

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-3-9>**Чжан Юань,***orcid.org/0000-0002-1561-9805*

аспірант творчої аспірантури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна) *uadgfymb@gmail.com*

ЕСТЕТИКА ХРИСТИЯНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У МАРІАНСЬКИХ МОТЕТАХ АНТОНА БРУКНЕРА

У статті розглядається питання інтерпретації Маріанських антифонів Антона Брукнера у світлі сучасних виконавських підходів та актуальних морально-етичних проблем. У широкому історико-культурологічному, богословському, соціальному та художньому аспектах аналізується образ Діви Марії. Акцентовується особлива значущість для композитора Богородичної символіки. На матеріалі хорів *Ave Maria* (WAB 6) та *Tota pulchra es* (WAB 46) вивчаються структурні, драматургічні та стилістичні особливості брукнерівських мотетів. Підкреслюється, що композитор віртуозно володів усією стильовою атрибутикою жанру мотету та безпосередньо впливав на розвиток цього напрямку в австрійському католицькому середовищі другої половини XIX століття. Через свої прямі професійні обов'язки церковного музиканта, а також унікальні особистісні якості Брукнер говорив у музиці мовою канону завжди й усюди. Цей фактор має першорядне значення у сприйнятті та втіленні його художніх концепцій виконавцем. Окрім цього, важливим завданням для музиканта-інтерпретатора є співвіднесення музичного тексту Маріанських мотетів Брукнера із канонічною співочою традицією та розшифрування закладених у хорах символів. Незважаючи на зовнішню простоту і лаконізм, кожен із Маріанських антифонів Брукнера побудовано як монолітну строфічну композицію, інтонаційний зміст якої не виявляється за умов традиційного прочитання. Виникає необхідність пошуку нових підходів до проживання та втілення сакральної образності вказаних творів. Через комплексний аналіз усіх параметрів музичної організації мотетів Брукнера у статті вивчаються шляхи досягнення інтерпретатором ефекту присутності, а не спостереження. Наукова новизна роботи полягає у відкритті та обґрунтуванні нових способів виконавської інтерпретації малих хорових форм А. Брукнера, пов'язаних з образом Пресвятої Діви Марії.

Ключові слова: Маріанський антифон, Богородиця, сакральний образ, духовне перетворення, інтонаційна драматургія, церковна музика.

Zhang Yuan,*orcid.org/0000-0002-1561-9805*

Postgraduate Student of Creative Graduate School

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) *uadgfymb@gmail.com*

AESTHETICS OF CHRISTIAN TRADITIONS IN THE MARIAN MOTETS OF ANTON BRUCKNER

The article studies the interpretation of Marian antiphons by Anton Bruckner in the light of modern performance approaches and current moral and ethical issues. The image of the Virgin Mary is analyzed in a broad historical, cultural, theological, social and artistic aspects. Special significance for the composer of the Mother of God symbolism is emphasized. The choirs *Ave Maria* (WAB 6) and *Tota pulchra es* (WAB 46) study the structural, dramatic and stylistic features of Bruckner's motets. It is emphasized that the composer professionally mastered all the stylistic attributes of the motet genre and directly influenced the development of this trend in the Austrian Catholic environment of the second half of the XIX century. Due to his direct professional responsibilities as a church musician, as well as his unique personal qualities, Bruckner spoke the language of the canon in music always and everywhere. This factor is of the greatest importance in the perception and implementation of his artistic concepts by the performer. In addition, an important task for the musician and performer is to correlate the musical text of Bruckner's Marian motets with the canonical singing tradition and to decipher the symbols embedded in the choirs. Despite the outward simplicity and conciseness, each of Bruckner's Marian antiphons is constructed as a monolithic strophic composition, the intonation of which is not revealed in the conditions of traditional reading. There is a need to find new approaches to living and the embodiment of the sacred imagery of these compositions. Through a comprehensive analysis of all the parameters of the musical organization of Bruckner's motets, the article examines the ways in which the interpreter achieves the effect of presence, not observation. The scientific novelty of the work is in the discovery and substantiation of new ways of performing the interpretation of small choral forms by A. Bruckner, associated with the image of the Blessed Virgin Mary.

Key words: Marian antiphon, Mother of God, sacred image, spiritual transformation, intonation drama, church music.

Постановка проблеми. Духовна музика Брукнера протягом вже тривалого часу утримує лідируючі позиції в концертній практиці. Вартий уваги той факт, що нині інтерес до хорових композицій австрійського майстра зріс більше, ніж будь-коли. Можливо, релігійний дух Брукнера наразі проникнув на певну критичну глибину у свідомість більшості, і виникла гостра потреба наблизитись до церковної спадщини композитора, ставши впритул до «духовного тіла» його латинських мотетів. Усередині різноманітного світу брукнерівських хорів Маріанські антифони вирізняються своєю особливою замкненістю. Незважаючи на широку поширеність популярних мотетів *Ave Maria* та *Tota pulchra es* у виконавській сфері, ключ до них доводиться шукати щоразу новий. Вони монолітні, «непрístupні» та в певному сенсі доцентрові за способом втілення художньої ідеї. Якщо в мотетах *Os justi* і *Christus factus est* можна розшифрувати задум композитора, послідовно проживаючи кожну музичну інтонацію в її становленні та розвитку, то в Маріанських антифонах Брукнера духовна «субстанція» в такий спосіб не виявляється. При зовнішній ясності художньої ідеї виконавець подекуди залишається «за бортом» твору. Окрім загальної алегоричності та символіки тексту, сама форма діалогу соліста й хору ніби замикає сенс сказаного на самому собі, не впускаючи «глядача» до сакрального простору мотету. Отже, щоб увійти в орбіту цього внутрішнього – надзвичайно інтенсивного – музичного руху, треба стати йому *спів-причетним*. Іншими словами, інтерпретатору необхідно досягти ефекту *присутності*, а не *спостереження*. Таким чином, актуальність вибраної теми статті зумовлена необхідністю віднайти нові виконавські підходи до Маріанських антифонів А. Брукнера і виявити ті смислові шари, що резонують із сучасними філософсько-етичними запитами.

Аналіз досліджень. Інтерес до духовної спадщини Брукнера йде паралельними шляхами у виконавстві та історичній науці. За минулі сто років брукнеріана накопичила велетенську базу знань і являє собою живий простір для народження нових узагальнень. Зусиллями зарубіжних документалістів і культурологів духовні мотети Брукнера систематизовано за жанровим, хронологічним, джерелознавчим, стильовим та іншими принципами. Фундамент утворюють монографічні дослідження К. Хоуї «Духовна музика Антона Брукнера» (1969), матеріали якої увійшли до его двотомної монографії (Howie, 2002), Ф. Фрайсберга «Церковна музика Антона Брукнера» (Freisberg, 2016). До них приєднуються

новітні дисертації Д. Локот'янової «Церковна музика Антона Брукнера: до проблеми історичних зв'язків» (Локот'янова, 2018) та А. Дробиш «Духовна музика Антона Брукнера: жанрові стилістичні особливості» (Дробиш, 2021). Питання зародження культу Пресвятої Богородиці та його поширення в художній творчості об'єднують дослідження багатьох авторів. Аналіз сакрального сенсу Маріанських антифонів Брукнера був би неможливий без занурення в історію та природу цього феномена. Основою для комплексного музикознавчого аналізу духовних творів композитора послужили праці культурологічного, філософського та богословського змісту: Д. Белової (Белова, 2003), І. Комарова (Комаров, 2019), А. Лесовиченко (Лесовиченко, 2020), О. Немкової (Немкова, 2002, 2014, 2018), ієрея Андрія (Ломакіна) (Ломакін, 2018), ієродиякона Платона (Кудласевича) (Кудласевич, 2019) та інших. Надзвичайно цінні розвідки історико-культурологічного та джерелознавчого характеру представлено в роботах Н. Ушакової (Ушакова, 2011). Слід підкреслити, що з кожним новим етапом засвоєння художнього доробку Антона Брукнера дедалі більшої виразності набуває проблема співвіднесеності церковних мотетів австрійського майстра із загальними етичними питаннями сучасного соціуму.

Мета статті – відтворити сакральний «профіль» Маріанських антифонів А. Брукнера через детальне дослідження всіх параметрів їхньої музичної організації. Наукова новизна полягає у відкритті та обґрунтуванні нових способів виконавської інтерпретації малих хорових форм А. Брукнера, пов'язаних з образом Діви Марії.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що композитор віртуозно володів всією стильовою атрибутикою жанру мотету та безпосередньо впливав на розвиток цього напрямку в австрійському католицькому середовищі другої половини XIX століття. Через свої прями професійні обов'язки церковного органіста, а також унікальні особистісні якості Брукнер говорив у музиці мовою канону завжди й усюди. Цей фактор необхідно враховувати у процесі сприйняття його художніх концепцій. Якщо в розшифруванні релігійних текстів нам ніколи не «наздогнати» композитора-практика, то у тлумаченні музичного ряду його мотетів інтерпретатор залишається вільним, маючи широке поле для виконавської творчості.

Образ Діви Марії всією своєю сутністю є невід'ємною складовою частиною католицького канону. Масштаб «звучання» Маріанської ідеї, що «із століття в століття надихала й опромінювала творчу свідомість людства», переконує в її неми-

нушій значущості, пише О. Немкова (Немкова, 2018: 99). В історії вже понад 2000-літнього існування християнства не було жодної епохи, яка б не відобразила свого світовідчуття «крізь призму сприйняття вічного образу» (Немкова, 2014: 3–4). У художніх прочитаннях різних часів образ Діви Марії незмінно постає як носій стрижневих основ людського духу, підкреслює О. Немкова, і залишається ідеалом, «що поєднує зрозумілі й близькі материнські якості (Молитвениця, Заступниця) із незбагненими (Матір Господня, Пріснодіва, «Сходи Небесні», *Regina coeli* – Цариця Небесна)» (Немкова, 2014: 6–7). Явивши людству свій образ Великої Матері, християнська культура наділила його новими, неповторними рисами: в іпостасі Мадонни й Богородиці образ Марії став уособленням вищого – заступницького – начала. Їй молилися в ім'я очищення від «скверни пристрастей», щоб «звільнена душа могла рухатися шляхом благочестя» (Немкова, 2002: 6).

Як найважливіша грань художньої свідомості християнської цивілізації тема Пресвятої Діви Марії отримала надзвичайно широкий розвиток у музичному мистецтві: «Маріанські антифони стали символом і провідником *трансцендентного*, висловивши своє розуміння образу Богородиці» (Ушакова, 2011а: 86). Утаємничений в імені Святої Марії дуалізм земного і небесного зумовив головний пафос цієї фігури для середньовічного мислення. Це стало, за переконанням Н. Ушакової, істотним імпульсом до створення більш розвинутої та виразної, порівняно з іншими хоралами, мелодичної лінії Маріанських антифонів: «Залишаючись у межах модальних ладів з їхньою формульністю, співи, присвячені Діви Марії, демонструють прорив до нових видів вільного від канонів мелодичного інтонування» (Ушакова, 2011б: 82)¹. На думку дослідниці, формування такого роду мелодики в Маріанських антифонах стало своєрідною музичною проєкцією «динамічної інтенції» образу Діви Марії. Ця ж властивість виявилася одним із найважливіших жанрових маркерів Маріанських піснеспівів, адже саме в них раніше за інших відбулося становлення «індивідуального особистісного начала, не характерного для решти григоріанської творчості» (Ушакова, 2011а: 87).

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

Спіраючись на власну, вироблену століттями, символічну мову, Богородична традиція утворила потужний пласт музичного мистецтва². У контексті досліджуваної теми важливо акцентувати саме на тих аспектах культу, які резонують сьогодні, тим більше, що сучасна ситуація в європейському духовному просторі демонструє високу активність процесів переосмислення вікових понять.

У зв'язку з цим дуже цінними виявилися енциклопедичні за обсягом дані про нинішній стан культу Марії у світі. Згідно з офіційною інформацією Ватикану, зафіксованою та узагальненою в дослідженні ієрея Андрія (Ломакіна) (Ломакін, 2018), за останні 100 років було опубліковано понад півтисячі папських енциклік і заяв про Діву Марію. «Один лише 1954 рік, проголошений папою Пієм XII “Роком Марії”, був ознаменований 43 знаковими заходами на честь Божої Матері, – пише автор. – Причому значна частина з них – це маріологічні конгреси найвищого рівня, результати роботи яких було відображено приблизно у вісімнадцяти об'ємних публікаціях» (Ломакін, 2018: 143). Окрім того, видавалися (й донині видаються) численні маріологічні журнали. Однак більш важливим за кількісний показник священник вважає ту богословську та духовну вагу, яку образ Діви Марії набрав у католицькій вірі загалом. «Пій XII з гордістю заявив, – вказує о. Андрій, – що з початку XX століття щороку виникає 1000 нових Богородичних асоціацій. Близько 8 000 000 клопотань з усього світу містили прохання до папи римського про видання догматичного визначення “Взяття Пресвятої Богородиці на небо”. У Церкві з'явилося зумовлене здебільшого емоційною прихильністю до Матері Господа бажання нагородити її ще більш особливими дарами й привілеями. В офіційному церковному вченні, богослов'ї та проповідницькій практиці з'явилися такі найменування, як “Марія – Посередниця усіх милостей” і “Марія – Співпокутниця”» (Ломакін, 2018: 144). Таким чином, проаналізувавши статистику, ключові ідеї та документацію Другого Ватиканського

² Аналізуючи структурні особливості Маріанських антифонів, Н. Ушакова вказує на їхню яскраву, нетипову для григоріаніки, мелодичну виразність. Усередині системи григоріанських наспівів склався такий вид образотворчості, пише автор, який «“живописує” певні сакральні символи та в якому мелодичні формули ніби візуалізуються, скидаючись на символічні фігури». У низці найбільш важливих і поширених музичних символів автор виділяє такі: 1) формула кола (заснована на оспівуванні); 2) триразове повторення III ступеню ладу (як втілення символу Святої Трійці); 3) симетрична низхідна та висхідна хвиля у діапазоні кварта (графічно нагадує символ чаші); 4) висхідна секвенційна формула ступенів (формула графічно зображує символічні ступені) (Ушакова, 2011а: 86–87).

собору (1962–1965)³, о. Андрій підводить до думки про якісний перегляд сучасною Церквою сутності та форм прояву жіночої духовності.

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

Масштаб «звучання» теми Пресвятої Діви у християнському мистецтві визначений насамперед тим, що Вона – Мати Спасителя. Тому особливо хвилюючими і привабливими з позиції їх художнього втілення, на думку О. Немкової, стають ті епізоди життя Богоматері, в яких Її доля зримо з'єднується з долею Сина: «Благовіщення, Голгофа, Успіння – ось кульмінаційні, визначальні віхи у земній долі Марії» (Немкова, 2002: 7).

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

Брукнерівський мотет *Ave Maria* (WAB 6), створений у 1861 році, продовжує лінію духовних жанрів у творчості композитора вже на новому етапі. Отримавши фундаментальні знання з контрапункту в найвидатнішого австрійського педагога Саймона Зехтера (*Simon Sechter*; час навчання – з 1855 по 1861 рр.), Брукнер приступив до реалізації всього, чому був навчений. Період 1960-х рр. став для музиканта дуже плідним і багатобічним. До моменту переїзду до Відня (1868) Брукнер вже мав у композиторському доробку Реквієм (1849), Магніфікат (1852), струнний квартет (1862), *Germanenzug* для чоловічого хору та духового оркестру (1864), три великі меси (1864, 1866, 1868), Першу симфонію до-мінор, WAB 101 (1866), сім малих церковних хорів⁴, твори для органу та оркестрові марші. Професійному зростанню чимало сприяли служба Брукнера на посаді міського органіста в Лінці, а також керівництво чоловічим хором *Liedertafel Frohsinn*. Цілком закономірно,

що жанри хорової музики отримали в цей період творчості композитора значну перспективу.

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

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

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

Смисловим осередком першої строфи стає слово *Iesus* (т. 21). Воно підкреслене зміною фактури, гармонічною фарбою (тривала хорова педаль *A-dur*'ного тризвуку), багатим динамічним розширенням. Але, що найважливіше, відбувається подолання вихідної прірви між людиною та Богом. Для Брукнера ім'я Христа – це безодня відчуттів: від неймовірних страждань до всепоглинаючої любові. Безцінним скарбом мотетів Брукнера є прихований у них діалог із сакральним, який легко «розшифровується» за допомогою музики. У творах Брукнера близькість до священного проживається кожного разу по-різному: десь – у таємній тиші (*Os justi*, WAB 30), десь – через радісний вигук (*Ave Maria*, WAB 6), а десь (у більшості випадків) – через гострий біль (*Christus factus est*, WAB 11). Але головне – це постійне й непереборне прагнення до Бога. Якими б не були зовнішні чинники, що оточують твір (тексти, сюжети, слова, реальні життєві віхи...), Брукнер знайде свою омріяну «точку зв'язку» із Богом. В *Ave Maria* цією священною миттю – переломною подією у внутрішньому світі – стає слово *Iesus* (т. 15–20). Після прямої згадки улюбленого Імені образ Марії немов починає «наближатися» до людини. В імітаційному розшаруванні хорової

³ На Другому Ватиканському соборі було прийнято 16 документів (4 конституції, 9 декретів і 3 декларації) (История II Второго Ватиканского собора..., 2003).

⁴ Серед них: *Ave Maria* («Радуйся, Маріє») WAB 5 (1856) і WAB 6 (1861), *Afferentur regi* («Після провадять її до Царя») WAB 1 (1861), *Am Grabe* («На могилі») WAB 2 (1861), *Inveni David* («Знайшов я Давида») WAB 19 (1868), *Pange lingua et Tantum ergo* WAB 33 («Співайте, уста» і «Слався, Жертво»), *Trauungs-Chor* («Весільний хор») WAB 49 (1868).

фактури та поступовому опусканні до нижнього регістру «прочитується» рух «світів» назустріч (*Sancta Maria, Mater Dei*, тт. 21–28). Завершення мотету звучить вищою мірою гармонійно та спокійно: *Ora pro nobis, nobis peccatoribus, Nunc et in hora, in hora mortis nostrae* (тт. 30–51). У багатшаровому переплетенні хорових голосів зі стійкою опорою на тонічний органний пункт вибудовується фінальний розділ форми.

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

Мотет *Tota pulchra es Maria* WAB 46 для тенора, чотириголосного змішаного хору та органу (1878) належить до наступного, віденського, періоду творчості композитора. На цей момент Брукнер, вже маститий автор, був озброєний повноцінним технічним інструментарієм композитора і впевнено втілював свої індивідуальні, ні на кого несхожі, хорові концепції. Згідно з архівними документами, приводом для написання твору став 25-річний ювілей із моменту присвоєння високого церковного чину другу композитора – Францу Йозефу Рюдігеру (*Franz Joseph Rudigier*), єпископу Лінца. Д. Локот'янова наводить у своїй роботі фрагмент вітального листа самого Брукнера 67-річному Рюдігеру, що був відправлений композитором за кілька днів до святкової події: «Преподобний, ласкавий пане єпископе. Дозвольте, Ваша єпископська милість, до високого ювілейного торжества принести до Ваших ніг глибоке шанування і сердечне вітання. Бог хоче єпископської благодаті на Ваш 50-річний ювілей, і нехай незабаром після цього у Вас, на щастя, з'явиться міцне здоров'я і процвітання. З причини Вашої святої діяльності божественне благословення стікає на Вашу голову згори. Перед священиком відтепер відступлять вороги. <...> дозволяю собі присвятити Вам мою піднесену, святу *Tota Pulchra*. З вдячністю за все я цілу Ваші руки, і, як і раніше, ставлюся з найвищою повагою до Вашої єпископської благодаті. Брукнер» (Відень, 30 травня 1878) (Локот'янова, 2018: 44–45). Перше виконання антифону відбулося через кілька днів після відправлення листа – 4 червня 1878 року на молебні у спорудженій каплиці Нової церкви в Лінці.

Мотет *Tota pulchra es, Maria* нагадує величний храмовий обряд, де кожен з учасників (соліст і хор) виконує свою конкретну смислову і конструктивну функцію. Причому будь-які відступи від

«ролі» неприпустимі всередині цього символічного дійства. Одна репліка породжує іншу, утворюючи послідовне коло «сюжетних подій» тексту, в результаті чого всі вони сходяться «під куполом» кульмінаційної фрази мотету *Ora pro nobis. Intercede pro nobis. Ad Dominum Iesum Christum*.

Загалом форма мотету вирізняється ясністю та пропорційністю: це двочастинна композиція AA¹ з чітким виділенням розділів по п'ять строф у кожному (*Tota pulchra es, Maria, / et macula originalis non est in te. / Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel / tu honorificentia populi nostri, / tu advocata peccatorum. – O Maria, / Virgo prudentissima, / Mater clementissima, / ora pro nobis, / intercede pro nobis ad dominum Iesum Christum*). Звернемо увагу, що Брукнер навмисно робить акцент на повторності текстових реплік, і це стосується не лише антифонного принципу вступу голосів, але й елементів репрізности всередині форми. У такий спосіб композитор багаторазово підсилює проповідницький тон оповіді. У цьому полягає відмінність від *Ave Maria*. У певному сенсі мотет *Tota pulchra es Maria* є неприступним – кругова замкнена структура немов би нівелює горизонтальну, «людську», послідовність перебігу думки. Кожна фраза є зверненою ніби до купола храму. Музичний розвиток спрямовано у вертикаль. Перед нами розгортається картина проголошення, а не роздуму, тому весь зміст тексту сприймається як вища даність. Це – констатація істини, а не її пошук.

Звідси – різкі переключення фактурно-динамічних планів. Велично-споглядальний тон першої репліки *Tota pulchra es, Maria* змінюється імперативним посилом на словах *Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel*. Аналогічним чином побудовано другий розділ форми: трепетне звернення *O, Maria, Maria* (тт. 37–40) також раптово поступається місцем урочистому проголошенню *ora pro nobis* (тт. 53–54). Додатковий експресивний ефект духовного торжества надає звучанню унісон голосів соліста й органу – прийом, до якого Брукнер вдається двічі протягом твору.

Ось ця вища дарованість сакрального, яка відрізняє музику мотету *Tota pulchra es*, пояснює природу музичної статичності цього твору. Рух думки навмисно дробиться на фрази, причому фрази повторні, які, здавалося, мали б повністю загальмувати рух. Проте відбувається зворотний ефект. Через нашарування однієї фрази на іншу, повторність реплік соліста хором здійснюється ще більше занурення до благодатного світу. Людина в такий спосіб немовби продовжує свій стан. Ось чому виникає раптовий та екстатичний вигук: *ora pro nobis*. Це – кульмінація, що породжена *духовним*

напруженням. У цій експресії закладено таїнство з'єднання з вищим – з'єднання не зовнішнє, а внутрішнє, сокровенне.

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

Висновки. Короткий погляд на Маріанські антифони А. Брукнера дозволяє зробити певні висновки. Є очевидними та об'єктивними два підходи до вивчення брукнерівських мотетів – історико-культурологічний і виконавський. Важливо, що обидва ці підходи органічно взаємопов'язані і нерозривні. Проте акценти будуть різними. У запропонованому дослідженні ми намагалися дотримуватися позиції інтерпретатора, який знаходиться всередині певного ціннісного простору і відчуває музику відповідно до актуальної системи етичних орієнтирів. Обійти проблему сакрального в музиці Брукнера неможливо. Цей величезний і нескінченний світ образів живиться духом великої католицької традиції, але живиться, тому що Брукнер його шукав! Якщо звернутися до аналогічних творів Андре Кампра, Роберта Шумана, Джеймса Макміллана (*James MacMillan*)⁵, Моріса Дюрюфле (*Maurice Duruflé*)⁶, Ола Яйло (*Ola*

Gjeilo)⁷, кожен з яких створив свій гімн *Tota pulchra es*, – ми відчуємо Красу, але не Боже-ственну Присутність...

Звідки ж виникає ця священність у музиці? Який комплекс засобів виразності необхідний для втілення сакрального начала? І чи достатньо лише музичних прийомів? Адже справа не тільки у священних текстах або формах – саме по собі слово, ікона, знак, символ ще не роблять нас одухотвореними. Сенс має переломитися крізь індивідуальну свідомість автора й виконавця. Безцінними є слова П. Флоренського про сутність духовного одкровення: «Ікона має на меті вивести свідомість у світ духовний, показати таємні й надприродні видовища. Якщо <...> ця мета анітрохи не досягається, якщо не порушується хоча б віддаленого відчуття реальності іншого світу, то вона не увійшла до кола творів культури, тож цінність її тоді – лише матеріальна або в кращому випадку археологічна. Іконопис повинен розумітися як знаряддя понадчуттєвого пізнання» (Флоренський, 1995: 65).

Зрозуміло, що по-брукнерівськи виконавцю ніколи не відтворити *Ave Maria* і *Tota pulchra es*, тому що сакральне має властивість бути глибоко особистісним феноменом. Однак через проживання особистісного священного можна наблизитися до Тух, до кого так палко волав Антон Брукнер.

⁵ Джеймс Макміллан (англ. James MacMillan; нар. 16 липня 1959 року, Кілвіннінг, Норт-Ершір) – сучасний шотландський композитор і диригент, член католицького Домініканського ордену, командор Ордена Британської імперії. Відомий як автор театральних, оркестрових і хорових творів. Серед найбільш популярних опусів: опера *The Sacrifice* (2005–2006), опера *Clemency* (2009–2010), *The Confession of Isobel Gowdie* для оркестру (1990), Концерт для ударних інструментів та оркестру *Veni, Veni, Emmanuel* (1992). Хорал *Tota pulchra es* був написаний у 2009 році.

⁶ Моріс Дюрюфле (фр. Maurice Duruflé, 1902–1986) – французький композитор і органіст. Відомий насамперед як автор духовної вокальної та органної музики. Незважаючи на те, що він писав музику практично все своє доросле життя, опублікованою є лише частина його творчого доробку. Серед органних творів Дюрюфле виділяються *Suite op. 5* (1932) і *Prélude et Fuge sur le nom d'Alain op. 7* (1947). Мотет *Tota pulchra es* був написаний у 1960 році.

⁷ Ола Яйло (норв. Ola Gjeilo, нар. 5 травня 1978, Скуї, комуна Берум) – норвезький композитор, піаніст, проживає в Сполучених Штатах Америки. Яйло пише хорову музику, твори для фортепіано та духового оркестру. Яйло вивчав класичну композицію у Вольфганга Плагге. Своє бакалаврське навчання юнак розпочав у Норвезькій музичній академії (1999–2001), у 2001 перевівся до Джульярдської школи, а у 2002–2004 роках навчався в Королівському коледжі музики у Лондоні, де отримав бакалаврський диплом із композиції. У 2004–2006 роках він продовжив навчання у Джульярдській школі, де отримав ступінь магістра з композиції у 2006 році. З 2009 по 2010 рік Яйло був композитором-резидентом хору *Phoenix Chorale*. Основні твори: *Sunrise Mass* – меса для струнного оркестру та хору; *Dreamweaver* для хору, фортепіано та струнного оркестру. Хорал *Tota pulchra es* було створено у 2009 році.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белова Д. Н. Образ Богоматери в живописи православия и католицизма XIV–XVI веков : дис. ... канд. философ. наук : 09.00.04 / Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Москва. 2003. 208 с.
2. Дробыш А. А. Духовна музика Антона Брукнера: жанрово-стильові особливості : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 203 с.
3. История II Второго Ватиканского собора : у 5 т. / гол. ред. Дж. Альбериги. Москва : Библиейско-Богословский институт Св. Апостола Андрея, 2003. Т. 1. 33 с.
4. Комаров И. П. Дева Мария как покровительница Ливонского ордена и особенности ее почитания. *Научные Ведомости*. Тюмень : Тюменский государственный университет, 2019. Т. 46. № 1. С. 53–59.
5. Лесовиченко А. М. Европейские музыкально-культурные каноны : монография. Москва : Издательство Юрайт, 2020. 223 с.
6. Локотьянова Д. Е. Церковная музыка Антона Брукнера: К проблеме исторических связей : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского». Москва, 2018. 321 с.
7. Ломакин Андрей, иерей. Историография формирования культа Девы Марии и Мариологии в римско-католической церкви. *Богословский вестник. Сергиев Посад* : 2018. Т. 29. № 2. С. 127–150.
8. Немкова О. В. Ave Maria: Образ Богоматери в европейском музыкальном искусстве : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2002. 254 с.
9. Немкова О. В. Образ Богоматери в западноевропейской художественной культуре : инвариант и эволюционные модификации : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09. Саратов, 2014. 44 с.
10. Немкова О. В. Канон и апокриф. Предпосылки развития художественно-эстетической мариологии в раннехристианский период. *Вестник Саратовской консерватории*. 2018. № 1. С. 99–103.
11. Платон (Кудласевич), иерод. История вопросов мариологии на Втором Ватиканском соборе. *Церковный историк*. 2019. Т. 1. № 1. С. 68–78.
12. Тёмкин В. А., Подольская И. А. Образы Девы Марии в романском искусстве Западной Европы. *Вестник МГЛУ*. 2019. Вып. 8 (824). С. 222–240.
13. Ушакова Н. В. Образ-символ в певческой культовой традиции (на примере марианских антифонов). *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2011 (а) / 1 (25). С. 86–89.
14. Ушакова Н. В. О жанровой специфике марианских антифонов. *Проблемы музыкальной науки* : Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. 2011 (б). № 1 (8). С. 79–82.
15. Флоренский П. А. Иконостас. Москва : Искусство, 1995. 274 с.
16. Freisberg, F. Die Kirchenmusik Anton Bruckners. Ein Beitrag zum Verständnis der Entwicklung seiner künstlerischen Identität. Ph. D dissertation. Saarbrücken : Universität des Saarlandes, 2016. 380 p.
17. Howie, C. Anton Bruckner: From Ansfelden to Vienna : A Documentary Biography. Lewiston : Edwin Mellen Press, 2002. Vol. I. 356 p.
18. Howie, C. Anton Bruckner: Trial, Tribulation and Triumph in Vienna : A Documentary Biography. Lewiston : Edwin Mellen Press, 2002. Vol. II. 423 p.

REFERENCES

1. Belova D. N. Obraz Bogomateri v zhivopisi pravoslaviya i katolitsizma XIV–XVI vekov [The image of the Mother of God in Orthodoxy and Catholicism art of the XIV–XVI centuries] : The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate Philosophy : 09.00.04 / Moscow State University by M. V. Lomonosov. Moscow. 2003. 208 p. [in Russian].
2. Drobysch A. A. Sacred music of Anton Bruckner: genre and style features. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 / Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 2021. 203 p.
3. Istoriya II Vtorogo Vatikanskogo sobora [History of the Second Vatican Cathedral] / v 5 t. / gol. red. J. Alberigo. Moscow : The Bible-Theological Institute of St. Andrew the Apostle, 2003. Vol. 1. 33 p. [in Russian].
4. Komarov I. P. Deva Mariya kak pokrovitel'nitsa Livonskogo ordena i osobennosti ee pochitaniya [Virgin Mary as the patroness of the Livonian Order and features of her veneration]. *Nauchnyie Vedomosti*. Tyumen : Tyumen State University, 2019. Vol. 46. Nr 1. P. 53–59 [in Russian].
5. Lesovichenko A. M. Evropeyskie muzyikalno-kultovyye kanonyi : monografiya [European musical and cult canons: monograph]. Moscow : Publishing house Yurayt, 2020. 223 p. [in Russian].
6. Lokot'yanova D. Ye. Tserkovnaya muzyka Antona Bruknera: k probleme istoricheskikh svyazey [Church music by Anton Bruckner: to the problem of historical connections]. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 / FSBEI HE "Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky". Moscow, 2018. 321 p. [in Russian].
7. Lomakin Andrey, ierey. Istoriografiya formirovaniya kulta Devyi Marii i Mariologii v rimsko-katolicheskoy tserkvi [Historiography of formation of the cult of the Virgin Mary and Mariology in the Roman Catholic Church]. *Bogoslovskiy vestnik. Sergiev Posad* : Moscow : Publishing house MDA, 2018. Vol. 29. Nr 2. P. 127–150 [in Russian].
8. Nemkova O. V. Ave Maria: Obraz Bogomateri v evropeyskom muzyikalnom iskusstve [The image of the Mother of God in European musical art] : The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 / Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninova. Rostov-on-Don, 2002. 254 p. [in Russian].

9. Nemkova O. V. *Obraz Bogomateri v zapadnoevropeyskoy hudozhestvennoy culture : invariant i evolyutsionnyie modifikatsii* [The Image of the Mother of God in Western European Artistic Culture] : The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.09. Saratov, 2014. 44 p. [in Russian].
10. Nemkova O. V. *Kanon i apokrif. Predposylki razvitiya hudozhestvenno-esteticheskoy mariologii v rannekhristianskiy period* [Canon and Apocrypha. Prerequisites for the development of artistic and aesthetic mariology in the early Christian period]. *Vestnik Saratovskoy konservatorii*. Saratov, 2018. Nr 1. P. 99–103 [in Russian].
11. Platon (Kudlasevich), ierod. *Istoriya voprosov mariologii na Vtorom Vatikanskom sobore* [History of Mariology Issues at the Second Vatican Cathedral]. *Tserkovnyy istorik*. 2019. Vol. 1. Nr 1. P. 68–78 [in Russian].
12. Temkin V. A., Podolskaya I. A. *Obrazyi Devyi Marii v romanskom iskusstve Zapadnoy Evropyi* [Images of the Virgin Mary in the Romanesque art of Western Europe]. *Vestnik MGLU*. Vol. 8 (824). 2019. P. 222–240 [in Russian].
13. Ushakova N. V. *Obraz-simvol v pevcheskoy kultovoy traditsii (na primere marianskih antifonov)* [The image-symbol in the singing cult tradition (on the example of Marian anti-backgrounds)]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'turyi i iskusstv*. 2011 (a) / 1 (25). P. 86–89 [in Russian].
14. Ushakova N. V. *O zhanrovoy spetsifike marianskih antifonov* [On the genre specificity of the Marian antiphons]. *Problemy muzykalnoy nauki : Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka*. 2011 (b). № 1 (8). P. 79–82 [in Russian].
15. Florenskiy P. A. *Ikonostas* [Iconostasis]. Moscow : Art, 1995. 274 p. [in Russian].
16. Freisberg, F. *Die Kirchenmusik Anton Bruckners. Ein Beitrag zum Verständnis der Entwicklung seiner künstlerischen Identität*. Ph.D dissertation. Saarbrücken : Universität des Saarlandes, 2016. 380 p.
17. Howie, C. *Anton Bruckner: From Ansfelden to Vienna : A Documentary Biography*. Lewiston : Edwin Mellen Press, 2002. Vol. I. 356 p.
18. Howie, C. *Anton Bruckner: Trial, Tribulation and Triumph in Vienna : A Documentary Biography*. Lewiston : Edwin Mellen Press, 2002. Vol. II. 423 p.