

ЛОКОТЬЯНОВА ДИАНА ЕВГЕНЬЕВНА

*dia-lokotyanova@yandex.ru*

Аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,  
ул. Большая Никитская, 13/6

DIANA E. LOKOTYANOVA

*dia-lokotyanova@yandex.ru*

Post-graduate student of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,  
Moscow 125009  
Russia

### АННОТАЦИЯ

**Григорианские источники в контексте стиля Антона Брукнера. Церковные вокально-хоровые сочинения малых форм**

Антон Брукнер — композитор, в мировоззрении которого религия занимала очень важное место, чем и объясняется его заметный интерес к написанию сочинений в церковных жанрах. В его церковных сочинениях неоднократно обнаруживаются следы присутствия средневекового хора. Настоящая публикация посвящена григорианским источникам в контексте стиля Антона Брукнера. В статье рассмотрены способы воспроизведения хора в его малых церковных хорах. Также поднимается проблема соотношения брукнеровского языка и григорианского хора. Мы пытаемся понять, каким образом средневековый первоисточник влияет на музыкальный язык композитора.

Обнаружены две формы работы композитора с григорианским хором: цитирование и варьирование первоисточника. Григорианский материал создает ту или иную степень музыкально-стилистического контраста по отношению к авторскому материалу. В ранних хорах еще не везде достигается стилистическое единство с первоисточником. Однако же в более поздних хорах Брукнер приходит к более органичному диалогу стилей двух исторических эпох — средневековой и романтической, где в границах малого хорового опуса достигается единство столь далеких и контрастных систем.

*Ключевые слова:* Антон Брукнер, григорианский хорал, малые церковные хоры, способы цитирования григорианского хора

### АБСТРАКТ

**Gregorian Sources in the Context of Anton Bruckner's Musical Style. Small Church Vocal-Choral Works**

Anton Bruckner is a composer, in the world-view of whom the religion takes a very important place, which explains his considerable interest in writing compositions in church genres. In his ecclesiastical compositions the traces of medieval chant are repeatedly found. This paper is dedicated to Gregorian sources in the context of the style of Anton Bruckner. It deals with different methods of treatment of primary sources in Bruckner's small church choirs. Also the problem of correlation of Bruckner's musical language and Gregorian chant is considered. We are trying to understand how the mediaeval source affects the composer's work.

Two ways of the composer's treatment of Gregorian chant were found: quoting and varying of primary sources. Gregorian material creates certain degree of musical-stylistic antithesis regarding the author's material. Such cases are often found in Bruckner's early choirs, where there is no stylistic unity between the original source and the composer's music (these choirs were written on the basis of simple comparison). However, in late choirs Bruckner comes to natural dialogue between the two musical styles — mediaeval and romantic, and within the boundaries of small choral opuses the unity of so crucially contrasting systems is achieved.

*Keywords:* Anton Bruckner, Gregorian chant (choral), small church choirs, methods of treatment of Gregorian chant

**Диана Локотьянова**

# ГРИГОРИАНСКИЕ ИСТОЧНИКИ В КОНТЕКСТЕ СТИЛЯ АНТОНА БРУКНЕРА

## ЦЕРКОВНЫЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ МАЛЫХ ФОРМ

### 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“» [4, 143].

И все-таки в музыке композиторов XIX века григорианские первоисточники используются нечасто. В этом отношении Антон Брукнер (1824–1896) занимает одну из лидирующих позиций. Случаев его обращения к хоралу не так много — десять церковных хоров малых форм. Все они примечательны тонкими и разнообразными приемами работы и значимы с точки зрения идеи связи с церковным канонem. 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 разработки<sup>1</sup>.

У венских классиков и романтиков приемы работы с григорианским хоралом обретают иные формы. Фактически у каждого автора они представляют собственное индивидуальное решение. Для Брукнера характерно свободное обращение с первоисточником. Выявлены две формы работы композитора с хоралом: *цитирование* и *варьирование*<sup>2</sup>. Рассмотрим данные способы на примере его малых церковных хоров.

Цитирование первоисточника можно встретить лишь в одном сочинении — *Asperges me* (WAB 4). Это ранний хоровой опус, созданный композитором в годы пребывания в монастыре Санкт-Флориан (1844)<sup>3</sup>. Начальное построение хора является точной цитатой первого мелодического фрагмента антифона *Asperges me* седьмого модуса в транспозиции на кварту вверх (см. примеры 1, 2).

Цитирование выражается не только в том, что в хоре выписан зачин григорианского первоисточника. Композитор фактурно приближает его к католической практике исполнения григорианского хорала, поскольку записывает первоисточник одноголосно без фиксированной ритмики.

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 антифона 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 №41 «Юпитер»).

В остальных случаях в хорах Брукнера встречается варьирование григорианского первоисточника. Степень варьирования в них различна, наибольшая присуща поздним хоровым опусам, однако есть и исключения.

Сочинение *Veni creator spiritus* (WAB 50) для голоса в сопровождении органа представляет собой образец позднего творчества композитора,

<sup>1</sup> Более подробно см. [3].

<sup>2</sup> В данном вопросе мы опирались на терминологию Ю. Евдокимовой и Н. Симаковой.

<sup>3</sup> Всего у Брукнера три хора на текст *Asperges me*. Примечательно, что все три были написаны им в одно и то же время.

1

Антифон *Asperges te* седьмого тона в современной нотации

A - sper - ges - me, Do - mi - ne, hys -  
 so - po, et mun - da - bor: la - va -  
 - bis me, et su - per ni - vem de -  
 - al - ba - bor. *Ps.50.* Mi - se - re - re - me -  
 - De - us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor -  
 - di - am tu - am. Glo - ri - a Pa - tri,  
 et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto: Sic - ut -  
 - e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et  
 in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

2

Начало хора *Asperges te* (WAB 4) Брукнера (т. 1–4)

**Moderato**

Soprano  
Alt  
Do - mi - ne, hys - so - po, et mun - da - bor:

Tenor\*  
Bass  
A - sper - ges me, Do - mi - ne, hys - so - po, et mun - da - bor:

написано в 1884 году. В нем видны характерные черты цецилианского движения, распространившегося во второй половине XIX века. Известно, что оно оказало влияние и на Брукнера. На этот факт указывает австрийский музыковед и брукнеровед М. Ауэр: «В церковно-музыкальной области оба мастера [А. Брукнер и Ф. Лист. — Д. Л.] испытали большое воздействие реформистского движения под названием “народное немецкое цецилианское движение (1867)” [7, 48]. Главной целью «движения» было архаизировать католическую музыку, вернуть ее прежний склад, а именно — хоровое письмо *a capella*. Интонационной основой церковного сочинения должен был стать григорианский хорал.

Вернемся к *Veni creator spiritus* Брукнера. В вокальной партии в качестве основы берется мелодия григорианского хорала (с транспозицией на тон вниз), а партия органа представляет собой гармонизацию каждого звука григорианской мелодии.

3 Гимн *Veni creator spiritus* восьмого тона в современной нотации

1. Ve - ni, cre - a - tor Spi - ri - tus,  
2. Qui di - ce - ris Pa - ra - cli - tus,  
men - tes tu - o - rum vi - si - ta,  
do - num De - i al - tis - si - mi,  
im - ple su - per na gra - ti - a,  
fons vi - vus, i - gnis, ca - ri - tas,  
quae tu cre - a - sti, pec - to - ra.  
et spi - ri - ta - lis unc - ti - o.

Сравним мелодию хорала с вокальной партией хора. На слове *superna* у Брукнера отсутствуют два вспомогательных звука, которые имеются в первоисточнике. Возможно, Брукнер использовал альтернативную версию хорала, для которого irrelevantно понятие «композиторского автографа». Однако это не единственное отличие от оригинала. Следует обратить внимание на добавление двух звуков на последний слог *Spiritus* (первая строка примера 4, это добавление аналогично завершающему хорал), на иной, чем в оригинале, распев слова *visita* (вторая строка), на распев слова *gratia* (третья строка), на слово *pectora*. Мы видим, что Брукнер допустил незначительное варьирование григорианской мелодии.

Моноритмическая фактура, движение от начала до конца целыми длительностями приближают данное сочинение к стилистике средневекового григорианского письма.

4 Хор Брукнера *Veni creator spiritus* (WAB 50)

Choral

Voce  
Ve - ni, cre - a - tor Spi - ri - tus,

Organo  
o Pianoforte

Men - tes tu - o - rum vi - si - ta,

Im - ple su - per - na gra - ti - a,

Quae tu cre - a - sti, pec - to - ra.

The image displays a musical score for the choral piece 'Veni creator spiritus' by Anton Bruckner, WAB 50. It is marked '4' and 'Choral'. The score is written for a voice part and an organ or piano accompaniment. The vocal line is in a soprano register, and the piano accompaniment is in a grand staff. The lyrics are in Latin: 'Ve - ni, cre - a - tor Spi - ri - tus, Men - tes tu - o - rum vi - si - ta, Im - ple su - per - na gra - ti - a, Quae tu cre - a - sti, pec - to - ra.' The score consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The piano accompaniment features complex chordal textures and frequent changes in harmony and rhythm.

Любопытно, что в гармонизации хора присутствует 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 *Veni creator spiritus* и каденция, в которой на последнем звуке григорианской мелодии Брукнер совершает отклонение в параллельную тональность, а затем снова возвращается в *F-dur*. Стоит отметить, что на последний звук хора приходится последний распетый слог церковного текста. А следующее за цитатой возвращение в *F-dur*, таким образом, является неким музыкальным послесловием композитора.

Несмотря на то, что с точки зрения исполнительского состава в *Veni creator spiritus* представлен не хоровой склад *a capella*, связь с идеями

представителей цецилианского движения очевидна. Ее можно обнаружить прежде всего в опоре на мелодию григорианского хора, в стилистической близости нотного письма хора Брукнера к средневековой графике. Также интересно отметить, что это произведение является единственнымopusом композитора, в котором мелодия первоисточника проводится полностью.

Незначительное варьирование имеет место еще в одном хоре Брукнера на текст *Asperges me* (WAB 3/1). Он начинается с одногласного запева альты, в основе мелодического построения которого лежит григорианский первоисточник — антифон *Asperges me* четвертого тона (см. примеры 5 и 6). Если сравним мелодию начала хора (т. 1–7) с первоисточником, то увидим, что композитором цитируется вся строка хора. Однако необходимо заметить, что текст распет иначе, чем в первоисточнике. Слова *et mundabor* в цитату «не поместились», хотя мелодический рисунок, который им соответствует, Брукнером использован. Мелодический рисунок воспроизводится не точно, отдельные тоны пропущены.

5 Фрагмент антифона *Asperges me* четвертого тона в современной нотации



6 Начало хора Брукнера *Asperges me* WAB 3/1 (т. 1–7):



В хоре *Ecce sacerdos* (WAB 13) в третьей четверти формы помещена Малая доксология (Малое славословие)<sup>4</sup>. Композитор сохранил ее высоту такой же, как и в первоисточнике (на тоне *a*), однако следует признать, что декламация эта соответствует ему не буквально — некоторые детали изменены.

Все хоровые голоса в Малой доксологии движутся в октаву, что приближает данное построение к архаичной практике исполнения хора.

<sup>4</sup> Краткая молитва к Пресвятой Троице: *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen* (Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, как было в начале, и ныне, и присно, и во веки веков. Аминь). Латинский (католический) текст отличается от греческого добавлением фразы *sicut erat in principio* («как было в начале»). Первое документальное свидетельство этого расширения датируется 529 годом.

7

Малая доксология модуса *F* в квадратной нотации

107

1.

**G** Ló-ri-a Pátri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i Sáncto. \*

Sic-ut é-rat in princi-pi-o, et nunc, et semper, et in  
saecu-la saecu-ló-rum. A-men.

8

Фрагмент хора Брукнера *Ecce sacerdos* WAB 13 (т. 81–82)

[Choral]

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto

Si-cut e-rat in princi-pi-o, et nunc, et semper, et in saecu-la saecu-lorum. A - men.

Si-cut e-rat in princi-pi-o, et nunc, et semper, et in saecu-la saecu-lorum. A - men.



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

9 Градуал *Os justi* в современной нотации

10 Фрагмент хора Брукнера *Os justi* (WAB 30) (т. 70)

В данном случае речь идет о свободном претворении григорианского хорала. Между первоисточником и хором заметно общее сходство контуров мелодического движения, распеваящегося на один и тот же текст.

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

Например, в вышеупомянутом хоре *Asperges me* (WAB 3/2) за основу мелодического построения композитором взяты два интонационных оборота первой фразы антифона *Asperges me* четвертого тона.

11 Фрагмент антифона *Asperges me* четвертого тона в современной нотации

12 Начало хора Брукнера *Asperges me* WAB 3/2 (т. 1)

Обороты приходится на слова оригинала *Asperges me, Domine, hyssopo*. В начале хора Брукнера (т. 1) приводятся звуки, приходящиеся на первые три слова хорала. Данный способ работы представляет собой, можно сказать, аллюзию на хорал, в котором обнаруживаются далекие связи с первоисточником, выраженные через воспроизведение вычлененных мелодических оборотов первоисточника во всей музыкальной фактуре.

#### К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ БРУКНЕРОВСКОГО ЯЗЫКА И ГРИГОРИАНСКОГО ХОРАЛА

Как известно, ладоинтонационную основу мелодики григорианского хорала, нередко проникающего в хоровые сочинения Брукнера, 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 создавать музыкально-стилистический контраст, что решалось композитором разными способами. Например, в хоре *Asperges me* (WAB 4) цитата фрагмента хорала дается в самом начале. Ей заметно контрастирует весь последующий музыкальный материал, движущийся по своим законам, — с ясной классической гармонией и характерными для венских классиков выразительными хроматическими задержаниями, четырехголосным складом фактуры (пример 2). Здесь начинающий композитор еще не обрел единства своего стиля и первоисточника, да, возможно, такой задачи и не ставил. Стилиевые 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 и в предыдущем хоре на этот же текст, дана цитата фрагмента музыкального первоисточника, за которым следует хоровой музыкальный материал (см. пример 13).

Однако если в первом хоре между эпиграфом и последующим материалом не было видимых интонационных связей, то во втором три верхних голоса хора напоминают по структуре григорианскую мелодию, а также мелодии церковных композиторов эпохи Возрождения: ему свойственна мягкость, плавность и поступенность движения, небольшой диапазон. Господствует классическая тонально-функциональная гармония, с одним отклонением в *d-moll* (*cis* в мелодии), а мелодика строится таким образом, что, напоминает архаичные григорианские напевы.

Soprano  
Alt

Tenor  
Bass

Orgel

Do - mi - ne, hys - so - po, et mun -

A - sperges me

da - bor: la - va - bis me, et su - per ni - vem de - al - ba - bor.

Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordi-am tuam As - per - ges me

Do - mi - ne, hys - so - po, et mun - da - bor: la - va - bis me, la -

va - bis me, et su - per su - per ni - vem de - al - ba - bor

Интересно, что в начале хора Брукнер вводит мелодические попевки, свойственные григорианскому хоралу, — *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 прорасти в фактуре (подобное прорастиание можно обнаружить в средних голосах, начиная с девятого такта). Если мы сравним последний такт первого мелодического построения хора с григорианской цитатой, то обнаружим между ними *интонационное сходство* (пример 13, т. 1 и 12–14).

В разделе *Miserere mei* еще заметнее интонационное сходство с хоровым началом: мелодии движутся в одном направлении, с тем же интонационным составом, совпадает и диапазон хоровой партии сопрано. За *Miserere mei* проводится начальный фрагмент хорала, после которого наступает во многом сходный с первым построением раздел, но интонационно больше приближенный к первоисточнику. В этих, казалось бы, ненамеренных средствах развития музыкального материала, обнаруживаются приемы, которые более отчетливо будут проступать в поздних хоровых сочинениях Брукнера, например в *Os justi*, когда музыкальный материал по мере приближения хорала соберется в сходный с ним тематический комплекс (этот пример более подробно будет рассмотрен ниже).

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

С точки зрения стилистики брукнеровский язык в хоре, скорее, контрастирует первоисточнику, причем два раза. 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.

Сочинение было написано в 1885 году по случаю столетнего юбилея епархии Линца. Это было знаменательное событие в истории католической церкви Австрии. В связи с таким высоким поводом Брукнер создает хор, который посвящает Богу (единственный среди малых церковных хоров). В подзаголовке посвящение: «O. A. M. D. G.» (*Omnia ad majorem Dei gloriam*), что переводится как «Все для вящей славы Бога»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Такое же посвящение есть и в *Te Deum* Брукнера.

Приведем весь текст респонсория, чтобы понять его содержание:

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 И потому Господь обещал ему,
4 crescere in plebem suam.	4 что возвысит его среди людей его.
5 Benedictionem omnium gentium dedit illi,	5 Он дал ему благослове-
6 et testamentum suum confirmavit	6 и завет Свой утвердил с ним.
super caput ejus.	
7 Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,	7 Слава Отцу и Сыну и Святому Духу
8 sicut erat in principio et nunc et	8 и ныне, и присно, и во веки веков.
semper, et in saecula saeculorum.	
9 Amen.	9 Аминь.

Однако между фактом самого посвящения и музыкальным содержанием хора обнаруживается некоторое противоречие. *Ecce sacerdos* является единственным сочинением среди всех хоров в данном жанре, наполненным глубочайшим драматизмом, словно к Богу обращается человек, не примирившийся в своем сознании с тяжкими испытаниями.

Хор написан в форме рондо. Тема рефрена построена на первом интонационном элементе хорала — псалмодировании (речитации) на одном звуке. 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*. Красочная аккордовая последовательность с хроматическими терцовыми сопоставлениями весьма органично сочетается с дальнейшим изложением григорианского хорала (пример 14).

Возможно, выбор музыкальных средств был продиктован содержанием словесного текста. Красочная гармоническая последовательность звучит на неоднократном повторе словосочетания *ideo jurejurando*. Слово же *jusjurandum* переводится как *клятва*.

Музыкальное развитие подводит к главной кульминации хора: в третьей четверти формы контрастом по отношению ко всему предшествующему материалу звучит хоральный раздел доксологии (пример 8). Здесь меняется фактура, стилистика нотного письма, для которого характерно равномерное движение восьмыми длительностями с отсутствием фиксированного метра. Хоровые голоса поют в октаву, что также неоднократно встречается у Брукнера при опоре на хорал. Общий характер звучания возвышенного славословия является яркой антитезой драматическому рефрену. Этот раздел звучит как молитва, устремленная к Богу.

Однако следует отметить, что, несмотря на контраст, данный раздел становится интонационным стержнем и материалом для переработки темы не только рефрена, но и эпизода на другие слова. Тема эпизода, очевидно, является «сцеплением» двух мелодических оборотов доксологии (пример 15).

*ff*  
I-deo ju-re ju-ran - do, I-deo ju-re ju - ran - do, I-deo ju-re ju-  
*ff*  
I-deo ju-re ju-ran - do, I-deo ju-re ju - ran - do, I-deo ju-re ju-  
*ff*  
I-deo ju-re ju-ran - do, I-deo ju-re ju-ran - do,  
*ff*  
I-deo ju-re ju-ran - do, I-deo ju-re ju-ran - do,  
*ff Pleno*  
*Ped*

(1a) (2a) (1b) (2b)  
Glo-ri - a Pa-tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto  
(2b) (2a) (2b)  
Be - ne - di - cti - o nem om - um gen - ti-um  
(1a) (1b)  
Ec - ce cer - dos ma - gnus, ec - ce cer - dos ma - gnus,

Подобный случай взаимодействия позднеромантической гармонии с архаичным звучанием хора встречается и в позднем хоре *Salvum fac populum tuum* (WAB 40).

В хоре *Os justi* (WAB 30) григорианский первоисточник, как отмечалось ранее, варьируется 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).

16 Хор Брукнера *Os justi* (WAB 30; т. 65–70)

us et non sup-plan-ta-buntur gressus e-jus Al-lelu-ja, al-le-luja!

us et non sup-plan-ta-buntur gressus e-jus Al-lelu-ja, al-le-luja!

Мелодическое образование, интонационно подобное хоралу в произведении является заключительной точкой в логике интонационной формы, звучит как итог и вывод. Достаточно привести последние пять тактов хора, которые предшествуют хоралу.

Композитор трактует 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 (подобный пример встречался в предыдущем хоре *Ecce sacerdos*).

Итак, григорианский хорал в сочинениях Брукнера представлен поразному, а потому неодинаково и его влияние на язык композитора. Мы видим, что в ранних церковных хорах еще нет того синтеза с первоисточником, который мы встречаем в поздних хоровых сочинениях автора.

От контраста (простого сопоставления) старомодальной и классической тональной систем организации (два хора на текст *Asperges me*) Брукнер пришел 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.

Загравивая вопросы формы, следует отметить, что в большинстве случаев музыкальное сочинение не продиктовано структурой григорианского хора. В церковных хорах Брукнера присутствуют вполне традиционные

классические музыкальные формы. И все же мы видим, что в некоторых случаях введение григорианского первоисточника в композиторское сочинение создает особое тематическое содержание, а также особые соотношения хора 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 (от средневековой модалной системы через музыкальный язык классицизма к позднеромантическому языку). 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 *cantus planus* и противопоставляется всему последующему материалу. Эти примеры 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 удается 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*).

#### Использованная литература:

1. *Апель В.* Григорианский хорал: в кратком изложении Татьяны Кюрегян // Григорианский хорал: сб. науч. тр. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1998. С. 3–25.
2. Григорианский хорал: сб. науч. тр. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1998. 221, [1] с.
3. *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения (*cantus prius factus* и работа с ним). М.: Музыка, 1982. 253 с., нот.
4. *Карцовник В.* О романтической рецепции средневекового хора // Музыка. Язык. Традиция: сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 142–151. Проблемы музыкознания. Вып. 5.
5. *Москва Ю.* Григорианика. Григорианский хорал и средневековая литургическая монодия: программа-конспект курса для обучающихся по всем специальностям. Учебное пособие для вузов. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2010. 64 с.
6. *Москва Ю.* Слово и музыка в григорианском хорале // Речь и музыка в традиционных культурах: сб. статей / Ред.-сост. З. А. Имамутдинова. М.: МУЗИЗДАТ, 2011. С. 89–106.
7. *Auer M.* Anton Bruckner als Kirchenmusiker. Regensburg, 1927. 225 S.
8. *Schmitz A.* Anton Bruckners Mottette «Os justi»: eine Erwägung zur Problematik der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert / Epiphraisis: Festgabe für Carl Schmitt. Berlin, 1968. 333 S.