической попевки в двух приведенных произведениях Моцарта [речь о Симфонии № 41 и *Credo* из Мессы *F-dur* (K.V. 192) – Д. Л.] отличается тем, что третья нота финальной темы упомянутой симфонии гармонизирована с D7, а та же нота в теме *Credo* – секстаккордом четвертой ступени. В качестве примера гармонизации само по себе решение Брукнера является, по крайней мере, прямым выражением веры, воплощением слова “Верую” ...» [Auer, 1927; 158].

Однако с наибольшей полнотой в Мессе № 3 проявляется романтическое начало. В разделе *Qui tollis* части *Gloria* примечательно начало, мелодия очень схожа с вагнеровской мелодикой. А.Дробыш отмечает: «Ее мелодия напоминает большую волну: она постепенно расширяется, начиная с секунды в первом мотиве, через сексту во втором поднимается до своей вершины, охватывая диапазон дуодецимы (!), и сразу же плавно спускается вниз к тонике. В то же время эмоциональное развитие сдерживает отсутствие усиливающего напряжение доминантового вводного тона, плагальное окончание. Широта мелодического дыхания сковывается тоническим органным пунктом в басовом голосе и оркестре. Таким образом, композитор не дает чувствам одержать верх, создает трепетно-благоговейное молитвенное настроение» [Дробыш, 2012; 82-83].

Раздел *Et incarnatus* из *Credo* своим романтически возвышенным настроением напоминает тему Грааля из оперы «Лоэнгрин» Вагнера. В обоих случаях мелодическими, гармоническими и оркестровыми средствами создается небесный образ (ремарка композитора – *misterioso*). В тональности *E-dur* на фоне мерцающей гармонии духовой группы тенор исполняет задумчивую сольную мелодию. Ему нежно отвечают парящие мелодические фразы в партии скрипок и альтов. Впервые оркестровые голоса становятся в Мессе индивидуализированными и играют важную роль в создании

музыкального образа. Во второй фразе (*ex Maria Virgine*) скрипки и альты начинают исполнять свою мелодию в ля-бемоль мажоре, что с одновременным звучанием ми мажора в других голосах создает мистическое звучание. Ауэр отмечает, что «оркестровое сопровождение в средней части [речь об *Et incarnatus* – Д.Л.] указывает на влияние вагнеровской оркестровой техники. Брукнер превносит похожие мистические звучания в более поздние сочинения, такие как *Adagio* Пятой симфонии и *Te ergo Te Deum*'а» [Auer, 1927; 152].

Месса № 3 имеет расширенный состав оркестра и более симфонична, нежели Мессы *d-moll* и *e-moll*. Полифонические формы здесь отличаются большей свободой и оригинальностью. Яркий пример – fuga *In Gloria Dei Patris* в части *Gloria*, fuga из *Credo*, которая объединена с куплетностью песни (см. подробнее: [Протопопов, 1986; 254]).

Итак, все три мессы Брукнера являются произведениями, в которых синтез музыкальных традиций различных эпох решен по-разному.

Венцом творчества Брукнера в вокально-оркестровом жанре является знаменитый *Te Deum* WAB 45 (1885) для смешанного хора и солистов, оркестра, написанный в венский период. Состав оркестра расширен, значительно усилилась духовая группа инструментов (2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, альтовый, теноровый и басовый тромбон, туба, литавры *in C* и *in G*, струнные), также задействован орган (по желанию). Стоит обратить внимание на то, как изменилась роль струнных – они стали исполнять более яркие, мелодичные напевы. Важное место занимает духовая группа, которая участвует в создании мощного торжественного образа.

В *Te Deum* представлен новый тип драматургии, совмещающий оба типа – «кантатный» и «симфонический». Присутствует традиционное деление на номера, но при этом симфонические принципы объединяют их сквозной линией развития. Части интонационно и тонально скреплены между собой, произведение разворачивается стремительно, лаконично, что в целом не

свойственно письму Брукнера даже в жанре симфонии. Вносимые композитором различные контрасты, идущие еще от барочной традиции (например, контраст темпов, попеременное звучание хора и солистов) также работают на создание симфонического единства.

В *Te Deum* Брукнера также обнаруживаются архаичные музыкальные элементы: тема первой части восходит к мелодике григорианских хоралов (кварто-квинтовые мелодические ходы). Филимонова пишет: «Суровый аскетичный дух этой темы связан также и с фактурой, воскрешающей звучание старинных параллельных органумов с характерной дублировкой темы в октаву и квинту. Из-за отсутствия терции в сопровождающей тему фигуре струнных и возникает жесткое звучание параллельными консонансами, затушевывается ладовое наклонение (при отсутствии ключевых знаков тоника C-dur представлена тонической квинтой и только в последнем аккорде этой части появляется полное тоническое трезвучие» [Филимонова, 2003; 351-352].

В венский период синтез традиций проявляется во всей полноте и в малых церковных хорах. *Christus factus est* WAB 10 (1873) для восьмиголосного смешанного хора, трех тромбонов и струнных – это «удивительный пример гармоничного соединения традиции и новаторства: применения как мягких, так и самых смелых диссонансов, новых гармонических красок с сохранением связи со старинной музыкой (оттенок модальности, мелодика, основанная на двух-трехзвучных попевах» (цит. по: [Колдаева, 2013; 266]).

Virga Jesse WAB 52 (1885), как и *Ecce sacerdos* WAB 13, глубоко драматичен. «Старинный стиль отражен в «пустых» созвучиях (квинты-октавы), параллелизмах голосов, завершении минорной композиции мажорным разделом. В то же время используются далекие тональные сопоставления – *c moll, es moll, Ges dur, h moll*» [Колдаева, 2013; 267].

К этому же времени относится создание знаменитого хора Брукнера *Os justi* WAB 30, в котором обнаруживены стилистические связи с

цецилианством (о хоре более подробно речь шла в предыдущих пунктах Третьей главы).

Поздние церковные сочинения композитора представляют образец ярко выраженной позднеромантической гармонии. Цепочки красочных аккордов в хорах Брукнера порой становятся первичным элементом, нежели тональная связь.

В малом церковном хоре *Vexilla Regis* WAB 51 (1892) отсутствует тональный центр, встречаются модуляции в далекие тональности, обилие красочных сопоставлений мажора и минора, подобно игре света и тени. В пределах двух небольших построений представлена следующая цепочка аккордов: *e-G-H-a-E*. Между тем, в хоре господствует старинная модальная полифония (пустотная вертикаль, унисоны в начале фраз). Этот хор является примером органичного синтеза старинного и современного (позднеромантического) стилей, в результате которого создается настроение, отвечающее основному содержанию и предназначению произведения¹⁵⁷.

Раздел на слове *Jesus* в *Ave Maria* WAB 7 (*F-dur*) звучит в *As-dur*³е, на два слога (*Je-sus*) приходятся две гармонии: Т-D данной тональности. Затем звучит *Ces-dur* с тем же гармоническим соотношением, снова *Es-dur*, в котором на распеве в мелодии первом слоге проходит *Ges-dur* с теми же гармоническим соотношением. На втором слоге происходит возврат в *Es-dur*. Образуется цепь медиант: *F-As-Ces-Es-Ges-Es*. Такой прием не случайно использован композитором в хоре именно здесь, на слове *Иисус*. Терцовые соотношения – это очень яркая ладовая окраска. Кроме того, раздел начинается с внезапного динамического контраста: после *fff* звучит *p-mf-f*.

Цепь терцовых аккордовых последований встречается в рефрене хора *Ecce sacerdos* WAB 13 (1885). На протяжении восьми тактов звучат следующие аккорды: Е-с-G-es-B. Однако и в этом хоре не порывается связь со старым стилем, о чем говорилось выше.

¹⁵⁷ Написан для Страстной Пятницы.

Влияние музыки Вагнера на церковный стиль Брукнера ощутимо и в органных сочинениях. Оно обнаруживается в Прелюдии *C-dur* WAB 129, написанной в монастыре Санкт-Флориан (*Perger-Präludium*, 1884 г.)¹⁵⁸. С точки зрения мелодики и гармонии она вызывает прямые ассоциации со сценой из второй драмы Вагнера «Валькирия» (Сон Брюнгильды) из тетралогии «Кольцо нибелунга». Обе мелодии движутся плавно, представляют нисходящее хроматическое движение с вершины источника. Им свойственна экстатичность. В мелодии *Прелюдии* присутствуют энгармонические замены, терпкие скачки на увеличенные и уменьшенные интервалы (ув.5, ув.8)¹⁵⁹. Гармония хроматизирована, в ней присутствуют малосекундовые и терцовые гармонические последования, смелые модуляционные сдвиги в далекие тональности.

Тем не менее, функциональный мажоро-минор в *Прелюдии* Брукнера сохраняет значение ладовой основы гармонии. Если в начале построения происходит вуалирование тонального центра за счет экспрессивных хроматических альтераций, то показ тоники в начале двух предложений (*Прелюдия* написана в форме периода) и приход в конце к мелодико-гармонической формуле кадансового оборота (в том числе прерванного) возвращают и утверждают тонический центр. Здесь мы согласимся с утверждением Р. Н. Слонимской: «У А. Брукнера традиции вагнеровской гармонии сочетаются с воздействием Баха, Бетховена, Шуберта. Хоральность, экстатичность и жанровая наивность мелоса и гармонии идут рука об руку, взаимодействуют» [Слонимская, 2011]¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Данная *Прелюдия* была посвящена бургомистру, торговцу кожей и органисту приходской церкви города Перга (отсюда название *Perger-Präludium*) Йозефу Дирнхоферу, который был другом и попутчиком Брукнера во время его поездки в Байройт в 1884 году.

¹⁵⁹ Примечателен в этом отношении сохранившийся эскиз темы Брукнера для органного концерта в Кремсмюнстере (21.08.1884). В теме содержится альтерация II-й ступени, благодаря чему уже с третьего такта возникает мелодический ход на тритон (ув.4). Предпоследнее проведение, представленное в эскизе, наполнено обилием альтерированных звуков.

¹⁶⁰ См.: Приложение № 5. Пример № 274 (а, б).

Для сочинений Брукнера венского периода характерно особо тонкое чутье к усилению эффектов света и тени инструментальными красками. Э. Курт с замечательной глубиной связывает такие приемы с особенностями гармонии Брукнера: «Подготовка эффекта сгущения темных красок в субдоминантовых оборотах была заложена в классической музыке. ... часто перед самым окончанием построения с доминантовой каденцией применялось определенное помрачение ... посредством введения обычной субдоминанты. В более поздние времена Брукнер ... развил его до грандиозных масштабов. Мы ... находим в его симфониях перед окончательными завершениями частей, в особенности, в финалах, не только обороты, уводящие в отдаленную субдоминантовую сферу, но, одновременно с этим, широко развернутые расширения, полные таинственнейшего напряжения, и эти построения представляют собой огромное психологическое углубление... Подготавливая конец произведения, Брукнер часто придает таким отрывкам особо мистический характер. В них иной раз ощущается как бы предвидение конца света» [Курт, 1975; 155-156]. Сюда же можно отнести эффекты затенений, когда после доминанты появляется тоника с пониженной квинтой, альтерационные образования с совершенно чуждыми основной тональности созвучиями для создания своеобразных «отблесков и переливов» (выражение Курта).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

*«Тот, кто хочет строить высокие башни,
должен надолго задержаться на фундаменте»¹⁶¹*

А. Брукнер

Приведенные в эпиграфе слова композитора очень точно отражают длительный процесс формирования и становления оригинального стиля Брукнера, произошедшего именно в области церковной музыки.

Путь художника начался с изучения музыки И. С. Баха, Ф. Й. Ауманна, И. Г. Альбрехтсбергера, В. Моцарта, Й. Гайдна и других композиторов XVII-XVIII веков. Это происходило естественным образом, поскольку было предопределено господствовавшей музыкальной обстановкой в храмах, в которых репертуар состоял преимущественно из музыки композиторов барокко и классицизма. Потому произведения Брукнера раннего периода (кронсторфского; 1841-1845) были написаны в опоре на барочные и классицистские традиции. Музыкальные элементы добарочной архаики в вокальных произведениях композитора встречаются лишь спорадически и решены в виде цитирования григорианского первоисточника, а также в применении модальных ладов. В целом произведения этого времени, вероятно, непреднамеренно скромны и просты, индивидуальное начало в них отодвинуто на второй план. Брукнер остается в рамках, продиктованных литургической практикой. Естественное для начинающего церковного музыканта следование господствовавшим устоям впоследствии перерастет в исторический стилевой синтез, включающий ярко индивидуальные открытия Брукнера в сфере музыкального языка.

¹⁶¹ «Wer hohe Türme bauen will, muss lange beim Fundament verweilen».

В Линце (1856–1868) под воздействием услышанных произведений Вагнера стиль Брукнера стал динамично развиваться. Связь с музыкальной стилистикой предшествующих эпох в церковной музыке Брукнера приобрела новые, необычные формы. Романтическое начало нашло выражение в применении красочной гармонии – гармонии не экзальтированно-чувственной, но наполненной озаряющим светом, соответствующим содержанию божественных строк.

С другой стороны, не порывается связь Брукнера с григорианским хоралом, который присутствует в вокальных произведениях этих лет. Композитор находит новые, более сложные и тонкие формы работы с музыкальным первоисточником. В церковных хорах сохраняются также некоторые барочные элементы. Одновременно с этим религиозный дух Брукнера откликается на идеи цецилианства (в ряде произведений австрийского мастера отражены их основные принципы), однако композитор так и не примкнул всецело к этому движению. Ему, вырвавшемуся из тесных рамок, оказалось, по всей видимости, не по душе стремление цецилианцев следовать в сочинительстве строгому воспроизведению музыкального стиля эпохи Ренессанса. Брукнер теперь мыслил свою церковную музыку иначе.

В результате творческих поисков и обретений стиль церковных композиций Брукнера в линцкий период обрел качество исторического синтеза, который особенно зримо и концентрированно предстал в трех знаменитых мессах (WAB 26, WAB 27, WAB 28).

Поздние церковные хоры Брукнера (1868–1896) являют собой органичный синтез музыкально-стилистических приемов различных эпох. В основе стилистики находятся все те же языковые элементы: барочные риторические фигуры, баховская полифония, модальная система, мелодика Возрождения, канонический текст и средневековый хорал. На связь с барочной стилистикой указывают риторические фигуры, которые представлены в произведениях Брукнера в особо значимых местах, использование *basso continuo*, принципы построения барочных партитур.

Стиль зрелых церковных сочинений мастера вобрал в себя широкий сплав выразительных музыкальных средств, охвативших многовековую традицию европейской культуры – от архаичных средневековых до позднеромантических.

Еще одна важнейшая составляющая церковного стиля Брукнера – работа с словесным текстом. В вокальных произведениях композитора преобладают литургические католические тексты служб официия и мессы, что определено его практической деятельностью. Лишь несколько хоров написаны на немецком языке. Исторический диапазон текстовых источников широк (Ветхий Завет, Новый Завет, Средневековая церковная и современная духовная поэзия). Анализ текстов вокальных произведений показал, что в целом композитор бережно обращался с литургическим текстом, соблюдал определенную строгость. Во внешних отступлениях от текста (вставках и дополнениях) у Брукнера также видится следование канонам служебной практики.

Важный аспект, который раскрывается в исследовании – проблема жанра малых церковных хоров Брукнера. Опираясь на труды ряда музыковедов, мы приходим к следующим выводам:

1. Малые церковные хоры могут называться обобщенно мотетами, что никак не противоречит обозначениям хоров Брукнера жанрами католической литургии (антифон, градуал, респонсорий и т.д.).
2. Причисление малых церковных хоров Брукнера к католической практике является более узким, специфическим, поскольку определяет их предназначение и место в католической службе.
3. Порядок церковной службы у Брукнера иногда отражается на музыкальной форме хорового опуса. Без знания структуры службы, жанра хора установить подобные связи невозможно.

Круг образов церковных вокальных произведений Брукнера достаточно широк: хвалебные, благодарственные, просительные, покаянные, назидательные, краткие молитвенные воззвания, скорбные, торжественные.

Распространенность текстов в музыкальной практике различна, но большинство текстов брукнеровских хоров можно обнаружить в музыке Возрождения. Этот факт выделяет Брукнера среди его современников и в очередной раз указывает на связь композитора с ренессансной традицией.

Итак, в области церковной музыки Брукнеру удалось найти органичное взаимодействие между традиционным церковным и современным ему романтическим, а затем и позднеромантическим музыкальным языком с соблюдением при этом канонов церковного искусства. Брукнер, восторженно и с большим почтением воспринявший музыку Вагнера, став во многом его преемником и последователем, в области гармонического языка пошел дальше своего кумира и породил в церковной музыке новый стиль, стиль Брукнера – *позднеромантический* и *традиционный* одновременно, представляющий выразительный пример историзма в музыкальном мышлении.

Удивительным образом многие художественные решения, композиционные методы, найденные Брукнером в области церковной музыки, перешли в ведущий жанр его творчества – симфонию. «...все его симфонии так “похожи” одна на другую, как церкви, где каждая – обитель Бога, но построенная по одному нерушимому канону, или как молитва, когда от раза к разу достигаешь религиозного экстаза с помощью одних и тех же фраз, ибо фразы здесь не главное» [Мукосей, 1999]. Композитор неоднократно вводил в бессмертные симфонические полотна в значимых драматургических местах цитаты из своих церковных сочинений. В светском жанре Брукнер продолжил воспевать Творца. В свою очередь, в церковные хоры проникали принципы симфонического развития, что ярко представлено в знаменитом *Te Deum* (симфонические принципы объединяют традиционное деление на номера сквозной линией развития). Более того, *Te Deum* композитор порекомендовал исполнять вместо финала своей последней, неоконченной Девятой симфонии. На обложке произведения написано не «для солистов, хора и оркестра», а «для ангельских голосов, чистых сердец и душ, очищенных огнем» [Рождественский, 1989; 196].

Историческая заслуга композитора заключается не только в том, что Брукнер только сумел синтезировать музыкальные элементы далеких эпох в позднеромантический стиль. Подойдя в конце творческого пути к предельному сближению сакрального и светского, композитор наметил и один из важных векторов развития музыки XX века (что осуществилось в произведениях Хиндемита, Онеггера, Мессиана, Шнитке, Губайдулиной и многих других).

Творческий путь Брукнера можно трактовать как непрерывное пребывание в «диалоге» с различными эпохами, культурами, стилями, жанрами... Но может быть не это главное. «При слушании музыки Брукнера действительно может возникнуть зрительный образ храма, с рассеянным светом, гулким эхом голосов, венчаемого золотым куполом, Храма, где всё славит Бога» [Мукосей, 1999]. Посвящая все свое творчество – как он сам говорил, «дело всей жизни» — Создателю, композитор всегда «пребывал внутри бытийного разговора». Его диалог с Ним начался в самом начале творческого пути, чтобы продолжиться и продлиться вечно. А через творчество Брукнера соприкасаемся с Вечностью и мы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Алмазова, 2013** – Алмазова, В. В. Жанры духовной музыки в творчестве Дж. Верди : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. В. Алмазова. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2013. – 27 с.
2. **Андреев, 2004** – Андреев, А. К. К истории европейской музыкальной интонационности. Часть вторая: Грегорианский хорал / А. К. Андреев. – М. : Музыка, 2004. – 480 с., нот.
3. **Антон Брукнер, 1999** – Антон Брукнер [Электронный ресурс] : сайт о жизни и творчестве композитора. – Режим доступа: <http://www.bruckner.ru>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 21.09.16).
4. **Антонова, 2007** – Антонова, С. Е. Антон Брукнер: к проблеме историзма музыкального мышления [Электронный ресурс] // Культура & общество / Интернет-журнал МГУКИ М • МГУКИ, 2007 — № гос регистрации 0420600016 — Режим доступа: <http://www.e-culture.ru/Speakers.htm>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 07.02.2016).
5. **Антонова, 2007** – Антонова, С. Е. Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве И. Брамса и А. Брукнера : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / С. Е. Антонова. — Н. Новгород : ННГК, 2007. – 25, [2] с.
6. **Асафьев, 1967** – Асафьев, Б. В. Брукнер / Б. В. Асафьев // Критические статьи, очерки, и рецензии: из наследия конца 10-х – начала 30-х гг. – Л. : Музыка, 1967. – С. 45-47.
7. **Белецкий, 1979** – Белецкий, И. В. Антон Брукнер [Текст] : краткий очерк жизни и творчества / И. В. Белецкий. – Л. : Музыка, 1979. – 88 с., илл.
8. **Бибикова, 2008** – Бибикова, А. А. О композиционной модели месс Антона Брукнера / А. А. Бибикова // Вестник ПСТГУ V: Музыкальное искусство христианского мира. Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2008. – Вып. 2. (3) – С. 113-136.

9. **Библия, 1973** – Библия. Книги священного Писания Ветхого и Нового Заветов / Брюссель : Жизнь с Богом, 1973. – 2366 с.
10. **Библия, 2000** – Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового заветов. Канонические / Юбилейное издание к 2000-летию Рождества Христова. Синодальный перевод. Исправленное издание. – Свет на Востоке, 2000. – 1135 с.
11. **Булавинцева, 2009** – Булавинцева, Ю. В. Реконструкция традиций в реквиеме романтической эпохи : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ю. В. Булавинцева. – Н. Новгород. : Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2009. – 26 с.
12. **Войченко, 1982** – Войченко, О. Книга К. Еппесена «Контрапункт». Перевод с немецкого с комментариями : дипломная работа / О. Войченко. – Ростов-н/Д, 1982. — 166 с.
13. **Геро, 2010** – Геро, О. В. Духовные тексты в музыке Букстехуде / О. В. Геро. – М. : Классика-XXI, 2010. – 308 с.
14. **Горбунова, 2013** – Горбунова О. П. Реформа церковной музыки в свете идей цецилианского движения в позднем творчестве Ф. Листа // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2011» / Отв. ред. А. И. Андреев, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов, М. В. Чистякова. [Электронный ресурс]. М. : МАКС Пресс, 2011 // Ломоносов – 2011. Международный молодежный научный форум // Научная сеть «Ломоносов»: Бесплатный сервис для организации конференций. Режим доступа: http://lomonosovmsu.ru/archive/Lomonosov_2011/1247/18263_cfbd.doc, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 25.11.2016).
15. **Гофман,** – Гофман, Э. Т. А. Серапионовы братья. Ч. 1-3 / Гофман Э. Т. А. Серапионовы братья: Сочинения: В 2-х т. Т. 1 / Пер. с нем. А. Соколовского; под ред. Е. В. Степановой, В. М. Орешко; ил. А. А. Федорченко. Минск: Navia Morionum. – 592 с.

16. **Григорианский хорал, 2008** – Григорианский хорал: Учебное пособие / Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва, Ю. Н. Холопов. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2008. – 260 с.
17. **Дорохов, 2013** — Дорохов, Г. В. Брукнер – архаист, Брукнер – консерватор, Брукнер – вагнерианец [Электронный ресурс] / Г. В. Дорохов. – Режим доступа: www.chascor.ru/article/georgij_dorohov_brukner, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 16.12.2016).
18. **Дробыш, 2012** – Дробыш, А. Месса Брукнера: тематическое единство цикла / А. Дробыш // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 99. Музичне мистецтво: сучасні аспекти дослідження / Серія «Наукова думка молодих»: Збірник статей. – Кн. 3. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012 (0,5 ум. друк. арк.). – С. 78-89.
19. **Друскин, 1982** – Друскин, М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 383 с.
20. **Друскин, 2004** – Друскин, М. С. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века / М. С. Друскин. – Вып. 4., Изд. 7-е, переработанное. – СПб. : Композитор, 2004. – 630 [1] с.
21. **Евдокимова, 1983** – Евдокимова, Ю. К. История полифонии. Многоголосие средневековья X-XIV века / Ю. К. Евдокимова – М. : Музыка, 1983. – 454 с., нот. – 1 т.
22. **Евдокимова, 1989** – Евдокимова, Ю. К. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения. XV век / Ю. К. Евдокимова. – М. : Музыка, 1989. – 412, [2] с. – 2 а т.
23. **Евдокимова, Симакова, 1982** – Евдокимова, Ю. К., Симакова, Н. А. Музыка эпохи Возрождения (*cantus prius factus* и работа с ним) / Ю. К. Евдокимова, Н. А. Симакова. – М. : Музыка, 1982. – 253 с., нот.
24. **Ефимова, 2004** – Ефимова, Н. И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII-X столетий : к проблеме эволюции модальной системы

- средневековья. / Н. И. Ефимова. – М. : Изд-во Московского университета, 2004. – 284+XLIX с., нот., илл.
25. **Жабинский, 1992** – Жабинский, К. А. Ораториальное творчество Ф. Мендельсона как опыт художественной экзегезы / К. А. Жабинский. – Дипл. работа. – Ростов-н/Д. : РГМПИ, 1992. – 114 с.
26. **Жабинский, 2003** — Жабинский, К. А. Против течения: реквием Г. Берлиоза и эволюция жанра заупокойной мессы в XIX столетии : Вып. 2 / К. А. Жабинский // Музыка в пространстве культуры. – Ростов- н/Д., 2003. – С. 133-145.
27. **Жабинский, 2005** – Жабинский, К. А. Месса в творчестве Франца Шуберта: неортодоксальная интерпретация канонического жанра и ее истоки : Вып. 3 / К. А. Жабинский // Музыка в пространстве культуры. – Ростов-н/Д., 2005. – С. 101-140.
28. **Жесткова, 2012** – Жесткова, О. В., Баранов А. Г. Мессы Й. Гайдна и цецилианское движение / О. В. Жесткова, А. Г. Баранов // Музыка: искусство-наука-практика / Научный журнал Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова. – Казань : Казанская государственная консерватория, 2012. – № 1 (1). – С. 18-26.
29. **Зенкин, 2001** – Зенкин, К. В. Романтизм как историко-культурный переворот / К. В. Зенкин // Музыка в пространстве культуры. – Ростов н/Д., 2001. – Вып. 1. – С. 8-28.
30. **Зенкин, 2005** – Зенкин, К. В. О симфонизме А. Брукнера и его внемузыкальных основаниях / К. В. Зенкин // Музыка в пространстве культуры. – Ростов-н/Д., 2005. – Вып. 3. – С. 37-59.
31. **Зыбина, 2011** – Зыбина, К. И. Взаимодействие светского и церковного в музыке В. А. Моцарта : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / К. И. Зыбина. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2011. – 23 с.
32. **Иванов, 2013** – Иванов, А. Органная Вселенная Антона Брукнера / А. Иванов // М. : Орган. – 2013. – №1 [17]. – С. 27-35.

33. **Иванова, 1997** – Иванова, Е. В. Текст и музыка в мессах Брукнера: некоторые наблюдения / Е. В. Иванова // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 170-172.
34. **Ильяшова, 1989** – Ильяшова, И. Мотет в творчестве композиторов XIX-XX веков : на примере произведений И. Брамса, Ф. Мендельсона, П. Хиндемита, С. Слонимского / И. Ильяшова. – Дипл. работа. – Ростов-н/Д. : РГМПИ, 1989. – 79 с.
35. **Карцовник, 1990** – Карцовник, В. Г. О романтической рецепции средневекового хорала / В. Г. Карцовник // Музыка. Язык. Традиция. Сб. науч. трудов. – Л. : ЛГИТМиК, 1990. – Вып. 5. – С. 142-151.
36. **Католическая Россия, 2014** – Католическая Россия [электронный ресурс] / Католическая энциклопедия. Азбука католицизма. Католицизм от А до Я. – Режим доступа: www.catholic.ru, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 10.02.2017).
37. **Катунян, 1990** – Катунян, М. И. Генерал-бас // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. – С. 131-132.
38. **Катунян, 1997** – Катунян, М. И. Нотация бассо-континуо: текст и контекст // Ars notandi // Нотация в меняющемся мире. Материалы научной конференции. Научные труды МГК им. Чайковского. М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1997. Вып. 17. – С. 63-73.
39. **Кириллина, 2007** – Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л. В. Кириллина. М. : Композитор, 2007. – 224 с.
40. **Кириллина, 2007** – Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика / Л. В. Кириллина. М. : Композитор, 2007. – 376 с.
41. **Коваленко, 2012** – Коваленко, Т. С. Духовные сочинения М. Гайдна в контексте австрийской музыкальной традиции XVIII века : автореф. дис.

- ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Т. С. Коваленко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2012. – 25 с.
42. **Колдаева, 2013** – Колдаева, А. Н. Латинский мотет в творчестве А. Брукнера: к вопросу о традиции и новаторстве / А. Н. Колдаева // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 2. – С. 264-268.
43. **Коннов, 2006** – Коннов, В. Н. Антон Брукнер и Вена на рубеже XIX-XX веков / В. Н. Коннов // Музыкальная академия. – № 4. – 2006. – С. 172-181.
44. **Коннов, 2008** – Коннов, В. Н. Антон Брукнер и Гуго Вольф / В. Н. Коннов // Павел Александрович Вульфус. Судьба. Творчество. Память. Статьи. Материалы и документы. Воспоминания / Сост. В. А. Лапин, И. С. Федосеев; отв. ред. В. А. Лапин. – СПб. : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2008. – С.186-194.
45. **Куреляк, 2006** – Куреляк, А. А. Религиозная символика в инструментальной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. А. Куреляк. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 26 с.
46. **Курт, 1975** – Курт, Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт / Пер. с нем. Г. Балтера; общ. ред., вст. ст. и коммент. М. Этингера. – М. : Музыка, 1975. – 545 с.
47. **Кушнир, 2006** – Кушнир, О. В. Религиозный текст и музыкальный элемент в духовных произведениях современных композиторов / О. В. Кушнир // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2006. – № 1. – С. 95–97.
48. **Кюрегян, 1998** – Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков / Т. С. Кюрегян. – МГК им. П. И. Чайковского. Кафедра теории музыки. – М. : ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с.
49. **Лебедев, 1987** – Лебедев, С. Н. О модальной гармонии XIV века / С. Н. Лебедев // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. Сб. трудов. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – С. 532.

50. **Лебедев, Пospelова, 2000** — Лебедев, С. Н., Пospelова Р. Л. *Musica Latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке* / С. Н. Лебедев, Р. Л. Пospelова. — СПб. : Композитор, 2000. — 256 с., нот.
51. **Лесовиченко, 2004** — Лесовиченко, А. М. *Европейские музыкально-культовые каноны : монография* / А. М. Лесовиченко. — Новосибирск, 2004. — 213 с.
52. **Лисицын, 2008** — Лисицын, М. А. *Церковь и музыка* / М. А. Лисицын // Регентское дело. — 2008. — № 10. — С. 4–16.
53. **Литургия часов, 2004** — Литургия часов [Электронный ресурс] / электронный breviарий, основанный на двухтомном издании Литургии Часов издательства «Паолине». — М. : Паолине, 2004. — Режим доступа: <http://www.catholic.net.ru/breviary/>, свободный (дата обращения: 02.04.2015).
54. **Лобанова, 1985** — Лобанова, М. Н. *Мотетное творчество Шютца и некоторые идеи немецкого барокко* / М. Н. Лобанова // Генрих Шютц : Сб. статей / Сост. Т. Н. Дубравская. — М. : Музыка, 1985. — С. 217–253.
55. **Лобанова, 1994** — Лобанова, М. Н. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики* / М. Н. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 320 с., нот.
56. **Лыжов, 2003** — Лыжов, Г. И. *Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века : на примере *Magnit opus musicum* Орландо ди Лассо : дис. ... канд. искусствоведения* / Г. И. Лыжов. — М. : 2003. — 200 с. — Библиогр. : с. 313–321.
57. **Малер, 1964** — Густав Малер : Письма. Воспоминания. / Ред.- сост. И. А. Барсова. — М. : Музыка, 1964. — 634, [2] с.
58. **Мартынов, 1970** — Мартынов, И. И. *Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века* / И. И. Мартынов. — М. : Музыка, 1970. — 503 [1] с.
59. **Михайлов, 1963** — Михайлов, М. К. *О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века* / М. К. Михайлов // Вопросы теории и

- эстетики музыки. Вып. 2. : Ред. Ю. А. Кремлев, Л. Н. Раабен. – Л. : Гос. муз. Изд-во, 1963. – 146–180.
60. **Михайлов, 1991** – Михайлов, А. В. Романтизм / А. В. Михайлов // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 6. – С. 20–23.
61. **Михайлов, 1998** – Михайлов, А. В. Австрийская культура после Первой мировой войны / А. В. Михайлов // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: Избранные статьи. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1998. – С. 74–110.
62. **Михайлов, Шестаков, 1981** – Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2-х т. / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. Ред. Н. Шахназарова. – М. : Музыка, 1981. – 415 с., нот. – 1 т. (Памятники музыкально-эстетической мысли)
63. **Москва, 2007** – Москва, Ю. В. Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хора / Ю. В. Москва. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – 496 с., илл., нот.
64. **Москва, 2010** – Москва, Ю. В. Григорианика. Григорианский хорал и средневековая литургическая монодия / Ю. Москва. Программа-конспект курса для обучающихся по всем специальностям. Учебное пособие для вузов / с грифом / – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2010. – 64 с.
65. **Москва, 2011** – Москва, Ю. В. Слово и музыка в григорианском хорале / Ю. В. Москва // Речь и музыка в традиционных культурах. Сб. статей. Сост.-ред. З. А. Имамутдинова – М. : МУЗИЗДАТ, 2011. – С. 89–106.
66. **Музыка и проповедь, 2006** – Музыка и проповедь: к интерпретации наследия И. С. Баха : Материалы научной конференции / Ред. М. А. Сапонов. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2006. – 224 с., нот. илл.
67. **Мукосей, 1999** – Мукосей, Б. В. Антон Брукнер – «полугений-полудурачок» [Электронный ресурс] / Б. В. Мукосей // Сайт о жизни и

- творчестве Антона Брукнера. – Режим доступа: <http://www.bruckner.ru/articles/>, свободный (дата обращения: 23.08.2016).
68. **Мукосей, 2003** – Мукосей, Б. В. Об истории и проблемах собрания сочинений Антона Брукнера / Б. В. Мукосей // Проблемы музыкальной текстологии. Научные труды Московской государственной консерватории, Сб. 45. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2003. – С. 7–90.
69. **Мукосей, 2013** – Мукосей, Б. В. Антон Брукнер в Венском университете / Б. В. Мукосей // Густав Малер и музыкальная культура его времени. В честь 150-летия со дня рождения Густава Малера и 125-летия со дня рождения Альбана Берга : материалы международной научной конференции / ред.-сост. И. А. Барсова (отв. ред.), И. В. Вискова. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2013. – С. 115–122.
70. **МЭЗЕ, 1971** – Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / Сост. текстов и общая статья В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1971. – 688 с.
71. **Мясковский, 1964** – Мясковский, Н. Я. Литературное наследие. Письма. Собрание материалов в двух томах / Н. Я. Мясковский / Том второй. – М. : Музыка, 1964. – 612 с.
72. **Немкова, 2002** – Немкова, О. В. *Ave Maria*. Образ Богородицы в европейском музыкальном искусстве : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Немкова Ольга Вячеславовна. – Ростов н/Д., 2002. – 254 с. – Библиогр.: с. 205–223.
73. **Николаева, 1996** – Николаева, Н. С. О симфонизме Брукнера. Брукнер и Вагнер / Н. С. Николаева // Памяти Н. С. Николаевой. Сб. ст. / Ред.-сост. И. В. Коженева, Е. М. Царева. – М. : Московская консерватория, 1996. – С. 15–21.
74. **Нилова, 1977** – Нилова, В. И. К критическому пересмотру периодизации симфонического творчества Брукнера / В. И. Нилова //

- Анализ, концепции, критика: Статьи молодых музыковедов. / Сост. А. Н. Сохор – Л. : Музыка, 1977. – С. 153–165.
75. **Нилова, 1978** – Нилова, В. И. О чертах симфонической драматургии : к изучению наследия Брукнера / В. И. Нилова // Советская музыка. – 1978. – № 9. – С. 120–124.
76. **Нилова, 1986** – Нилова, В. И. Тематизм симфоний Брукнера: жанровые истоки, типичные особенности и принципы развития (на примере Восьмой симфонии) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. И. Нилова: – Л. : 1986. – 24 с.
77. **Новак, 1997** – Новак, Л. Понятие «обширности» в музыке Антона Брукнера / Л. Новак // Музыкальная академия. – 1997. – №2. – С. 167–169.
78. **Новак, 1997** – Новак, Л. Стил ь симфонический и стил ь церковный. Понятие «обширности» в музыке Брукнера / Л. Новак // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 159–169.
79. **Орлов, 1969** – Орлов, Н. Ф. А. Брукнер (1824–1896) : методическое пособие для студентов ИТФ / Н. Ф. Орлов. – Рукопись, 1969. – 24 с.
80. **Орлова, 1994** – Орлова, М. Л. А. Брукнер. Начало симфонического пути / М. Л. Орлова // Шуберт и шубертианство / Сб. мат-лов научного музыковедческого симпозиума 30 сентября – 2 октября 1993 г. – Харьков, 1994. – С. 101–107.
81. **Оссовский, 1971** – Оссовский, А. В. Антон Брукнер / А. В. Оссовский // Музыкально-критические статьи. – Л. : Музыка, 1971. – С. 297–299.
82. **Пашенко, Алябьева, 2002** – Пашенко, А. Ю., Алябьева, А. Г. Мифологема готического собора и ее воплощение в Пятой симфонии А. Брукнера / А. Ю. Пашенко, А. Г. Алябьева // Культура Дальнего Востока и стран АТР: Восток – Запад: Материалы научной конференции 25-26 апреля 2001 года. Вып. 8. – Владивосток, 2002. – С. 166–170.
83. **Петров, 1997** – Петров, Д. Р. Из истории брукнерианы / Д. Р. Петров // Музыкальная академия. – 1997. – №2. – С. 173–175.

84. **Полтавцева, 1997** – Полтавцева, О. Н. «Te Deum» А. Брукнера: введение в художественный мир / О. Н. Полтавцева // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сборник научных трудов. / Сост. Г. Гинзбург – Харьков, РА – Каравелла, 1997. – С. 254–258.
85. **Поспелова, 2009** – Поспелова, Р. М. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных / Р. М. Поспелова. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2009. – 712 с., нот.
86. **Протопопов, 1986** – Протопопов, В. В. Полифония Брукнера / В. В. Протопопов // История полифонии. Западноевропейская музыка XIX – начала XX века. – М. : Музыка, 1986. – С. 238–258.
87. **Радио Ватикана, 2012** – Из истории Сикстинской капеллы. Кресло на двоих: Доменико Мустафа и Лоренцо Перози // Радио Ватикана: Vatican Radio Web Services. URL: http://ru.radiovaticana.va/storico/2012/05/01/из_истории_сикстинской_капеллы._кресло_на_двоих:_доменико_мустафа_/rus-584289 (дата обращения: 01.05.2016).
88. **Раппопорт, 1963** – Раппопорт, Л. Г. Антон Брукнер / Л. Г. Раппопорт. – М. : Гос. муз. изд-во, 1963. – 104 с.
89. **Раппопорт, 1993** – Раппопорт, Л. Г. Антон Брукнер // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1993. – С. 581–584. – 1 т.
90. **Рахманова, 1994** – Рахманова, М. П. Духовная музыка / М. П. Рахманова // Музыкальная академия. – 1994. – № 2. – С. 51–74.
91. **Решетило, 2011** – Решетило, Н. С. Соборность как идеал жизни и творчества Антона Брукнера : дис. ... канд. философских наук : 09.00.11 / Решетило Наталья Сергеевна. – Краснодар, 2011. – 195 с.
92. **Риман, 1904** – Риман Г. Музыкальный словарь / Пер. с 5 нем. изд. Б. Юргенсона, доп. рус. отд., сост. при сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзена, Ю. Энгеля, Б. Юргенсона и др.;

- Пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. М. — Лейпциг: П. Юргенсон, [1904]. [8], 1531, [2] с.
93. **Рожественский, 1985** — Рожественский, Г. Н. Современник из прошлого / Г. Н. Рожественский // Советская Россия, 20 октября, 1985. — С. 8.
94. **Рожественский, 1989** — Рожественский, Г. Н. Антон Брукнер и его время : цикл из 11 вечеров / Г. Н. Рожественский // Прембулы. Сборник музыкально-публицистических эссе, аннотаций, пояснений к концертам, радиопередачам, грампластинкам / Сост. Г. С. Алфеевская. — М. : Советский композитор, 1989. — С. 175–225.
95. **Рожественский, 2001** — Рожественский, Г. Н. Треугольники. Триптих / Г. Н. Рожественский. — М. : Слово, 2001 — 432 с.
96. **Савченко, 2005** — Савченко А. С. Семантическая программа симфоний А. Брукнера в ее жанровых и культурно-исторических связях / А. С. Савченко // Дис ... канд. искусствоведения: 17.00.02. — Харьков, 2005. — 202 с.
97. **Савченко, 2007** — Савченко, А. С. Барочные аллюзии в симфониях Брукнера / А. С. Савченко // С. Рахманінов: на зламї століть (вип 4): Збірка матеріалів Міжнародного симпозіуму «С. Рахманінов: на зламї століть» / Під ред. кандидата мистецтвознавства, професора Національної України Трубнікової Лариси Миколаївни. — Харків, СПДФО Носань В. П., 2007. — С. 122–126.
98. **Сапонов, 2005** — Сапонов, М. А. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы / М. А. Сапонов. — М. : Классика-XXI, 2005. — 284 с.
99. **Симакова, 2002** — Симакова, Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga : История, теория, практика. Часть I. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина / Н. А. Симакова. — М. : Композитор, 2002. — 528 с.

100. **Слонимская, 2011** – Слонимская, Р. Н. Гармония Брукнера [Электронный ресурс] // Режим доступа : http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=586:2010-04-04-15-06-50&catid=56:2010-10-18-18-17-29&Itemid=267, свободный (дата обращения: 08.03.2017).
101. **Соллертинский, 1963** – Соллертинский, И. И. Седьмая симфония Брукнера / И. И. Соллертинский // Исторические этюды. Л. : Государственное музыкальное издательство, 1963. – С. 300 – 316.
102. **Способин, 1984** – Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – М. : Музыка, 1984. – 400 с., нот.
103. **Старинная музыка сегодня, 2004** – Старинная музыка сегодня : Материалы научно-практической конференции. – Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. – 404 с.
104. **Степанова, 1999** – Степанова, И. В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей / И. В. Степанова. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – 285 с.
105. **Танкелевич, 1990** – Танкелевич, Е. Л. Духовная сущность музыки / Е. Л. Танкелевич // Отечественная культура XX века и духовная музыка / Тезисы докладов Всесоюзной научно-практической конференции. – Ростов н/Д, РГМПИ, 1990. – С. 25–27.
106. **Тевлин, 2010** – Тевлин, Б. Г. Тобой дарованное озаренье / Б. Г. Тевлин // Альфреду Шнитке посвящается. Выпуск 7. – М. : Композитор, 2010. – С. 107–113.
107. **Тевосян, 2003** – Тевосян, А. Т. Храмовое действо и европейский концерт в историко-литургическом контексте XX века / А. Т. Тевосян // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад. Гимнология. Выпуск 3. Сост. и ответств. редактор И. Лозовая. Редактор О. Живаева. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – С. 380–392.
108. **Томашевский, 2012** – Томашевский, И. В. Моцартовские традиции в симфоническом творчестве Антона Брукнера /

- И. В. Томашевский // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Серия Общественные и гуманитарные науки, № 152. – 2012. – С. 124–130.
109. **Томашевский, 2012** – Томашевский, И. В. Оркестр симфоний Антона Брукнера в свете исторических традиций австро-немецкого инструментализма / И. В. Томашевский // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Серия Общественные и гуманитарные науки, № 133. – 2012. – С. 159–164.
110. **Томашевский, 2013** – Томашевский, И. В. Оркестровый стиль Антона Брукнера : на материале симфоний зрелого периода творчества / автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. В. Томашевский. – СПб. : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2013. – 23 с.
111. **Фадеева, 1995** – Фадеева, О. С. Феликс Мендельсон и немецкая оратория XIX века / О. С. Фадеева // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма. Сб. науч. трудов. Сост. Г. И. Ганзбург. – Харьков : «Харьковские ассамблеи», Институт музыкознания, 1995. – С. 24–33.
112. **Филимонова, 1975** – Филимонова, М. Н. Adagio в симфониях Брукнера / М. Н. Филимонова // Вопросы теории музыки, Вып. 3. – М. : Музыка, 1975. – С. 272–288.
113. **Филимонова, 1979** – Филимонова, М. Н. Симфонизм Брукнера как воплощение эпической концепции / М. Н. Филимонова // Из истории зарубежной музыки, Вып. 3. — М. : Музыка, 1979. – С. 131–155.
114. **Филимонова, 1984** – Филимонова, М. Н. Эпическая концепция симфонизма Брукнера и художественные принципы ее воплощения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / М. Н. Филимонова. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1984. – 25 с.
115. **Филимонова, 2003** – Филимонова, М. Н. Антон Брукнер / М. Н. Филимонова // Музыка Австрии и Германии XIX века, в трех книгах. Книга третья. – М. : Композитор, 2003. – С. 329–449.

116. **Франтова, 1986** – Франтова, Т. В. Полифония в русской советской музыке 60 – 70-х годов : дис. ... канд. искусствоведения / Франтова Татьяна Владимировна. – М. : 1986. – 333 с.
117. **Хайтинк, 1997** – Хайтинк, Б. Брукнер – это не искусство для масс / Б. Хайтинк // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 163–165.
118. **Ходош, 2005** – Ходош, Д. Г. Литературные источники оратории «Павел» Ф. Мендельсона-Бартольди / Д. Г. Ходош // Культура. Искусство. Образование: межвузовский сборник научных и методических трудов. Вып. V / Отв. редактор Н. А. Еловская, редактор М. В. Холодова. – Красноярск : Красноярская государственная академия музыки и театра, 2005. – С. 40–43.
119. **Холопов, 1996** – Холопов, Ю. Н. Гармонический анализ : В 3-х ч. / Ю. Н. Холопов. – М.: Музыка, 1996. – 96 с. – 1 ч.
120. **Холопов, 2003** — Холопов, Ю. Н. Гармония. Теоретический курс: Учебник. – СПб. : Издательство «Лань», 2003. — 544 с., ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).
121. **Холопова, 1999** — Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. Учебное пособие. Серия: Учебник для ВУЗов. Специальная литература. — СПб. : Лань, 1999. — 496 с.
122. **Холопова, 2010** — Холопова, В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. Изд.2. — СПб. : Планета музыки, 2010. — 366 с.
123. **Царева, 1981** – Царева, Е. М. Жанр симфонии в зарубежной музыке / Е. А. Царева // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 3. – М. : Музыка, 1981. – С. 31–50.
124. **Царева, 1986** — Царева, Е. М. Иоганнес Брамс / Е. М. Царева. Монография. — М. : Музыка, 1986. — 383 с., ил., нот.
125. **Царева, 1997** — Царева, Е. М. Брукнер и брукнерианцы / Е. М. Царева // Музыкальная академия. — 1997. — № 2. — С. 155–158.

126. **Царева, 2005** — Царева, Е. М. Антон Брукнер / Е. М. Царева // Музыкальная жизнь. — 2005. — № 2. — С. 27–31.
127. **Царева, 2009** – Царева, Е. М. Брукнер в XX столетии. К истории восприятия / Е. М. Царева // Памяти Михаила Семеновича Друскина: в 2 кн. / Кн. I / Статьи. Воспоминания / ред.-сост. : Л. Г. Ковнацкая, А. К. Кенигсберг, Л. В. Михеева; подгот. материалов: Л. О. Адэр, О. Н. Чумикова; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб. : ООО Аллегро, 2009. — С. 396–407.
128. **Шестаков, 1966** – Шестаков, В. П. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Памятники музыкально-эстетической мысли. Сост. В. П. Шестаков. – М. : Музыка, 1966. – 572 с.
129. **Шлифштейн, 1978** – Шлифштейн, Н. С. От Пятой симфонии Бетховена к симфонической концепции Брукнера : к изучению наследия Брукнера / Н. С. Шлифштейн // Советская музыка. – 1978. – № 9. – С. 124-127.
130. **Эйнштейн, 1977** – Эйнштейн, А. Моцарт. Личность. Творчество / Пер. с нем. Е. М. Закс под ред. Е. С. Черной. М. : Музыка, 1977. – 454 с., с ил., нот.
131. **Юлпатова, 2002** – Юлпатова, Е. Ю. «Стилевой диалог» в хоровой музыке от Брукнера до Шнитке // Русская музыка в контексте мировой художественной культуры: мат. науч. конф. В рамках III междунар. Конкурса молодых пианистов им. П. А. Серебрякова 12–13 апреля 2002 г. Волгоград; Саратов, 2002.
132. **АВС, 2014** – АВС. Anton Bruckner Centrum [Электронный ресурс] / - Режим доступа : <http://www.antonbrucknercentrum.at/>, свободный (дата обращения: 13.12.2017).
133. **Abendroth, 1937** – Abendroth, W. Bruckners Einzug und die Walhalla [Текст] // Allgemeine Musikzeitung, 1937. – S. 393–394.

134. **Aldeborgh, 2011** – Aldeborg, D. Anton Bruckner – Music of the Saint Florian Period [Текст] / D. Aldeborg // The Bruckner Journal. – 2011. – № 1. – S.17-19.
135. **Anton Bruckner Discografie, 2014** – Anton Bruckner Discografie [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.brucknerdiskografie.nl>, свободный (дата обращения: 21.08.2016).
136. **Anton Bruckner Gesamtausgabe, 2003** – Anton Bruckner Gesamtausgabe [Текст] : Kritische Gesamtausgabe. Bd. XXIV / 2 : Briefe (1887-1896). / Vorgelegt von Andrea Harrandt und Otto Schneider. – Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 2003. – 383 s.
137. **Anton Bruckner Gesamtausgabe, 2009** – Anton Bruckner Gesamtausgabe [Текст] : Kritische Gesamtausgabe. Bd. XXIV/ 1: Briefe (1852-1886). Vorgelegt von Andrea Harrandt und Otto Schneider. – Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 2009. – 369 s.
138. **Anton Bruckner und Ansfelden, 2011** – Anton Bruckner und Ansfelden [Электронный ресурс] / Режим доступа : http://anton-bruckner.heimat.eu/bruckner_s_vorfahren.htm, свободный (дата обращения: 07.07.2016).
139. **Anton Bruckner, 2012** – Anton Bruckner (1824–1896) [Электронный ресурс] // Klassika. Die deutschsprachigen Klassikseiten, 2012. – Режим доступа : <http://www.klassika.info/Komponisten/Bruckner>, свободный (дата обращения: 03.11.2016).
140. **Antonicek, 1987** – Antonicek, T. Anton Bruckner, die Kirchenmusik und die k. k. Hofmusikkapelle [Текст] / T. Antonicek // Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner e la musica sacra (= Bruckner-Vorträge Rom 1986). Linz, 1987. – S. 39-44.
141. **Auer, 1923** – Auer, M. Anton Bruckner: sein Leben rind Werk [Текст] / M. Auer. – Wien, 1923.

142. **Auer, 1927** – Auer, M. Anton Bruckner als Kirchenmusiker [Текст] / M. Auer. – Regensburg, 1927. – 225 s.
143. **Ave Maria, 2000** – Ave Maria [Электронный ресурс] : статья о молитве Ave Maria // Almirena's Home. – Режим доступа : <http://almirena.narod.ru/index.html>, свободный (дата обращения: 14.03.2016).
144. **Blume, 1952** – Blume, F. Bruckner [Текст] / F. Blume // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 2. Hrsg. von Friedrich Blume. – Kassel, Basel, London, 1952. – S. 341-382.
145. **Boss, 2007** – Boss, R. Anton Bruckner – Die geistliche Musik [Текст] / R. Boss. – Bruckner-Vorträge, 2006. – Wien, 2007.
146. **Brandt, 1928** – Brandt, H. Meister der deutschen Musik in ihren Briefen [Текст] / H. Brandt. – München : Ebenhausen (W. Langenwiesche), 1928. – S. 442.
147. **Bruns, 2010** – Bruns, A. Versprochen ist versprochen. Gregorianische Klänge in Anton Bruckners Motette «Os justi» [Электронный ресурс] / A. Bruns. – Режим доступа : <http://www.swr.de/swr2/musik/musikstueck/archiv/bruckner-anton-os-justi/-/id=2940346/did=6341756/nid=2940346/x282k0/index.html>, свободный (дата обращения: 30.07.2017).
148. **Cantoral, 2013** – Cantoral [Электронный ресурс] / база данных содержит ноты церковных произведений европейских композиторов. – Режим доступа : <http://www.mipucpr.org/cantoral/all/>, свободный (дата обращения: 19.08.2016).
149. **Chapman, 2010** – Chapman, D. F. Bruckner and the Generalbass tradition [Текст] / D. Chapman. – Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag, 2010. – 180 p.
150. **Choral Public Domain Library, 1998** – Choral Public Domain Library

- [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www1.cpdل.org/wiki/index.php>, свободный (дата обращения: 12.04.2017).
151. **Connolly, 1980** – Connolly, T. H. Cecilia [Текст] / T. H. Connolly // The New Grove Dictionary of Music & Musicians [Текст] / Ed. By Stanley Sadie. – London, 1980. – S. 330-334.
 152. **Dahlhaus, 1963** – Dahlhaus, C. Bruckner und der Barock [Текст] / Neue Zeitschrift und Musik. – Jg. 124. – Mainz, 1963. – S. 335–336.
 153. **Database of Melodies and Texts of Gregorian, 2009** – Database of Melodies and Texts of Gregorian. Online tool for searching plainchant melodies in medieval sources and new editions [Электронный ресурс]. Global Chant Database is maintained by Jan Koláček. – Режим доступа: <http://www.globalchant.org/index.php>, свободный (дата обращения: 16.03.2017).
 154. **Edition Peters, 1938** – Edition Peters [Ноты] : Bruckner. Geistliche Chöre / сост. и автор вст. статьи Л. Берберих. – 36 с.
 155. **Fellerer, 1972** – Fellerer, K. G. Geschichte der katholischen Kirchenmusik. 2 Bände. – Kassel, Basel, London, 1972 und 1976.
 156. **Fellerer, 1977** – Fellerer, K. G. Bruckners Kirchenmusik und der Cäcilianismus. // Österreichische Musikzeitschrift, 29 (1974). – S. 404-412.
 157. **Fellerer, 1986** – Fellerer, K. G. Bruckner und die Kirchenmusik seiner Zeit. // Christoph-Hellmut Mahling (Hg.): Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. – Tutzing, 1988. – S. 41-62.
 158. **Fellinger, 1988** – 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.
 159. **Finscher, 1974** – Finscher, L. Die mehrstimmige Psalm-Komposition. // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. – Sachteil Band 7. Zweite,

- neubearbeitete Ausgabe. – Hrsg. Von Ludwig Finscher. – Kassel, Basel, London etc., 1997. – S. 1876-1897.
160. **Fischer, 1974** – Fischer, H. C. Anton Bruckner. Sein Leben [Текст] : Eine Dokumentation von Hans Conrad Fischer / H. C: Fischer. – Salzburg : Residenz Verlag, 1974 – 247 s.
 161. **Freisberg, 2016** – Freisberg, F. Die Kirchenmusik Anton Bruckners. Ein Beitrag zum Verständnis der Entwicklung seiner künstlerischen Identität [Текст] F. Freisberg. – PhD dissertation. Universität des Saarlandes, Saarbrücken, 2016. – 380 [10] s.
 162. **Furtwängler, 1942** – Furtwängler, W. Johannes Brahms. Anton Bruckner [Текст] / W. Furtwängler. Mit einem Nachwort von W. Riezler jun. – Leipzig : Reclam, 1942. – 72 s.
 163. **Garratt, 2002** – Garratt, J. Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music [Текст] / J. Garratt. – London: Cambridge University Press, 2002. – p. 318.
 164. **Gmeinwieser, 1980** – Gmeinwieser, S. Cecilian movement // The New Grove Dictionary of Music & Musicians [Текст] / Ed. By Stanley Sadie. – London, 1980. – S. 330–334.
 165. **Gregorianika, 2018** – Gregorianika.ru. О григорианском хорале по-русски [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://gregorianika.ru>, свободный (дата обращения: 16.03.2017).
 166. **Göllerich, 1922** – Göllerich, A., Auer, M. Anton Bruckner: ein Lebens- und Schaffensbild [Текст] / A. Göllerich, M. Auer. – 4 Bände in 9 Teilbänden. – Regensburg : Bosse, 1922ff.
 167. **Gräflinger, 1921** – Gräflinger, F. Anton Bruckner. Sein Leben und seine Werke [Текст] : Eine Biographie / F. Gräflinger. – Regensburg : 1921. – 147 s.
 168. **Grasberger, 1977** – Werkverzeichnis Anton Bruckner: (WAB) [Текст] / Renate Grasberger. – Tutzing : Schneider, 1977.

169. **Grasberger, 1967** – Grasberger, F. Geschichte der Kirchenmusik in Oberösterreich. // Singende Kirche, 15 (1967/68). – S. 148-151.
170. **Haas , 1980** – Haas, R. Anton Bruckner [Текст] / R. Haas. – Potsdam; 1980. – 157 s.
171. **Hammerstein, 2000** – Hammerstein, R. Caecilia [Текст] // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume / Hrsg: L. Finscher. – Bärenreiter-Verlag : Kassel / Basel / London / New York / Prag / Metzner-Verlag : Stuttgart / Weimar, 2000. – S. 309–317 (Bände 3).
172. **Harrandt, 1997** – Harrandt, A. Bruckner und die Chormusik seiner Zeit [Текст] // Oberösterreichische Heimatblätter, 51. Jahrgang, Heft 3/4: Herausgegeben vom Institut für Volkskultur, 1997. – S. 184–195.
173. **Harten, 1996** – Harten, U. Anton Bruckner. Ein Handbuch [Текст] / U. Harten. – Salzburg, Wien: Residenz-Verlag, 1996. – 544 s.
174. **Hawkshaw, 1997** – Hawkshaw, P. An anatomy of change: Anton Bruckner's revisions to the Mass in F Minor [Текст] // T. L. Jackson und P. Hawkshaw (Hg.): Bruckner studies. – Cambridge 1997. – S. 1-31.
175. **Hawkshaw, 1999** – Hawkshaw, P. Die Psalmkompositionen Anton Bruckners [Текст] / P. Hawkshaw // A. Riethmüller (Hg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium, 7-9. – Oktober, 1996 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XLV). – Stuttgart, 1999 – S. 71-84.
176. **Hawkshaw, 2004** – Hawkshaw, P. Bruckners Large Sacred Compositions. // J. Williamson (Hg.): The Cambridge Companion to Bruckner. – Cambridge, 2004. – S. 41-54.
177. **Hawkshaw, 2007** – Hawkshaw, P. Anton Bruckner's Counterpoint Studies at the Monastery of Saint Florian, 1845-55 [Текст] // Oxford University Press : The Musical Quarterly, 2007. – Vol. 90. – №. 1 – P. 90– 122.

178. **Hawkshaw, 2013** – Hawkshaw, P. Anton Bruckner and the Austrian Choral Tradition: His Mess in F Minor [Текст] / P. Hawkshaw // Nineteenth-century choral music / edited by Donna M. Di Grazia. – New York : Routledge, 2013. – P. 169-188.
179. **Hoey, 1800** – Hoey, P. (Rev.) A plain and concise method of learning the Gregorian note: also a collection of church music, selected from the roman antiphonary and gradual [Текст]. / P. Hoyer. – By the Rev. P. Hoey, P. P. of Hollom Patrick, Skerries. Dublin : printed by P. Wogan. – №. 23. – Old Bridge, 1800. – 187 s.
180. **Hoffmann, 1814** – Hoffmann, E. T. A. Alte und neue Kirchenmusik. [Текст] / E. T. A. Hoffmann // Poetische Werke in sechs Bänden. – Band 3. – Berlin, 1963. – S. 509-522.
181. **Höink, 2011** – Höink, D. Die Rezeption der Kirchenmusik Anton Bruckners: Genese, Tradition und Instrumentalisierung des Vergleichs mit Giovanni Pierluigi da Palestrina [Текст] / D. Höink. – Göttingen: V&R Unipress, 2011. – 421 s.
182. **Horn, 1992** – Horn, E. Eros und Marienlob. Gedanken zu Anton Bruckners Marienmotetten [Текст] / E. Horn // O. Wessely (Hg.): Bruckner-Jahrbuch 1989/1990. – Linz, 1992. – 219 s.
183. **Howie, 1969** – Howie, C. The Sacred Music of Anton Bruckner. [Текст] / C. Howie. – Phil. Diss. Univ. Manchester, 1969. – (maschinenschriftlich).
184. **Howie, 1981** – Howie, C. Traditional and Novel Elements in Bruckner's Sacred Music [Текст] / C. Howie // Musical Quarterly, 67 (1981). – P. 544-567.
185. **Howie, 1997** – Howie, C. Bruckner's Requiem in D minor [Текст] / C. Howie // The Bruckner Journal / Founding Editor: P. Palmer. — London, 1997. – № 3. – P. 12-13.

186. **Howie, 1997** – Howie, C. Magnificat and Four Psalm Settings [Текст] / C. Howie // The Bruckner Journal / Founding Editor: P. Palmer. – London, 1997. – № 3. – P. 7-8.
187. **Howie, 2002** – Howie, C. Anton Bruckner: From Ansfelden to Vienna : A Documentary Biography. Volume I [Текст] / C. Howie – Edwin Mellen Press, 2002 – 356 p.
188. **Howie, 2002** – Howie, C. Anton Bruckner: Trial, Tribulation and Triumph in Vienna : A Documentary Biography. Volume II [Текст] / C. Howie – Edwin Mellen Press, 2002 – 423 p.
189. **Howie, 2004** – Howie, C. Bruckner and the Motet [Текст] / C. Howie // J. Williamson (Hg.): The Cambridge Companion to Bruckner. – Cambridge 2004. – P. 54-64.
190. **Howie, 2014** – Howie, C. David Chapman. Bruckner and the Generalbass Tradition (Wiener Bruckner-Studien 2) [Текст] // The Bruckner Journal / Founding Editor: P. Palmer. – London, 2014. – P. 16–18.
191. **International Music Score Library Project, 2006** – International Music Score Library Project (Международный проект библиотеки музыкальных партитур) [электронный ресурс]. – Режим доступа : www.imslp.org, свободный (дата обращения: 05.09.2017).
192. **Jackson, 2001** – *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.
193. **Kantner, 1989** – Kantner, L. M. Anton Bruckners Kirchenmusik – Franz Liszts Kirchenmusik. Ein Vergleich [Текст] / L. M. Kantner // R. Grasberger u.a. (Hg.): Bruckner und die Musik der Romantik (= Bruckner-Symposium 1987). – Linz, 1989. – S. 79-82.
194. **Kantner, 1989** – Kantner, L. M. Kirchenmusikalische Strömungen bis Bruckner [Текст] / L. M. Kantner // O. Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposium 1985). – Linz, 1988. – S. 53-57.

195. **Kirsch, 2000** – Kirsch, W. Anmerkungen zu einem Spätwerk: Anton Bruckners 150. Psalm [Текст] / W. Kirsch // Ch.-H. Mahling (Hg.): Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. – Tutzing, 1988. – S. 81-100.
196. **Kirsch, 2000** – Kirsch, W. Caecilianismus [Текст] / W. Kirsch // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume Hrsg: L. Finscher. – Bärenreiter-Verlag : Kassel / Basel / London / New York / Prag; Metzler-Verlag : Stuttgart / Weimar, 2000. – S. 317–326 (Bände 3).
197. **Kirsch, 2000** – Kirsch, W. Musik zwischen Theater und Kirche: Zur Dramaturgie geistlicher Musik der Neudeutschen Schule [Текст] / W. Kirsch // Liszt-Studien, 3 : Kongreßbericht Eisenstadt, 1983. – hrsg. von Serge Gut. – München und Salzburg, 1986. – S. 90-102.
198. **Kirsch, 2000** – Kirsch, W. Versenkung und Ekstase. Zur musikalischen Ausdrucksästhetik der Motetten Anton Bruckners [Текст] / W. Kirsch // F. W. Riedel (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7). – Sinzig, 2001. – S. 339-360.
199. **Kirsch, 2000** – Kirsch, W. Zwischen Kunst- und Liturgieanspruch: Die Kirchenmusik Anton Bruckners [Текст] / W. Kirsch // Ch.-H. Mahling (Hg.): Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth, 1981. – Kassel, Basel, London, 1984. – S. 248-271.
200. **Klose, 1936** – Klose, F. Zum Thema «Original und Bearbeitung bei Bruckner». – Regensburg, 1936-37.
201. **Koch, 1997** – Koch, A. Der Caecilianismus: Die kirchenmusikalische Konsequenz des Historismus [Текст] / A. Koch / Symposium der Musikhochschule. – Basel, 1997 (Manus.).
202. **Koch, 2003** – Koch, A. Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy [Текст] / A. Koch / Abhandlungen zur

- Musikgeschichte / Band 12. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2003. – 252 s.
203. **Krones, 1999** – Krones, H. Musiksprachliche Elemente aus Renaissance und Barock bei Anton Bruckner [Текст] / H. Krones // A. Harrandt /U. Harten/Erich, W. Partsch (Hg.): Bruckner – Vorbilder und Traditionen (= Bruckner-Symposion 1997). – Linz, 1999. – S. 53-72.
204. **Krones, 2001** – Krones, H. Bruckners Kirchenmusik im Spiegel des Cäcilianismus [Текст] / H. Krones // Anton Bruckner: Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts / hrsg. F. W. Riedel. – Sinzig : Studio Verl. Schewe, 2001. – S. 91–104 (Bände 7).
205. **Kronsteiner, 1964** – Kronsteiner, H. Bruckners Kirchenmusik und die Liturgie [Текст] / H. Kronsteiner // F. Grasberger (Hg.): Bruckner-Studien. Wien, 1964. – S. 75-78.
206. **Kropfreiter, 1974** – Kropfreiter, A. F. Das Kyrie der f-Moll-Messe von Bruckner im Adagio der neunten Symphonie [Текст] / A. F. Kropfreiter // Österreichische Musikzeitschrift. – № 29. – 1974. – S. 439-440.
207. **Kyrie, 2018** – Перевод латинского текста мессы [электронный ресурс]. – Режим доступа : http://hor.by/downloads/booklets/missa_translate_to_rus.pdf, свободный (дата обращения: 05.09.2018).
208. **Leichtentritt, 1908** – Leichtentritt, H. Geschichte der Motette [Текст] / H. Leichtentritt. – Leipzig : Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1908. – 453 s.
209. **Liber usualis, 1932** – Liber usualis [Текст] / Missae et Officii. – Paris : Desclee & co, 1932. – 1675 s.
210. **Liber usualis, 1961** – The liber usualis. With introduction and rubrics in English. Edited by the Benedictines of solesmes. Desclee company Printers to the Holy See and the Sacred Congregation of Rites. Tournai (Belgium) — New York, 1961. – 1882 s.

211. **Liebergen, 1981** – Liebergen, P. M. The Cecilian Movement in the Nineteenth Century. Summary of the Movement / P. M. Liebergen // The Choral Journal, XXI/9. – 1981. – P.13-16.
212. **LoCbAB, 2014** – List of compositions by Anton Bruckner [Электронный ресурс] : список произведений Антона Брукнера, по WAB-каталогу, составленного Р. Грасбергер. – Режим доступа : http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Anton_Bruckner , свободный (дата обращения: 19.12.2017).
213. **Louis, 1918** – Louis, R. Anton Bruckner / R. Louis. – München und Leipzig : Georg Müller, 1918. – 376 s., Bildbeigaben, Notenanhang.
214. **Lütteken, Forchert, 1997** – Lütteken, L., Forchert, A. Motette / L. Lütteken, A. Forchert // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie von Friedrich Blume. Sachteil 6. – Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar : Gemeinschaftsausgabe der Verlage, 1997. – S. 499–546.
215. **Maier, 1987** – Maier, E. Bruckner und der gregorianische Choral / E. Maier // O. Wessely (Hg.): Anton Bruckner e la musica sacra (= Bruckner Vorträge Rom 1986). – Linz, 1987. – S. 25-37.
216. **Maier, 1988** – Maier, E. Der Choral in den Kirchenwerken Bruckners / E. Maier // O. Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). – Linz, 1988. – S. 111-122.
217. **Maier, 2005** – Maier, E. Persönliches Bekenntnis und theologische Reflexionen den Kirchenwercken Anton Bruckners / E. Maier. –Wien; 2005.
218. **Maier, 2007** – Maier, E. Zur Tonsymbolik in Bruckners Kirchenmusik / E. Maier // Anton Bruckner – Die geistliche Musik (= Bruckner-Vorträge 2006). – Hrsg. von R. Boss. – Wien, 2007. – S. 17-30.
219. **Maier, 2009** – Maier, E. Anton Bruckner als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist. Aspekte einer Berufung / E. Maier. –Wien, 2009
220. **Nowak, 1974** – Nowak, L. Genie zwischen Gegensätzen / L. Nowak // Österreichische Musikzeitschrift, 29 (1974). – S. 397-404.

221. **Nowak, 1975** – Nowak, L. Studien zu den Formverhältnissen in der e-Moll-Messe von Anton Bruckner / L. Nowak // O. Wessely (Hg.): Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. – Wien, 1975. – S. 249-270.
222. **Nowak, 1977** – Nowak, L. Messe e-moll Fassung, 1866 – Studienpartitur : Vienna, 1977. – S. 3–11.
223. **Nowak, 1978** – Nowak, L. Glaube und Musik: Die Credo-Sätze in den Messen von Anton Bruckner / L. Nowak // Singende Kirche, 26. – Heft 2. – 1978/79. – S. 53-57.
224. **Nowak, 1987** – Nowak, L. Stile und Ausdruckselemente in Anton Bruckners Kirchenmusik / L. Nowak // O. Wessely (Hg.): Anton Bruckner e la musica sacra (= Bruckner Vorträge Rom, 1986). – Linz, 1987. – S. 9-14.
225. **Nowak, 1988** – Nowak, L. Anton Bruckners Kirchenmusik / L. Nowak // O. Wessely (Hg.): Anton Bruckner u. die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposium, 1985). – Linz, 1988. – S. 85-93.
226. **Nowak, 1995** – Nowak, L. Anton Bruckner: Musik und Leben / L. Nowak. – Linz : Rudolf Trauner Verlag, 1995 – 336 s.
227. **Oehm, 1996** – Oehm, H.-J. Anton Bruckner — Seine Kirchenmusik, ein Ausdruck seiner Persönlichkeit? J.-H. Oehm // Ein Beitrag zum Bruckner-Jahr, 1996.
228. **Orel, 1936** – Orel, A. Anton Bruckner. Sein Leben in Bildern / A. Orel. – Leipzig. Bibliographisches Institut. – 40 s.
229. **Paap, 1975** – Paap, W. Anton Bruckner and Church Music / W. Paap // Sacred Music / The Journal of the Church Music Association of America. – Volume 102.2, Summer, 1975. – S. 3–5.
230. **Partsch, 2012** – Partsch, E. W. Franz Xaver Bayer, Freund Bruckners, vor 150 Jahren geboren [Электронный ресурс] / E. W. Partsch // Stadtpfarre Steyr, 2012. – Режим доступа: http://www.dioezese-linz.at/redsys/index.php?page_new=441100, свободный (дата обращения: 09.01.2017).

231. **Partsch, 2013** – Partsch, E. W. Brucknerrezeption und Brucknerbild [Электронный ресурс] / E. W. Partsch // Forum OÖ Geschichte : Virtuelles Museum Oberösterreich, 2013. – Режим доступа : <http://www.oogeschichte.at/>, свободный (дата обращения: 19.12.2017).
232. **Praßl, 2001** – Praßl, F. K. Anton Bruckner und der gregorianische Choral seiner Zeit in Österreich / F. K. Praßl // F. W. Riedel (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7). Sinzig, 2001. – S. 77-89.
233. **Riedel, 2001** – Riedel, F. W. Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7) / F. W. Riedel. – Sinzig, 2001.
234. **Rudigier, 2017** – Franz Joseph Rudigier (Franz Joseph Rudigier. // Режим доступа: http://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Joseph_Rudigier, свободный (дата обращения: 30.04.2017).
235. **Sailer, 1839** – Sailer, J. M. V. Von dem Bunde der Religion mit der Kunst. Eine akademische Rede, gehalten vor dem Lernen und Studirenten der Universität Landshut im Jahre 1808 // [Sailer J. M.] Neue Beiträge zur Bildung des Geistlichen herausgegeben von Johann Michael Sailer. Neue, revidirte und vermehrte Auflage. Sulzbach: in der J. E. von Seidelschen Buchhandlung, 1839. S. 161–177. (Johann Michael Sailer's Sämtliche Werke, unter Anleitung des Verfassers herausgegeben von Joseph Widmer, Domkapitular des Bisthums Basel und Chorherr zu Veromünster. [In 40 (+1) Bänden (Theile)]; Neunzehnter Theil. Theologische Schriften. Neue Beiträge zur Bildung des Geistlichen. Neue, revidirte und vermehrte Ausgabe).
236. **Schlegels, 1884** – Schlegels, A. W. Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst / A. W. Schlegel // Die Kunstlehre. – Heilbronn : Verlag von Gebr. Henninger, 1884. – S. 238–256.
237. **Schmieder, 1976** – Schmieder, W. Johann Sebastian Bach : Bach-Werke-Verzeichnis/ - Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1976. – 747 [1] s.

238. **Schmitz, 1968** – Schmitz, A. Anton Bruckners Mottette «Os justi»: eine Erwägung zur Problematik der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert. / Epiphraasis: Festgabe für Carl Schmitt. Berlin, 1968. – 333 s.
239. **Scholz, 1966** – Scholz, H.-G. Die Form der reifen Messen Anton Bruckners / H.-G. Scholz // Die Musikforschung. – Vol. 19. – №. 1. – 1966. – 94 p.
240. **Scott, 1998** – Scott, D. Lux in tenebris (II) / D. Scott // The Bruckner Journal / Founding Editor: P. Palmer. – London, 1998. – P. 12–14.
241. **Scott, 1998** – Scott, D. Lux in tenebris (III) / D. Scott // The Bruckner Journal / Founding Editor: P. Palmer. – London, 1998. – P. 13–15.
242. **Scott, 1998** – Scott, D. Lux in tenebris: Bruckner and the Dialectic of Darkness and Light / D. Scott // The Bruckner Journal / Founding Editor: P. Palmer. – London, 1998. – P. 12–14.
243. **Scott, 1999** – Scott, D. Lux in tenebris (III) / D. Scott // The Bruckner Journal / Founding Editor: P. Palmer. – London, 1999. – P. 24–27.
244. **Sechter, 1830** – Sechter, S. Pracktische Generalbaß-Schule, op. 49. – Wien, Czerny-Witzendorf, 1830.
245. **Singer, 1924** – Singer, K. Bruckners Chormusik / K. Singer. – Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1924.
246. **Steinbeck, 2000** – Steinbeck, W. Anton Bruckner / W. Steinbeck // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil 3. Bärenreiter Kassel Basel London New York Prag Metzger Stuttgart Weimar, 2000. – S. 1037-1105.
247. **The Bruckner Journal, 1997** — The Bruckner Journal [Текст]. Editor Peter Palmer. – Volume 1-11. – 1997–.
248. **Thibaut, 1826** – Thibaut, A. F. J. Über Reinheit der Tonkunst / hrsg. J. C. B. Mohr – Heidelberg, 1826. – 230 s. (Zweite, vermehrte Ausgabe).
249. **Türk, 1787** – Türk, D. G. Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten [Текст] / D. G. Türk / Ein Beytrag zur Verbesserung der

- musikalischen Liturgie. – Leipzig : Schwickert ; Halle : Hemmerde, 1787. – 240 s.
250. **Türk, 1791** – Türk, D. G. Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen [Текст] / D. G. Türk. – Leipzig und Halle, 1791. – 389 s.
251. **Unterricht, 2001** – Unterricht, H. Cäcilianismus und anticäcilianische Tendenzen in Schlesien zur Zeit Anton Bruckners // Anton Bruckner-Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts / hrsg. von Friedrich W. Riedel. – Sinzig : Kirchenmusikalische Studien : 2001. – S. 105-113.
252. **Vesperale Romanum, 1913** – Vesperale Romanum. Excerptum ex Antiphonali S. R. E. Jussu SS. D. N. P II X. Pontificis Maximi [Текст] / Restituto et Editio: Paris, Departament de Musique, Universite Ottawa University, 1913. – 528 s.
253. **Vulgata, 2006** – Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam [Editio electronica] / plurimis consultis editionibus diligenter praeparata a Michaele Tvveedale : cui benignissime auxiliati sunt : M. Bozovic, M. Burghart. – Londini, MMV. – 1512 s.
254. **Wasserman, 2004** – Wasserman, J. I. Karoline Eberstaller: Is She the Real Link between Franz Schubert and Anton Bruckner? [Текст] / J. I. Wasserman. – Minneapolis, MN: University of Minnesota, Center for Austrian Studies, 2004. – № 2. – S. 1-18.
255. **Watson, 1975** – Watson, D. Bruckner (Master Musicians Series) [Текст] / D. Watson. – J. M. Dent&Sons : London, 1975. – 158 p.
256. **Williamson, 2004** – Williamson, J. The Cambridge Companion to Bruckner (Cambridge Companions to Music) [Текст] / J. Williamson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – 328 p.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ИЛЛЮСТРАЦИИ



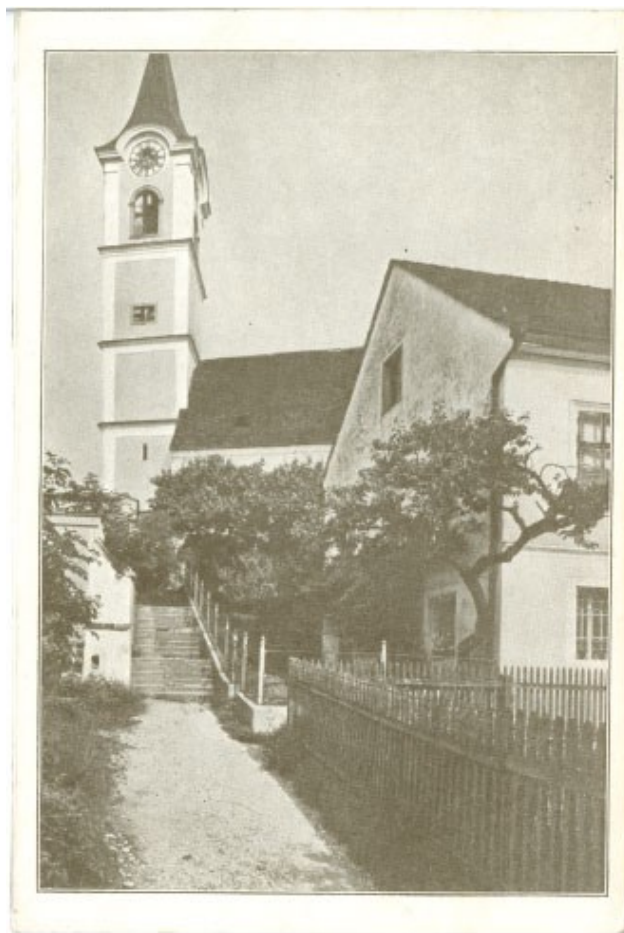
Ил. 1. Ансфельден (1901 г.)



Ил. 2. Ансфельден. Открытка (1902 г.)



Ил. 3. Современный Ансфельден, вид сверху



Ил. 4. Приходская церковь и дом Брукнера в Ансфельдене (1901 г.)



Ил. 5. Приходская церковь и дом Брукнера в Ансфельдене (современный вид)



Ил. 6. Интерьер приходской церкви в Ансфельдене (1901 г.)



Ил. 7. Интерьер приходской церкви в Ансфельдене (современный вид)



Ил. 8. Орган приходской церкви Ансфельдена



Ил. 9. Дом-музей Брукнера в Ансфельдене. Экспозиция комнаты, в которой проживала семья композитора



Ил. 10. Дом-музей Брукнера в Ансфельдене. Экспозиция классной комнаты



Ил. 11. Ярмарочная коммуна Хёршинг



Ил. 12. Приходская церковь в Хёршинге. XIX век



Ил. 13. Монастырь Санкт-Флориан. Вид сверху



Ил. 14. Алтарь церкви монастыря Санкт-Флориан



Ил. 15. Библиотека монастыря Санкт-Флориан



Ил. 16. А. Альтдорфер. Четыре створки алтаря в монастыре Санкт-Флориан (1516–1518)



Ил. 17. Расписной потолок Мраморного зала монастыря Санкт-Флориан



Ил. 18. Орган монастыря Санкт-Флориан



Ил. 19. Орган монастыря Санкт-Флориан



Ил. 22. Виндхаг-Фрайштадт



Ил. 23. Приходская церковь в Кронсторфе



Ил. 24. Интерьер приходской церкви в Кронсторфе



Ил. 25. Эннс. Приходская церковь



Ил. 26. Старый собор Линца



Ил. 27. Старый собор Линца. Интерьер



Ил. 28. Старый собор Линца. Орган, построенный Ф. К. Крисманном. На нем играл Брукнер



Ил. 29. Памятная доска на фасаде Старого собора Линца



Ил. 30. Новый собор в Линце. Собор Непорочного зачатия



Ил. 31. Вена. Орган церкви св. Августина



Ил. 32. Орган церкви св. Августина



Ил. 33. Приходская церковь в Штайре



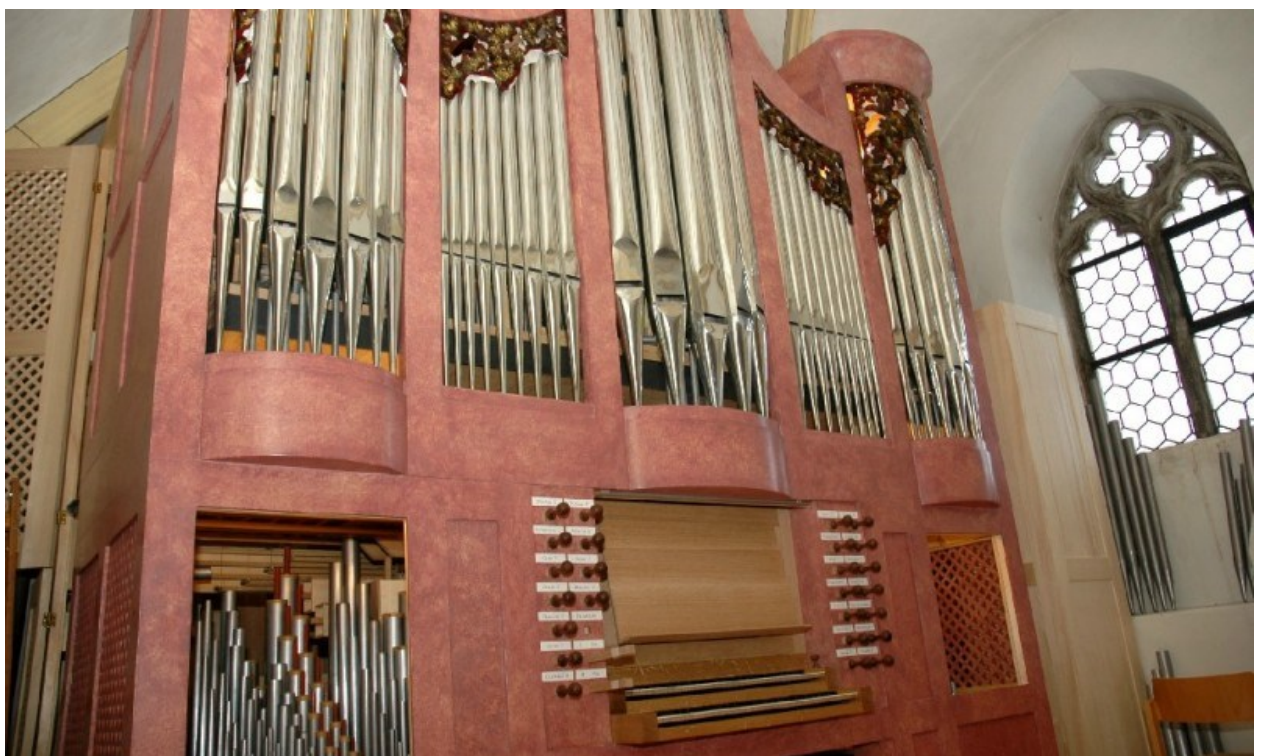
Ил. 34. Орган в Штайре, построенный Ф. К. Крисманном



Ил. 35. Монастырь Кремсмонстер сегодня



Ил. 36. Бенедиктинский монастырь в Кремсмюнстере. Интерьер



Ил. 37. Орган, на котором играл композитор в Кремсмюнстере

Симфонический маршрут Антона Брукнера: Ансфельден – Санкт-Флориан (Anton Bruckner Sinfoniewanderweg Ansfelden-St. Florian)

Длина маршрута – 8,3 км.



Ил. 38. Туристическая карта.



Ил. 39, 40. Станция 01: симфония № 1 – конец Химмельрайхстр



Ил. 41, 42. Станция 10: симфония № 9 – Вильбиргвег. Санкт-Флориан



Ил. 43. Прелат Санкт-Флориана М. Арнет



Ил. 44. Мужское хоровое общество *Liedertafel «Frohsinn»*.

Брукнер стоит вторым справа.



Ил. 45. Пастор Штайра И. Айхингер



Ил. 46. Епископ Линца Ф. Й. Рудигер



Ил. 47. О. Лойдол



Ил. 48. И. Траумилер



Ил. 49. Фр. Байер из Штайра



Wenn Alles Dir sich naht,
 O Meister von Gottes Gnaden!
 Und längst verdienten Lohn
 Mit Blumen- und Lorbeerkränzen
 In Jubel zählt —
 Da muß die treue Schaar
 Dich liebender Florianer
 Sich auch von Herzen freuen.
 Und Dir zu dem großen Siege
 Das „Vivat“ weihen.

H. Florian am 1. Februar 1888.

Adinprindner

[Wort]

D. Lohr

V. Lohr

K. Lohr

K. Lohr

K. Lohr

K. Lohr

K. Lohr

K. Lohr

K. Lohr

K. Lohr

Philipp Mayer

Philipp Mayer

Philipp Mayer

Philipp Mayer

Philipp Mayer

Philipp Mayer

Philipp Mayer

Philipp Mayer

Philipp Mayer

Philipp Mayer

Philipp Mayer

Ил. 50. Поздравительное письмо Брукнеру от Санкт-Флорианских друзей в связи с успехом Четвертой симфонии



Ил. 51. Аббатство Вильхеринг



Ил. 52. Орган монастыря Вильхеринг



Ил. 53. Монастырь Вильхеринг.
Место первого исполнения церковного хора Брукнера *Iam lucis orto sidere* WAB 18



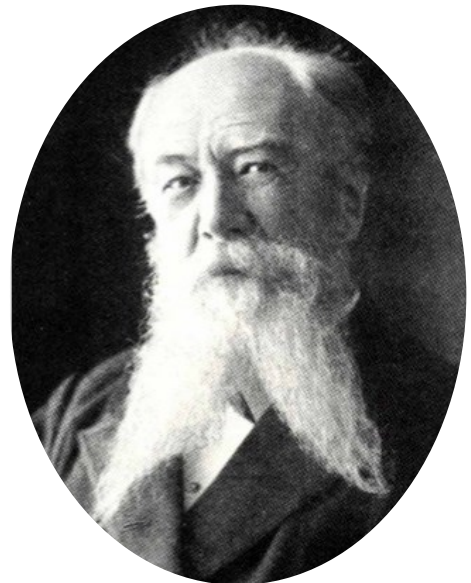
Ил. 54. Иоганн Август Дюрренбергер



Ил. 55. Леопольд Ценетти



Ил. 56. Симон Зехтер



Ил. 57. Отто Китцлер

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ХРОНОГРАФ ТВОРЧЕСТВА АНТОНА БРУКНЕРА

Год написания	Церковные сочинения			Светские сочинения		
	Малые церковные вокальные произведения	Крупные церковные вокальные произведения	Инструментальные сочинения	Симфонии	Инструментальные произведения	Светские вокальные произведения
1835			<i>Präludium</i> WAB 127 <i>Es-dur</i>			
1836	<i>Pange lingua</i> WAB 31 <i>C-dur</i>					
1837-1841			<i>Vier Präludium</i> WAB 128 <i>Es-dur</i>			
1842		<i>Windhaager Messe</i> WAB 25 <i>C-dur</i>				
1843		1. <i>Kronstorfer Messe</i> WAB 146 <i>d-moll</i> ; 2. <i>Libera me</i> WAB 21 <i>F-dur</i>				1. <i>An dem Feste</i> WAB 59 <i>Des-dur</i> ; 2. <i>Festlied</i> WAB 67 <i>D-dur</i> ; 3. <i>Tafellied</i> WAB 86 <i>Des-dur</i>
1844	1. <i>Asperges me</i> WAB 4 <i>F-dur</i> ; 2. <i>Litanies</i> WAB 132 (утрачен) 3. <i>Salve Maria</i> WAB 134 (утрачен)	<i>Messe für den Gründonnerstag</i> WAB 9 <i>F-dur</i>				
1845	1. <i>Asperges me</i> WAB 3/1 эолийский, WAB 3/2 <i>F-dur</i> ; 2. <i>Dir, Herr, dir will ich mich ergeben</i> WAB 12 <i>A-dur</i> ; 3. <i>O du liebes Jesukind</i> WAB 146 <i>F-dur</i> ; 4. <i>Tantum ergo</i> WAB 43 <i>A-dur</i>	1. <i>Requiem</i> WAB 133 (утрачен) 2. <i>Messe pro Quadragesima</i> WAB 140 (эскизы)				1. <i>Das Lied vom deutschen Vaterland</i> WAB 78 <i>Des-dur</i> ; 2. <i>Mild wie die Bäche</i> WAB 138 <i>As-dur</i> ; 3. <i>Musikalischer Versuch nach dem Kammer-Styl</i> WAB 93a, 93b <i>D-dur</i> ; 4. <i>Vergißeinnicht</i> WAB 93c <i>D-dur</i> ; 5. <i>Wie des Bächleins Silberquelle</i> WAB 137 <i>G-dur</i>
1846	1. <i>Tantum ergo</i> WAB 41/1–4 <i>Es-dur, C-dur, B-dur, As-dur</i>	<i>Messe</i> WAB 139 (эскизы)	(или 1852) 1. <i>Nachspiel</i> WAB 126 <i>d-moll</i> ; 2. <i>Vorspiel</i> (или <i>Andante</i>) WAB 130 <i>d-moll</i>			<i>Ständchen</i> WAB 84 <i>G-dur</i>
1847			<i>Vorspiel und Fuge</i> WAB 131 <i>c-moll</i> ; <i>Zwei Aequale</i> для 3 тромбонов WAB 114 <i>c-moll</i>			<i>Der Lehrerstand</i> WAB 77 <i>Es-dur</i>

1848	<i>In jener letzten der Nächte</i> WAB 17, 17a <i>f-moll</i>					1. <i>Sternschnuppen</i> WAB 85 <i>F-dur</i>
1849		<i>Requiem</i> WAB 39 <i>d-moll</i>				
1850					1. <i>Lancier-Quadrille</i> WAB 120 <i>C-dur</i> ; 2. <i>Steiermärker</i> WAB 122 <i>G-dur</i>	<i>Des Höchsten Preis, des Vaterlandes Ruhm</i> WAB 95/2 <i>C-dur</i>
1851		<i>Entsagen (O Maria! Du Jungfrau mild und hehr!)</i> WAB 14 <i>B-dur</i>				1. <i>Ein jubelnd Hoch in Leid und Lust</i> WAB 83/1 <i>D-dur</i> ; 2. <i>Frühlingslied</i> WAB 68 <i>A-dur</i> ; 3. <i>Lebt wohl, ihr Sangesbrüder</i> WAB 83/2 <i>A-dur</i> ; 3. <i>Das edle Herz</i> WAB 66 <i>A-dur</i>
1852	1. <i>Totenlied</i> WAB 47 <i>Es-dur</i> ; 2. <i>Totenlied</i> WAB 48 <i>Es-dur</i>	1. <i>Magnificat</i> WAB 24 <i>B-dur</i> ; 2. <i>Psalm 22</i> WAB 34 <i>Es-dur</i> ; 3. <i>Psalm 114</i> WAB 36 <i>G-dur</i> ; 4. <i>Arneth Cantata Heil, Vater! Dir zum hohen Feste</i> WAB 61a <i>D-dur</i>				<i>Die Geburt</i> WAB 69 <i>Des-dur</i>
1853					<i>Drei kleine Vortragsstücke</i> WAB 124 № 1: <i>G-dur</i>	
1854	1. <i>Tantum ergo</i> WAB 44 <i>B-dur</i> ; 2. <i>Vor Arneths Grab</i> WAB 53 <i>f-moll</i>	1. <i>Libera me</i> № 2 WAB 22 <i>f-moll</i> ; 2. <i>Missa solemnis</i> WAB 29 <i>b-moll</i>			1. <i>Drei kleine Vortragsstücke</i> WAB 124. № 2: <i>G-dur</i> ; 2. <i>Quadrille</i> WAB 121 <i>D-dur</i>	<i>Laßt Jubeltöne laut erklingen</i> WAB 76 <i>Es-dur</i>
1855		1. <i>Mayer Cantata (Auf, Brüder! auf, und die Saiten zur Hand!)</i> WAB 60 <i>D-dur</i> ; 2. <i>Festgesang (St. Jodok spross aus edlem Stamm)</i> WAB 15 <i>C-dur</i>			<i>Drei kleine Vortragsstücke</i> WAB 124. № 3: <i>F-dur</i>	<i>Des Dankes Wort sei mir vergönnt</i> WAB 62 <i>F-dur</i>
1856	<i>Ave Maria</i> WAB 5 <i>F-dur</i>	<i>Psalm 146</i> WAB 37 <i>A-dur</i>			<i>Klavierstück</i> WAB 119 <i>Es-dur</i>	<i>Wie bist du, Frühling, gut und treu</i> WAB 58 <i>G-dur</i>
1857		1. <i>Auf, Bruder! auf zur frohen Feier</i> WAB 61b <i>D-dur</i>				
1858-1860						

1861	1. <i>Afferentur regi</i> WAB 1 <i>F-dur</i> ; 2. <i>Ave Maria</i> WAB 6 <i>F-dur</i> ; 3. <i>Am Grabe</i> WAB 2 <i>f-moll</i>		<i>Fuge</i> WAB 125 <i>d-moll</i>			1. <i>Des Baches Frühlingsfeier</i> WAB deest <i>d-moll</i> (Kitzler-Studienbuch); 2. <i>Du bist wie eine Blume</i> WAB 64 <i>F-dur</i> ; 3. <i>Nachglück</i> WAB deest <i>C-dur</i> (Kitzler-Studienbuch); 3. <i>O habt die Thräne gern</i> WAB deest <i>a-moll</i> (Kitzler-Studienbuch); 4. <i>Von der schlummernden Mutter</i> WAB deest <i>F-dur</i> (Kitzler-Studienbuch)
1862		Fest-Cantate <i>Preiset den Herrn</i> WAB 16 <i>D-dur</i>			1. <i>Walzer</i> WAB deest <i>C-dur</i> (Kitzler-Studienbuch); 2. <i>Walzer</i> WAB deest <i>Es-dur</i> (Kitzler-Studienbuch); 3. <i>Polka (Galopp)</i> WAB deest <i>C-dur</i> (Kitzler-Studienbuch); 4. <i>Mazurca</i> WAB deest <i>a-moll</i> (Kitzler-Studienbuch); 5. <i>Menuett</i> WAB deest <i>C-dur</i> (Kitzler-Studienbuch); 6. <i>Menuett und Trio</i> WAB deest <i>G-dur</i> (Kitzler-Studienbuch); 7. <i>Marsch</i> WAB deest <i>C-dur</i> (Kitzler-Studienbuch); 8. <i>Marsch</i> WAB deest <i>d-moll</i> (Kitzler-Studienbuch); 9. <i>Marsch</i> WAB deest <i>F-dur</i> (Kitzler-Studienbuch);	5. <i>Der Abendhimmel</i> WAB 55 <i>As-dur</i> ; 6. <i>Der Trompeter an der Katzbach</i> WAB deest <i>f-moll</i> (Kitzler-Studienbuch)

					10. <i>Andante für Klavier</i> WAB deest <i>d-moll</i> (Kitzler-Studienbuch); 11. <i>Andante für Klavier</i> WAB deest <i>Es-dur</i> (Kitzler-Studienbuch); 12-13. <i>Scherzo</i> WAB deest <i>g-moll, F-dur</i> (Kitzler-Studienbuch); 14. <i>Etüde</i> WAB deest <i>G-dur</i> (Kitzler-Studienbuch); 15. <i>Chromatische Etüde</i> WAB deest <i>F-dur</i> (Kitzler-Studienbuch); 16. <i>Thema und Variationen</i> WAB deest <i>G-dur</i> (Kitzler-Studienbuch); 17-23. <i>Rondo</i> WAB deest <i>G-dur, c-moll, d-moll, F-dur, G-dur, e-moll, Es-dur</i> (Kitzler-Studienbuch); 24. <i>Sonate</i> WAB deest <i>g-moll</i> (Kitzler-Studienbuch); 25. <i>Streichquartett</i> WAB 111 <i>c-moll</i> (Kitzler-Studienbuch); 26. <i>Rondo für Streichquartett</i> WAB deest <i>c-moll</i> (Kitzler-Studienbuch); 27. <i>Der Trompeter an der Katzbach</i> WAB deest (Kitzler-Studienbuch); 28-31. <i>Vier Fantasien</i> WAB deest <i>d-moll, c-moll, c-moll, d-moll</i>	
--	--	--	--	--	---	--

					(Kitzler-Studienbuch); 32. Marsch WAB 96 <i>d-moll</i> 33-35. <i>Drei Orchestersätze</i> WAB 97 <i>Es-dur</i> , <i>e-moll</i> , <i>F-dur</i> 36. <i>Ouvertüre</i> WAB 98 <i>g-moll</i> ; 37. <i>Symphonie f-moll</i> (эскиз); 38-41. Scherzo <i>C-dur</i> , <i>d-moll</i> , <i>a-moll</i> , <i>C-dur</i> (эскизы)	
1863		<i>Psalm 112</i> WAB 35 <i>B-dur</i>		<i>Symphonie №00</i> WAB 99 <i>f-moll</i> (Studier-symphonie)	<i>Stille Betrachtung an einem Herbstabende</i> WAB 123 <i>fis-moll</i>	<i>Germanenzug</i> WAB 70 <i>d-moll</i>
1864		<i>Messe №1</i> WAB 26 <i>d-moll</i>				1. <i>Herbstkummer</i> WAB 72 <i>e-moll</i> ; 2. <i>Herbstlied</i> WAB 73 <i>fis-moll</i> ; 3. <i>Herzeleid</i> WAB deest <i>e-moll</i> (Kitzler-Studienbuch); 4. <i>Um Mitternacht</i> WAB 89 <i>f-moll</i> ;
1865	<i>Trauungsschor</i> WAB 49 <i>F-dur</i>			<i>Symphonie №1</i> WAB 101 <i>c-moll</i> (1865-1866)	<i>Marche militaire</i> WAB 116 <i>Es-dur</i>	5. <i>Im April</i> WAB 75 <i>As-dur</i>
1866		<i>Messe №2</i> WAB 27 <i>e-moll</i>			<i>Abendklänge</i> WAB 110 <i>e-moll</i>	1. <i>Der Abendhimmel</i> WAB 56 <i>F-dur</i> ; 2. <i>Vaterländisch Weinlied</i> WAB 91 <i>C-dur</i> ; 3. <i>Vaterlandslied</i> WAB 92 <i>As-dur</i>
1867						
1868	1. <i>Inveni David</i> WAB 19 <i>f-moll</i> ; 2. <i>Iam lucis orto sidere</i> WAB 18a фригийский; 3. <i>Pange lingua et Tantum ergo</i> WAB 33 фригийский	<i>Messe 3</i> WAB 28 <i>f-moll</i>			1. <i>Erinnerung</i> WAB 117 <i>As-dur</i> ; 2. <i>Fantasie</i> WAB 118 <i>G-dur</i>	1. <i>Das Frauenherz, die Mannesbrust</i> WAB 95/1 <i>A-dur</i> ; 2. <i>Mein Herz und deine Stimme</i> WAB 79 <i>A-dur</i>
1869	<i>Locus iste</i> WAB 23 <i>C-dur</i>			<i>Symphonie №0</i> WAB 100 <i>d-moll</i>		1. <i>Im Wort und Liede wahr und treu</i> WAB 148/1 <i>C-dur</i> ; 2. <i>Wir alle jung und alt</i> WAB 148/2

						<i>d-moll;</i> <i>3.Mitternacht</i> WAB 80 <i>As-dur</i>
1870		<i>Heil Dir zum schönen Erstlingsfeste</i> WAB 61c <i>D-dur</i>				
1871				<i>Symphonie</i> №2 WAB 102 <i>c-moll</i> (1871-1872)		
1872						
1873	<i>Christus factus est</i> WAB 10 <i>d-moll</i>			<i>Symphonie</i> №3 WAB 103 <i>d-moll</i>		
1874				<i>Symphonie</i> №4 WAB 104 <i>Es-dur</i>		<i>Freier Sinn und froher Mut</i> WAB 147 <i>D-dur</i>
1875		<i>Requiem</i> WAB 141 (эскиз)		<i>Symphonie</i> №5 WAB 105 <i>B-dur</i> (1875-1876)		
1876						<i>Das hohe Lied</i> WAB 74a <i>As-dur</i>
1877						
1878	<i>1.Tota pulchra es Maria</i> WAB 46 фригийский; <i>2.Zur Vermählungsfei er</i> WAB 54 <i>D-dur</i>					<i>Abendzauber</i> WAB 57 <i>Ges-dur</i>
1879	<i>Os justi</i> WAB 30 <i>F-dur</i>			<i>Symphonie</i> №6 WAB 106 <i>A-dur</i> (1879-1881)	<i>1.Streichquintett</i> WAB 112 <i>F-dur</i> ; <i>2.Intermezzo</i> WAB 113 <i>d-moll</i>	<i>Das hohe Lied</i> WAB 74b <i>As-dur</i>
1880			<i>Introduktion und Doppelfuge</i> WAB deest <i>B-dur</i>			
1881		<i>Te Deum</i> WAB 45 <i>C-dur</i> (по 1884)		<i>Symphonie</i> №7 WAB 107 <i>E-dur</i> (1881-1883)		
1882	<i>Ave Maria</i> WAB 7 <i>F-dur</i>					<i>1.Sängerbund</i> WAB 82 <i>C-dur</i> ; <i>2.Volkslied</i> WAB 94 <i>C-dur</i>
1883						
1884	<i>1.Salvum fac populum tuum</i> WAB 40 <i>F-dur</i> ;		<i>Präludium</i> WAB 129 <i>C-dur</i>	<i>Symphonie</i> №8 WAB 108 <i>c-moll</i>		

	2. <i>Christus factus est</i> WAB 11 <i>d-moll</i> ; 3. <i>Veni Creator Spiritus</i> WAB 50			(1884-1887)		
1885	1. <i>Virga Jesse</i> WAB 52 <i>e-moll</i> ; 2. <i>Ecce sacerdos</i> WAB 13 <i>a-moll</i> ; 3. <i>Ave Regina</i> WAB 8, григор. модус					
1886	<i>Iam lucis orto sidere</i> WAB 18b <i>g-moll</i>					1. <i>Trösterin</i> Musik WAB 88 <i>c-moll</i> ; 2. <i>Um Mitternacht</i> WAB 90 <i>f-moll</i>
1887				<i>Symphonie</i> №9 WAB 109 <i>d-moll</i> (1887-1896)		
1888	1. <i>Tantum ergo</i> WAB 41/1–4 <i>Es-dur, C-dur, B-dur, As-dur</i> ; 2. <i>Tantum ergo</i> WAB 42a <i>D-dur</i>					
1889						<i>Heut kommt ja</i> <i>Freund Klose zum</i> <i>Gause</i> WAB deest <i>C-dur</i>
1890			1. <i>Adagio</i> WAB deest <i>B-dur</i> ; 2. <i>Improvisationsskizze</i> <i>Ischl</i> WAB deest			<i>Träumen und</i> <i>Wachen</i> WAB 87 <i>As-dur</i>
1891	<i>Pange lingua</i> WAB 31a <i>C-dur</i>					
1892	<i>Vexilla regis</i> WAB 51 фригийский	<i>Psalm 150</i> WAB 38 <i>C-dur</i>				<i>Der deutsche</i> <i>Gesang</i> WAB 63 <i>Das deutsche</i> <i>Gesang</i> WAB 63
1896						<i>Helgoland</i> WAB 71 <i>g-moll</i>

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ПЕРЕЧЕНЬ ЦЕРКОВНЫХ ВОКАЛЬНЫХ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ БРУКНЕРА¹⁶²

№	Название ¹⁶³	Тональность	Состав	Дата создания	Жанр	Посвящение	Место создания	Первое исполнение
WAB 1	Afferentur regi	F-dur	4-голосный хор (SATB) и 3 тромбона (по желанию)	07.11.1861	офферторий	Иоганн Баптист Бургшталлер	Линц	13.12.1861, Санкт-Флориан
WAB 2	Am Grabe ¹⁶⁴	f-moll	4-голосный мужской хор <i>a cappella</i>	11.02.1861	элегия	Йозефина Хафферль ¹⁶⁵	Линц	11.02.1861, Линц
WAB 3/1	Asperges me No. 1	эолийский лад	хор (SATB) и орган	1844, 1845	антифон	не имеет	Кронсторф	Кронсторф
WAB 3/2	Asperges me No. 2	F-dur	хор (SATB) и орган	1844, 1845	антифон	не имеет	Кронсторф	Кронсторф
WAB 4	Asperges me	F-dur	4-голосный смешанный хор (SATB), орган по желанию	1843, 1844	антифон	не имеет	Кронсторф	?
WAB 5	Ave Maria No. 1	F-dur	4-голосный смешанный хор, виолончель и орган	24.07.1856	гимн	Игнац Траумиллер	Линц	7.10.1856, Санкт-Флориан (праздник Розария)
WAB 6	Ave Maria No. 2	F-dur	7-голосный смешанный хор (SAATTBB)	До 12.05.1861	гимн	не имеет	Линц	12.05.1861, Старый собор Линца

¹⁶² Перечень приведен по каталогу Ренаты Грасбергер: R. Grasberger. Werkverzeichnis Anton Bruckner (WAB). Tutzing: Schneider, 1977 [LoCbAB, 2014].
Дополнения из статьи В. Штайнбека [Steinbeck, 2000].

¹⁶³ В предлагаемой таблице названия крупных церковных хоров выделены жирным курсивом.

¹⁶⁴ Обработка хора *Vor Arneths Grab*, созданного в Санкт-Флориане.

¹⁶⁵ Хор написан по случаю похорон купеческой вдовы.

№	Название ¹⁶³	Тональность	Состав	Дата создания	Жанр	Посвящение	Место создания	Первое исполнение
WAB 7	Ave Maria No. 3	F-dur	альт и фортепиано (также орган или гармоника)	05.02.1882	гимн	Луиза Хохляйтнер	?	октябрь, 1921, Штуттгарт (Брукнер. праздник)
WAB 8	Ave Regina cælorum	григорианский модус	голос и орган	1885/1886	гимн	для хоровой молитвы монастыря Клостернойбург	?	25.03.1886, Клостернойбург
WAB 9	Messe für den Gründonnerstag (Christus factus est No. 1)	F-dur	4-голосный смешанный хор <i>a cappella</i>	1844-1845	месса	не имеет	Кронсторф	Кронсторф, 1844 (или 1845?)
WAB 10	Christus factus est No. 2	d-moll	8-голосный смешанный хор (SSAATTBB), 3 тромбона и струнные (по желанию)	08.12.1873	градуал	не имеет	Вена	08.12.1873, Вена (придворная капелла)
WAB 11	Christus factus est No. 3	d-moll	4-голосный смешанный хор	28.05.1884	градуал	Оддо Лойдол	Вена	9.11.1884, Вена (придворная капелла)
WAB 12	Dir, Herr, Dir will ich mich ergeben	A-dur	4-голосный смешанный хор	1845	хорал	не имеет	Санкт- Флориан или Кронсторф	?

№	Название ¹⁶³	Тональность	Состав	Дата создания	Жанр	Посвящение	Место создания	Первое исполнение
WAB 13	Ecce sacerdos	a-moll	8-голосный смешанный хор, 3 тромбона и орган	=28.04.1885	антифон	О. А. М. D. G. (Omnia ad maiorem Dei gloriam) ¹⁶⁶	Вена	21.11.1912, Фёклабрук
WAB 14	Entsagen (O Maria! Du Jungfrau mild und hehr!)	B-dur	сопрано или тенор, хор и фортепиано или орган	1851	кантата	Михаэль Арнет	Санкт-Флориан	?
WAB 15	<i>Festgesang=Jodok Cantata</i>	C-dur	сопрано, тенор, бас, хор и фортепиано	06.12.1855	кантата	не имеет	Санкт-Флориан	декабрь 1855, Санкт-Флориан
WAB 16	<i>Festkantate „Preisest den Herrn“</i>	D-dur	4-голосный мужской хор, оркестр (орган по желанию)	25.04.1862.	кантата	Для закладки фундамента Нового собора в Линце	Линц	01.05.1862, Линц
WAB 17a	In jener letzten der Nächte (= In monte Oliveti)	f-moll	голос и орган	1848	хорал	не имеет	Санкт-Флориан	Страстной Четверг или Страстная Пятница 1848, Санкт-Флориан
WAB 17b	In jener letzten der Nächte	f-moll	4-голосный смешанный хор <i>a cappella</i>	1848	хорал	не имеет	Санкт-Флориан	Страстной Четверг или Страстная Пятница 1848, Санкт-Флориан
WAB 18	Iam lucis orto sidere (In St. Angelum custodem)	фригийский лад	4-голосный смешанный хор	лето, 1868	гимн	Алоиз Дорфер, аббат монастыря в Вильхеринге	Линц	1868, монастырь Вильхеринг
WAB 18a	Iam lucis orto sidere (In St. Angelum custodem)	e-moll	4-голосный смешанный хор и орган	лето, 1868	гимн	Алоиз Дорфер, аббат монастыря в Вильхеринге	Линц	1868, монастырь Вильхеринг

¹⁶⁶ «Все для вящей славы Бога».

№	Название ¹⁶³	Тональность	Состав	Дата создания	Жанр	Посвящение	Место создания	Первое исполнение
WAB 18b	Iam lucis orto sidere (In St. Angelum custodem)	g-moll	4-голосный мужской хор <i>a cappella</i>	05.1886	гимн	не имеет	Вена	?
WAB 19	Inveni David	f-moll	мужской хор (4 голоса) и четыре тромбона	21.04.1868	офферторий	Хор. общество <i>Frohsinn</i>	Линц	10.05. 1868, Линц (Старый Собор)
WAB 20	Inveni David ¹⁶⁷		голос и орган	28.07.1879	хорал	Игнац Траумиллер	Вена	28.08.1879, Санкт-Флориан (праздник августинцев)
WAB 21	Libera me № 1	F-dur	хор и орган	1843-45?	респонсорий	не имеет	Кронсторф	Кронсторф
WAB 22	Libera me № 2	f-moll	хор (SSATB), 3 тромбона, орган, виолончель и контрабас	март, 1854	респонсорий	Михаэль Арнет	?	28.03.1854, Санкт-Флориан
WAB 23	Locus iste	C-dur	хор	11.08.1869	градуал	Оддо Лойдол	Линц	29.10.1869, Линц
WAB 24	<i>Magnificat</i>	B-dur	вокальный квартет, хор, 2 трубы, литавры, орган, и струнные без альтовой строчки	15.08.1852	магнификат	Игнац Траумиллер	Санкт-Флориан	01.08.1854, Санкт-Флориан
WAB 25	<i>Windhaager Messe</i>	C-dur	альт (голос), 2 валторны и орган	1842	месса	Анна Мария Йобст ¹⁶⁸	Виндхаг-Фрайштадт	?

¹⁶⁷ Хорал *Inveni David* является частью градуала *Os justi*. По ошибке он был классифицирован Р. Грасбергер как отдельное сочинение.

¹⁶⁸ Солистка церковного хора в Виндхаг-Фрайштадте.

№	Название ¹⁶³	Тональность	Состав	Дата создания	Жанр	Посвящение	Место создания	Первое исполнение
WAB 26	Messe № 1	d-moll	вокальный квартет, хор, оркестр и орган по желанию.	1864	месса	не имеет	Линц	20.11.1864, Линц (Старый Собор)
WAB 27	Messe № 2	e-moll	хор и духовые	1866	месса	Франц Йозеф Рудигер	Линц	1)29.09.1869, Линц (Новая Соборная площадь); 2) Октябрь, 1885 (Старый Собор)
WAB 28	Messe № 3	f-moll	вокальный квартет, хор, оркестр и орган по желанию	1868	месса	Антон Риттер фон Имхоф-Гейслингхоф	Линц	16.06.1872, Вена (празд. Св. Августина)
WAB 29	Missa solennis	b-moll	вокал. квартет, хор, орган и оркестр	1854	Месса	Фридрих Майер	Санкт-Флориан	14.09.1854, Санкт-Флориан
WAB 30	Os justi	лидийский лад	хор и орган	1-я версия: 18.07.1879 2-я версия: август, 1879	градуал	Игнац Траумиллер	Санкт-Флориан	28.08.1879, Санкт-Флориан
WAB 31	Pange lingua	C-dur	хор	1836	гимн	не имеет	Хёршинг	?
WAB 31a	Pange lingua	C-dur	хор	19.04.1891	гимн	не имеет	Вена	?
WAB 32	Tantum ergo	D-dur	хор	1843	гимн	для Санкт-Флориана (?)	Кронсторф или Санкт-Флориан	Санкт-Флориан (?)
WAB 33	Pange lingua et Tantum ergo	фригийский лад	хор	31.01.1868	гимн	не имеет	Линц	=1890, Штайр
WAB 34	Psalm 22	Es-dur	хор и фортепиано	1852	псалом	не имеет	Санкт-Флориан	1852 (?), Санкт-Флориан (?)

№	Название ¹⁶³	Тональность	Состав	Дата создания	Жанр	Посвящение	Место создания	Первое исполнение
WAB 35	<i>Psalm 112</i>	B-dur	8-голосный смешанный хор (SSAATTBB) и оркестр	июль 1863	псалом	не имеет	Линц	14.03.1926, Фёклабрук
WAB 36	<i>Psalm 114</i>	G-dur	5-голосный смешанный хор (SAATB) и 3 тромбона	30.07.1852	псалом	Игнац Асмайер	Санкт-Флориан	лето 1852, Санкт-Флориан
WAB 37	<i>Psalm 146</i>	A-dur	вокальный. квартет, хор (SSAATTBB) и оркестр	1856	псалом	не имеет	Линц	28.11.1971, Нюрнберг
WAB 38	<i>Psalm 150</i>	C-dur	сопрано, хор и оркестр	1892	псалом	Макс фон Оберляйтнер	Вена	13.11.1892, Вена
WAB 39	<i>Requiem</i>	d-moll	солист, вокальный квартет, хор, 1 рожок, 3 тромбона, орган и струнные	1848/1849	реквием	Франц Зайлер (1849) Франц Байер (1895)	Санкт-Флориан	15.09.1849, Санкт-Флориан
WAB 40	Salvum fac populum tuum	F-dur	4-голосный смешанный хор <i>a cappella</i>	14.11.1884	офферторий	не имеет	Вена	?
WAB 41/1	Tantum ergo No. 3	Es-dur	4-голосный смешанный хор и орган по желанию	1846	гимн	не имеет	Санкт-Флориан	Санкт-Флориан (?)
WAB 41/1	Tantum ergo No. 3	Es-dur	4-голосный смешанный хор <i>a cappella</i>	апрель, 1888	гимн	не имеет	Вена	?

№	Название ¹⁶³	Тональность	Состав	Дата создания	Жанр	Посвящение	Место создания	Первое исполнение
WAB 41/2	Tantum ergo No. 4	C-dur	4-голосный смешанный хор и орган по желанию	1846	гимн	не имеет	Санкт-Флориан	Санкт-Флориан (?)
WAB 41/2	Tantum ergo No. 4	C-dur	4-голосный смешанный хор <i>a cappella</i>	апрель, 1888	гимн	не имеет	Вена	?
WAB 41/3	Tantum ergo No. 1	B-dur	4-голосный смешанный хор и орган по желанию	1846	гимн	не имеет	Санкт-Флориан	Санкт-Флориан (?)
WAB 41/3	Tantum ergo No. 1	B-dur	4-голосный смешанный хор <i>a cappella</i>	апрель, 1888	гимн	не имеет	Вена	?
WAB 41/4	Tantum ergo No. 2	As-dur	4-голосный смешанный хор и орган по желанию	1846	гимн	не имеет	Санкт-Флориан	Санкт-Флориан (?)
WAB 41/4	Tantum ergo No. 2	As-dur	4-голосный смешанный хор <i>a cappella</i>	апрель, 1888	гимн	не имеет	Вена	?
WAB 42	Tantum ergo	D-dur	5-голосный хор (SSATB) и орган	февраль, 1846	гимн	не имеет	Санкт-Флориан	Санкт-Флориан (?)
WAB 42a	Tantum ergo	D-dur	5-голосный хор (SSATB) и орган	апрель, 1888	гимн	не имеет	Вена	?
WAB 43	Tantum ergo	A-dur	хор и орган	1844 или 1845	гимн	не имеет	Кронсторф или Санкт-Флориан	?
WAB 44	Tantum ergo	B-dur	хор, 2 трубы, орган и 2 скрипки	1854	гимн	не имеет	?	?

№	Название ¹⁶³	Тональность	Состав	Дата создания	Жанр	Посвящение	Место создания	Первое исполнение
WAB 45	<i>Te Deum</i>	C-dur	вокальный квартет, хор, оркестр и орган по желанию	1881, 1884	гимн	Богу	Вена	02.05.1885, Вена (для двух клавиров) 10.01.1886, Вена (оригинальная версия)
WAB 46	Tota pulchra es Maria	фригийский лад	тенор, хор и орган	30.03.1878	антифон	Франц Йозеф Рудигер	Вена	04.06.1878, Линц (часовня Нового Собора)
WAB 47	Totenlied No. 1	Es-dur	4-голосный смешанный хор <i>a cappella</i>	1852	элегия	Карл Зайберль	Санкт-Флориан	1852, церковь Св. Марии
WAB 48	Totenlied No. 2	F-dur	4-голосный смешанный хор <i>a cappella</i>	1852	элегия	Карл Зайберль	Санкт-Флориан	1852, церковь Св. Марии
WAB 49	Trauungs-Chor	F-dur	вокальный квартет, мужской хор и орган	08.01.1865	духовная песня	Чарльз и Мэри Кершбаум Шимачек	Линц	05.02.1865, прих. церковь в Линце
WAB 50	Veni Creator Spiritus	григорианский модус	голос и орган	1884 или ранее	гимн	не имеет	?	?
WAB 51	Vexilla regis	фригийский	4-голосный смешанный хор <i>a cappella</i>	09.02.1892	гимн	для Санкт-Флориана	?	15.04.1892, Санкт-Флориан (Страстная пятница)
WAB 52	Virga Jesse floruit	Es-dur	4-голосный смешанный хор <i>a cappella</i>	1885	градуал	Игнац Траумиллер	?	08.12.1885 (праздник Непорочного Зачатия Д. М.), Вена (Придвор. капелла)

№	Название ¹⁶³	Тональность	Состав	Дата создания	Жанр	Посвящение	Место создания	Первое исполнение
WAB 53	Vor Arneths Grab	f-moll	4-голосный мужской хор и 3 тромбона	28.03. 1854	элегия	Михаэль Арнет	Санкт-Флориан	28.03. 1854 кладбище Санкт-Флориана
WAB 54	Zur Vermählungsfeier	D-dur	4-голос мужской хор	27.11.1878	духовная песня	Антон Ёльцельт Риттер фон Невин	?	?
WAB 60	<i>Auf, Brüder! auf, und die Saiten zur Hand!</i>	D-dur	SATB, TTBB, вок.квартет TTBB и дух.инструменты	01.07.1855	кантата	Фридрих Майер	Санкт-Флориан	17.07.1855, Санкт-Флориан
WAB 61a	<i>Arneth Cantata Heil Vater! Dir zum hohen Feste</i>	D-dur	5-голосный смешанный хор и медные инструменты	1852	кантата	Михаэль Арнет	Санкт-Флориан	29.09.1852, Санкт-Флориан
WAB 61b	<i>Arneth Cantata (Auf Brüder! auf zur frohen Feier!)</i>	D-dur	5-голосный смешанных хор и медные инструменты	17.07.1857	кантата	Фридрих Майер	Санкт-Флориан	?
WAB 61c¹⁶⁹	<i>Arneth Cantata Heil dir zum schöne Erstlingsfeste</i>	D-dur	5-голосный смешанный хор и медные инструменты	=1870	кантата	?	Кремс-мюнстер	?

¹⁶⁹ Авторство под сомнением.

Добавленные церковные произведения

№	Название ¹⁷⁰	Тональность	Состав	Дата создания	Жанр	Посвящение	Место создания	Первое исполнение
WAB 144	Herz Jesu-Lied ¹⁷¹	B-dur	4-голосный смешанный хор и орган	1846	мотет	не имеет	Санкт-Флориан	?
WAB 145	O Du Liebes Jesu-Kind ¹⁷²	F-dur	голос и орган	1845/46	мотет	не имеет	Линц	?
WAB 146	<i>Kronstorfer Messe</i> (или: Messe ohne Gloria и Credo)	d-moll	4-голосный смешанный хор <i>a cappella</i>	1845-1846 или 1843-1844	месса	не имеет	Санкт-Флориан или Кронсторф	?
WAB 114 ¹⁷³	Aequali	c-moll	3 тромбона	Январь, 1847	Музыкальная идиома	Розалия Майрхофер	Санкт-Флориан	?
WAB 149 ¹⁷⁴	Aequali	c-moll	3 тромбона	Январь, 1847	Музыкальная идиома	Розалия Майрхофер	Санкт-Флориан	?

¹⁷⁰ В предлагаемой таблице названия крупных церковных хоров выделены жирным курсивом.

¹⁷¹ Авторство под сомнением.

¹⁷² Авторство под сомнением.

¹⁷³ Данное произведение является инструментальным церковным опусом Брукнера.

¹⁷⁴ Данное произведение является инструментальным церковным опусом Брукнера.

Эскизы

WAB 139	<i>Messe</i>	Es-dur	месса	хор, 2 гобоя, 3 тромбона, орган и струнные	1846	эскиз <i>Kyrie</i> (58 тактов).
WAB 140	<i>Messe pro Quadragesima</i>	g-moll	месса	хор, 3 тромбона и орган	1845	Месса для Великого поста. Эскиз <i>Kyrie</i> (17 тактов)
WAB 141	<i>Requiem</i>	d-moll	реквием		1875	Эскиз интроита (18 тактов)

Утраченные церковные произведения

WAB 132	Litanies	литания	хор и медные	1844
WAB 133	<i>Requiem</i>	реквием	мужской хор и орган	1845
WAB 134	Salve Maria	гимн		1844

Органное произведения

№	Название	Тональность	Дата создания	Посвящение	Место создания
WAB deest	Adagio für Orgel ¹⁷⁵	H-dur	1890 (?)	не имеет	?
WAB 125	Fuge	d-moll	1861	Фердинанд Кершбаум ¹⁷⁶	Линц
WAB 126	Nachspiel	d-moll	1846/47, или 1852	Игнац Траумилер	?
WAB 127	Präludium	Es-dur	1835/36 (?)	не имеет	Хёршинг(?)
WAB 128/1–4 ¹⁷⁷	Vier Präludium	Es-dur	1837 ¹⁷⁸	не имеет	Хёршинг(?)
WAB 129	Präludium	C-dur	1884	Йозеф Дирнхофер	Перг

¹⁷⁵ Эскиз для *Adagio* Симфонии № 9.

¹⁷⁶ Священник из Штайра.

¹⁷⁷ Авторство органных пьес WAB 127, 128 до сих пор точно не установлено. Возможно, автором является не Брукнер, а Иоганн Баптист Вайс.

¹⁷⁸ На этот факт указывает А. Иванов в статье «Органная Вселенная Антона Брукнера» [Иванов, 2013; 28].

WAB 130	Vorspiel или Andante	d-moll	1846/47 или 1852	Игнац Траумилер	?
WAB 131	Vorspiel und Fuge	c-moll	1847	не имеет	?
без WAB-номера	Introduktion und Doppelfuge	B-dur	1880-1913 ¹⁷⁹	?	?
без WAB-номера	Präludium	B-dur	?	?	?
без WAB-номера	Präludium	F-dur	?	?	?
без WAB-номера	Präludium	F-dur	?	?	?
без WAB-номера	Präludien aus dem Orgelbuch		?	не имеет	?
WAB deest	Improvisationsskizze Ischl Или Festmusik		1890	не имеет	?

¹⁷⁹ Является не только сочинением Антона Брукнера, но также Рудольфа Диттрихса (1861–1919) – ученика и последователя Брукнера как органиста и как профессора консерватории.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4. КОММЕНТАРИИ К ТЕКСТАМ ЦЕРКОВНЫХ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БРУКНЕРА

AFFERENTUR REGI

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Afferentur regi virgines post eam:	¹ После ведется она к Царю:
² proximae ejus afferentur tibi	² за нею ведутся к Тебе девы, подруги ее,
³ in laetitia et exultatione:	³ с весельем и ликованием:
⁴ adducentur in templum regi Domino.	⁴ входят в чертог Царя ¹⁸⁰ .

2. Источник текста и история его возникновения:

Источником текста является ветхозаветная книга Священного Писания – Псалтирь [Пс. 44:15–16]. Строки приведенных библейских стихов читаются во время католической службы с некоторыми изменениями¹⁸¹:

¹⁵*Circumamicta varietatibus.*

¹⁵*в испещренной одежде*

Adducentur regi virgines post eam ;

ведется она к Царю;

proximae ejus afferentur tibi.

за нею ведутся к Тебе девы, подруги ее,

¹⁶*Afferentur in laetitia et exultatione ;*

¹⁶приводятся с весельем и ликованием,

adducentur in templum regis.

входят в чертог Царя.

[Vulgata, 2006; 314]¹⁸².

[Библия, 2000; 534].

Когда и кем был утвержден данный текст в католическую практику, не установлено.

¹⁸⁰ Синодальный перевод (см.: [Библия, 2000; 534]).

¹⁸¹ Здесь и в последующих подобных случаях фрагменты текста, не вошедшие в текст католической службы, будут выделяться курсивом.

¹⁸² Здесь и в последующих случаях, когда источником текста католической службы будет являться Библия, будет дан латинский текст из Вульгаты [Vulgata, 2006] и русский текст в синодальном переводе из Библии [Библия, 2000].

3. Место в церковной католической практике:

Песнопение на текст *Afferentur regi* по жанру является офферторием¹⁸³ и звучит в католической литургии пятого февраля в Первую Вечерню в день памяти св. Агаты – христианской мученицы, жившей в III веке на острове Сицилия, в период гонений на христиан императора Деция.

4. Текст *Afferentur regi* в творчестве других композиторов:

Перу музыкального гения эпохи Возрождения Д. П. да Палестрине (1525 или 1526–1594) принадлежит цикл из двух частей под названием *Оффертории на весь год* («Offertoria totius anni»), в котором общее количество офферториев составляет 68. Во вторую часть данного цикла № 65 помещен офферторий *Afferentur regi*.

¹⁸³ Офферторий (позднелат. *offertorium* – приношение) составляет четвертую и центральную часть проприя мессы. Он исполняется во время обряда перенесения на алтарь вина и хлеба для освящения Святых Даров священником.

AM GRABE

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

¹ Brüder, trocknet eure Zähren,	¹ Братья, осушите слезы,
² Stillt der Schmerzen herbes Leid,	² Утолите горькое страдание,
³ Liebe kann sich auch bewähren	причиненное болью,
⁴ Durch Ergebungsinigkeit.	³ Любовь может выдержать испытание
⁵ Wohl ist dies das letzte Schauen	⁴ Смирением.
⁶ Auf die Leiche und den Sarg,	⁵ Да, это последний взгляд
⁷ Doch die Seele, die sie barg,	⁶ на труп и гроб,
⁸ Triumphiert durch Gottvertrau'n.	⁷ Но душа, которую она скрывала,
⁹ Drum lasst uns den Herren preisen,	⁸ Торжествует, уповая на Бога.
¹⁰ Der die Edelste erwählt	⁹ Поэтому давайте восхвалим Господа,
¹¹ Und für uns, die armen Waisen,	¹⁰ Который избирает благороднейших
¹² Auch den Himmel offen hält.	¹¹ И для нас, бедных сирот,
	¹² Держит открытым небо ¹⁸⁴ .

2. Источник текста и история его возникновения:

Авторство данных строк исследователи приписывают Ф. Э. Маринелли (Franz Ernst von Marinelli; 1824–1887). Хор Брукнера *Am grabe* WAB 2 был исполнен 11.02.1861 года на церемони погребения Й. Хафферль (Josephine Hafferl). Текст элегии *Am grabe* является второй сокращенной версией текста элегии *Vor Arneths Grab* WAB 53, отсутствует четвертая строфа.

3. Место в католической практике:

—

4. Текст *Am Grabe* в творчестве других композиторов:

Не обнаружено

¹⁸⁴ Перевод на русский язык выполнен автором данного исследования.

ASPERGES ME

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Asperges me, Domine,	¹ Окропи меня, Господи,
² hyssopo, et mundabor:	² иссопом – и буду чист;
³ lavabis me,	³ Омой меня –
⁴ et super nivem dealbabor.	⁴ и буду белее снега.
⁵ Miserere mei, Deus,	⁵ Помилуй меня, Боже,
⁶ secundum magnam misericordiam	⁶ по великой милости Твоей.
tuam.	⁷ Слава Отцу и Сыну, и Святому Духу.
⁷ Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.	⁸ И ныне, и присно,
⁸ Sicut erat in principio, et nunc, et	⁹ и во веки веков. Аминь ¹⁸⁵ .
semper,	
⁹ et in saecula saeculorum. Amen.	

2. Источник текста и история его возникновения:

Источник текста – Псалтирь [Пс. 50:9, 3], а также краткая христианская молитва к Пресвятой Троице *Doxologie minor*:

⁹Asperges me hyssopo, et mundabor ;
lavabis me, et super nivem dealbabor.
³Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam ;
et secundum multitudinem miserationum
tuarum,
dele iniquitatem meam [Vulgata, 2006, 582].

⁹Окропи меня иссопом – и буду чист;
Омой меня – и буду белее снега.
³Помилуй меня, Боже, по великой милости
Твоей
И по множеству щедрот Твоих
изгладь беззакония мои [Библия, 2000, 536].

Текст антифона представляет собой соединение двух стихов, взятых из 50-го Псалма. Строки антифона с первой по четвертую взяты из девятого стиха, а пятая и шестая – из третьего, но с отсутствием второй половины стиха. С седьмой по девятую вслед за библейским текстом читается (поется) *Doxologie minor*¹⁸⁶ (за исключением Страстного воскресенья), после чего антифон повторяется второй раз.

¹⁸⁵ Синодальный перевод (см.: [Библия, 2000; 536]).

¹⁸⁶ Краткая католическая молитва, тождественная Малому славословию в православной церковной практике.

3. Место в церковной католической практике:

Asperges me – это латинский антифон, который читается или поется во время Торжественной мессы в течение всего года, кроме Пасхального сезона и Вербного воскресенья. Антифон сопровождает священнослужителя, который совершает ритуал в начале мессы – окропляет водой собравшихся. Это молитвенный или просительный псалом о прощении грехов. Является обрядом покаяния, символизирующим очищение народа. За ним следует *Doxologie minor*. После антифона читается псалом *Miserere* или *Confitemini*. Данная церемония известна примерно с X века и берет начало от древнего обычая по воскресным дням освящать водой верующих. Цель такого обычая – подготовить собравшихся к празднованию Мессы путем перевода их в настроение покаяния и благоговения. Также антифон поется или читается на Втором Часе официия и на Утрени каждую пятницу.

4. Текст *Asperges me* в творчестве других композиторов:

Текст *Asperges me* пользовался широкой известностью в эпоху Ренессанса. В этот период к нему обращались немецко-швейцарский композитор Л. Зенфль (Ludwig Senfl; 1492–1542/1543), франко-фламандский композитор, представитель «бургундской» школы Ж. Беншуа (Gilles Binchois; ок. 1400–1460) и два выдающихся испанских композитора – первый крупнейший представитель испанского музыкального Возрождения К. де Моралес (Cristobal de Morales; ок. 1500–1553] и музыкант эпохи Контрреформации Т. Л. Де Виктория (Tomas Luis de Victoria; 1548–1611). Перу знаменитого австрийского композитора и музыкального теоретика эпохи барокко И. Й. Фукса (Johann Joseph Fux; 1660–1741) также принадлежит произведение с текстом *Asperges me*. Палестрина написал на данный текст четырехголосный антифон (32 том).

AUF, BRÜDER! AUF, UND DIE SAITEN ZUR HAND!

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

¹ Auf, Brüder! Auf, und die Saiten zur Hand!	¹ Вперед, братья! Вперед, и возьмем струны в руки!
² Schon winket zärtlich die holde Camöne.	² Уже нежно манит прелестная сладкозвучная камёна.
³ Sie rufet Euch in das herrliche Land Lebendiger,	³ Она зовёт вас в прекрасную страну живых,
⁴ ewig bezaubernder Töne.	⁴ Вечно чарующих тонами.
⁵ Wir folgen, denn was sie uns singen heißt,	⁵ Мы следуем тому, что она называет пением,
⁶ Das lehrt uns ein liebend versöhnender Geist,	⁶ Этому учит нас любящий примирительный дух,
⁷ Das strömt voll Jubel aus offener Kehle,	⁷ Это с ликованием струится в полный голос,
⁸ als träumt es in Edens Gefilden die Seele.	⁸ Как будто об этом мечтает душа в Саду Эдена,
⁹ Wohl ist's die Liebe, sie schlinget das Band	⁹ Возможно, это любовь,
¹⁰ Der Eintracht um euch in heiliger Schöne,	¹⁰ Которая в священной красоте обвивает вокруг вас ленту гармонии,
¹¹ Wohlan, so nahet und reichet ihr Pfand	¹¹ Так вы приближаетесь и протягиваете свой залог
¹² Dem Helden des Tages, Ihr würdigen Söhne.	Герою дня, о, достойные сыновья.
¹³ Heil unserm Vater, den wir lieben,	¹³ Слава нашему Отцу, которого мы любим,
¹⁴ dem das Herz in Freude schlägt,	¹⁴ С кем сердце бьется в радости,
¹⁵ Der von weiser Sorg getrieben,	¹⁵ Движимый мудрыми заботами,
¹⁶ seines Hauses Lasten trägt.	¹⁶ Он несет бремя своего дома.
¹⁷ Heil dem Förderer des Schönen,	¹⁷ Слава покровителю красоты
¹⁸ Heil dem edelsten Mäcen,	¹⁸ Свала благороднейшему меценату,
¹⁹ Dem sie Engel, die versöhnen,	¹⁹ Ангелы, которые примиряют,
²⁰ liebreich mild zur Seite gehen!	²⁰ Помогают ему с большой любовью.
²¹ Der das Schroffe weiß zu wenden	²¹ Который может обрыв сделать ровным,
²² Und der starren Form gebeut,	²² И который повелевает застывшими формами,
²³ Der in seine Zeit zu senden weiß den Blick,	²³ Который вовремя может обратить взгляд,
²⁴ der uns erfreut: Heil ihm dem Edlen, Kühnen,	²⁴ Который радуется нас: Хвала спасению Ему
²⁵ dessen Kraft der Jugend gleich,	благородному, смелому,
²⁶ Dessen Werk verschönern, sühnen,	²⁵ Чья сила равна молодости
²⁷ dessen Herz an Liebe reich!	²⁶ Чье творение украшает
	²⁷ Чье сердце наполнено любовью ¹⁸⁷

¹⁸⁷ Перевод на русский язык выполнен автором данного исследования.

2. Источник текста и история его возникновения:

Авторство данных строк принадлежит Ф. Э. Маринелли.

3. Место в церковной католической практике:

Текст немецкого поэта был заимствован Брукнером для конкретного случая – именин настоятеля монастыря Санкт-Флориан Ф. Майера.

4. Текст *Auf, Brüder! Auf, und die Saiten zur Hand!* в творчестве других композиторов:

Не обнаружено.

AVE MARIA

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Ave Maria,	¹ Радуйся, Мария,
² Gratia plena,	² Благодатная!
³ Dominum tecum.	³ Господь с Тобою;
⁴ Benedicta tu in mulieribus.	⁴ Благословенна Ты среди женщин,
⁵ Et benedictus fructus ventris tui, Jesus.	⁵ И благословен плод чрева Твоего Иисус.
⁶ Sancta Maria, mater Dei,	⁶ Святая Мария, Матерь Божья,
⁷ Ora pro nobis peccatoribus,	⁷ Молись о нас, грешных,
⁸ Nunc et in hora mortis nostrae.	⁸ Ныне и в час смерти нашей.
⁹ Amen.	⁹ Аминь ¹⁸⁸ .

2. Источник текста и история его возникновения:

«Радуйся, Мария» – так переводятся начальные строки одной из самых известных католических молитв, посвященных Деве Марии.

Молитва состоит из двух частей. Первая часть основана на библейском тексте, взятом из Евангелия от Луки. Она, в свою очередь, объединяет два фрагмента Евангелия – в ней соединились приветствие Архангела Гавриила [Лк. 1:28] и приветствие Елизаветы [Лк. 1:42]:

Первые четыре строки взяты из приветствия Архангела Гавриила:

<i>Et ingressus angelus ad eam dixit:</i>	<i>Ангел, войдя к ней, сказал:</i>
Ave gratia plena : Dominus tecum :	радуйся, благодатная! Господь с
benedicta tu in mulieribus	тобой; благословенна ты между
[Vulgata, 2006; 1308].	женами [Библия, 2000; 892].

Четвертая и пятая строки – из приветствия Елизаветы [Лк. 1:42].

<i>et exclamavit voce magna, et dixit :</i>	<i>И воскликнула громким голосом, и сказала:</i>
Benedicta tu inter mulieres ¹⁸⁹ ,	«Благословенна ты между женами,
et benedictus fructus ventris tui	и благословен плод чрева твоего! <...>»
[Vulgata, 2006; 1309].	[Библия, 2000; 893].

¹⁸⁸ Текст молитвы *Ave Maria* на латинском языке с переводом на русский заимствован из сборника «Musica Latina» [Лебедев, Поспелова, 2000; 51-52, 189].

¹⁸⁹ В музыкальной практике словосочетание *inter mulieres* заменено на *in mulieribus*.

Как видим, четвертая строка встречается в обоих фрагментах и является, таким образом, переходной между двумя текстовыми разделами первой части.

Соединение двух указанных фрагментов Евангелия от Луки можно проследить вплоть до V века в восточных литургиях св. Иакова Антиохийского и св. Марка Александрийского. Такая «объединенная» молитва записана в службе св. Севера (538 г.) [Ave Maria, 2000].

Кем было добавлено обращение *Maria*, не установлено. Заключительное слово *Иисус* прибавил к первой части молитвы Папа Урбан IV¹⁹⁰. Ему же принадлежит присоединение ко второй части слова *Amen*.

Вторую часть молитвы составляют слова, ставшие употребляться примерно с XVI века и сохранились до нашего времени, но очень похожий текст встречается уже в XIV веке у св. Бернардина Сиенского.

Святая Мария, Матерь Божья,	Sancta Maria, Mater Dei,
молись о нас, грешных,	ora pro nobis peccatoribus,
ныне и в час смерти нашей. Аминь.	nunc et hora mortis nostrae. Amen.

3. Место в церковной католической практике:

Первая часть молитвы появилась в Риме в VII веке как антифон оффертория, предписанный в богослужении на праздник Благовещения – 25 марта. Огромная популярность текста *Ave Maria* подтверждается в XI столетии письмами св. Петра Дамиана (ок. 1000–1072) и летописца Германа Турнейского (ум. ок. 1147 г.) [Ave Maria, 2000]. Также первая часть молитвы *Ave Maria* входит в состав Розария¹⁹¹.

¹⁹⁰ Папа Урбан IV (Жак Панталеон Кур-Пале) – Папа Римский с 29 августа 1261 по 2 октября 1264. Он ввел новый праздник – Праздник Тела и Крови Христовой, сделав его обязательным для всех католиков.

¹⁹¹ Розарий – это католические четки, а также молитва, которая читается на этих четках. Их возникновение связано с явлением в 1214 году Девы Марии св. Доминику, которая якобы вручила ему католические четки.

Текст католической молитвы был канонизирован на Тридентском соборе (1545–1563). В своем окончательном варианте *Ave Maria* стала включаться в сборник молитв, опубликованный в 1568 году папой св. Пием V, который глубоко почитал образ Девы Марии¹⁹². Папа Пий V (доминиканец), прежде всего, известен благодаря известной битве с турками при Лепанто. Во время сражения он дал наставление молиться Деве Марии. Когда седьмого октября 1571 года христианский флот одержал победу, Пий V приписал ее заступничеству Девы и установил в этот день в честь неё праздник Марии Царицы Розария. С того времени молитва читается каждый год седьмого октября. Ещё до возвращения флота в Рим, Папа чудесным образом знал о победе. Он объявил время благодарения; поместил мольбу к Марии в лоретанские литании [Католическая Россия, эл. ресурс; католические святые. Пий V].

Ave Maria также входит частью в молитву *Ангел Господень*, читающуюся три раза в день во время колокольного звона (*Proprium Sanctorum*).

4. Текст *Ave Maria* в творчестве других композиторов:

Дева Мария является одной из самых почитаемых святых в христианской церкви. Текст молитвы получил широкую популярность в музыкальной практике, начиная с эпохи Возрождения, когда он окончательно сложился¹⁹³.

¹⁹² Папа Пий V (Антонио Михаил Гислиери) – папа римский с января 1565 по май 1572. Установил в честь св. Марии праздник Марии Царицы Розария.

¹⁹³ Более подробно об этом идет речь во Второй главе диссертации.

AVE REGINA COELORUM

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Ave, Regina Coelorum,	¹ Радуйся, Царица Небесная,
² Ave, Domina angelorum:	² Радуйся, Владычица ангельская:
³ Salve, radix, salve, porta	³ Здравствуй, исток святой,
⁴ Ex qua mundo lux est orta:	⁴ От которого миру свет рожден:
⁵ Gaude, Virgo gloriosa,	⁵ Радуйся, Преславная,
⁶ Super omnes speciosa,	⁶ Ты всех прекраснее
⁷ Vale, o valde decora,	⁷ Прощай, блистающая,
⁸ Et pro nobis Christum exora.	⁸ И за нас всегда Христа моли ¹⁹⁴ .
⁹ V. Dignare me laudare te, Virgo sacrata.	⁹ V. Удостой меня восхвалять Тебя, Дева Священная.
¹⁰ R. Da mihi virtutem contra hostes tuos.	¹⁰ Р. Дай мне крепость против врагов Твоих.

2. Источник текста и история его возникновения:

Истоки молитвы неизвестны. Текст антифона гимнографический, не библейский. Предположительное время создания – XII век, так как именно с этого столетия исследователи находят текст в рукописях.

3. Место в церковной католической практике:

Ave regina coelorum является одним из четырех знаменитых марианских антифонов. Молитва читается от праздника Сретения до Великой Среды после повечерия, во время последнего канонического часа перед сном. Обязательным считается исполнение антифона в Пасху.

4. Текст *Ave regina coelorum* в творчестве других композиторов:

Текст встречается в произведениях композиторов эпохи Возрождения: Г. Дюфаи (Guillaume Dufai; ок. 1400–1474), Я. Обрехта (Jacob Obrecht; 1457 или 1458–1505), К. де Моралеса (Cristobal de Morales; 1500–1553), Т. Л. Де Виктории (Tomas Luis de Victoria; 1548–1611), Дж. П. да Палестрины (Giovanni Pierluigi da Palestrina; 1525/1526–1594),

¹⁹⁴ Перевод заимствован из сборника «Musica latina» [Лебедев, Поспелова, 2000; 148].

О. ди Лассо (Orlando di Lasso; ок. 1532–1594), Ф. Сориано (Francesco Soriano; 1548–1621), итальянского композитора К. Джезуальдо (Carlo Gesualdo; 1566–1613) и др.

CHRISTUS FACTUS EST

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Christus factus est pro nobis obediens usque	¹ Христос послужил нам вплоть до своей
² ad mortem, mortem autem crucis.	² смерти на кресте.
³ Propter quod et Deus exaltavit illum	³ И поэтому Бог вознес Его
⁴ et dedit illi nomen,	⁴ и дал Ему Имя,
⁵ quod est super omne nomen.	⁵ которое превышает всякого имени ¹⁹⁵

2. Источник текста и история его возникновения:

Источником данного текста является книга из Нового Завета – Послание к филиппийцам [Флп. 2:8, 9].

⁸*Humiliavit semetipsum factus obediens
usque ad mortem, mortem autem crucis.*

⁹Propter quod et Deus exaltavit illum,
et *donavit* illi nomen,
quod est super omne nomen [Vulgata, 2006, 1449].

На уровне содержания прослеживается связь текста еще с тремя книгами Нового Завета: Евангелие от Луки, Послание к римлянам и Послание к Галатам апостола Павла. Текст точно не воспроизводит ни один из библейских стихов перечисленных книг, но оттуда заимствованы отдельные фразы:

Послание апостола Павла к Римлянам [Рим. 5:8-9].

⁸Commendatautem caritatem suam Deus in nobis
:
quoniam cum adhuc peccatores essemus,
secundum tempus,

⁹Christus pro nobis mortuus est *multo igitur
magis iustificati nunc in sanguine ipsius salvi
erimus ab ira per ipsum* [Vulgata, 2006; 1405].

⁸Но Бог Свою любовь к нам доказывает
тем, что Христос умер за нас, когда мы
были еще грешниками.

⁹Поэтому тем более ныне, будучи
оправданы кровью Его, спасемся Им от
гнева [Библия, 2000; 1013].

¹⁹⁵ Перевод заимствован из сборника «Musica latina» [Лебедев, Поспелова, 2000; 156].

Послание апостола Павла к Галатам [Гал. 3:13]:

Christus nos redemit de maledicto legis factus	Христос искупил нас от проклятия закона,
pro nobis <i>maledictum quia scriptum est</i>	сделавшись за нас проклятием <...>
<i>maledictus omnis qui pendet in lingo</i> [Vulgata,	[Библия, 2000; 1048].
2006; 1439].	

Послание апостола Павла к Римлянам [8:34]:

quis est qui condemnet Christus Iesus qui mortuus	³⁴ <i>кто осуждает?</i> Христос Иисус умер,
est immo qui resurrexit qui et est ad dexteram Dei	но и воскрес. Он и одесную Бога, Он и
qui etiam interpellat pro nobis [Vulgata, 2006;	ходатайствует за нас [Библия, 2000;
1408].	1016].

3. Место в церковной католической практике:

Christus factus est – это градуал, который исполняется в Страстную неделю во Вторник и в Пятницу на Утрени. Поется на ступенях амвона.

Во вторник исполняется до слов *mortem autem cruces*, а в пятницу включает следующие строки:

Propter quod et Deus exaltavit illum,¹
et dedit illi nomen,
quod est super omne nomen.

4. Текст *Christus factus est* в творчестве других композиторов:

Начиная с XVI века, к этому тексту вплоть до сегодняшнего дня обращаются многие композиторы: Ф. Анерио (Felice Anerio; 1560–1614), И. Э. Эберлин (Johann Ernst Eberlin; 1702–1762), Х. М. Н. Гарсия (1798), Г. Ф. Гендель (Georg Fridrich Gendel; 1685–1759), И. Э. Л. Де Месквита (Joaquim Emerico Lobo de Mesquita; 1746–1805), Ф. Фрези (1979) и др.

DIR, HERR, DIR WILL ICH MICH ERGEBEN

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

¹ Dir, Herr, dir will ich mich ergeben,	¹ Тебе, Господи, Тебе я повелеваюсь,
² dir, dessen Eigentum ich bin.	² Тебе, чьей собственностью я являюсь.
³ Nur du allein, du bist mein Leben;	³ Только Ты один, Ты моя жизнь;
⁴ und Sterben wird mir dann Gewinn.	⁴ и смерть мне будет укреплением.
⁵ Ich lebe dir, ich sterbe dir.	⁵ Я живу для Тебя, я умру для Тебя.
⁶ Sei du nur mein, so g'nügt es mir.	⁶ Да пребудешь только со мной, это нужно мне ¹⁹⁶ .

2. Источник текста и история его возникновения:

В немецком нотном издании *Carus-Verlag* в сборнике церковных сочинений композиторов XIX века помещены ноты хора Брукнера *Dir, Herr, Dir will ich mich ergeben*. В заголовке к хору издательством указаны две версии по поводу авторства текста: 1) авторство не установлено и 2) предположительно Ганс Дитер Майрингер¹⁹⁷. Однако обнаружено еще и то, что до Брукнера этот текст встречается девятым номером в оратории Ф. Мендельсона «Павел» (ор. 36). Исследователь творчества Ф. Мендельсона К. Жабинский в работе «Ораториальное творчество Мендельсона» указывает источники текстов всех номеров оратории «Павел», в частности для № 9 приведен следующий библейский источник: Псалтирь [24:1, 13–14, 17, 20]. Однако связи не совсем точные, возможно потому, что над текстом оратории работал друг Мендельсона пастор Ю. Шубринг, который соединил в оратории воедино тексты Ветхого и Нового Заветов. В немецкой работе Армина Коха «*Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy*» дается отсылка на другой источник: там указывается, что текст основан на девятом стихе гимна Людвига Зенфля *Herr Gott, du kennst meine Tage* [Koch, 2003; 65].

¹⁹⁶ Перевод на русский язык выполнен автором данного исследования.

¹⁹⁷ Сведения об этом авторе нами не установлены.

3. Место в церковной практике:

—

4. Текст *Dir, Herr, Dir will ich mich ergeben* в творчестве других композиторов:

Текст встречается у Л. Зенфля¹⁹⁸ и Ф. Мендельсона. «...библейские оратории Мендельсона пользовались в XIX веке широкой известностью, наряду с ораториями Генделя, Гайдна, Мессой Бетховена, а их исполнение вызывало в Германии, Австрии и даже в консервативной Англии широкий общественный резонанс, о чем восторженно писали сам Мендельсон и его современники» [Фадеева, 1995; 29]. Вполне возможно, что Брукнер мог где-то услышать эту ораторию, после чего тоже решил обратиться к данному тексту.

¹⁹⁸ Любопытный факт: Зенфль переписывался с вождем протестантизма М. Лютером (Зенфль был его любимым композитором). Именно в творчестве Зенфля началось развитие нового музыкального стиля, возникшего в результате Реформации. Его четырехголосные латинские оды выдержаны в простой гомофонной фактуре, с мелодией в верхнем голосе. Именно этот тип изложения в дальнейшем стал образцовым для лютеранского хора. Восхищаясь Лютером, симпатизируя Реформации, и имея живое общение с Протестантским Герцогом Альбрехтом Прусским, Зенфль активным поборником идей Реформации не стал.

ECCE SACERDOS

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Ecce sacerdos magnus,	¹ Вот Великий Священник,
² qui in diebus suis placuit Deo.	² который во дни свои угодил Богу.
³ Ideo jurejurando fecit illum Dominus	³ Господь заключил с ним завет,
⁴ crescere in plebem suam.	⁴ что он введет народ в свое сообщество.
⁵ Benedictionem omnium gentium dedit illi,	⁵ Он должен быть благословением для
⁶ et testamentum suum confirmavit super	всех народов,
caput ejus.	⁶ и наделил Бог щедростью Его.
⁷ Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto,	⁷ Слава Отцу и Сыну и Святому Духу.
⁸ sicut erat in principio et nunc et semper, et	⁸ И ныне, и присно, и во веки веков.
in saecula saeculorum.	⁹ Аминь.
⁹ Amen.	

2. Источник текста и история его возникновения:

Источником является второканоническая книга Ветхого Завета – Книга Премудрости Иисуса, сына Сирахова [Гл. 50:1]

¹*Simon Onii filius sacerdos magnus
qui in vita sua suffulsit domum
et in diebus suis corroboravit templum.*

и [Гл. 44:22, 25]:¹⁹⁹

²¹Ideo jurejurando dedit illi gloriam in gente sua,
crescere illum quasi terrae cumulum,

²⁵Benedictionem omnium gentium dedit illi Dominus,
et testamentum confirmavit super caput Jacob .

3. Место в церковной католической практике:

Текст *Ecce sacerdos magnus* закрепился в католической практике в двух вариантах – как респонсорий и как антифон. Тексты респонсория и антифона немного отличаются друг от друга.

Текст респонсория:

Ecce sacerdos magnus, qui in diebus suis placuit Deo.

Ideo jurejurando fecit illum Dominus crescere in plebem suam.

¹⁹⁹ В Вульгате книга называется «Екклезиастик».

Benedictionem omnium gentium dedit illi
 et testamentum suum confirmavit super caput ejus.
 Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto:
 Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
 et in sæcula sæculorum. Amen.

Текст антифона:

Ecce sacerdos magnus,
 qui in diebus suis placuit Deo,
 et inventus est justus,
 et in tempore iracundiae factus est reconciliatio²⁰⁰.

Каждый имеет свой музыкальный первоисточник. У антифона отсутствует Малое славословие. Респонсорий звучит на праздник исповедника епископа. Священник упоминается в песне по отношению ко Христу (первосвященник), место которого занимает епископ.

Обнаруживается сходство хора Брукнера на текст *Ecce sacerdos* с респонсорием восьмого гласа.

4. Текст *Ecce sacerdos* в творчестве других композиторов:

Сделаем разграничение на композиторов, писавших музыку на текст респонсория и композиторов, обращавшихся к антифону. Композиторы Л. Бонвин [Ludwig Bonwin; 1850–1939], Х. Л. Хасслер [Hans Leo Haßler; 1564-1612] использовали текст респонсория.

Текст антифона встречается в мессе на *cantus firmus* у Дж. П. да Палестрины (Giovanni Pierluigi da Palestrina; 1525/1526–1594), Т. Л. де Виктории (Tomas Luis de Victoria; 1548–1611), Фр. Ферочи (Francesco Feroci; 1673–1750), Й. Л. Эйблера (Joseph Leopold Eybler; 1765-1846), Э. Элгара (Edward William Elgar; 1857–1934), Дж. Ван Нуффеля (Jules van Nuffel; 1883-1953) и др.

²⁰⁰ Брукнером взят за основу текст респонсория.

ENTSAGEN

(O MARIA! DU JUNGFRAU MILD UND HEHR!)

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

¹ O Maria! Du Jungfrau mild und hehr!	¹ О, Мария! Дева кроткая и возвышенная!
² Du zogst mich, mutterlos,	² Ты вырастила меня, лишённого матери,
³ Zu deines Sohnes Ehr,	³ В чести своего сына,
⁴ Die treuste Mutter groß!	⁴ Самая верная великая мать!
⁵ Lehr mich auch nun ertragen	⁵ Научи меня исполнять прямо сейчас
⁶ Den Willen meines Herrn,	⁶ Волю Господа моего,
⁷ Gehorsam im Entsagen,	⁷ Послушанию в отречении,
⁸ Du des Gehorsams Stern!	⁸ Ты звезда послушания!
⁹ Spiegel der Demut, Maria!	⁹ Зеркало смирения, Мария!
¹⁰ O Maria!	¹⁰ О, Мария!
¹¹ Du Quell der heiligen Lieb!	¹¹ Ты источник святой любви!
¹² Nimm meine Lieb mir ab,	¹² Забери мою любовь
¹³ Und der so treu sie gieb,	¹³ И с верностью отдай ее той,
¹⁴ Die schon den Ring ihm gab!	¹⁴ Которая уже отдала ему кольцо!
¹⁵ Nichts Andres mir gewähre,	¹⁵ Ничего не давай мне взамен,
¹⁶ Als dass er glücklich sei!	¹⁶ Лишь только пусть он будет счастлив!
¹⁷ Lass mir nur diese Zähre	¹⁷ Оставь мне только эти слезы,
¹⁸ Und steh mir tröstend bei,	¹⁸ И помоги мне в утешении,
¹⁹ Mutter der Liebe, Maria!	¹⁹ Мать любви, Мария!
²⁰ O Maria!	²⁰ О, Мария!
²¹ Du starker Himmelsschild!	²¹ Ты сильный небесный щит!
²² O deck ihn immerdar,	²² О, покрывай его всегда,
²³ Im lauten Schlachtgefild,	²³ В шумной битве,
²⁴ In heimlicher Gefahr!	²⁴ В тайной опасности!
²⁵ Ich will nicht sein begehren,	²⁵ Я не желаю ему зла,
²⁶ Doch ewig segne ich ihn;	²⁶ Но я вечно его благословляю,
²⁷ Mit deinen Engelheeren	²⁷ С твоим воинством ангелов
²⁸ O woll sein Haupt umziehn,	²⁸ Пусть поселится его чело,
²⁹ Mächtige Herrin, Maria!	²⁹ Могущественная Госпожа, Мария! ²⁰¹

²⁰¹ Перевод на русский язык выполнен автором данного исследования.

2. Источник текста и история его возникновения:

Известно лишь, что стихотворный текст принадлежит немецкому поэту и писателю Оскару фон Редвицу (Oscar von Redwitz; 1823–1891) – современнику Брукнера.

3. Место в церковной католической практике:

Текст в церковной католической практике не встречается.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Не установлено.

FESTGESANG

ST. JODOK SPROSS AUS EDLEM STAMME

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

¹Sankt Jodok sproß aus edlem Stamme, ²der Glanz der Welt hat ihm gelacht. ³Doch ihm war Gott der höchste Name, ⁴und dem hat er sich dargebracht. ⁵In Einsamkeit zurückgezogen, ging er dort ⁶selig seine Bahn und schritt, ⁷so fern von Sturm Wogen, zum hehren ⁸Himmel still hinan! ⁹Dein Sinn ist so auf Gott gerichtet, ¹⁰was recht, was gut, fühlt deine Brust! ¹¹Du fühlst dich nur dem Herrn verpflichtet, ¹²und sein Gesetz nur bringt dir Lust. ¹³Du bist der Vater deiner Herde, ¹⁴ihr Heil ist wahrlich all dein Glück, ¹⁵und bebest nicht vor der Beschwerde so wie ¹⁶ein Mietling feig zurück. ¹⁷Aus weiter Fern bist du gekommen, ¹⁸ihr beizustehen in Streit und Tod, ¹⁹als du die Kunde dort vernommen, ²⁰dass ihr die böse Seuche droht. ²¹Du pflegst das Herz der lieben Kleinen, ²²du führst Erwachsene zu Gott, ²³weiß Ernst mit Güte zu vereinen ²⁴und linderst tröstend jede Not. ²⁵Du leuchtest vor durch deine Taten ²⁶und unterstützest so dein Wort, ²⁷und nie noch sah man dich ermatten, ²⁸du schrittest kräftiger nur fort. ²⁹Nicht minder zielt dich edles Wissen,	¹Святой Йодек был родом из благородного семейства, ²Его ожидала блестящая светская жизнь, ³Но Бог был для него высочайшим именем, ⁴И он принес ему себя. ⁵Одиноким затворником, ⁶Он блаженно проходил свой путь и шагал ⁷Вдали от шторма волны, ⁸К величественному небу тихо вверх! ⁹Твой смысл направлен таким образом на Бога, ¹⁰Что верно, что хорошо, чувствует твоя грудь! ¹¹Ты чувствуешь себя обязанным только Господу, ¹²И только его закон – твое желание. ¹³Ты – отец своей паствы, ¹⁴Их благо – это, поистине, все твое счастье, ¹⁵И не дрожишь трусливо перед жалобой, ¹⁶Так же как наемник, ¹⁷Издалека ты прибыл, ¹⁸Помогать ей (пастве) в споре и смерти, ¹⁹Когда ты там услышал весть, ²⁰Что ей (пастве) угрожают злые недуги. ²¹Ты заботишься о сердце дорогих малышей, ²²Ты ведешь взрослых к Богу, ²³Умеешь объединять строгость с добротой ²⁴И облегчаешь, утешая каждую нужду! ²⁵Ты светишься от своих действий ²⁶И поддерживаешь таим образом свое слово, ²⁷И еще никогда тебя не видели таким утомленным, ²⁸Ты только более сильно шел вперед. ²⁹Не менее украшает тебя благородное звание,
---	---

³⁰ du kennst Geschichte meisterhaft, ³¹ und was Archive tief verschließen, ³² hast manches du ans Licht geschafft. ³³ So sei denn Gott auf deinen Wegen, ³⁴ er tröste dich, wird es dir bang! ³⁵ Stets kommt dir seine Huld entgegen ³⁶ und er erhalte dich uns lang!	³⁰ Ты знаешь историю мастерски, ³¹ И то, что архивы скрывают глубоко, ³² Благодаря тебе увидело свет. ³³ Пусть Господь помогает тебе на твоём пути, ³⁴ Утешит тебя, если тебе будет страшно! ³⁵ Пусть всегда тебя встречает его милость ³⁶ И он надолго сохранит тебя для нас! ²⁰²
--	--

2. Источник текста и история его возникновения:

Неизвестен.

3. Место в церковной католической практике:

Текст в церковной католической практике не встречается.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Не установлено.

²⁰² Перевод выполнен автором данного исследования.

HEIL, VATER! DIR ZUM HOHEN FESTE

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

¹ Heil Vater! Dir zum hohen Feste.	¹ Святой Отец! Тебе к святому празднику
² Es reichen wir und werte Gäste	² Мы и уважаемые гости воздаем
³ Des Dankes und der Liebe Preis	³ Хвалу благодарности и любви
⁴ Dir durch die Gunst der Musen.	⁴ Тебе через покровительство муз.
⁵ Dir schlägt so treu und wahr und heiß	⁵ Тебе бьется сердце так верно и истинно
⁶ Das Herz in jedem Busen.	⁶ И горячо в каждой груди.
⁷ An dreißig Jahre mögen's sein,	⁷ В тридцать лет, может быть,
⁸ Da standest du als Vater ein	⁸ Ты отвечал за нас, как отец.
⁹ Für uns in Gott zu sorgen	⁹ Заботился о нас перед Богом
¹⁰ Und alle, die sich dir vertraut,	¹⁰ И все, что себя доверил Тебе,
¹¹ Die freudig auf dein Wort gebaut,	¹¹ С радостью полагались на твое слово,
¹² Sie waren wohl geboren.	¹² Они были спасены.
¹³ Drum bringen wir mit Jubel heute,	¹³ Поэтому мы сегодня, ликуя, приносим на
¹⁴ Was jedes Herz an Liebe beut,	¹⁴ алтарь благодарности
¹⁵ Was jeder Mund für dich erfleht	¹⁵ Каждое сердце в любви,
¹⁶ Und jeder Blick dir froh gesteht	¹⁶ Каждые уста, молящиеся за Тебя
¹⁷ Am Weihaltar des Dankes dar.	¹⁷ И каждый взгляд, с радостью
¹⁸ Du wirktest treu und bieder hier,	¹⁸ признающийся Тебе,
¹⁹ Drum sahst du in der Canonic	¹⁹ Ты служил здесь верой и правдой
²⁰ Manch edle Brust erscheinen,	²⁰ Поэтому ты видел в Канонии,
²¹ Du hast gelöst die schwere Pflicht	²¹ Появлялись твои люди
²² Und darum auch vergessenes nicht	²² Ты выполнял тяжелый долг
²³ Die Deinen!	²³ И поэтому Тебя не забудут
²⁴ Sie bringen dir mit Jubel heute	²⁴ Твои!
²⁵ Was jedes Herz an Liebe beut,	²⁵ Ликующие, они приносят тебе радость сегодня
²⁶ Was jeder Mund für dich erfleht,	²⁶ То, что каждое сердце наполняет любовью
²⁷ Sie rufen heute im Brüderchor	²⁷ Что каждые уста вымаливают для Тебя,
²⁸ Für dich den Dank des Herrn empor.	²⁸ Сегодня в братском хоре они благодарят Господа за Тебя ²⁰³ .

²⁰³ Перевод выполнен автором данного исследования.

2. Источник текста и история его возникновения:

Неизвестен.

3. Место в церковной католической практике:

Текст в церковной католической практике не встречается.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Не установлено

HERZ JESU-LIED

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

¹ Aus allen Herzen Eines,	¹ Из всех сердец одно
² stillt aller Herzen Leid,	² утоляет страдание всех сердец,
³ aus allen Herzen Eines	³ из всех сердец одно
⁴ ist aller Herzen Freud.	⁴ есть радость всем сердцам.
⁵ Das Herz im Sakramente,	⁵ Сердце в таинстве,
⁶ dies Herz in Fleisch und Blut,	⁶ это сердце во плоти и крови,
⁷ dies Gottes Herz, ach konnte	⁷ это сердце Божье, ах, узнал
⁸ die Welt dies höchste Gut!	⁸ мир это самое высочайшее Благо!

2. Источник текста и история его возникновения:

Авторство строк приписывают Эрнсту Маринелли, однако это не точно.

3. Место в церковной католической практике:

Текст – гимн Святейшему Сердцу, который исполняется на праздник Святейшего Сердца Иисуса. Он отмечается в пятницу, на восьмой день после праздника Тела и Крови Христовых и на двенадцатый день после Дня Святой Троицы. Праздник появился в XIX веке: в 1856 году папа Пий IX установил обязательное празднование торжества Пресвятого Сердца.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Не обнаружено.

IN JENER LETZTEN DER NÄCHTE (=IN MONTE OLIVETI)

5. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

¹ In jener letzten der Nächte,	¹ В последнюю ночь
² da ich am Ölberg gebetet,	² Я молился на горе Елеонской,
³ war ich vom Blutschweiß gerötet,	³ Был я красным от кровавого пота,
⁴ goß ihn in Strömen für dich.	⁴ Пролил ее [кровь] для тебя.
⁵ Weh! Und wer weiß,	⁵ Горе! И кто знает,
⁶ ob wohl je du auch wohl denkest an mich?	⁶ Также ли ты думаешь обо мне? ²⁰⁴

6. Источник текста и история его возникновения:

Источником текста является книга Нового завета – Евангелие от Матфея. [Мф. 26:30]. Текст также известен под латинским названием *In monte Oliveti*.

7. Место в церковной католической практике:

Поется в Страстной Четверг перед пасхальным воскресеньем или в Страстную Пятницу.

8. Использование текста в творчестве других композиторов:

Итальянский композитор Дж. Б. Мартини (Giovanni Batista Martini; 1706–1784), известный как «падре Мартини», использовал латинский вариант текста.

²⁰⁴ Перевод на русский язык выполнен автором данного исследования.

IAM LUCIS ORTO SIDERE

1. Латинский текст и его перевод на русский язык²⁰⁵:

1.¹ <i>Iam lucis orto sidere</i> <i>Dignare, Custos Angele,</i> 2.² <i>Mentis fugare nubile</i> <i>Et alma ferre lumina;</i> 3.³ <i>Me recta prudens edoce,</i> <i>Ut exequar, me commune.</i> 2.¹ <i>Fidus venis qui coelitus</i> <i>Illuc redisque nuntius!</i> 2.² <i>Preces, labors, lacrimas</i> <i>Ad Regis aulam perferas;</i> 3.³ <i>Donum clientis parvulum</i> <i>Reddas Datori munus.</i> 3.¹ <i>Miserrimum dulcissimo</i> <i>Blandus fove solacio;</i> 2.² <i>Salutis ad negotia</i> <i>Me dominantem concita.</i> 3.³ <i>Quando reluctor, argue;</i> <i>Vires labanti suffice.</i> 4.¹ <i>Puro refulgens lumine,</i> <i>Quod emicat de Numine!</i> 2.² <i>Me sanctitatis aemulum</i> <i>A labe serves integrum,</i> 3.³ <i>Ne castitatis candida</i> <i>Contaminentur lilia.</i> 5.¹ <i>Firma repelle dextera</i> <i>Vim daemonis sub tartara;</i> 2.² <i>Carnis retunde fomitem,</i> <i>Superbiae propaginem,</i> 3.³ <i>Tuis ut armis protegar</i> <i>Palmamque victor consequar.</i> 6.¹ <i>Cordis rigentis ferream</i>	1.¹ С восходом небесного светила 2.² Мы, коленопреклоненные, будем молить Бога, 3.³ Чтобы в деяниях дня 4.⁴ Хранил нас от дурных поступков. 2.¹ Незыблемо ты пришел с небес И возвращаешься в качестве посланника к нему! 2.² Поднеси молитвы, боли и слезы к Царскому двору; 3.³ Предоставь Дарителю талантов небольшой подарок от слуги! 3.¹ Воспитывай меня, несчастного, обнимай с самым сладким утешением! 2.² Подскажи мне, спящему, труды ко спасению. 3.³ Ругай меня, когда я колеблюсь, дай мне силу, когда я упаду! 4.¹ Ослепленный чистым светом, который наводняет Бог, я в поисках святости. 2.² Остерегай меня от порока, 3.³ Чтобы белые лилии целомудрия не были запятнаны. 5.¹ Мощью правды отталкивай силы дьявола во ад; 2.² Уничтожь стимулятора плоти, что возникает из-за гордости, 3.³ Так, чтобы, защищенный Твоими руками, я был победителем. 6.¹ Сломи непреклонное упрямство беспощадного сердца;
--	--

²⁰⁵ Перевод с латинского на русский язык выполнен автором данного исследования.

Perfringe pertinaciam;	² Меня угнетает бремя греха,
² Culpaе gravatum sacrina	сбрось его Твоей мощной рукой
Manu potenti subleva	³ И избавь меня от наказания виновных
³ Poenasque sonti debitas	через Твои молитвы.
Fac supplicans ut arceas.	7. ¹ Бурные спешат времена, на мирскую
7. ¹ Fuga ruant quum turbid aevi tempora:	жизнь будет нападение!
² caduca fac me temnere,	² Позволь мне пренебречь эфемерным
Aeterna semper quaerere,	и всегда искать вечного,
³ Ut haereat mens fervida	³ Так, чтобы моя благородная
Sublimis inter sidera.	душа осталась на небесах.
8. ¹ Urgente pugna lugubri	8. ¹ Когда борьба смерти неизбежна,
Fortis paventi subveni,	помоги мне, дрожащему, твердо!
² Per mortis umbram dirige	² Веди меня сквозь тени смерти,
Defende coram Iudice	защити меня перед судьей.
³ laetaque de sentential	³ И в оправдание позволь мне
Fruar perenni Gloria.	насладиться вечным великолепием!
Amen.	Аминь.

2. Источник текста и история его возникновения:

Авторство данных строк приписывают святому Амвросию Медиоланскому.

3. Место в церковной католической практике:

Гимн *Iam lucis orto sidere* известен с VI века. Он используется в Римском Бревиарии в числе главных. В Литургии Часов исполняется во время Утрени в четверг в течение вторых и четвертых недель Псалтири в течение обычного времени. Исполняется ежедневно в течение всего года:

- по воскресеньям в Адвент;
- на всех праздниках за исключением Пасхального;
- на праздник Святого Стефана и следующие три дня;
- в праздники Обрезания и Святого Винсента

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

У Орландо Лассо (Orlando di Lasso; 1532–1594) есть хор с таким названием, однако весь последующий текст другой.

INVENI DAVID

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Inveni David servum meum,	¹ Я обрел Давида, раба Моего,
² oleo sancto meo unxi eum:	² Святым елеем Моим помазал его.
³ manus enim mea auxiliabitur ei,	³ Рука моя пребудет с ним,
⁴ et brachium meum confortabit eum.	⁴ И мышца Моя укрепит его.

2. Источник текста и история его возникновения:

Источником текста является книга Священного Писания – Псалтирь [Пс. 88:21-22]. Над 88 псалмом значится имя Емана, брата Асафова, члена колена Левина.

3. Место в церковной католической практике:

Кто внес данный текст в католическую службу, не установлено. Песнопение с текстом *Inveni David* исполняется в среду на Вечерне (12-я кафизма). В период времени от праздника Воздвижения Креста Господня (то есть с 22 сентября) и до предпразднества Рождества Христова (до 22 декабря) кафизмы читаются по зимнему расписанию.

12 кафизма исполняется в среду на Утрени. В Великий пост на первой, второй, третьей, четвертой и шестой неделях Великого Поста 12 кафизму читают по следующему расписанию: во вторник на Утрени, в четверг – на Девятом часе. На пятой неделе Великого поста: во вторник на Утрени и в четверг на Вечерне. На страстной неделе – в Великий Вторник на Третьем часе.

4. Текст *Inveni David* в творчестве других композиторов:

Дж. П. Палестрина (Giovanni Pierluigi da Palestrina; 1525/1526–1594),
И. К. Айблингер (Johann Kaspar Aiblinger; 1779–1867).

LIBERA ME

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Libera me, Domine, de morte aeterna	¹ Избавь меня, Господи, от смерти
² In die illa tremenda:	вечной
³ Quando caeli movendi sunt et terra:	² В день тот страшный,
⁴ Dum veneris judicare saeculorum per ignem.	³ Когда небеса сдвинутся и земля.
⁵ Tremens factus sum ego,	⁴ И [Ты] придешь судить мир огнем.
⁶ et timeo dum discussion venerit,	⁵ Задрожу и убоюсь,
⁷ Atque ventura illa.	⁶ Когда испытание настанет
⁸ Dies illa, dies irae,	⁷ И грянет гнев.
⁹ Calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde.	⁸ День гнева, день тот, бедствий и страха,
¹⁰ Requiem aeternam dona eis Domine:	⁹ День великий и суровый воистину ²⁰⁶ .
¹¹ Et lux perpetua luceat eis.	¹⁰ Покой вечный даруй им, Господи,
	¹¹ И свет вечный да воссияет им!

2. Источник текста и история его возникновения:

См. «Реквием».

3. Место в церковной католической практике:

Римско-католический респонсорий, который поется во время отпущения мертвых. В службе исполняется возле гроба сразу после Реквиема до захоронения. В традиционной Оффичии также исполняется в День поминовения усопших (2 ноября) и во время трех служб (вечерни, утрени и литургии).

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Т. Л. Де Виктория (Tomas Luis de Victoria; 1548–1611), О. Лассо (Orlando di Lasso; 1532–1594), Ж.-Э. Фиокко (Joseph Hector Fiocco; 1703–1741).

²⁰⁶ Перевод заимствован из сборника «Musica latina» [Лебедев, Поспелова, 2000; 171, 173].

LOCUS ISTE

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Locus iste a Deo factus est,	¹ Это место создано Богом,
² Inaestimabile sacramentum,	² Непостижимая тайна,
³ irreprehensibilis est.	³ Нет пятна у него. ²⁰⁷

2. Источник текста и история его возникновения:

Источник текста – ветхозаветная библейская история из Книги Бытия [Гл. 28:10-22]. В ней сообщается, как библейский патриарх Иаков отправился к своему дяде Лавану в Харран. В пути, когда наступила ночь, Иаков положил голову на камень, чтобы поспать. В ту ночь он увидел знаменитый сон с лестницей в небо и ангелами, которые восходили по ней и нисходили. Во сне он услышал голос Бога, который обещал землю ему и его потомству. И когда он проснулся, сказал: «Истинно Господь присутствует на месте сем; а я не знал!». Иаков взял камень, на котором спал, и поставил его памятником, назвав место Вефиль храмом Божиим [Библия, 2000; 38]²⁰⁸.

3. Место в церковной католической практике:

Градуал поется на литургии во время мессы, а также на освящении церкви.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Текст градуала не пользуется большой популярностью в композиторской практике. Нет сведений о том, чтобы к нему обращались предшественники или современники Антона Брукнера. У некоторых композиторов существуют тексты с аналогичным названием, однако содержание в них иное. Среди композиторов, которые также обращались к тексту *Locus iste* – А. А. К. Пиракуибис (1975), А. Беата, Дж. Морейра. Их

²⁰⁷ Перевод на русский язык выполнен автором данного исследования.

²⁰⁸ Текст соответствует Вульгате.

творчество относится к XX веку и все они не столь широко известны в академической музыкальной культуре.

MAGNIFICAT

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Magnificat anima mea Dominum	¹ Величит душа моя Господа,
² et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo;	² И возрадовался дух Мой о Боге, Спасителе Моем,
³ quia respexit humilitatem ancillae suae	³ Ибо призрел он на смирение рабы Своей,
⁴ ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes omnes generationes	⁴ Ибо отныне будут ублажать Меня все роды;
⁵ quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen ejus.	⁵ Что сотворил Мне величие Сильный, И свято имя Его;
⁶ Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum	⁶ И милость Его в роды родов к Боящимся Его;
⁷ fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos mente cordis sui;	⁷ Явив силы мышцы Своей; Рассеял надменных помышлениями сердца их;
⁸ deposuit potentes de sede et exaltavit humiles;	⁸ Низложил сильных с престолов, и Вознес смиренных;
⁹ esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes:	⁹ Алчущих исполнил благ, а богатающихся отпустил ни с чем;
¹⁰ suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae.	¹⁰ Воспринял Израиля, отрока Своего, Воспомянув милость,
¹¹ Sicut locutus est locutus est ad patres nostros Abraham et semini ejus in saecula.	¹¹ Как говорил отцам нашим, к Аврааму И семени его до века.
¹³ Gloria patri et filio et spiritui sancto: sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula et in saecula saeculorum. Amen.	¹³ Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу! И ныне, и присно, и во веки веков. Аминь! ²⁰⁹

2. Источник текста и история его возникновения:

Источник текста – славословие Девы Марии из Евангелия от Луки [Лк. 1:46–55].

²⁰⁹ Перевод заимствован из сборника «Musica latina» [Лебедев, Поспелова, 2000; 189].

3. Место в церковной католической практике:

Гимн, «Величальная песнь», католическая и англиканская кантика. В богослужении католической церкви – одна из основных библейских песней, образует кульминационный пункт Вечерни. Монодические распевы стихов магнификата известны в формах большого респонсория, тракта, верса, аллилуйи, антифона. Наибольшее распространение в традиционном богослужении получил формульный распев магнификата на 8 псалмовых тонов, в обрамлении антифона. В древних антифонариях часто обозначался как Евангелие от Марии, в римском бревиарии, в субботних Вечернях, «Магнификат» назван «Canti*****В. М. V.».

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Дж. Данстейбл (John Dunstable; 1370–1453), Г. Дюфаи (Guillaume Dufay; 1397–1474), Ж. Беншуа (Gilles Binchois; ок.1400–1460), Ж. Депре (Josquin Desprez; 1450–1521), Дж. П. да Палестрина (Giovanni Pierluigi da Palestrina; 1525/1526–1594), О. Лассо (Orlando di Lasso; 1532–1594), К. де Моралес (Cristobal de Morales; 1500–1553), Т. Л. Де Виктория (Tomas Luis de Victoria; 1548–1611), К. Монтеверди (Claudio Giovanni Antonio Monteverdi; 1567–1643), Г. Шютц (Heinrich Schütz; 1585–1672), И. Пахельбель (Johann Pachelbel; 1653–1706), И. С. Бах (Johann Sebastian Bach; 1685–1750), А. Вивальди (Antonio Lucio Vivaldi; 1678–1741), В. А. Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart; 1756–1791), Ф. Мендельсон-Бартольди (Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy; 1809–1847), Р. Воан-Уильямс (Ralph Vaughan Williams; 1872–1958), А. Хованесс (Alan Hovhaness; 1911–2000), К. Пендерецкий (Krzysztof Penderecki; 1933), Ч. В. Стэнфорд (Charles Villiers Stanford; 1852–1924), С. Рахманинов (1873–1943), Дж. Тавенер (John Tavener; 1944–2013), А. Пярт (Arvo Pärt; 1935), Вл. Мартынов (1946).

MISSA

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

I. ¹ Kyrie eleison	I. ¹ Господи, помилуй [трижды].
² Christe eleison	² Христос, помилуй [трижды].
³ Kyrie eleison	³ Господи, помилуй [трижды].
II. ⁴ Gloria in excelsis Deo.	II. ⁴ Слава в вышних Богу
⁵ Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	⁵ И на земле мир людям доброй воли.
⁶ Laudamus te.	⁶ Хвалим Тебя,
⁷ Benedicimus te.	⁷ Благословляем Тебя,
⁸ Adoramus te.	⁸ Поклоняемся Тебе,
⁹ Glorificamus te.	⁹ Прославляем Тебя.
¹⁰ Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	¹⁰ Благодарность возносим Тебе по великой славе Твоей.
¹¹ Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.	¹¹ Господь Бог, Царь небесный, Бог Отец всемогущий.
¹² Domine Fili unigenite, Jesu Christe.	¹² Господь Сын единородный, Иисус Христос.
¹³ Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.	¹³ Господь Бог, Агнец Божий, Сын Отца,
¹⁴ Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	¹⁴ Берущий на себя грехи мира, помилуй нас.
¹⁵ Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.	¹⁵ Берущий на себя грехи мира, прими молитву нашу.
¹⁶ Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	¹⁶ Сидящий по правую руку от Отца, помилуй нас.
¹⁷ Quoniam tu solus Sanctus.	¹⁷ Ибо Ты один Свят,
¹⁸ Tu solus Dominus.	¹⁸ Ты один Господь,
¹⁹ Tu solus Altissimus, Jesu Christe.	¹⁹ Ты один Высочайший, Иисус Христос.
²⁰ Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.	²⁰ Со Святым Духом, во славе Бога Отца.
²¹ Amen.	²¹ Аминь.
III. ²² Credo in unum Deum.	III. ²² Верую в единого Бога,
²³ Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae,	²³ Отца всемогущего, творца неба и
Visibilium omnium et invisibilium.	земли, всего видимого и невидимого
²⁴ Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.	²⁴ И в единого Господа Иисуса Христа,
²⁵ Et ex Patre natum ante omnia saecula.	Божьего Сына единородного

²⁶Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. ²⁷Genitum, non factum, consubstantialem Patri, Per quem omnia facta sunt. ²⁸Qui propter nos homines, et propter nostram salutem Descendit de caelis. ²⁹Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo factus est. ³⁰Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato: Passus et sepultus est. ³¹Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. ³²Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. ³³Et iterum venturus est cum gloria, Judicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis. ³⁴Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem: Qui ex Patre Filioque procedit. ³⁵Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: Qui locutus est per Prophetas. ³⁶Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam. ³⁷Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. ³⁸Et expecto resurrectionem mortuorum. ³⁹Et vitam venturi saeculi. ⁴⁰Amen	²⁵И от Отца рожденного прежде всех веков. ²⁶В Бога от Бога, в свет от света, в Бога истинного от Бога истинного, ²⁷Рожденного, не сотворенного, единосущного Отцу, которым все сотворено, ²⁸Который ради нас, людей, и ради спасения нашего сошел с небес, ²⁹И воплотился от Духа Святого и Девы Марии, и стал человеком. ³⁰И распят за нас при Понтии Пилате, принял страдание и был погребен. ³¹И воскрес на третий день согласно Писанию. ³²И возшел на небо, — он восседает по правую руку Отца. ³³И вновь грядет со славой судить живых и мертвых; царству Его не будет конца. ³⁴[Верую] и в Духа Святого, Господа животворящего, который исходит от Отца и Сына, ³⁵Которого мы наравне с Отцом и Сыном почитаем и прославляем и который вещал через пророков. ³⁶[Верую] и в единую святую, вселенскую и апостольскую церковь. ³⁷Исповедую единое крещение во отпущение грехов. ³⁸И ожидаю воскресения из мертвых ³⁹И жизни будущего века. ⁴⁰Аминь.
--	--

IV.⁴¹ Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. ⁴² Pleni sunt caeli et terra gloria tua. ⁴³ Hosanna in excelsis. ⁴⁴ Benedictus qui venit in nomine Domini, ⁴⁵ Hosanna in excelsis. V.⁴⁶ Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis. ⁴⁷ Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis. ⁴⁸ Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.	IV.⁴¹ Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф. ⁴² Небеса и земля полнятся славой твоей. ⁴³ Осанна в вышних. ⁴⁴ Блажен грядущий во имя Господа. ⁴⁵ Осанна в вышних. V.⁴⁶ Агнец Божий, берущий на себя грехи мира, помилуй нас. ⁴⁷ Агнец Божий, берущий на себя грехи мира, помилуй нас. ⁴⁸ Агнец Божий, берущий на себя грехи мира, даруй нам мир.
---	---

2. Источник текста и история его возникновения²¹⁰:

Kyrie eleison (от греч. Κύριε ἐλέησον – Господи, помилуй) – молитвенный возглас на греческом языке. Одна из древнейших молитв, восходит к молитве иерихонских слепцов, зафиксированных в Новом Завете (Помилуй нас, Господи – Мф.20:30-31) . Когда греческий возглас вошел в римский обряд, неясно. «Первое упоминание о нем относится к 529 г.: каноны III собора в Везоне (Арльский диоцез) свидетельствуют, что обычай провозглашать *Kyrie eleison* незадолго до этого времени был принят в Римской Церкви и по всей Италии»²¹¹.

Gloria – древний христианский богослужебный гимн, доксология, входящая в состав католической мессы латинского обряда и англиканского богослужения. Гимн назван по первым словам. Первая фраза гимна — «Слава в вышних Богу и на земле мир, людям Его благоволения» представляет ангельскую песню, которую пели при рождении Христа. Приведена во второй главе Евангелия от Луки. В византийском обряде,

²¹⁰ Об источниках текстов мессы и истории возникновения, а также месте в церковной католической практике информация заимствована из: [Kyrie, 2018], [Gregorianika, 2018].

²¹¹ См.: [Gregorianika, 2018].

принятом у греко-католиков, гимну «Gloria in Excelsis Deo» соответствует Великое славословие.

Гимн исполнялся на христианских богослужениях с глубокой древности, вероятно, имеет греческое происхождение. Согласно *Liber Pontificalis* первым его ввёл в состав латинской литургии в 126 году папа Телесфор, повелевший исполнять его на каждом рождественском богослужении. По тому же источнику папа Симмах в начале VI века сделал его обязательным элементом воскресной мессы. В Апостольских постановлениях IV века гимн назван «Утренней молитвой», причём приведённая форма гимна лишь незначительно отличается от современной. Текст «Глории» также присутствует в Александрийском кодексе V века и ряде других документов той эпохи. К концу XI века установилась традиция исполнять гимн также и на праздничных богослужениях. Сначала «Слава в вышних Богу» произносилась только епископами, затем также и священниками, с XI века в пении гимна стал участвовать и приход.

Credo – третий номер западноевропейской мессы, включает в себя канонический текст символа веры (греч. – σύμβολο[v]), представляющего собой систему основополагающих догматов вероучения. Термин «символ веры» происходит от греческого наименования документов данного рода. «Чтение Никео-Константинопольского Символа веры на Литургии впервые фиксируется в Антиохии в 471 г., в начале VI века в Константинополе. В Римский обряд он входит не ранее XI века. В Римском обряде Никео-Константинопольский Символ читается только на Мессе, в других случаях используется Апостольский или Афанасьевский. Согласно "Общим наставлениям к Римскому миссалу", Символ веры поется сразу после проповеди обязательно по воскресеньям и в дни торжеств»²¹².

²¹² [там же].

Sanctus (лат. Sanctus — «Свят») – Серафимская песнь – древний христианский литургический гимн, входит в состав большинства древних литургий, как западных, так и восточных. Не следует путать его с молитвой Трисвятое. Во всех обрядах, использующих песнопение «Свят, свят, свят», оно входит в состав анафоры и следует, как правило, после префации. Гимн состоит из двух частей, обе представляют собой незначительно изменённые библейские цитаты. Первая фраза песни «Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф. Полны небеса и земля славы Твоей» восходит к третьему стиху шестой главы Книги пророка Исаии «И зывали они друг ко другу и говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! вся земля полна славы Его!» (Ис.6:3). В пророческом видении эту фразу пели серафимы, окружавшие престол Божий. Вторая фраза (*Benedictus*) «Осанна в вышних! Благословен Грядущий во имя Господне! Осанна в вышних!» — слегка изменённая цитата из Евангелия от Матфея «народ же, предшествовавший и сопровождавший, восклицал: осанна Сыну Давидову! благословен Грядущий во имя Господне! осанна в вышних!»» (Мф.21:9). Возгласами «Осанна!» и «благословен Грядущий во имя Господне!» народ приветствовал Христа во время Входа Господня в Иерусалим

Agnus Dei – часть ordinaria мессы римского обряда, состоящая из многократной (с IX века троекратной) аккламации: «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis*», в которой объединены тексты Ин 1. 29 и Мф 9. 27. Текст «*Agnus Dei*» восходит к стиху из «*Gloria*» «*Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi*» (лат. Господи Боже, Агнец Божий, Сын Отца, берущий на Себя грехи мира) – великого славословия,- которое появилось на греческом Востоке, а позже (вероятно, во 2-й пол. IV в.) было введено и в латинское богослужение.

3. Место в церковной католической практике:

Kyrie. В Католической церкви *Kyrie* присутствует в виде литургического песнопения. Входит в начальные обряды мессы.

Песнопение «Kyrie eleison» - один из некоторых атрибутов, перешедших в римский и амвросианский обряды из византийского.

Gloria. «По традиции, сохранившейся до наших дней, первые слова гимна – „Gloria in excelsis Deo“ – запекает celebrant. <...> Каждый из 18 напевов Gloria григорианского Kyriale начиная с Ватиканского издания *Graduale Romanum* (1908) имеет свой собственный запев»²¹³.

Гимн *Gloria* исполняется во время начальных обрядов мессы после обряда покаяния (*Confiteor*) и «Kyrie» и перед коллектой. «Gloria» звучит лишь на воскресных и праздничных богослужениях. Также «гимн не поется в фериис (кроме Пасхального времени), периоды Адвента и от Септуагезимы до Пасхи, в дни покаяния, на вигилии, праздник Младенцев Вифлеемских, а также во время заупокойных и некоторых вотивных Месс»²¹⁴. «Gloria» входит в состав богослужения Великого четверга, когда она исполняется в сопровождении органа и колокольного звона, после чего музыкальные инструменты и колокола не используются до богослужения навечерия Пасхи, когда «Слава в вышних Богу» вновь звучит под звон колоколов.

Credo. Символ веры включается в мессы, исполняемые по воскресеньям и в дни церковных Торжеств.

В качестве песнопения, сопровождающего преломление хлеба, «Agnus Dei» был введен в богослужение римского обряда папой Сергием I в конце VII в. (LP. T. 1. N 376) и первоначально пелся только народом, с IX в.- клиром и народом, с XIII в.- священником. Начиная с позднего средневековья «Agnus Dei» занял место последнего или предпоследнего (перед «Ite, missa est» - Идите, служба совершилась) из песнопений ординария. Римский Миссал 1970 г. после литургической реформы Ватиканского II Собора вновь соединил «Agnus Dei», исполняемое кантором или хором вместе с народом, с хлебопреломлением.

²¹³ См.: [Gregorianica, 2018].

²¹⁴ [там же].

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

И. Г. Альбрехтсбергер (J. G. Albrechtsberger; 1736–1809), Ф. Ауманн (Franz Seraph Aumann; 1728–1797), Ф. К. Брикси (F. X. Brixl; 1732–1771), А. Кальдара (Antonio Caldara; 1670–1736), А. Диабелли (Anton Diabelli; 1781–1858), К. Л. Дробиш (Ludwig Drobisch; 1803–1854), Й. Л. Эйблер (Jos. Leop. Eybler; 1765–1846), Ф. Глайсснер (Franz Gleißner; 1761–1818), Ж. Найдн (Jos. Haydn; 1732–1809), М. Гайдн (Michael Haydn; 1737–1806), Л. Гофманн (Leop. Hofmann; 1738–1793), М. Кринер (Joh. Mich. Kriener; 1759–1818), Ф. Курц (Franz Kurz; 1771–1843), Винсент Маскек (Vincenz Maschek; 1755–1831), Л. Моцарт (Leop. Mozart; 1719–1787), В. Моцарт (W. A. Mozart; 1756–1791), Алоиз Вольфганг Пассер (Alois Wolfg. Passer; 1830–1875), Г. Пастервитц (Georg Pasterwitz; 1730–1803), Й. Пфайффер (Jos. Pfeiffer; 1733–1802), (Wenzel Plachy; 1785–1858), (Luc' Antonio Predieri; 1688–1767), (Jos. Preindl; 1756–1823), Ф. де Паула Рааб (Franz de Paula Raab; 1734–1804), Г. Реуттер (Georg Reutter d. J.; 1708–1772), А. Ридер (Ambros Rieder; 1771–1855), И. Б. Шидермайр (Joh. Bapt. Schiedermayr; 1779–1840), Ф. Шнайдер (Franz Schneider; 1737–1812), А. Циммерман (Anton Zimmermann; 1741–1781), Ф. Шуберт (Franz Schubert; 1797–1828), М. Штадлер (Maximilian Stadler; 1748–1833), Ф. К. Зюсмайр (F. X. Süßmayr; 1766–1803).

MESSE FÜR DEN GRÜNDONNERSTAG

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Christus factus est pro nobis	¹ Христос послужил нам вплоть до своей
² Obediens usque ad mortem autem crucis	² смерти на кресте.
³ Propter quod et Deus exaltavit illum:	³ И поэтому Бог вознес Его
⁴ Et dedit illi, illi nomen,	⁴ и дал Ему Имя,
⁵ Quod es super omne nomen.	⁵ которое превыше всякого имени
⁶ Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae,	⁶ Отец Всемогуший, Создатель неба и земли;
⁷ Visibillum omnium, et invisibillum.	⁷ Всех видимых и невидимых.
⁸ Et in unum Dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum.	⁸ И в Господа единого Иисуса Христа, Единородного Сына Божия.
⁹ Et ex Patre natum ante omnia saecula.	⁹ И от Отца рожденного перед всеми
¹⁰ Qui propter nos homines, et propter nostram salute	¹⁰ веками.
¹¹ Descendit de caelis.	¹⁰ Который ради этих людей и для нашего спасения
¹² Dextera Domini fecit virtutem,	¹¹ Спустился с небес.
¹³ Exaltavit me:	¹² Десница Господня высока,
¹⁴ Non moriar, sed vitam,	¹³ Творит силу:
¹⁵ Et narrabo opera Domini.	¹⁴ Не умру, но буду жить
¹⁶ Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth.	¹⁵ и возвещать дела Господни
¹⁷ Pleni sunt caeli et terra gloria tua.	¹⁶ Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф.
¹⁸ Hosanna in excelsis.	¹⁷ Небеса и земля полнятся славой твоей.
¹⁹ Benedictus qui venit in nomine Domini,	¹⁸ Осанна в вышних.
²⁰ Hosanna in excelsis.	¹⁹ Блажен грядущий во имя Господа.
²¹ Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	²⁰ Осанна в вышних.
²² Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	²¹ Агнец Божий, берущий на себя грехи мира, помилуй нас.
²³ Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.	²² Агнец Божий, берущий на себя грехи мира, помилуй нас.
	²³ Агнец Божий, берущий на себя грехи мира, даруй нам мир.

2. **Источник текста и история его возникновения:** Никейский символ веры, Псалом 117.

O DU LIEBES JESUKIND

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

¹ O Du liebes Jesu Kind,	¹ О, возлюбленное дитя Иисус,
² Lass Dich vielmals grüßen!	² Поклонимся Тебе много раз!
³ Alle Kinder, die hier sind,	³ Все дети здесь присутствуют,
⁴ Fallen Dir zu Füßen.	⁴ Стоят на коленях пред Тобой.
⁵ All um Deine Liebe bitten,	⁵ Все молят о твоей любви,
⁶ Die so viel für uns gelitten.	⁶ Которая была для нас так выстрадана.
⁷ Schenk uns Deine Liebe! ²¹⁵	⁷ Даруй нам свою любовь ²¹⁶ .

2. Источник текста и история его возникновения:

Написан для Дня святых Невинных Младенцев Вифлеемских, который отмечается 28 декабря. Согласно Евангелию от Матфея, царь Ирод приказал убить всех детей, узнав от волхвов о рождении Христа. Автор текста неизвестен

3. Место в церковной католической практике:

Рождественский католический гимн звучит в различных церковных службах.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

И. Айблингер (Johann Kaspar Aiblinger; 1779–1867).

²¹⁵ В оригинале текст содержит пять строф. Здесь представлена только первая строфа, которая стала текстовой основой хора Брукнера.

²¹⁶ Перевод на русский язык выполнен автором данного исследования.

O IHR; DIE IHR HEUT MIT MIR ZUM GRABE GEHT

=

TOTENLIED

5. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

¹ O ihr, die ihr heut mit mir zum Grabe geht	¹ О вы, идущие сегодня на могилу ко
² und bei meinem Leichnam jetzt	мне
³ versammelt steht,	² и сейчас у моего трупа
⁴ heftet eure Sinn	³ стоите.
⁵ und Herzen nicht an diese Eitelkeit!	⁴ Пусть ваши мысли
⁶ Sucht nur Gottes Reich	⁵ и сердца оставят эту суету!
⁷ und die Gerechtigkeit.	⁶ Ищите только Царство Божье
	⁷ и Справедливость ²¹⁷ .

6. Источник текста и история его возникновения:

Хор Брукнера с данным текстом написан был для церемонии погребения.

7. Место в церковной католической практике:

Исполнялся только один раз в связи с церемонией погребения.

8. Использование текста в творчестве других композиторов:

Не установлено.

²¹⁷ Перевод на русский язык выполнен автором данного исследования.

OS JUSTI

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Os justī meditatibitur sapientiam,	¹ Уста праведника изрекают премудрость,
² et lingua ejus loquetur judicium dēx	² и язык его произносит правду.
Dei ³ eius in corde ipsius	³ закон Бога его в сердце у него;
⁴ et non supplantabuntur gressus ejus.	⁴ не поколеблются стопы его.

2. Источник текста и история его возникновения:

Источником текста является Библия, Псалтирь [36:30-31].

3. Место в церковной католической практике:

Градуал. Исполняется в первую и вторую Вечерни.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Йозеф Леопольд Эйблер (Joseph Leopold Eybler; 1765-1846).

PANGE LINGUA

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

1.¹Pange lingua gloriosi corporis mysterium, sanguisque pretiosi, quem in mundi pretium fructus ventris generosi, rex effudit gentium. 2.Nobis datus, nobis natus ex intacta virgine, et in mundo conversatus, sparso verbi semine, sui moras incolatus miro clausit ordine. 3.In supremae nocte coenae recumbens cum fratribus, observata lege plene cibis in legalibus, cibum turbae duodenae se dat suis manibus. 4.Verbum caro panem verum verbo carnem efficit: fitque sanguis Christi merum, et si sensus deficit, ad firmandum cor sincerum sola fides sufficit. 5.Tantum ergo sacramentum veneremur cernui, et antiquum documentum novo cedat ritui: praestet fides supplementum sensuum defectui. 6.Geniotri Genitoque laus et jubilatio, salus, honor, virtus quoque sit et benedictio,	1.Воспойте, уста, таинство славного Тела И драгоценной Крови, которую во искупление мира Пролил плод благородного чрева, Царь народов. 2.Нам Он дан, нам рожден от целомудренной Девы, И живший в мире, рассеивая семена Слова, Завершил свое пребывание [в мире] дивным образом. 3.Ночью, на последней трапезе, возлежа вместе с братьями, Полностью соблюдая закон, касающийся предписанной пищи, Сам своими руками отдает Себя в пищу окружению из двенадцати. 4.Слово – Тело, истинный хлеб, по Слову превращается в Тело, И Кровь Христова становится вином, и если не хватает понимания, Для укрепления искреннего сердца достаточно одной веры. 5.Итак, столь великое Таинство почтим, склонив головы, И да уступит Ветхий Завет Новому Установлению, Недостаток понимания да восполнит вера. 6.Родителю и Рожденному да воздадутся хвала и ликование, Благо, почет, достоинство, а также благословение; Исходящему от Обоих да воздастся в той же мере хвала. Аминь²¹⁸.
--	--

²¹⁸ Перевод заимствован из сборника «Musica latina» [Лебедев, Поспелова, 2000; 172-173].

procedenti ab utroque compar sit laudatio. Amen.	
---	--

2. История возникновения текста и его церковное предназначение:

Литургический гимн, написанный известным католическим богословом Фомой Аквинским (1225-1274) для подвижного праздника Тела Христова, который входит в ранг торжества. Гимн посвящен прославлению Святых Даров, то есть Тела и Крови Христовых, пресуществляемых из хлеба и вина во время мессы. Гимн поется в Великий Четверг, во время процессии перенесения Святых Даров в особую часовню, где они хранятся до литургии Великой Пятницы.

Начальные слова этого гимна были написаны автором по образцу другого известного гимна *Pange lingua, gloriosi / Lauream certaminis*, известного гимнографа Святого Венанция Фортуната (530-602), епископа Пуатье. Этот гимн посвящен Кресту Христову и исполняется в католическом богослужении на Страстной неделе.

Кроме того, последние две строфы гимна Аквинского (5-я и 6-я) употребляются в католическом богослужении также как отдельный гимн, исполняемый в конце процессии выставления Святых Даров на алтарь в специальном сосуде для адорации.

3. Использование текста в творчестве других композиторов:

Г. Дюфаи (Guillaume Dufay; 1397–1474), Й. Окегем (Johannes Ockeghem; 1425–1497), Ж. Депре (Josquin Desprez; 1450–1521), У. Бёрд (William Byrd; 1543–1623), Дж. Палестрина (Giovanni Pierluigi da Palestrina; 1525/1526 – 1594), Т. Л. Де Виктория (Tomas Luis de Victoria; 1548–1611), Л. Перози (Lorenzo Perosi; 1872-1956). Профессор Манчестерского университета Барри Купер (Barry Cooper; 1949) обнаружил аранжировку старого церковного гимна Бетховена. Версия католического гимна *Pange lingua* была найдена им в альбоме композитора.

PREISET DEN HERRN (FESTIVE CANTATE)

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Preiset den Herrn,	¹ Слава Господу,
² Lobsingt seinem heiligen Namen!	² Воспеваем святое имя Его!
³ Grund- und Eckstein bist du, Herr,	³ Ты основа и краеугольный камень,
⁴ Deiner Kirche groß und hehr.	Господи,
⁵ Taue deine Kraft und Stärke	⁴ Твоя церковь великая и возвышенная.
⁶ Über Fundament und Stein,	⁵ Снасть твоей силы и мощи,
⁷ Die wir zu dem heiligen Werke	⁶ Фундамент и камень,
⁸ Weihend senken ein.	⁷ В которые мы погружаемся
⁹ Preiset den Herrn, Maria preiset,	⁸ Для святого дела.
¹⁰ Ohne Makel empfangen!	⁹ Хвала Господу, Марии хвала,
¹¹ Aus der Erde Schoß	¹⁰ Зачатой беспорочно
¹² Wächst der Bau Riesengroß	¹¹ Из лона земли
¹³ In des Himmels Blau.	¹² Растет строительство огромное
¹⁴ Das ist der Unbefleckten Haus,	¹³ В небе голубом.
¹⁵ Drin öffnet sich die Gnadenquelle,	¹⁴ Это непорочный дом,
¹⁶ Und strömet reich und helle	¹⁵ Открывающий источник благодати
¹⁷ Ins Land hinaus.	¹⁶ И устремлен, богатый и яркий,
¹⁸ Des Landes Stämme wallen fromm	¹⁷ В страну.
¹⁹ Aus allen Gauen zu dem Dom	¹⁸ Страны подводят благочестиво
²⁰ Von unserer lieben Frauen;	¹⁹ Из всех областей к собору
²¹ Sie grüßen sie viel tausendmal	²⁰ От наших дорогих женщин;
²² Und schöpfen Heil im Gnadensaal	²¹ Они приветствуют тысячу раз их
²³ Durch Glauben und Vertrauen.	²² И черпают благо в зале милостей
²⁴ Preiset den Herrn,	²³ Через веру и доверие.
²⁵ Lobsingt seinem heiligen Namen,	²⁴ Слава Господу,
²⁶ Maria preiset,	²⁵ Воспеваем святое имя Его!
²⁷ Die mächtige Helferin.	²⁶ Марии хвала,
²⁸ Amen.	²⁷ Мощная помощь.
	²⁸ Аминь ²¹⁹ .

²¹⁹ Перевод выполнен автором данного исследования.

2. История возникновения текста и его церковное предназначение:

Автор текста – Максимилин Паммесбергер (Maximilian Pammesberger; 1820-1864).

3. История возникновения текста и его церковное предназначение:

Кантата написана для закладки Нового храма в Линце.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Не обнаружено.

PSALM 22 (23)

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

¹ Der Herr regieret mich und nichts wird mir mangeln.	¹ Господь – Пастырь мой; я ни в чем не буду нуждаться
² Auf dem Weideplatz, da hat er mich gelagert, am Wasser der Erquickung mich erzogen.	² Он покоит меня на злачных пажитях и водит меня к водам тихим,
³ Meine Seele bekehret, mich geführt auf die Wege der Gerechtigkeit, um seines Namens willen.	³ Подкрепляет душу мою, направляет меня на стези правды ради имени Своего.
⁴ Denn wenn ich auch wandle mitten im Todesschatten, so will ich nichts Übles fürchten, Weil du bei mir bist. Deine Rute und dein Stab, die haben mich getröstet.	⁴ Если я пойду и долиною смертной тени, не убоюсь зла, потому что Ты со мной; Твой жезл и Твой посох – они успокаивают меня.
⁵ Du, du hast einen Tisch vor meinem Angesichte bereitet wider die, so mich quälen. Du hast gesalbet mit Öl mein Haupt, und mein berauschender Becher, wie herrlich ist er!	⁵ Ты приготовил предо мною трапезу в виду врагов моих; Умастил елеем голову мою; чаша моя преисполнена.
⁶ Und deine Barmherzigkeit folget mir all die Tage meines Lebens. Dass ich wohne im Hause des Herrn auf lange Zeit.	⁶ Так, благость и милость да сопровождают меня во все дни жизни моей, И я пребуду в доме Господнем многие дни. ²²⁰

2. Источник текста и история его возникновения:

В основе источника текста Псалма 22 (23) – библейская книга Ветхого Завета Псалтирь. Авторство первого стиха Псалма приписывают Давиду, однако оно находится под сомнением.

²²⁰ Синодальный перевод.

3. Место текста в церковной католической практике:

В традиционном католическом богослужении в течение каждой недели на утренях прочитывались первые 108 псалмов. Псалом 22 (23) часто используется в проповедях.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

И. С. Бах (Johann Sebastian Bach; 1685–1750), Ф. Шуберт (Franz Schubert; 1797–1828), А. Дворжак, Версы 1–4, № 4 из Библейских песен (Antonin Dvorak; 1841–1904), Э. Рубббра, Три псалма op. 61 (№ 2) (Ermund Rubbra; 1901–1986), Л. Беркли op. 91, № 1 (Lennox Berkeley; 1903–1989), Ч. У. Станфорд (Charles Villiers Stanford; 1852–1924), П. Крестон Псалом XXIII (Paul Creston; 1906–1985), Л. Бернштейн (Leonard Bernstein; 1918–1990], Н. Крешевски Псалом XXIII (Noah Creshevsky; 1945), Дж. Руттер (John Rutter; 1945).

PSALM 112

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

Alleluja!	Аллилуйя!
¹ Lobet den Herrn, ihr Diener, lobet den Namen des Herrn!	¹ Хвалите, рабы Господни, хвалите имя Господа!
² Der Name des Herrn sey gebenedeit von nun an bis in Ewigkeit,	² Да будет Имя Господне благословенно
³ Vom Aufgang der Sonne bis zum Untergange sey gelobet der Name des Herrn!	Отныне и вовек!
⁴ Der Name des Herrn sey gelobt, gelobet sey der Name des Herrn.	³ От восхода солнца до запада да будет прославляемо имя Господне
Hoch über alle Völker ist der Herr, und über die Himmel seine Herrlichkeit.	⁴ Высок над всеми народами Господь,
⁵ Wer ist wie der Herr, unser Gott?	Над небесами слава Его.
Der in der Höhe wohnt, der auf das Niedrige	⁵ Кто, как Господь, Бог наш,
⁶ schauet im Himmel und auf Erden.	Который, обитая на высоте,
⁷ Der den Geringen aufrichtet aus dem Staube und aus dem Kote erhöht den Amen.	⁶ приклоняется, чтобы призирать небо и на землю.
⁸ Dass er ihn setze neben die Fürsten, neben die Fürsten seines Volkes.	⁷ из праха поднимает бедного, из брения возвышает нищего.
Wer ist wie der Herr unser Gott	⁸ чтобы посадить его с князьями, с князьями народа его;
⁹ Der die Unfruchtbare wohnen lässt im Hause als fröhliche Mutter von Kindern.	⁹ неплодную вселяет в дом матерью, радующеюся о детях.

2. Источник текста и история его возникновения:

Кем введен данный текст в католическую практику – не установлено.

Входит в пятую книгу Тегилим. Читается на вечерах.

3. Место в церковной католической практике:

Не установлено.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

И. Розенмюллер (Johann Rosenmüller; 1615–1684), А. Вивальди (Antonio Vivaldi; 1678–1741), Г. Ф. Гендель (Georg Friedrich Händel; 1685–1759), И. А. Хассе (Johann Adolf Hasse; 1699–1783), Дж. Б. Перголези

(Giovanni Battista Pergolesi; 1710–1736), М. Мартинес (Marianna von Martinez; 1744–1812), А. Бергт (August Bergt; 1771–1837).

PSALM 114 (116)

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

¹ Alleluja! Liebe erfüllt mich, weil der Herr die Stimme meines Flehens erhört hat. ² Weil er sein Ohr zu mir neigte, mein Leben lang wird' ich ihn anrufen. ³ Es umgaben mich die Schmerzen des Todes, es trafen mich die Gefahren der Hölle. Trübsal und Schmerz fand ich. ⁴ Da rief ich den Namen des Herrn an: O Herr, erlöse meine Seele! ⁵ Barmherzig ist der Herr, und gerecht; unser Gott ist barmherzig. ⁶ Der Herr bewehret die Kleinen: ich war gedemütigt und er half mir. ⁷ Kehre zurück, meine Seele, in deine Ruh' denn der Herr hat dir wohlgetan. ⁸ Denn er errettete meine Seele vom Tode, meine Augen von den Tränen, Meine Füße vom Falle.	Аллилуйя! ¹ Я радуюсь, что Господь услышал голос мой, моление мое ² Приклонил ко мне ухо Свое, и потому буду призывать Его во все дни мои. ³ Объяли меня болезни смертные, муки адские постигли меня; я встретил тесноту и скорбь. ⁴ Тогда призвал я имя Господне: Господи! Избавь душу мою. ⁵ Милостив Господь и праведен, и милосерд Бог наш. ⁶ Хранит Господь простодушных: я изнемог, и Он помог мне. ⁷ Возвратись, душа моя, в покой твой, ибо Господь благодетельствовал тебя. ⁸ Ты избавил душу мою от смерти, Очи мои от слез и ноги мои от преткновения ²²¹ .
--	--

2. Источник текста и история его возникновения:

Текст 116 псалма Вульгаты был переведен Фр. Йозефом фон Аллиоли.

3. Место в церковной католической практике:

Не установлено.

²²¹ Перевод взят из католической библии на русском языке.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Ф. Мендельсон-Бартольди (Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy; 1809–1847), Л. Левандовский (Lous Lewandowski; 1821–1894),
З. Кодай (Zoltan Codaly; 1882–1967).

PSALM 146

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

Alleluia!	Аллилуйя!
¹ Lobet den Herrn, denn lobsingен ist gut: liebliches und zierliches Lob sei unserem Gott!	Хвалите Господа, ибо благо петь Богу нашему, ибо это сладостно, - хвала подобающая.
² Der Herr bauet Jerusalem, und versammelt die Zerstreuten von Israel.	² Господь созидает Иерусалим, собирает изгнанников Израиля.
³ Er heilet, die geschlagenen Herzens sind, und verbindet ihre Wunden.	³ Он исцеляет сокрушенных сердцем и врачует скорби их;
⁴ Er zählet die Menge der Sterne, und benennet sie Alle mit Namen.	⁴ Исчисляет количество звезд; всех их называет именами их.
⁵ Groß ist unser Herr, und groß seine Macht; Uns seiner Weisheit ist kein Maaß.	⁵ Велик Господь наш и велика крепость Его, И разум Его неизмерим.
⁶ Der Herr nimmt auf die Sanften und demüthigt die Sünder bis zur Erde.	⁶ Смиранных возвышает, а нечестивых унижает до земли.
⁷ Singet den Herrn mit Danksagung; lobsinget unserem Gott mit der Harfe.	⁷ Пойте поочередно славословие Господу;
⁸ Er decket den Himmel mit Wolken, und bereitet Regen der Erde. Er lässt Gras wachsen auf den Bergen, und Kräuter zum Dienste der Menschen.	Пойте Богу нашему на гуслях. ⁸ Он покрывает небо облаками, приготавливает для земли дождь, произращает на горах траву;
⁹ Er gibt dem Vieh seine Speise, und den jungen Raben, die zu ihm rufen. Er hat nicht Lust an der Stärke des Rosses, noch Wohigefallen an den Beinen des Mannes.	⁹ Дает скоту пищу его и птенцам ворона, взывающим к Нему. ¹⁰ Не на силу коня смотрит Он, не к быстроте ног человеческих благоволит, -
¹¹ Der Herr hat Wohlgefallen an denen, die ihn fürchten, und an denen, die auf seine Barmherzigkeit hoffen.	¹¹ Благоволит Господь к боящимся Его, к уповающим на милость Его.

2. Источник текста и история его возникновения:

Согласно еврейской традиции, автором Псалма является царь Давид. Текст 147 Псалма Вульгаты был переведен Францем Йозефом фон Аллиоли.

3. Место в церковной католической практике:

Не установлено.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

С. Адлер (1928), Я. Мюльдер (1963), Я. Цварт (1877–1937).

PSALM 150

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

Halleluja!	Аллилуйя!
¹ Lobet den Herrn in seinem Heiligtum!	¹ Хвалите Бога во святыне Его,
Lobet ihn in der Feste seiner Macht.	хвалите Его на тверди силы Его
² Lobet ihn in seinen Taten!	² Хвалите Его по могуществу Его,
Lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!	хвалите Его по множеству величия Его.
Lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!	³ Хвалите Его со звуком трубным,
³ Lobet ihn mit Posaunen;	хвалите Его на псалтири и гусях
Lobet ihn mit Psalter und Harfen,	⁴ Хвалите Его с тимпаном и ликами,
⁴ Lobet ihn mit Pauken und Reigen,	хвалите Его на струнах и органе
Lobet ihn mit Saiten und Pfeifen!	⁵ Хвалите Его на звучных кимвалах,
⁵ Loben ihn mit hellen Zimbeln,	Хвалите Его на кимвалах
Lobet ihn mit wohlklingenden Zimbeln!	громогласных.
⁶ Alles, was Odem hat,	⁶ Все дышащее да хвалит Господа!
Lobe den Herrn! Halleluja!	Аллилуйя! ²²²

2. Источник текста и история его возникновения:

Псалом является заключением всей Псалтири. Он знаменит тем, что в нем упоминаются различные инструменты (тромбон, псалтерий, кифара, орган, тимпан, кимвалы).

3. Место в церковной католической практике:

В католической практике Псалом 150 (как и два предшествующих ему Псалма) входит в состав Утрени.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

В эпоху Возрождения на текст 150-го Псалма писал Л. Маренцио (несколько масштабных хоров и [месса](#)), в эпоху перехода от позднего Ренессанса к раннему барокко – К. Монтеверди (Мотет для сопрано соло и *basso continuo*). В XX веке текст псалма лёг в основу третьей части «Симфонии псалмов» И. Ф. Стравинского. На немецкий текст псалма

²²² Перевод взят из брюссельского издания Библии.

писал Ф. Мендельсон (Симфония № 2), на английский – Ч. Айвз («Псалом 150»), на французский – С. Франк («Псалом 150»), на венгерский – З. Кодай (150. Genfi zsoltár).

REQUIEM

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

I. ¹ Requiem aeternam dona eis, Domine:	I. ¹ Покой вечный даруй им, Господи,
² Et lux perpetua lucet eis.	² и свет вечный да воссияет им!
³ Te decet hymnus, Deus, in Sion,	³ Тебе подобает гимн, Бог в Сионе,
⁴ Et tibi reddetur votum in Jerusalem:	⁴ и Тебе приносят жертву в Иерусалиме.
⁵ Exaudi orationem meam,	⁵ Услышь мольбу мою;
⁶ at te omnis caro veniet.	⁶ К Тебе всякая плоть придет.
II. ⁷ Kyrie eleison	II. ⁷ Господи помилуй
⁸ Christe eleison	⁸ Христос помилуй
⁹ Kyrie eleison	⁹ Господи помилуй
III. ¹⁰ Dies irae, dies illa,	III. ¹⁰ Тот день, день гнева,
¹¹ Solvat saeculum in favilla,	¹¹ В золе развеет земное,
¹² Teste David et Sibylla.	¹² Свидетелями Давид с Сивиллой.
¹³ Quantus tremor est futurus,	¹³ Какой будет трепет,
¹⁴ Quando iudex est venturus,	¹⁴ Когда придет судия,
¹⁵ Cuncta stricte discussurus!	¹⁵ Который все строго рассудит.
¹⁶ Tuba mirum spargens sonum	¹⁶ Труба, сея дивный клич
¹⁷ Per sepulcra regionum	¹⁷ Среди гробниц всех стран,
¹⁸ Coget omnes ante thronum.	¹⁸ Всех соберет к трону,
¹⁹ Mors stupebit et natura,	¹⁹ Смерть и рождение оцепенеет,
²⁰ Cum resurget creatura,	²⁰ Когда восстанет творение,
²¹ Judicanti responsura.	²¹ Чтобы дать ответ судящему.
²² Liber scriptus proferetur,	²² Будет явлена написанная книга,
²³ In quo totum continetur,	²³ В которой все содержится:
²⁴ Unde mundus judicetur.	²⁴ По ней будет судим мир.
²⁵ Judex ergo cum sedebit,	²⁵ Итак, когда воссядет судия,
²⁶ Quidquid latet apparebit	²⁶ Все, что скрыто, обнаружится,
²⁷ Nil inultum remanebit.	²⁷ Ничто не останется без возмездия.
²⁸ Quid sum miser tunc dicturus?	²⁸ Что скажу тогда я, жалкий,
²⁹ Quem patronum rogaturus,	²⁹ К какому покровителю буду взывать,
³⁰ Cum vix justus sit securus?	³⁰ Когда и праведный будет едва защищен от грозы?
³¹ Rex tremendae majestatis,	³¹ Царь грозного величия,
³² Qui salvandos salvas gratis,	³² Ты, который благодатью спасаешь заслуживающих спасения,
³³ Salva me, fons pietatis.	³³ Спаси меня, источник милости.
³⁴ Recordare, Jesu pie,	³⁴ Помни, милостивый Иисусе,
³⁵ Quod sum causa tuae viae:	³⁵ Что я причина твоего земного пути,
³⁶ Ne me perdas illa die.	³⁶ Да не погубишь Ты меня в тот день.
³⁷ Quaerens me, sedisti lassus:	³⁷ Взыскав меня, Ты сидел изнуренный,
³⁸ Redemisti crucem passus:	³⁸ Искупил, претерпев крест,
³⁹ Tantus labor non sit cassus.	³⁹ Пусть же этот труд не будет тщетным.
⁴⁰ Juste iudex ultionis,	⁴⁰ Правый судия возмездия,
⁴¹ Donum fac remissionis	

⁴²Ante diem rationis. ⁴³Ingemisco tanquam reus: ⁴⁴Culpa rubet vultus meus: ⁴⁵Supplici parce, Deus. ⁴⁶Qui Mariam absolvisti, ⁴⁷Et latronem exaudisti, ⁴⁸Mihi quoque spem dedisti. ⁴⁹Preces meae non sunt dignae: ⁵⁰Sed tu bonus fac benigne, ⁵¹Ne perenni cremer igne. ⁵²Inter oves locum praesta, ⁵³Et ab haedis me sequestra, ⁵⁴Statuens in parte dextra. ⁵⁵Confutatis maledictis ⁵⁶Flammis acribus addictis, ⁵⁷Voca me cum benedictis. ⁵⁸Ora supplex et acclinis ⁵⁹Cor contritum quasi cinis: ⁶⁰Gere curam mei finis. ⁶¹Lacrimosa dies illa, ⁶²Qua resurget ex favilla ⁶³Judicandus homo reus. ⁶⁴Huic ergo parce, Deus: ⁶⁵Pie Jesu Domine, ⁶⁶Dona eis requiem. Amen. IV. ⁶⁷Domine Jesu Christe, rex gloriae, ⁶⁸Libera animas omnium fidelium defunctorum ⁶⁹De poenis inferni et de profundo lacu: ⁷⁰Libera eas de ore leonis ⁷¹Ne absorbeat eas tartarus, ⁷²Ne cadant in obscurum: ⁷³Sed signifer sanctus Michael ⁷⁴Repraesentet eas in lucem sanctam, ⁷⁵Quam olim Abrahae promisisti et semini eis. V. ⁷⁶Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus: ⁷⁷Tu suscipe pro animabus illis, ⁷⁸Quarum hodie memoriam facimus: ⁷⁹Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam. VI. ⁸⁰Quam olim Abrahae promisisti, et semini eius.	41 Даруй мне дар отпущения ⁴²Перед лицом судного дня. ⁴³Я стенаю, как осужденный, ⁴⁴Краска вины на моих ланитах, ⁴⁵Пощади, Боже, молящего. ⁴⁶Ты, который простил Марию ⁴⁷И выслушал разбойника, ⁴⁸Подай надежду и мне. ⁴⁹Недостойны мои мольбы, ⁵⁰Но Ты, благий, сотвори благостно, ⁵¹Чтобы не сжигал меня вечный огонь. ⁵²Удели место среди овец ⁵³И отдели меня от козлищ, ⁵⁴Поставив одесную. ⁵⁵Сокрушив отверженных, ⁵⁶Обреченных пронзающему пламени, ⁵⁷Призови меня вместе с благословенными. ⁵⁸Я молю, преклонив колени и чело, ⁵⁹Мое сердце в смятении подобно праху, ⁶⁰Осени заботой мой конец. ⁶¹Плачевен тот день, ⁶²В который восстанет из пепла ⁶³Человек, судимый за его грехи. ⁶⁴Пощади же его, Боже. ⁶⁵Господи Иисусе милостивый, ⁶⁶Даруй им покой. IV. ⁶⁷Господи Иисусе Христе, Царь славы! ⁶⁸Избавь души всех праведников усопших ⁶⁹от мук преисподней и от глубокой бездны! ⁷⁰Избавь их от пасти льва! ⁷¹Да не поглотит их тартар, ⁷²Да не упадут они во тьму. ⁷³Но знаменосец святой Михаил ⁷⁴приведет их к свету святому; ⁷⁵как когда-то Ты обещал Аврааму и семени его. V. ⁷⁶Жертвы и моления Тебе, Господи, во хвалах приносим; ⁷⁷Ты прими [их] за души тех, ⁷⁸Которых сегодня поминаем. ⁷⁹Дай им, Господи, от смерти перейти к жизни; VI. ⁸⁰Как когда-то Ты обещал Аврааму и семени его.
--	--

VII.⁸¹ Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. ⁸²Pleni sunt caeli et terra gloria tua. ⁸³Hosanna in excelsis. VIII.⁸⁴ Benedictus qui venit in nomine Domini, ⁸⁵Hosanna in excelsis. IX.⁸⁶ Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem. ⁸⁷ Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem. ⁸⁸ Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem sempiternam. ⁸⁹ Lux aeterna luceat eis, Domine, ⁹⁰ Cum sanctis tuis in aeternam, quia pius est. X.⁹¹ Requiem aeternam dona eis, Domine, ⁹² Et lux perpetua luceat eis. XI.⁹³ Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius est.	VII.⁸¹ Свят, свят, свят ⁸² Господь Саваоф VIII.⁸⁴ Благословен Грядущий во имя Господа. ⁸⁵ Осанна в вышних IX.⁸⁶ Агнец Божий, несущий грехи мира, даруй им покой! ⁸⁷ Агнец Божий, несущий грехи мира, даруй им покой! ⁸⁸ Агнец Божий, несущий грехи мира, даруй им покой вечный! ⁸⁹ Свет вечный да воссияет им, Господи, ⁹⁰ Со святыми Твоими вовеки, ибо Ты милостив. X.⁹¹ Покой вечный даруй им, Господи, ⁹² И свет вечный да воссияет им XI.⁹³ Со святыми Твоими вовеки, ибо Ты милостив²²³.
--	--

2- Источник текста и история его возникновения:

См.: [Лебедев, Поспелова, 2000; 26-29].

3- Место в церковной католической практике:

См.: [Лебедев, Поспелова, 2000; 26-29].

²²³ Перевод заимствован из сборника «Musica latina» [Лебедев, Поспелова, 2000; 156, 173-174].

SALVUM FAC POPULUM TUUM

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Salvum fac populum tuum, Domine,	¹ Спаси, народ Твой, Господи,
² et benedic hereditati tuae.	² И благослови наследие Твое,
³ Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.	³ И правь ими, и вознеси их веки.
⁴ Per singulos dies benedicimus te;	⁴ Во все дни благословляем Тебя.
⁵ Et laudamus Nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi.	⁵ И восхваляем имя Твое вовеки и во веки веков.
⁶ Dignare, Domine, die isto sine	⁶ Сподоби, Господи, в этот день
⁷ peccato nos custodire.	⁷ сохраниться нам без греха.
⁸ Miserere nostri domine, miserere nostri.	⁸ Помилуй нас, Господи, помилуй нас.
⁹ Fiat misericordia tua,	⁹ Да будет милосердие Твое,
¹⁰ Domine, super nos,	¹⁰ Господи, над нами,
¹¹ quemadmodum speravimus in te.	¹¹ Яко мы на Тебя уповали.
¹² In te, Domine, speravi:	¹² На тебя, Господи, я уповал
¹³ non confundar in aeternum.	¹³ Да не буду посрамлен на веки ²²⁴ .

2. Источник текста и история его возникновения:

Salvum fac populum tuum – это часть христианского гимна *Te Deum* (строфы 22-29), авторство которого приписывают гимнографу Амвросию Медиоланскому²²⁵.

3. Место в церковной католической практике:

Поётся в официи на Утрне перед воскресеньем, а также перед большими праздниками – после последнего респонсория. Используется также как процессиональное песнопение, приуроченное к особым случаям: коронация королей и императоров, возведение в сан священнослужителей высокого ранга и т. д.

²²⁴ Перевод на русский язык заимствован из сборника «Musica latina» [Лебедев, Поспелова, 2000, 179-180].

²²⁵ Сегодня авторство ставится исследователями под сомнение.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Ш.-М. Видор (Charles-Marie Widor; 1844–1937), А. Скарлатти (Alessandro Gaspare Scarlatti; 1660–1725).

TE DEUM

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Te Deum laudamus, te Dominum confitemur.	¹ Тебя, Бога, хвалим; Тебя, Господа, исповедуем.
² Te aeternum patrem omnis terra veneratur.	² Тебя, вечного Отца, вся земля величает.
³ Tibi omnes Angeli, tibi Caeli, et universae Potestates:	³ Тебе все ангелы, Тебе небеса и все силы,
⁴ Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:	⁴ К Тебе херувимы и серафимы непрестанно взывают:
⁵ Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth,	⁵ Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф.
⁶ Pleni sunt caeli et terra majestatis gloriae tuae.	⁶ Полны небеса и земля величества славы Твоей.
⁷ Te gloriosus Apostolorum chorus,	⁷ Тебя славный апостольский хор,
⁸ Te Prophetarum laudabilis numerus,	⁸ Тебя пророков хвалебный сонм,
⁹ Te martyrum candidatus laudat exercitus.	⁹ Тебя пресветлое мученическое воинство хвалит.
¹⁰ Te per orbem terrarum sancta confitetur ecclesia,	¹⁰ Тебя по всей вселенной исповедует Святая Церковь.
¹¹ Patrem immensae majestatis	¹¹ Отца безмерного величия,
¹² Venerandum tuum verum et unicum Filium;	¹² досточтимого единого и истинного Сына
¹³ Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.	¹³ и Святого Утешителя Духа.
¹⁴ Tu, rex gloriae, Christe,	¹⁴ Ты — Царь славы, Христе.
¹⁵ Tu Patris sempiternus es Filius.	¹⁵ Ты — Отца присносущный Сын.
¹⁶ Tu ad liberandum suscepturus hominem non horruisti Virginis uterum	¹⁶ Ты, ко избавлению приемля человека, не возгнушался утробы Девы.
¹⁷ Tu devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna caelorum.	¹⁷ Ты, одолев смерти жало, отверз верующим Царство Небесное.
¹⁸ Tu ad dexteram Dei sedes, in Gloria Patris.	¹⁸ Ты одесную Бога восседаешь во славе Отчей.
¹⁹ Judex crederis esse venturus.	¹⁹ Веруем, что Ты придеши судить нас.
²⁰ Te ergo quaesumus tuis famulis subveni, Quos pretioso Sanguine redemisti.	²⁰ Поэтому просим: помоги рабам Твоим, которых Ты Драгоценной Кровью искупил;
²¹ Aeterna fac cum Sanctis tuis in gloria numerari.	²¹ навекы сопричисли их к святым Твоим во славе.

²² Salvum fac populum, Domine, et benedic haereditati tuae. ²³ Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum. ²⁴ Per singulos dies benedicimus te ²⁵ Et laudamus nomen tuum in saeculum saeculi. ²⁶ Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custodire. ²⁷ Miserere nostri, Domine, miserere nostri. ²⁸ Fiat misericordia tua, Domine, super nos, Quemadmodum speravimus in te. ²⁹ In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum	²² Спаси, Господи, народ Твой и благослови наследие Твое. ²³ Правь им и вознеси его вовеки. ²⁴ Во все дни благословим Тебя ²⁵ и восславим имя Твое вовек и во веки веков. ²⁶ Помоги нам, Господи, в этот день сохраниться без греха. ²⁷ Помилуй нас, Господи, помилуй нас. ²⁸ Да будет милость Твоя, Господи, на нас, ибо мы уповаем на Тебя. ²⁹ На Тебя, Господи, уповаю; да не постыжусь вовеки. ²²⁶
---	--

2. Источник текста и история его возникновения:

Создан в конце IV начале V веков. Текст принадлежит Амвросию Медиоланскому или блаженному Августину.

3. Место в церковной католической практике:

Поется в официи в конце воскресной утрени, а также на большие праздники. Звучал также во время литургических процессий, приуроченных к особым случаям (коронация королей и императоров, возведение в сан церковных иерархов).

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Я. Свелинк (Jan Pieterszoon Sweelinck; 1562–1621), Г. Пёрселл (Henry Purcell; 1659–1695), Ж.-Б. Люлли (Jean-Baptiste Lully; 1632–1687), М. А. Шарпантье (Marc-Antoine Charpentier; 1643–1704), Г. Ф. Гендель (Georg Friedrich Händel; 1685–1759), Й. Гайдн (Josaph Haydn; 1732–1809), А. Сальери (Antonio Salieri; 1750–1825), В. А. Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart; 1756–1791), Г. Берлиоз (Louis-Hector Berlioz; 1803–1869),

²²⁶ Перевод заимствован из сборника «Musica latina» [Лебедев, Поспелова, 2000, 178-180].

А. Дворжак (Antonin Leopold Dvorak; 1841–1904), Дж. Верди (Giuseppe Fortunino Francesco Verdi; 1813–1901), И. Стравинский (1882–1971), К. Пендерецкий (Krzysztof Penderecki; 1933), А. Рейха (Antonin Rejcha; 1770–1836), З. Кодай (Zoltan Kodaly; 1882–1967), Р. Мэттон (Roger Matton), А. Пярт (Arvo Pärt; 1935), Т. Томкинс (Thomas Tomkins; 1572–1656), А. Бланшар (Antoine Blanchard; 1696–1770), О. Николаи (Carl Otto Ehrenfried Nicolai; 1810–1849), К. Г. Граун (Carl Heinrich Graun; 1704–1759), Ж. Депре (Josquin Desprez; 1450–1521), В. Ригини (Vicenzo Righini; 1756–1812), Ф. А. Урио (Francesco Antonio Urio; 1631–1719), М. Гайдн (Johann Michael Haydn; 1737–1806), Д. Мийо (Darius Milhaud; 1892–1974), Ф. К. Рихтер (Franz Xaver Richter; 1709–1789).

TOTA PULCHRA ES MARIA

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Tota pulchra es Maria.	¹ Вся ты прекрасна Мария.
² Et macula originalis non est in te.	² И первородного греха нет на тебе.
³ Tu gloria Jerusalem.	³ Ты слава Иерусалима.
⁴ Tu laetitia Israel.	⁴ Ты радость [веселье, ликование] Израиля.
⁵ Tu honorificentia populi nostri.	⁵ Ты великая слава нашего рода.
⁶ Tu advocata peccatorum.	⁶ Ты заступница грешных.
⁷ O Maria!	⁷ О Мария!
⁸ Virgo prudentissima.	⁸ Дева премудрая
⁹ Mater clementissima.	⁹ Мать милосердная
¹⁰ Ora pro nobis.	¹⁰ Молись за нас
¹¹ Intercede pro nobis ad Dominum Jesum Christum.	¹¹ Вступи за нас пред Господом Иисусом Христом ²²⁷ .

2. Источник текста и история его возникновения:

С названием *Tota pulchra es* существует как минимум три разных текстовых версии, распространенных в музыкальной композиторской практике. В разное время были популярны разные. У композиторов XV-XVII веков, таких как Г. Дюфаи (1400-1474), Дж. Плуммер (1410-1484), Л. Зенфль (1486-1542), Н. Гомберт, К. де Сермизи (1490-1562), Дж. Белли (1560-1621), Дж. П. да Палестрина (1525-1594), Дж. Ф. Сансес (1600-1679) есть сочинения на текст *Tota pulchra*, но сам же текстовый материал отличается от текста, брукнеровского хора и сочинений других композиторов, начиная с XVIII века – Ф. Фальса (1665-1747), Х. М. Гарсия (1783), П. Казальса (1876-1973), М. Дюруфле (1902-1986), Дж. Макмиллана (р. 1959) и др.

Вышесказанное наводит на мысль, что, вероятно, окончательно текст молитвы сложился именно в эпоху классицизма. Чтобы не возникло путаницы, представим эти тексты в исторической перспективе.

²²⁷ Перевод на русский язык выполнен автором данного исследования.

Текст молитвы, к которому обращались предшественники Брукнера:

Tota pulchra es, amica mea,
 et macula non est in te;
favus distillans labia tua,
*mel et lac sub lingua tua*²²⁸,
 odor unguentorum tuorum super omnia aromata [кант.4:9-10],
 iam enim hiems transiit imber abiit et recessit,
 flores apparuerunt [кант. 2:10],
 vineae florentes odorem dederunt [кант.2:10-13],
 et vox turturis audita est in terra nostra [кант. 2:10-13].
 Surge, propera, amica mea [кант. 2:10].
 Veni de Libano; veni, coronaberis.

Еще один вариант текста данной молитвы, в точности взятый из

Песни песней Соломона:

Tota pulchra es, amica mea,
 et macula non est in te.
 Veni de Libano, sponsa mea :
 veni de Libano, veni, coronaberis :
 de capite Amana, de vertice Sanir et Hermon,
 de cubilibus leonum, de montibus pardorum [Vulgata, 2006, 723].

Перевод на русский язык:

Вся ты прекрасна, возлюбленная моя,
 и пятна нет на тебе.
 Со мною с Ливана, невеста!
 Со мною иди с Ливана!
 Спешь с вершины Аманы, с вершины Сенира и Ермона,
 от логовищ львиных, от гор барсовых! [Библия, 2000, 610]²²⁹.

Обратимся теперь к последней версии, которая представлена в хоре Брукнера. Она наиболее пестрая, так как вобрала в себя фразы из разных источников.

²²⁸ Откуда эти две строки – не обнаружено

²²⁹ Перевод на русский язык заимствован из сборника «Musica latina» [Лебедев, Поспелова, 2000; 200].

Источником первых пяти строк текста послужили две ветхозаветные книги из Библии: начальные две строки взяты из «Песни песней» Соломона, а строки с третьей по пятую – из второканонической «Книги Юдифи».

Стих из «Песни песней» Соломона [Гл. 4:7]:

Как видим, словосочетание <i>amica mea</i> в первой строке заменено на	
<i>Tota pulchra es, amica mea,</i>	Вся ты прекрасна, возлюбленная
<i>et macula non est in te.</i>	моя,
[Вульгата, 2006, 723].	и пятна нет на тебе
	[Библия, 2000, 610].

обращение к Марии, а во второй, после слов *et macula*, добавлено слово *originalis*. Кому принадлежит это изменение, нами не установлено.

Стих из «Книги Юдифи» [Гл. 15:10].

<i>Quæ cum exisset ad illum,</i>	Как только они вошли к ней,
<i>benedixerunt eam omnes una voce,</i>	то все единодушно благословили ее
<i>dicentes :</i>	и сказали:
<i>Tu gloria Jerusalem ;</i>	ты величие Иерусалима,
<i>tu lætitia Israel ;</i>	ты великая радость Израиля,
<i>tu honorificentia populi nostril</i>	ты великая слава нашего рода
[Vulgata, 2006, 483].	[Библия, 1973, 636].

Отдельные фразы следующих строк взяты из лоретанской литании, которая приобрела популярность в композиторской практике (например, есть две «Лауретанские»²³⁰ литании Марии у В. А. Моцарта). Литании состоят из множества воззваний к Деве Марии, каждое из которых заканчивается возгласом *ora pro nobis* (молись за нас). Так, десятая строка молитвы включает в себя данный возглас (или взывание к Деве Марии).

²³⁰ Так их называет О. Немкова в работе «*Ave Maria*. Образ Богородицы в европейском музыкальном искусстве» [Немкова, 2002]

Четырнадцатая строка литании *virgo prudentissima* равна восьмой строке в этой молитве. А фраза *Virgo clemens* схожа с *Mater clementissima*²³¹.

Происхождение шестой, седьмой и одиннадцатой строк неизвестно.

3. Место в церковной католической практике:

Антифон исполняется на праздник Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии, который отмечается по католическому календарю восьмого декабря. Молитва имеет статус «торжества» – высший в иерархии католических праздников. Во время служения как первый антифон поются первые две строки текста, а как третий – с третьей по пятую. Кроме того, 11-го февраля читается третий антифон:

Tu Gloria Erusalem, tu laetitia Israel,

Tu honorificentia populi nostri

[Антифонарий, 1900, 272-273].

Строки с шестой по одиннадцатую не входят в службу официия. Этот факт указывает на то, что первые пять строк в католической церковной практике являются каноническими, а последующие – нет.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Г. Дюфай (Guillaume Dufay; 1397–1474), Казальс (Pablo Casals; 1876–1973), М. Дюруфле (Maurice Durufle; 1902–1986), Дж. Макмиллан (James MacMillan; 1959).

²³¹ Перевод строк восьмой и десятой заимствован из сборника «Musica latina» [Лебедев, Поспелова, 2000, 194].

TRAUUNGS-CHOR

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

¹ O schöner Tag,	¹ О прекрасный день,
² o dreimal selge Stunde,	² о трижды блаженный час,
³ Wo ich empfang das neue Sakrament,	³ Где я получил новое таинство,
⁴ Wo Gottes Priester	⁴ Где священник Божий
⁵ meine Hand gesegnet,	⁵ благословил мою руку,
⁶ Zum heiligen Bunde,	⁷ Для священного союза,
⁷ den der Tod nur trennt.	⁸ Лишь смертью делимого.
⁸ Wollt ihr sanft wie Engel wandeln	⁹ Хотите вы кроткими как ангелы ходить
⁹ Eure Bahn durch diese Zeit,	¹⁰ Ваш[а] путь [дорога] через это время,
¹⁰ Nehmt im Denken, nehmt im Handeln	¹¹ Мыслите, принимайте меры
¹¹ Nur den Frieden zum Geleit!	¹² Только для сопровождения мира и согласия! ²³²

2. Источник текста и история его возникновения:

Автором строк является австрийский писатель и адвокат XIX века Франц Исидор Проске (Franz Isidor Proschke; 1816–1891).

3. Место в церковной католической практике:

Хор на данный текст написан Брукнером по случаю церемонии венчания К. Кершбаума (друга и секретаря общества «Веселое настроение») и М. Шимачек [Freisberg, 2016; 325].

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Не обнаружено.

²³² Перевод на русский язык выполнен автором данного исследования.

VENI CREATOR SPIRITUS

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

1. Veni, creator Spiritus, Mentes tuorum visita, Imple superna gratia, Quae tu creasti, pectora.	1. Приди, Творец-Дух, Посети мысли Твоих [верных], Наполни благодатью свыше Сердца, что Ты сотворил.
2. Qui diceris Paraclitus, Donum Dei altissimi, Fons vivus, ignis, caritas, Et spiritalis unctio.	2. Ты назван Утешителем, Дар Бога Всевышнего, Живой источник, огонь, любовь И духовное помазание.
3. Tu septiformis munere, Dextrae Dei tu digitus, Tu rite promissum Patris Sermone ditans guttura.	3. Ты — семикратный дар И перст десницы Отчей, Ты по праву обетован Отцам, Речь наполняешь смыслом нам.
4. Accende lumen sensibus, Infunde amorem cordibus, Infirma nostris corporis, Virtute firmans perpeti.	4. Свет чувствам зажигай, Сердца любовью наполняй: Слабость тела нашего Силой постоянной укрепляй.
5. Hostem repellas longius Pacemque dones protinus; Ductore sic te praevio Vitemus omne noxium.	5. Врага подальше отгоняй, Миром непрерывно одарая; В пути, под водительством Твоим, Да избежим всякого зла.
6. Per te sciamus da Patrem Noscamus atque Filium, Te utriusque Spiritum Credamus omni tempore.	6. Через Тебя да познаем Отца, Узнаем также и Сына; В Духа Обоих Их, Тебя, Да верим во все времена.
7. Deo Patri sit gloria, Et Filio, qui a mortuis Surrexit, ac Paraclito, In saeculorum saecula. Amen.	7. Да будет слава Богу Отцу И Сыну, Который из мертвых Воскрес, а также Параклету, Во веки веков. Аминь ²³³ .

²³³Перевод заимствован из сборника «Григорианский хорал» [Григорианский хорал, 2008; 257].

2. Источник текста и история его возникновения:

Автором гимна принято считать немецкого богослова, писателя и поэта IX века Рабана Мавра (ок. 780–856).

3. Место в церковной католической практике:

В католической службе исполняется на богослужении от Вознесения до Пятидесятницы (праздник Святой Троицы), а также в определенных торжественных службах: таинство посвящения, таинство конфирмации, таинство священства.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Композиторы обращались к данному тексту, начиная еще с позднего Средневековья. При этом они использовали и мелодию григорианского хорала. К ним относятся Г. Дюфай (Guillaume Dufay; 1397–1474), Ж. Беншуа (Gilles Binchois; 1400–1460), которые положили на музыку нечетные строфы хорала, а также Дж. Данстейбл (изоритмический мотет) (John Dunstable; 1370–1453). Текст сохранял свою популярность и в эпоху Возрождения. К нему обращались многие выдающиеся композиторы, такие как А. Фульдский (Adam Fuldensis; 1445–1505), О. Лассо (Orlando di Lasso; 1532–1594), Дж. П. да Палестрина (в качестве *cantus firmus* одной из шестиголосных месс), Дж. Булл (John Bull; 1562–1628), Бёрд (William Byrd; 1539–1623). Затем интерес спал и возродился лишь в XIX веке. На данный текст, но чаще со своей авторской мелодией, писали Г. Берлиоз (Louis-Hector Berlioz; 1803–1869), Г. Малер (Gustav Mahler; 1860–1911). В XX веке – П. Хиндемит (Концерт для органа с оркестром с фантазией на тему *Veni creator spiritus*) (Paul Hindemith; 1895–1963), К. Пендерецкий (Krzysztof Penderecki; 1933).

VEXILLA REGIS

1. Латинский текст и его перевод на русский язык²³⁴:

1. ¹ Vexilla Regis prodeunt :	1. ¹ Знамена Царя выступают,
² Fulget Crucis mysterium,	² Сияет таинство Креста,
³ Qua vita mortem pertulit,	³ На котором жизнь претерпела смерть,
⁴ Et morte vitam protulit.	⁴ И смертью продлила жизнь.
2. ⁵ Quae vulnerata lanceae	2. ⁵ Которая, пораженная ужасным острием
⁶ Mucrone diro, criminum	⁶ Копья и обвинений,
⁷ Ut nos lavaret sordibus,	⁷ Чтобы смыть с нас нечистоту,
⁸ Manavit unda et sanguine.	⁸ Истекла потом и кровью.
3. ⁹ Impleta sunt quae concinit	3. ⁹ Свершилось то, что воспел
¹⁰ David fideli carmine,	¹⁰ Давид в песнях, исполненных веры,
¹¹ Dicendo nationibus :	¹¹ Говоря народам:
¹² Regnavit a lingo Deus.	¹² «Начал царствовать с древа Бог».
4. ¹³ Arbor decora et fulgida,	4. ¹³ Древо достойное и блистающее,
¹⁴ Ornata Regis purpura,	¹⁴ Украшенное пурпуром Царя,
¹⁵ Electa digno stipites	¹⁵ Избранное благородным стволом
¹⁶ Tam sancta membra tangere.	¹⁶ Коснуться столь святых членов.
5. ¹⁷ Beata, cujus brachiis	5. ¹⁷ Блаженно, на чьих перекладинах
¹⁸ Pretium pendit saeculi :	¹⁸ Висело воздаяние века,
¹⁹ Statera facta corporis,	¹⁹ Ставшее подпорой Тела,
²⁰ Tulitque praedam tartati.	²⁰ Отняло добычу у ада.
6. ²¹ O Crux ave, spes unica,	6. ²¹ Приветствую тебя, о Крест,
²² Hoc passionis tempore:	²² Единственная надежда в это время страстей.
²³ auge piis justitiam	²³ Благочестивым умножь благодать,
²⁴ Reisque dona veniam.	²⁴ А грешным изгладь вины.
7. ²⁵ Te, summa Deus Trinitas,	7. ²⁵ Тебя, о Троица, источник спасения,
²⁶ Collaudet omnis spiritus:	²⁶ Да восхвалит всякое дыхание:
²⁷ ques per Crucis mysterium	²⁷ Вознагради тех,
²⁸ salvas rege per saecula.	²⁸ Которым Ты даруешь победу Креста.
29Amen.	²⁹ Аминь ²³⁵ .

²³⁴ Брукнер партитуру для 4 и 5 строф не выписал, у него они (строфы) прилагаются без нот. Здесь для полноты представлен весь текст гимна.

²³⁵ Перевод на русский язык заимствован из сборника «Григорианский хорал» [Григорианский хорал, 2008; 251–253].

2. Источник текста и история его возникновения:

Текст гимна был написан христианским поэтом Венанцием Фортунатой. Первоначально гимн состоял из восьми строф. В X веке разделы седьмой и восьмой были заменены новыми. Гимн был впервые исполнен в процессии, когда реликвия из истинного Креста, посланная византийским императором Юстином II с Востока по просьбе св. Радегунда была проведена из Туры монастыря Сен-Круа в Пуатье.

3. Место в церковной католической практике:

В католической службе используется в римском служебнике в Страстную пятницу, когда осуществляется процессия перенесения Святых даров из репозитория в Высокий Алтарь.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Первые слова гимна *Vexilla regia prodeunt* введены в «Божественную комедию» Данте в 34-й песне, когда в поэме впервые появляется Люцифер (в христианстве – падший ангел). У Ф. Листа есть пьеса для фортепиано с таким же названием *Vexilla regis*, а также произведение для фортепиано, органа, и смешанного хора *Via crucis*, где одна из частей носит название данного гимна. К этому тексту обращались и композиторы эпохи Возрождения: П. де ла Рюе (Pierre de la Rue; 1452–1518), Дж. П. да Палестрина (Giovanni Pierluigi da Palestrina; 1525/1526–1594), О. ди Лассо (Orlando di Lasso; 1532–1594), Т. Л. де Виктория (Tomas Luis de Victoria; 1548 – 1611), Х. Ф. де Ирибаррен (Juan Frances de Iribarren; 1698–1767).

VIRGA JESSE

1. Латинский текст и его перевод на русский язык:

¹ Virga Jesse fluit:	¹ Виноградная лоза Иисуса:
² Virgo Deum et hominem genuit:	² Дева, Бога и человека родившая:
³ pacem Deus reddidit,	³ Мир Божий подарившая,
⁴ in se reconcilians ima summis.	⁴ Соединив земное и небесное ²³⁶ .

2. Источник текста и история его возникновения:

Источник текста – Библия, Книга пророка Исаии [1:1]. История возникновения текста не установлена.

3. Место в церковной католической практике:

По жанру это псалмовый стих после *Alleluja*. Исполняется на праздник Пресвятой Девы Марии на пасхальной неделе. Также исполняется во время мессы (Tempore autem Paschali omittitur Graduale, et ejus loco dicitur)²³⁷.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Уильям Бёрд (William Byrd; 1540-1623).

²³⁶ Перевод на русский язык выполнен автором данного исследования.

²³⁷ [Liber usualis, 1960; 1267].

VOR ARNETHS GRAB

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

¹ Brüder, trocknet eure Zähren, stillt der	¹ Братья, вытрите слезы,
² Schmerzen herbes Leid,	² Утоляет боль горькое страдание,
³ Liebe kann sich auch bewähren	³ Любовь может доказать себя
⁴ durch Ergebungsinigkeit.	⁴ И через смирение.
⁵ Wohl ist dies das letzte Schauen	⁵ Да, это последний взгляд
⁶ auf die Leiche und den Sarg,	⁶ на труп и гроб,
⁷ doch die Seele, die sie barg,	⁷ Но душа, которая сокрыта,
⁸ triumphiert durch Gottvertrauen.	⁸ Торжествует, уповая на Бога.
⁹ Drum lasst uns den Herren preisen,	⁹ Поэтому давайте восхвалим Господа,
¹⁰ der die Edelsten erwählt	¹⁰ Который избирает благороднейших
¹¹ und für uns, die armen Waisen,	¹¹ И для нас, бедных сирот,
¹² auch den Himmel offen hält!	¹² Держит открытым небо.
¹³ Wollen hier am Grab geloben	¹³ Пусть здесь на могиле будут воспеты
¹⁴ Treue, Recht und frommen Sinn,	¹⁴ Верность, право и благочестие,
¹⁵ dass der Selige dort oben,	¹⁵ Чтобы блаженные там наверху
¹⁶ hat sich unser Geist erhoben,	¹⁶ Подняли наш дух,
¹⁷ uns zum Vater führe hin.	¹⁷ Привели нас обратно к Отцу ²³⁸ .

2. Источник текста и история его возникновения:

Авторство поэтических строк принадлежит Эрнсту Маринелли.

3. Место в церковной католической практике:

Текст в церковной католической пратике не встречается. Хор Брукнера на данный текст был написан в связи со смертью настоятеля аббатства Санкт-Флориан М. Арнета 22.03.1854. Второй раз элегия была исполнена на похоронах мирового судьи В. Шидермайера 23.09.1855 года.

4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Не обнаружено.

²³⁸ Перевод на русский язык выполнен автором данного исследования.

ZUR VERMÄHLUNGSFEIER

1. Немецкий текст и его перевод на русский язык:

¹ Zwei Herzen haben sich gefunden	¹ Два сердца нашли друг друга
² Und durch die Ehe sich verbunden.	² И связали себя браком.
³ Gesegnet hat des Priesters Hand	³ Благословенная рукой священника,
⁴ Das Paar, geknüpft das Liebesband.	⁴ Пара связана любовными узами.
⁵ Hat euch vereint der Geist der Wahrheit,	⁵ Если вас объединил дух истины,
⁶ Habt ihr erfasst die Pflicht der Klarheit,	⁶ Вы признали важность ясности,
⁷ Dann ist der Ehe Heiligtum	⁷ Что брак – это святыня,
⁸ Ein himmlisches Elysium.	⁸ Небесный Элизиум.
⁹ So möge euch fürs ganze Leben	⁹ Так пусть вам всю жизнь
¹⁰ Der Himmel Heil und Segen geben,	¹⁰ Небо дает благо и одобрение
¹¹ Auch mein Gebet ruft heute laut:	¹¹ И моя молитва сегодня звучит громко:
¹² Bräutigam und Braut!	¹² Жених и невеста! ²³⁹

2. Источник текста и история его возникновения:

Стихотворение принадлежит Генриху Вальману (псевдоним – Генрих фон дер Маттиг).

3. Место в церковной католической практике:

Текст в церковной католической практике не встречается. Произведение Брукнера с этим текстом было написано для церемонии венчания А. Риттера фон Невина (Ölzelt Ritter von Newin)²⁴⁰ с Э. фон Виссен (Amy von Wisser).

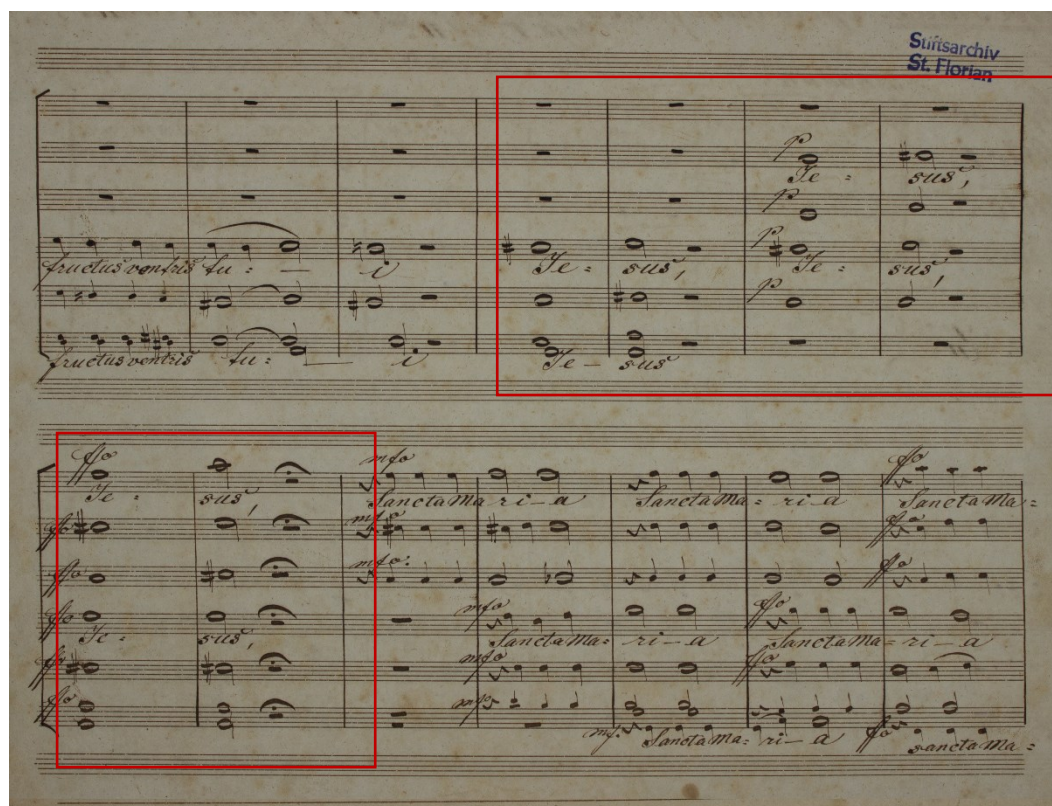
4. Использование текста в творчестве других композиторов:

Не обнаружено.

²³⁹ Перевод на русский язык выполнен автором данного исследования.

²⁴⁰ А. Риттер фон Невин был слушателем Брукнера в университете, он предоставил бесплатно композитору квартиру на 4 этаже на улице Хесгассе, 7 в Вене. Там Брукнер жил с 15 ноября 1887 года до переезда в Верхний Бельведер в июле 1895 года [Freisberg, 2016; 328].

Хор Брукнера *Ave Maria* WAB 6 (тт. 1–25)²⁴¹:



²⁴¹ Рукопись переписчика (до 1878 года). Переписчик – Ф. Шимачек (1812-1877).

Пример № 2

Хор Брукнера *Ave Maria* WAB 5 (тт. 1–8)²⁴²:

Handwritten musical score for "Ave Maria" by Anton Bruckner, WAB 5. The score is for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Organ, and Cello. It is marked "Andante" and "Ave Maria". The lyrics are "A-ve, ave Ma-ri-a, a-ve, ave Ma-ri-a, a-ve, ave Ma-ri-a, a-ve, ave Ma-ri-a". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Пример № 3

Хор Брукнера *Tantum ergo* WAB 42, версия 1888 года (тт. 1–6):

Handwritten musical score for "Tantum ergo" by Anton Bruckner, WAB 42, version 1888. The score is for Soprano I/II, Alto, Tenor, Bass, and Organ. It is marked "Feierlich". The lyrics are "Tan-tum er-go sa-cra-men-tum ve-ne-re-mur-Ge-ni-to-ri ge-ni-to-que laus et ju-bi-". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

²⁴² Копия рукописи. Переписчик – К. Айгнер (1863-1935).

Пример № 4

Хор Брукнера *Ave Maria* WAB 7 (тт. 1–39)²⁴³:

Alta breve. Nicht voll. *Ave Maria.*

Allegretto. *per il Clavier.* *Orgel oder Harmonium.* *con smp.*

Domine decurre, Domine decurre bene-dic-ta tu in muli-ri-bus, et bene-dictus bene-dictus fons = tus ventris tu-i, Je-sus. Je-sus. Je-sus.

dim. *pp* *Sanctus = to Ma-*

Пример № 5

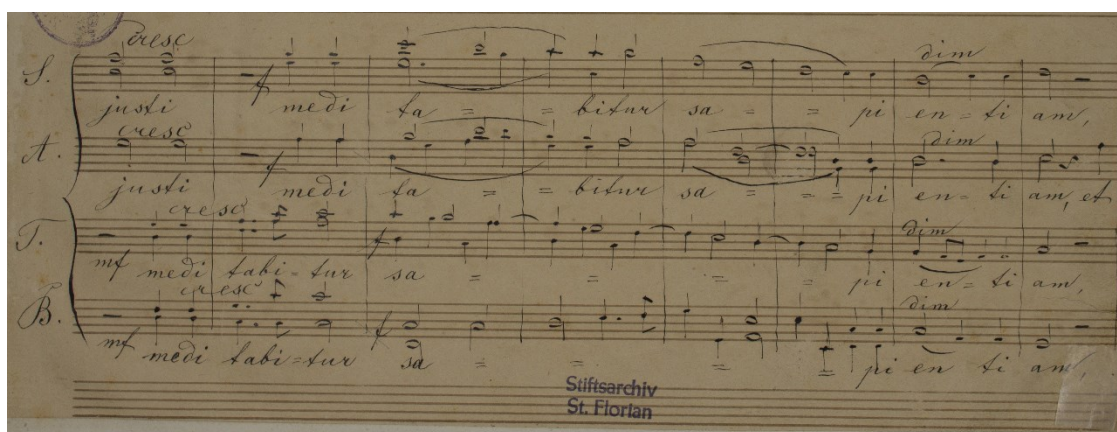
Хор Брукнера *Os justi* WAB 30 (тт. 1-16):²⁴⁴

Alta capella. 32/12 Graduale. [Lydischi]

Soprano. *Alto.* *Tenor.* *Bass.* *dim.*

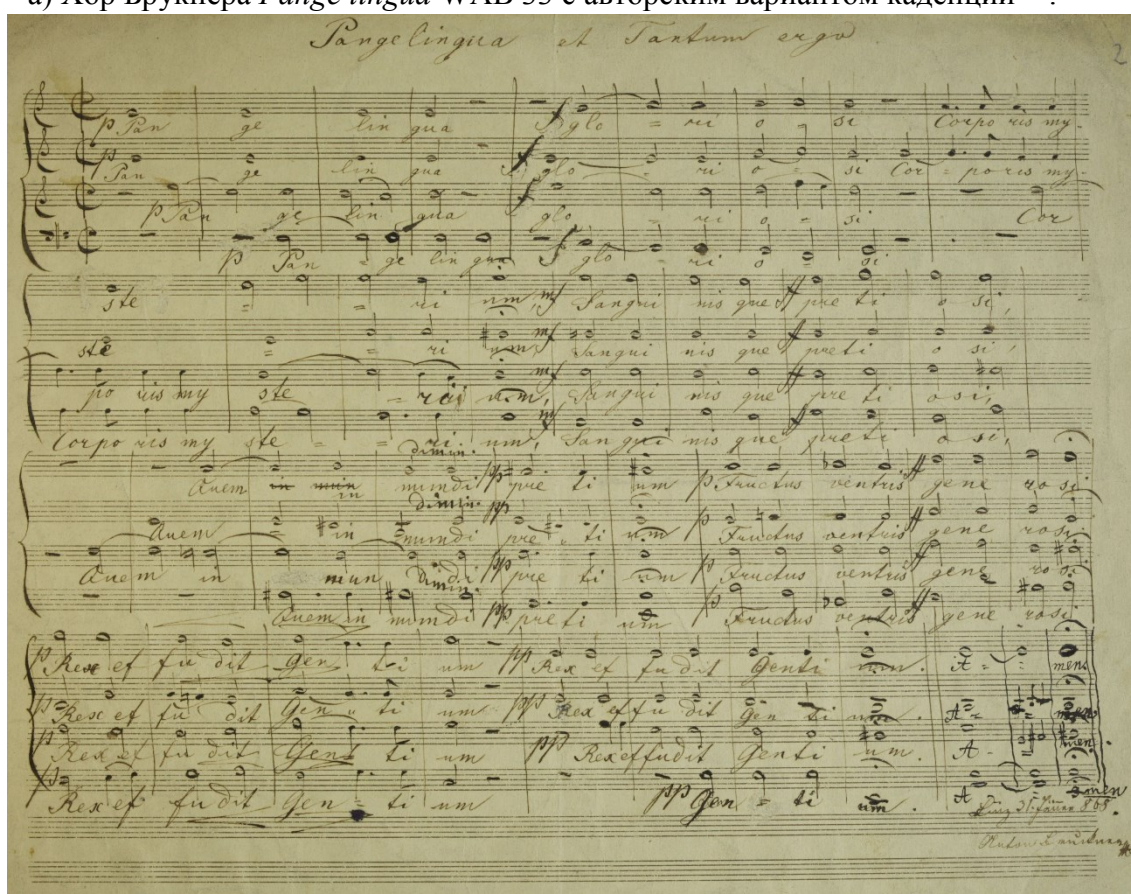
Os justi medi labitur sa-pi-en-ti-am, os justi.

²⁴³ Рукопись переписчика с редакционными правками Брукнера.²⁴⁴ Голограф рукописи (июль, 1879).



Пример № 6

а) Хор Брукнера *Pange lingua* WAB 33 с авторским вариантом каденции²⁴⁵:



²⁴⁵ Рукопись 1868 года (31 января).

6) Брукнер. *Tantum ergo* WAB 33 с вариантом каденции Ф. Витта²⁴⁶.

Tantum ergo.

v. Prof. Ant. Bruckner,
k. k. Hoforganisten in Wien.

M. M. $\text{♩} = 84$.

1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - - si Cor-po-

5. Tan - tum er - go Sa - - cra - men - - tum ve - ne -

6. Ge - ni - to - ri, ge - ni - to - - que,

1. ris my - ste - - ri - um, san - gui - nis - que pre - ti - o - si, quem

5. re - - mur cer - nu - i, et an - ti - quum do - cu - men - tum no -

6. laus et ju - bi - la - ti - o, Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que

1. in mun - di pre - ti - um, fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - si rex ef -

5. - vo ce - dat ri - tu - i: prae - stet fi - des sup - ple - men - tum sen - su -

6. sit et be - ne - di - cti - o: pro - ce - den - ti ab u - tro - que compar

1. fu - dit gen - ti - um, rex ef - fu - dit gen - ti - um. 6. A - - men.

5. um de - fe - ctu - i, sen - su - um de - fe - ctu - i. 6. A - - men.

6. sit lau - da - ti - o, lau - da - ti - o. 6. A - - men.

²⁴⁶ Первое издание в журнале Ф. Витта «Musica sacra» (Regensburg, Pustet, 1885).

Пример № 7

а) Начало *Sanctus* из Мессы № 2 WAB 27 Брукнера:

Allegro moderato.

Soprano 1. 2.

Alto 1. 2.

Tenore 1. 2.

Basso 1. 2.

Aufbruch in gemäßigter Wärme, die sich später mehr und mehr steigert.

б) Начало *Sanctus* из «Missa Brevis» Палестрины:

Andante

Oboi

Clarinetti in [C] Do

Fagotti

Corni in [G] Sol

Trombe in [D] Re

Tromboni

Soprano I

Soprano II

Alto I

Alto II

Tenore I

Tenore II

Basso I

Basso II

Andante

mf sempre poco a poco

San - ctus, sempre poco a poco

San - ctus, San - ctus, *p* sempre

San - ctus, San - ctus, *p* sempre

San - ctus, San - ctus, sempre poco a poco

San - ctus, San - ctus, *p* sempre

San - ctus, *mf* sempre poco a poco

San - ctus, *mf* sempre poco a poco

5

Пример № 8

а) Начало *Gloria* из *Missa solemnis* WAB 29 Брукнера²⁴⁷:б) Начало *Gloria* из Мессы ре мажор И. Г Альбрехтсбергера:

Intonation

Tenor

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

Moderato

Sopran

Et in ter-ra pax, in ter-ra pax, pax ho - mi - ni -

Alt

Et in ter-ra pax, in ter-ra pax, pax ho - mi - ni -

Tenor

...in ter-ra pax, in ter - ra, in ter-ra pax ho - mi - ni -

Bass

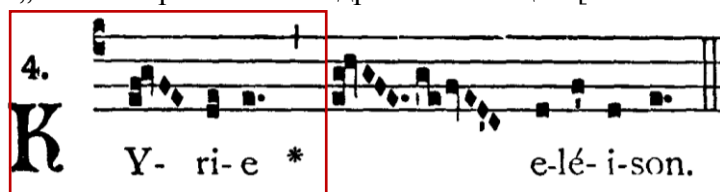
...in ter-ra pax, in ter-ra pax ho - mi - ni -

Orgel

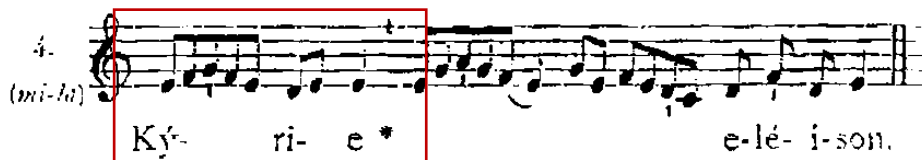
²⁴⁷ Голограф рукописи (Санкт-Флориан, 1854).

Пример № 9

а) *Kyrie Vat.* III „Deus sempiternus“ в квадратной нотации [Liberusualis, 1961; 22]:



б) *Kyrie Vat.* III „Deus sempiternus“ в современной нотации [Liberusualis, 1932; 22]:

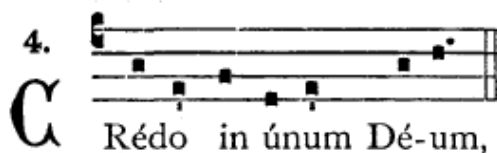


в) *Kyrie* в *Windhaager Messe* WAB 25 Брукнера (тт. 1-4):



Пример № 10

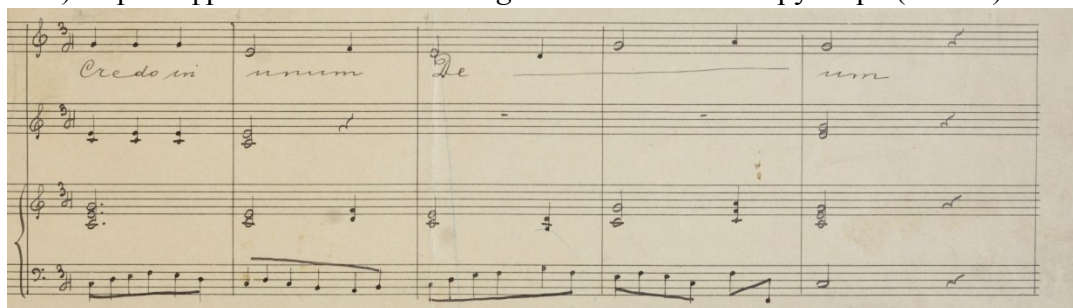
а) Первая фраза *Credo* I в квадратной нотации [Liberusualis, 1961; 64]:



б) Первая фраза *Credo* I в современной нотации [Liberusualis, 1932; 69]:



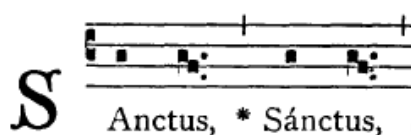
в) Первая фраза *Credo* в *Windhaager Messe* WAB 25 Брукнера (тт. 1-5)²⁴⁸:



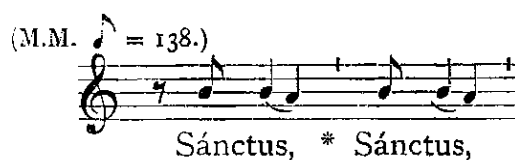
²⁴⁸ Голограф рукописи (ок. 1842).

Пример № 11

а) Начало *Sanctus* (*Deus Genitor alme*) в квадратной нотации [Liberusualis, 1961; 62]:



б) Начало *Sanctus* (*Deus Genitor alme*) в современной нотации [Liberusualis, 1932; 68]:



б) Начало *Sanctus* в *Windhaager Messe* WAB 25 Брукнера (тт. 1-3)²⁴⁹:



Пример № 12

а) антифон *Asperges me*, седьмого тона в квадратной нотации [Liberusualis, 1961; 11]:

XIII, c.

-SPERGES me, * Dómi-ne, hyssópo, et mundá-
bor : lavá- bis me, et super nívem de- albá- bor.

Ps. 50. Mi- se-ré-re mé- i, Dé- us, * se-cúndum mágnam mi-
se-ricórdi- am tú- am. Gló- ri- a Pátri, et Fí-li- o, et
Spi-rí-tu-i Sáncto. * Sic-ut é-rat in princí-pi- o, et nunc,
et semper, et in saécu- la saecu- ló- rum. A- men.

²⁴⁹ Голограф рукописи (ок. 1842).

б) антифон *Asperges me* седьмого тона в современной нотации [Liberusualis, 1932; 9]:

Ant. 7 (sol-re) SEC. XIII.

A- spér- ges me, Dó- mi- ne, hys-só- pò,
et man-dá- bor: la- vá- bis me, et su- per
ni- vem de- al- bá- bor. Ps. 50. Mi- se- ré-re me- i,
De- us, * se- cún-dum magnam mi-se-ri-cór- di-am tu-
am. Gló- ri- a Pa-tri, et Fí-li-o, et Spi-rí- tu-
i San-cto: * Sic- ut e-rat in prin-cí-pi-o, et nunc, et
sem-per, et in sae-cu-la sae-cu- ló-rum. A- men.

в) фрагмент хора *Asperges me* WAB 4 Брукнера (тт. 22-25)²⁵⁰:

Choral
Asper- ges me, Domine usque ad os meum.
Asper- ges me. Domine usque ad os meum.
Amen.

Пример № 13

а) гимн *Veni creator spiritus* восьмого тона в квадратной нотации [Liberusualis, 1961; 885]:

8. V

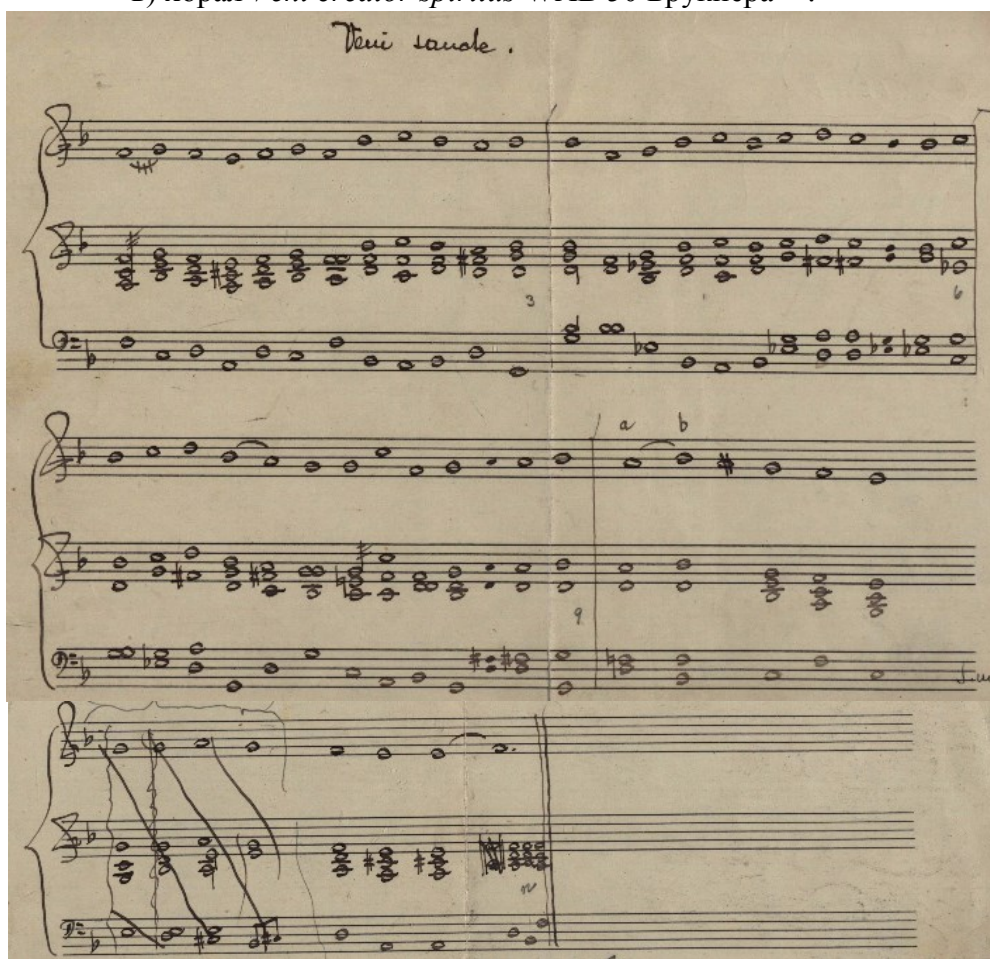
E-ni Cre- á-tor Spi-ri-tus, Mentis tu-ó-rum ví-si-ta :
Imple su-pérna grá-ti- a Quae tu cre- ásti péc-to-ra.

²⁵⁰ Копия рукописи Брукнера.

б) гимн *Veni creator spiritus* восьмого тона в современной нотации [Liberusualis, 1932; 756]:

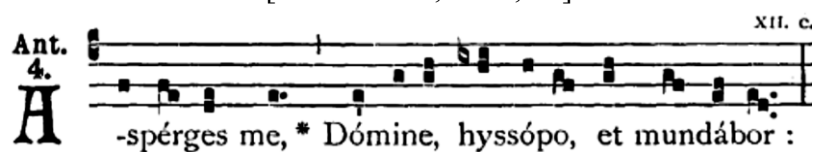


в) хорал *Veni creator spiritus* WAB 50 Брукнера²⁵¹:



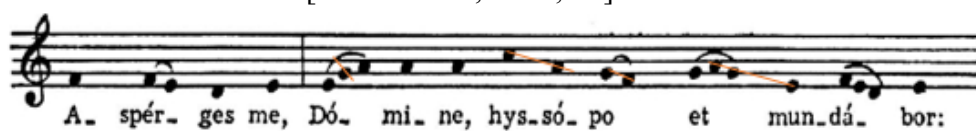
Пример № 14

а) фрагмент антифона *Asperges me* четвертого тона в квадратной нотации [Liberusualis, 1961, 13]:

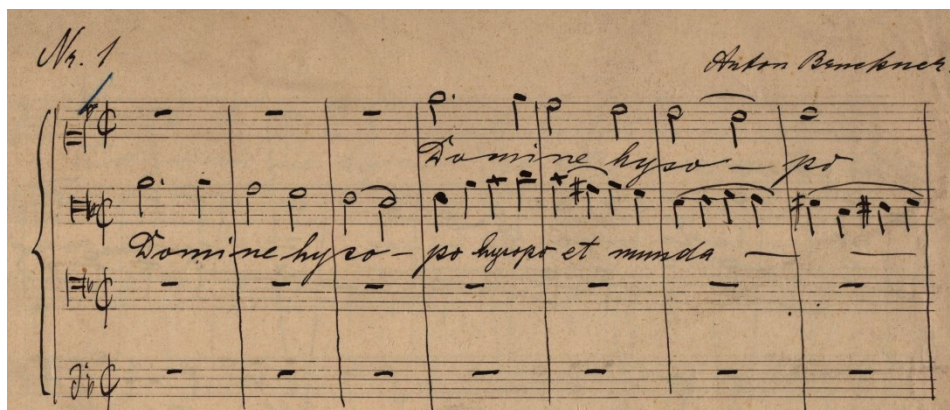


²⁵¹ Рукопись, переписчик неизвестен (ок.1930 гг.).

б) фрагмент антифона *Asperges te* четвертого тона в современной нотации [Liberusualis, 1932; 11]:



в) начало хора Брукнера *Asperges te*, WAB 3/1 (тт. 1-7)²⁵²:



Пример № 15

а) *Doxologia minor* тона *F* в квадратной нотации [Liberusualis, 1961]:



²⁵² Рукопись. Переписчик – М. Ауэр (ок. 1900).

б) фрагмент хора *Ecce sacerdos* (WAB 13) Брукнера (тт. 81-82)²⁵³:

Choral

Soprano V. Glori-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-sa-ni

Alto

Tenore

Basso

Organum et Tromboni tacent.

Soprano Spi-ritus sancte in vi-tu-i sanc-to. Deo iurejurando

Alto Dem Gmiffen S bis.

Tenore Ich bin die Gotte-gehoffte!

Basso Abgeschrieben in Monach August 1905 von I.B.

Organum et Tromboni tacent. Engelbert Friedländer
2. Mar. 1905 Dornbach

²⁵³ Рукопись. Переписчик – И. Б. Бургшталлер (1905).

в) *Doxologia minor* в хоре *Ecce sacerdos* Брукнера (т. 81)²⁵⁴:



Handwritten musical score for the 'Doxologia minor' in the 'Ecce sacerdos' chorus by Bruckner. The score is for a choir and includes the text 'Ecce, sacerdos magnus; ecce sacerdos magnus'. The first four measures are circled in green, and the first two measures are boxed in red. A red arrow points from the text 'начало рефрена хора' to the first measure.

²⁵⁴ Издание Edition Peters.

Пример № 16

а) градуал *Os justi* в современной нотации [Liberusalis, 1932]:б) *Os justi* WAB 30 Брукнера (тт.61-71)²⁵⁵:

Пример № 17

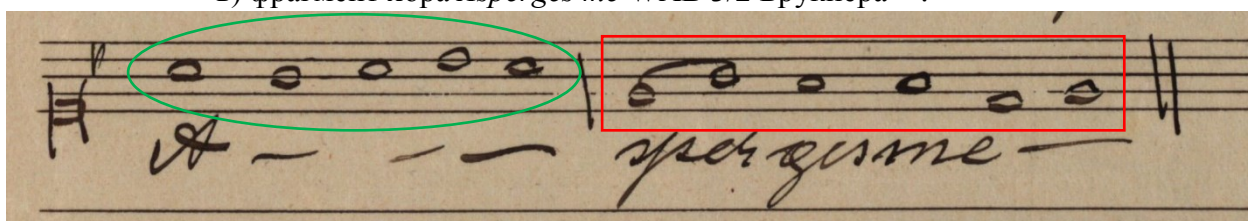
а) антифон *Asperges me* четвертого тона в квадратной нотации [Liberusalis, 1961; 13]:

²⁵⁵ Голограф рукописи (18.07.1879).

б) фрагмент антифона *Asperges me* четвертого тона в современной нотации [Liberusualis, 1932; 11]:



в) фрагмент хора *Asperges me* WAB 3/2 Брукнера²⁵⁶:



Пример № 18

а) антифон *Tota pulchra es Maria* в квадратной нотации [Liberusualis, 1961; 1320]:

1. Ant. 1. g 2
Ota púlchra es Ma-rí-a, * et mácu-la o-ri-giná-lis non est in te. Eu o u a e. 2. Ant. 8. G
Estiméntum tú-um * cándidum quasi nix, et fá-ci-es tú-a sic-ut sol. 3. Ant. 8. e
Eu o u a e. U gló-ri-a Je-rúsa-lem, * tu lactí-ti-a Isra-el, tu hono-ri-fi-cénti-a pópu-li nóstri.

²⁵⁶ Рукопись. Переписчик – М. Ауэр (ок. 1900).

б) антифон *Tota pulchra es Maria* в современной нотации [Liberusalis, 1932; 1205]:

1. Ant.
1. g 2
(ré-la)

Tó-ta púlchra es Ma-rí-a, *et má-cu-la o-ri-gi-ná-lis non est in te. E u o u a e.

2. Ant.
8. G
(sol-do)

Vestimén-tum tú-um *cándi-dum qua-si nix, et fá-ci-es tú-a sic-ut sol. E u o u a e.

3. Ant.
8. c
(sol-do)

Tu gló-ri-a Je-rú-sa-lem, *tu lae-tí-ti-a Isra-el, tu ho-no-ri-fi-cén-ti-a pó-pu-li nóstri. E u o u a e.

в) первая фраза солиста в хоре *Tota pulchra es Maria* WAB 46 Брукнера (тт. 1-4)²⁵⁷:

Antiphon. Chor. Anton Bruckner

Soprano
Alto
Tenor
Bass
Orgel

Tota pulchra es Maria

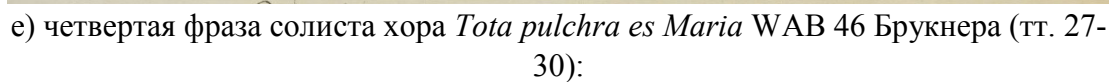
г) вторая фраза солиста хора *Tota pulchra es Maria* WAB 46 Брукнера (тт. 9-12):

Chor. Dimin. mf

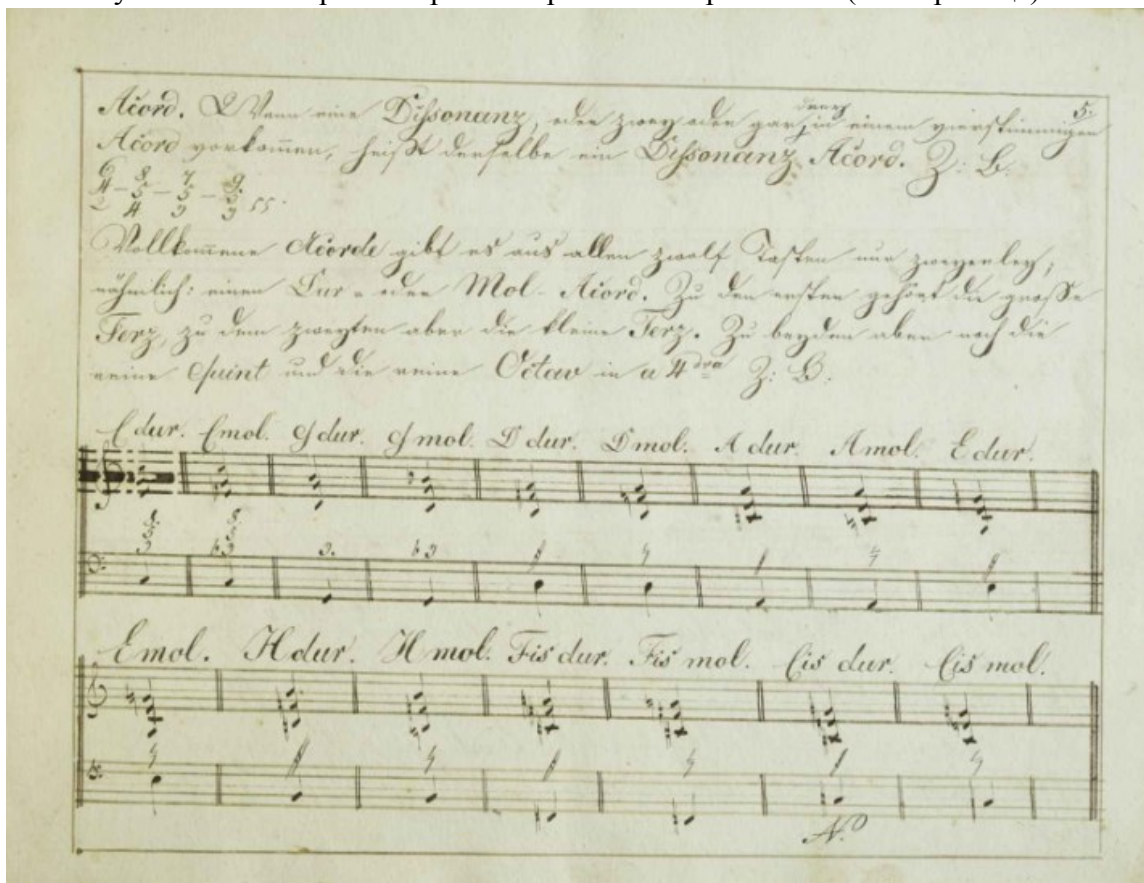
Soprano
Alto
Tenor
Bass
Orgel

macula originalis non est in te

²⁵⁷ Голограф рукописи (30.03.1878).



Рукописный сборник «Краткие правила генерал-баса» (5-я страница):



Handwritten musical score for three systems, each with a treble and bass staff. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. The first system is labeled "Handwritten musical score" and the second system is labeled "Handwritten musical score". The third system is labeled "Handwritten musical score".

Domine

Andante

Violino I *me*

Violino II

Viola

Alt. Tromb.

Tenor. Tromb.

Bass. Tromb.

Sop.

Alt.

Tenor

Bass

Violon
et Violoncello

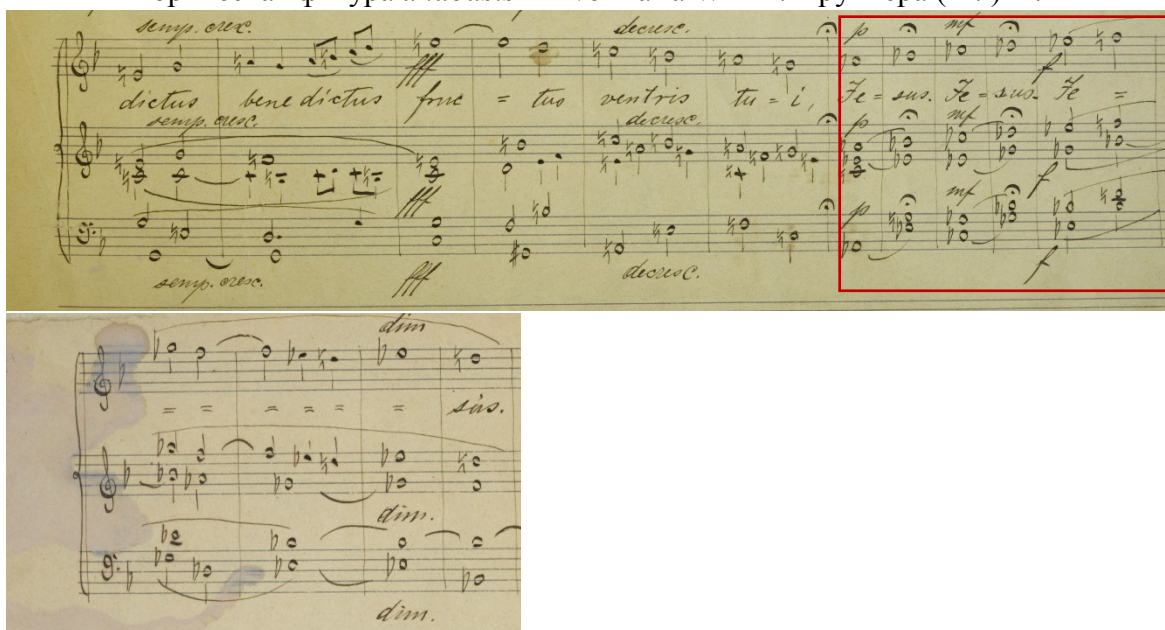
Organe

Do - mine De us De us Chris te Rex

²⁵⁸ Голограф рукописи (14.03.1849).

Пример № 22

Риторическая фигура *anabasis* в Ave Maria WAB 7 Брукнера (тт.)²⁵⁹:



Пример № 23

Gloria из Мессы № 3 WAB 28 Брукнера (раздел *Quoniam*):

²⁵⁹ Рукопись переписчика с редакционными правками Брукнера.

[illegible]

а) Начало *Credo* из Мессы *C-dur* (D 452) Ф. Шуберта:

Allegro

Cre - do in u-num De - um, Pa-trem om-ni-po - ten - tem, fac-

Allegro

Handwritten musical score for a piece titled "Sanctus" and "Agnus Dei". The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs) and includes Latin lyrics. The first section, "Sanctus", is marked with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "sanctus, solus solus altissimus. Iesu Christe cum sancto spiritu in gloria Dei patris". The second section, "Agnus Dei", is marked with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "Agnus Dei qui tollis". The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are some corrections and markings in the score, including a "3" above the first measure of the "Agnus Dei" section and a "2" above the second measure of the "Agnus Dei" section. The score is written on aged, yellowed paper.



a) Хор *Dir, Herr, Dir will ich mich ergeben* WAB 11 Брукнера²⁶⁰:



CHORAL. $\text{♩} = 80$.

CORO.

Sopr. *p* *u z.*

Al. *p* Dir Herr, dir will ich mich er - ge - ben, dir, des - sen Ei - gen - thum ich bin. Du nur allein du bist mein Le - ben,

Ten. *p* To Thee, o Lord, I yield my Spi - rit, who breakst, in love, this mor - tal chain! My life I but from Thee in - ha - rit,

Bass. *p* Dir Herr, dir will ich mich er - ge - ben, dir, des - sen Ei - gen - thum ich bin. Du nur allein du bist mein Le - ben,

To Thee, o Lord, I yield my Spi - rit, who breakst, in love, this mor - tal chain! My life I but from Thee in - ha - rit,

Viol. *(Organo coi Voci.)*

Basso *p*

Fag.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

und Ster - ben wird mir dann Ge - Winn. Ich le - be dir, ich ster - be dir, sei du nur mein, so gnügtes mir.

cresc.

p And Death be - comes my chiefest gain. In Thee I live, in Thee I die. Con - tent, for Thou art e - ver nigh.

cresc.

und Ster - ben wird mir dann Ge - Winn. Ich le - be dir, ich ster - be dir, sei du nur mein, so gnügtes mir.

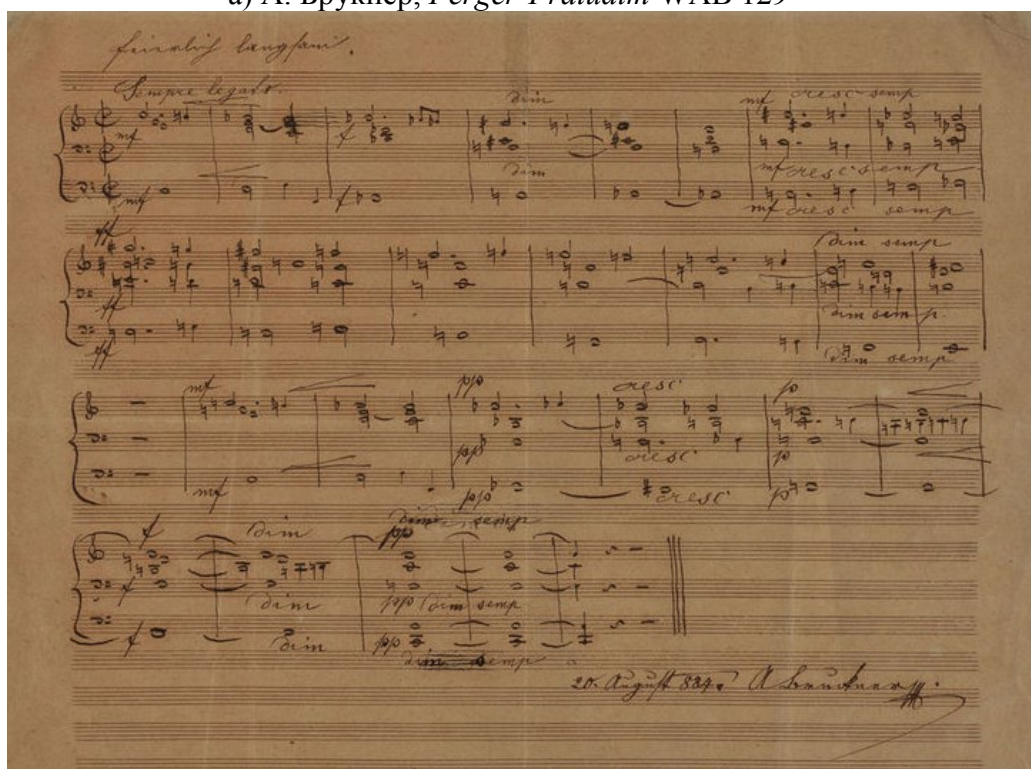
cresc.

p And Death be - comes my chiefest gain. In Thee I live, in Thee I die. Con - tent, for Thou art e - ver nigh.

cresc.

p

Пример 27

а) А. Брукнер, *Perger-Präludium* WAB 129²⁶¹

б) Р. Вагнер «Зигфрид», Сон Брунгильды (сцена из 3 д., фрагмент):

3.
S. Их тре - пет слад-кий мне ра - дость су -
Wie mild er - zit - lernd mich Za gen er -

3.
S. - лют... - reizt! - Лют - ся ды -
Ach! Die - ses

3.
S. dolce pp espress. poco cresc.

²⁶¹ Рукопись (Австрийская национальная библиотека).

ПРИЛОЖЕНИЕ 6.

АРХИВЫ РУКОПИСЕЙ И КОПИЙ ЦЕРКОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БРУКНЕРА

Afferentur regi WAB 1	Ранняя версия хора найдена в Кремсмюнстерском монастыре. Оригинальная рукопись утеряна. В архиве монастыря Санкт-Флориан хранится несколько копий.
Am Grabe WAB 2	Рукопись хранится в Австрийской национальной библиотеке
Asperges me WAB 3/1	Рукопись хранится в Австрийской национальной библиотеке
Asperges me WB 3/2	Рукопись хранится в Австрийской национальной библиотеке
Asperges me WAB 4	Оригинальная рукопись утеряна. Сохранились ноты хора в рукописи А. Бауэра.
Ave Maria WAB 5	Оригинальная рукопись утеряна. Версия, посвященная И. Траумиллеру, хранится в Санкт-Флориане. Копии – в Кремсмюнстере и Австрийской национальной библиотеке
Ave Maria WAB 6	Оригинальная рукопись утеряна. Копии хора хранятся в монастыре Санкт-Флориан и в Австрийской национальной библиотеке.
Ave Maria WAB 7	Оригинальная рукопись утеряна. Копии хранятся в Австрийской национальной библиотеке и в Кремсмюнстерском монастыре.
Ave Regina cælorum WAB 8	Рукопись хранится в Австрийской национальной библиотеке.
Messe für den Gründonnerstag WAB 9	Рукопись хранится в архиве Вельса
Christus factus est WAB 10	Копия рукописи, которая была заархивирована в Австрийской национальной библиотеке, была уничтожена в 1945 году.
Christus factus est WAB 11	Оригинальная рукопись находится в частной коллекции Вильгельма Боттмингена. Копии можно найти в монастыре Кремсмюнстера и в Австрийской национальной библиотеке.
Dir, Herr, Dir will ich mich ergeben WAB 12	Оригинальная рукопись находится в архиве монастыря Санкт-Флориан
Ecce sacerdos WAB 13	Рукопись была заархивирована <i>Wiener Männer-Sangverein</i>
Entsagen WAB 14	Рукопись хранится в монастыре Санкт-Флориан
Festgesang WAB 15	Рукопись хранится в монастыре Санкт-Флориан
Festive Cantata WAB 16	Рукопись хранится в епископате Линца
In jener letzten der Nächte WAB 17	1 версия (для солиста и органа): оригинальная рукопись хранится в архиве городского музея Вельса. 2 версия (для смешанного хора): копия хранится в Австрийской национальной библиотеке

Iam lucis orto sidere WAB 18	Оригинальная рукопись, которая хранилась в монастыре Вильхеринг, утеряна. Одна копия хранится в Кремсмюнстерском монастыре, две – в Австрийской национальной библиотеке
Inveni David WAB 19	Рукопись заархивирована в Линцской певческой академии (<i>Frohsine</i> -archive).
Libera me WAB 21	Оригинальная рукопись утеряна, но есть две копии, сделанные М. Ауэром (Кронсторф).
Libera me WAB 22	Оригинальная рукопись утеряна, но несколько копий хранятся в архивах монастыря Санкт-Флориан, монастыря Кремсмюнстер и Австрийской национальной библиотеки.
Locus iste WAB 23	Рукопись хранится в сборнике В. Боттмингена
Magnificat WAB 24	Рукопись хранится в монастыре Санкт-Флориан
Windhaager Messe WAB 25	Рукопись хранится в архиве Вельса
Messe WAB 26	Рукопись хранится в Австрийской национальной библиотеке
Messe WAB 27	Рукопись и партитура с посвящением хранятся в епархии Линце
Messe WAB 28	Рукопись хранится в Австрийской национальной библиотеке
Missa solemnis WAB 29	Рукопись хранится в монастыре Санкт-Флориан
Os justi WAB 30	Оригинальная рукопись хранится в Австрийской национальной библиотеке
Pange lingua WAB 31a, b	Оригинальная версия рукописи была утеряна, затем найдена в виде копии Ф. Байера. Копия первой версии и рукопись второй (1891 года) хранятся в Австрийской национальной библиотеке
Tantum ergo WAB 32	Оригинальная рукопись хранится в монастыре Санкт-Флориан. Копия, выполненная учеником Брукнера Оддо Лойдолом, хранится в Кремсмюнстерском монастыре
Pange lingua WAB 33	Рукопись хранится в Австрийской национальной библиотеке
Psalm 22 WAB 34	Рукопись хранится в монастыре Санкт-Флориан
Psalm 112 WAB 35	Оригинальная рукопись хранится в архиве Австрийской национальной библиотеки
Psalm 114 WAB 36	Оригинальная рукопись (в неполном виде) хранится в монастыре Санкт-Флориан
Psalm 146 WAB 37	Эскиз рукописи хранится в Вельсе. Незаконченная рукопись и завершенная копии хранятся в Австрийской национальной библиотеке
Psalm 150 WAB 38	Рукопись хранится в архиве Австрийской национальной библиотеки
Requiem WAB 39	Рукопись хранится в архиве монастыря Санкт-Флориан
Salvum fac populum tuum WAB 40	Рукопись хранится в Австрийской национальной библиотеке
4 Tantum ergo WAB 41	Рукопись хранится в Новом кафедральном соборе Линца

Tantum ergo WAB 42	В архиве монастыре Санкт-Флориан хранится рукопись без партии органа
Tantum ergo WAB 43	Две рукописи хранятся в архиве монастыря Санкт-Флориан
Tantum ergo WAB 44	Оригинальная рукопись утеряна. В архиве монастыря Санкт-Флориан хранятся рукописи с певческими партиями
Te Deum WAB 45	Проект 1881 года и эскиз 1883 года хранятся в архиве Кремсмюнстерского монастыря. Хоровые и оркестровые партии 1884 года хранятся в Австрийской национальной библиотеке
Tota pulchra es WAB 46	Рукопись хранится в Австрийской национальной библиотеке. Экземпляр с посвящением хранится в архиве Нового собора Линца.
Totenlied №№ 1, WAB 47	Оригинал рукописи хранится в городском музее Вельса. Копии – в Австрийской национальной библиотеке
Totenlied №№ 2 WAB 48	Оригинал рукописи хранится в городском музее Вельса. Копии – в Австрийской национальной библиотеке
Trauungs-Chor WAB 49	Оригинальная рукопись хранится в архиве Линцской певческой академии <i>Frohsinn</i>
Veni creator spiritus WAB 50	Оригинал рукописи хранится в монастыре Шлегль
Vexilla regis WAB 51	Рукопись хранится в Австрийской национальной библиотеке
Virga Jesse WAB 52	Оригинальная рукопись утеряна. Копии хранятся в Австрийской национальной библиотеке, Придворной певческой капелле и Кремсмюнстерском монастыре
Vor Arneths Grab WAB 53	Оригинальная рукопись хранится в архиве Вельса
Zur Vermählungs feier WAB 54	Оригинальная рукопись хранится в архиве <i>Gesellschaft der Musikfreunde</i> в Вене.
Mayer Cantata WAB 60	Рукопись хранится в монастыре Санкт-Флориан
Arneth Cantata WAB 61 2-я версия: Auf Brüder! auf zur frohen Feier! 3-я версия: Heil dir zum schöne Erstlingsfeste	Рукописи первых двух версий хранятся в монастыре Санкт-Флориан. Рукопись третьей версии утеряна. Копии хранятся в Кремсмюнстерском монастыре.
Aequali WAB 114 (№№1, 2)	Рукопись хранится в монастыре Зайтенштеттен
Kronstorfer Messe WAB 146	Рукопись хранится в монастыре Санкт-Флориан
Aequali WAB 149	Эскиз рукописи был найден в монастыре Санкт-Флориан. В эскизе отсутствовала партия басс-тромбона, затем она была добавлена (кем – не установлено).