

**Диана Евгеньевна Локотьянова**  
[dlokotyanova@mail.ru](mailto:dlokotyanova@mail.ru)  
Аспирантка Московской государственной  
консерватории имени П. И. Чайковского

**Diana E. Lokotyanova**  
[dlokotyanova@mail.ru](mailto:dlokotyanova@mail.ru)  
PhD student of Tchaikovsky Moscow State  
Conservatory

## **Цецилианство и Брукнер**

### **Аннотация**

Статья посвящена вопросу связи творчества Брукнера с идеями цецилианства. Этот вопрос ранее не рассматривался в русском музыкознании. Между тем, известно, что Брукнер тесно общался с цецилианцами, а стиль его церковных произведений зачастую соответствовал нормам, которым они рекомендовали придерживаться в этой сфере музыки. Анализ ряда примеров выявляет как соответствия идеям цецилианцев, так и оригинальные решения композитора. Высказывания Брукнера и факты его биографии дополняют картину отношений композитора с вышеупомянутым движением.

### **Ключевые слова**

Антон Брукнер, церковная хоровая музыка, цецилианское движение, григорианский хорал (cantus planus), Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, Франц Ксавер Витт

## **Caecilianism and Bruckner**

### **Abstract**

The article concerns a question of the connections between Bruckner's works and Caecilians ideas. This question has not been considered in Russian musicology yet. Meanwhile it is known that Bruckner was closely engaged with Caecilians, and the style of his sacred works was often complied with norms which were proposed by them for such kind of music. The analysis of a set of examples shows both a compliance with Caecilians ideas and original solutions by the composer. Bruckner's sentences and the facts of his biography complete the picture of relations between the composer and above-mentioned movement.

### **Keywords**

Anton Bruckner, sacred choral music, Caecilian Movement, Gregorian chant (plain chant), Giovanni Pierluigi da Palestrina, Franz Xaver Witt

Церковную музыку Антона Брукнера (1824 – 1896) зарубежные исследователи неоднократно рассматривали в свете идей цецилианского движения (см.: [24], [17], [13], [20]). В российском музыковедении тема «Цецилианство и Брукнер» пока еще специально не освещалась. Цель статьи — установить, насколько прочной и тесной была связь Брукнера с данным движением.

В католической церкви св. Цецилия с XVI века почитается в качестве покровительницы музыки. В житие рассказывается, что, когда Цецилию вели в дом ее суженого в день их свадьбы под звуки музыкальных инструментов («cantantibus organis»), она молила Бога сохранить ее душу и тело незапятнанными и пела духовные песнопения (см.: [16, 311]). На полотнах европейских художников святая Цецилия зачастую изображается с музыкальными инструментами. Начиная с эпохи Возрождения, художники изображали ее с портативным органом (вероятно потому, что в это время органы-портативы пользовались популярностью), затем с другими инструментами (клавесином, фисгармонией и струнными) (Иллюстрация 1). Св. Цецилии посвящались музыкальные композиции, ее имя носили и продолжают носить учебные заведения и общества в разных странах мира<sup>1</sup>.



Иллюстрация 1. Карло Дольчи. «Святая Цецилия за органом» (1671)

Первое церковное «Братство св. Цецилии» было основано в 1584 году в Риме по указу папы Григория XIII, в 1585 году Сикст V подтвердил это специальным декретом<sup>2</sup>. Руководили обществом Дж. П. да Палестрина и Л. Маренцио. Много позднее, в 1838 году, папа Пий IX преобразовал церковное общество в Академию — профессиональную организацию широкого профиля (Academia di Santa Cecilia), постепенно превратившуюся в государственный комплекс концертных организаций и образовательных учреждений (подробнее см.: [5, 18–26]).

Понятие цецилианских обществ обрело новый смысл в конце XVIII века: в связи с усилившимися влияниями светской музыки на духовную в католической церкви началось

---

<sup>1</sup> Национальная академия св. Цецилии (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Италия), Государственная музыкальная консерватория Санта-Чечилия (Conservatorio statale di musica «Santa Cecilia», Италия), Международный католический фестиваль органной и камерной музыки имени Святой Цецилии (с 2004 года по настоящее время, Калининград), Общество и Певческий Институт св. Цецилии (1826 – 1829, Львов) и другие.

<sup>2</sup> Поначалу будущее официальное церковное общество представляло собой локальное сообщество музыкантов — религиозную гильдию, готовившую церковных певцов и инструменталистов.

движение за очищение церковных произведений от подобных влияний (прежде всего, оперы и симфонии) и сохранение в них возвышенного «ренессансного» строя.

У истоков движения за преобразования музыки католической литургии стоял каноник Каспар Этт (Kaspar Ett, 1788 – 1847). Он призвал служителей церкви вернуться к звучанию григорианского хора в храме. Вопрос о том, какой должна быть церковная музыка, активно обсуждался йенскими романтиками — Л. Тиком, братьями Августом и Фридрихом Шлегелями, а также Э. Т. А. Гофманом. Новые требования к церковной музыке изложены в статье Гофмана «Alte und Neue Kirchenmusik» («Старая и новая церковная музыка», 1814)<sup>3</sup>, а также в работах Антона Фридриха Юстуса Тибо (Anton Friedrich Justus Thibaut; 1772 – 1840) «Über Reinheit der Tonkunst» («О чистоте музыкального искусства», 1824) [23], Августа Вильгельма Шлегеля (1767 – 1845) «Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst» («Лекции об изящной литературе и искусстве», Берлин, 1801) [22], Иоганна Михаэля Зайлера (Johann Michael Sailer, 1751 – 1832) «Von dem Bunde der Religion mit der Kunst» («О союзе религии с искусством», 1839) [21] и других.

В 1859 году немецкий церковный музыкант и композитор Франц Ксавер Витт (Franz Xaver Witt, 1834 – 1888) (Иллюстрация 2) написал эссе в аугсбургской газете «Die kirchliche Musik im allgemeinen, besonders in Regensburg und München» («Церковная музыка в общем и в частности в Регенсбурге и Мюнхене»), а спустя шесть лет, в 1865 году, вышла книга «Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern» («Будущее католической церковной музыки старой Баварии», Регенсбург, 1865). Также Витт является автором полемической брошюры «Das bayerische Kultusministerium» («Министерство культуры Баварии», 1886). Как отмечается в статье А. Ветлугиной, в своих работах он, «не жалея черных красок, заклеил сложившуюся ситуацию, при которой церковь ничем не отличалась от концертного зала» [2].



Иллюстрация 2. Ф. К. Витт

В 1868 году в Регенсбурге Виттом было основано церковное общество — Союз св. Цецилии, названное в память о конгрегации св. Цецилии, к которой принадлежал Палестрина. В статье из бамбергской газеты «Katholikentag» сообщается, что в 1868 году священник Франц Ксавер Витт основал Генеральную немецкую ассоциацию св. Цецилии, которую «через два года, в 1870 году, Пий IX подтвердил как организацию папского права с кардиналом-покровителем» (цит. по: [1]). Папское послание содержало устав

---

<sup>3</sup> Статья была напечатана в журнале «Die Allgemeine musikalische Zeitung» (№ 35, 1814).

ассоциации. В том же 1868 году Витт стал выпускать ежемесячный журнал церковной музыки «Musica sacra».

Первоначально название общества звучало так: «Allgemeine Deutsche Cäcilien-Verein» («Немецкое цецилианское объединение»). В 1876 году оно было переименовано на «Allgemeine Cäcilien-Verein für die Länder deutscher Zunge» («Всеобщий Цецилианский союз немецкоязычных стран»). Первые годы в объединение входило около 330 членов, а в 1897 году насчитывалось уже более 20 тысяч.

Поначалу движение получило распространение преимущественно в немецкоязычных землях. Однако, санкционированное папской грамотой, оно явилось стимулом для основания аналогичных организаций в 1880 – 1890-е годы во Франции, в Венгрии, Польше, Ирландии, Чехии, Бельгии, Богемии, Италии, Швейцарии, США, Нидерландах и других странах. Таким образом, к концу XIX века цецилианское движение охватило всю Европу и затронуло даже Северную Америку (подробнее см.: [15, 333]).

Итак, движение оформилось в виде союза только в 1868 году. Тем не менее, сложилась традиция понимать под цецилианством и более ранние явления, связанные с соответствующими идеями.

К главным принципам цецилианского общества обычно относят следующие:

1. Одним из способов достижения требуемой стилистики стало возрождение григорианского пения. О главной задаче в уставе ассоциации св. Цецилии сказано так: «Григорианское пение, или *cantus planus*, следует повсюду беречь с большим усердием. Полифоническое пение <...> старых и новых композиций следует поощрять в рамках церковных законов» (цит. по: [1]).

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

3. В качестве исключения инструментом, который допускался в литургии, стал орган. Он применялся лишь для сопровождения певцов, то есть в подчиненной роли, в частности, он был призван усиливать звучание небольших хоров. Однако в статье русской службы «Радио Ватикана» отмечается следующее: «Например, 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”» [1].

4. Возвращение к аскетической строгости звучания. Нередко даже аскетизм оказывался для церковнослужителей важнее, чем художественный уровень композиций. *Stylus mixtus* и *stylus solemnis*, характерные для церковной музыки классицизма, для цецилианцев оказались неприемлемы (см.: [6, 212]).

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

6. В сочинениях для литургии 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.

Гофман в своем рассказе «Церковная музыка, старая и новая» из четырехтомного сборника «Серрапионовы братья» от лица героя излагает следующую мысль: «...всякие украшения и вставные ноты, наполняя пространство под церковным сводом, производят только сплошной гул, убивающий силу пения. А в музыке Палестрины каждый аккорд доходит во всей полноте до ушей слушателя, и никогда никакие модуляции не произведут

такого впечатления, как эти могущественные, точно лучи, стремящиеся аккорды. Палестрина прост, истинен, могущественен, детски благочестив и вполне христианин» [4, 319].

А. Эйнштейн приводит рассуждения Антона Тибо: «...новейшие наши мессы и другие церковные произведения зачастую вырождаются в чисто любовные, страстные пьесы, несущие на себе явную печать светской оперы и даже наиболее посещаемой и, следовательно, пошлой оперы (что подразумевает Тибо? Оперу buffa?) [комментарий А. Эйнштейна — Д. Л.], 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: [11, 301]).

7. Церковная музыка должна звучать только в храме.

В книге Л. 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, — немисливо, чтобы во время даже очень хорошего концертного исполнения дух, отвлекаемый тысячью мелочей, воспламенялся и предавался чувству благоговения с той же силой, что в церкви с ее торжественными обрядами”» (цит. по: [6, 210]).

В качестве образцов, на которые следовало равняться современным композиторам, служили произведения старых мастеров XV – XVI веков. В частности, эталоном церковной музыки стали сочинения Палестрины. И воссоздание элементов его письма рассматривалось в XIX веке как путь спасения церковной музыки от неподобающих стилистических экспериментов. Гофман пишет: «С Палестриной наступил золотой век церковной музыки, а следовательно, и музыки вообще, постоянно развивавшейся после него, в богатстве и благочестивой глубине, в течение целых двухсот лет, хотя надо признаться, что уже в первом столетии стремление композиторов к созданию чего-либо нового и оригинального значительно повлияло на первобытную простоту. Что за великий художник был Палестрина!» [4, 319].

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 (Carl Georg August Vivigens von 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 томах<sup>4</sup>.

Один из крупнейших специалистов старинной музыки, немецкий редактор Карл Проске (Karl Proske) (Иллюстрация 3) 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 труд.

<sup>4</sup> Pierluigi da Palestrina's Werke (=Ioannis Petraloysii Praenestini. Opera Omnia). [33 Bde)]/ hrsg von Th. de Witt, J. N. Rauch, Fr. Espagne, Fr. Commer, F. X. Haberl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862–1907.

Содержание этих томов следующее: первый том — 12 четырехголосных месс (1853); второй — мотеты на весь годичный церковный обиход (1855); третий том — фобурдоны, псалмы, *Magnificat*'ы, гимны и антифоны (1859); четвертый том — *Passionen*, ламентации, респонсории, *Te Deum*'ы и литании (1863)<sup>5</sup>. В 1850 году Проске издал одно из лучших произведений Палестрины — «*Missa papae Marcelli*» («Месса папы Марчелло») в трех вариантах: в шестиголосном, четырехголосном и восьмиголосном (для двух хоров) (См.: [9, 1057]).



Иллюстрация 3. К. Проске

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; 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 других. В Италии к цецилианскому движению причисляются Станислао Маттеи (Stanislao Mattei; 1750 – 1825), Николо Антонио Цингарелли (Niccolò 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 парижского института церковной музыки, ученик Цингарелли Луи Нидермайер (Abraham Louis Niedermeyer; 1802 – 1861), Гаспаре Спонтини (Gaspare Spontini; 1774 – 1851) (см.: [18, 319]).

Цецилианство нашло отражение в деятельности издательств («Pustet» в Регенсбурге, «Schwann» в Дюссельдорфе, «Böhme» в Аугсбурге и других) ([18, 320]).

<sup>5</sup> Четырехтомный труд «*Musica divina*» представлен в широком доступе на сайте IMSLP/Petrucchi Music Library.

Идеи цецилианства получили заметное отражение в творчестве таких крупных композиторов, как Ф. Лист (1811–1886), Р. Вагнер (1813–1883) и А. Брукнер (Иллюстрация 4) (См.: [18, 322], [14], также [3]). При этом стоит отметить, что церковная музыка каждого из них отличается своеобразием стиля.

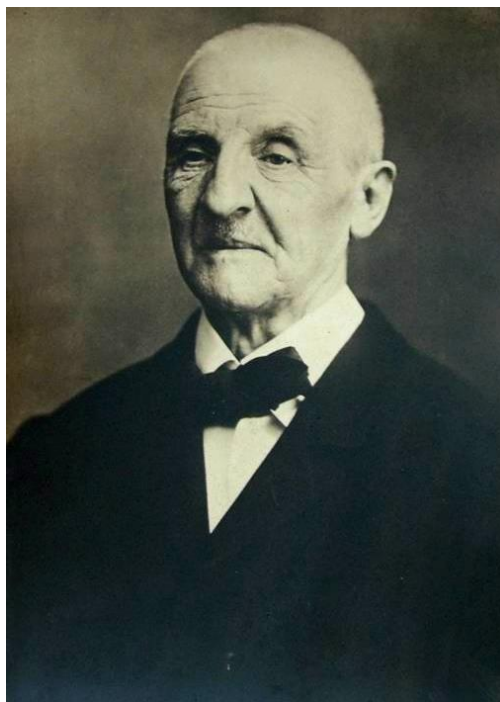


Иллюстрация 4. А. Брукнер

Австрийский музыковед и брукнеровед Макс Ауэр (Max Auer; 1880 – 1962) в своей работе «Anton Bruckner als Kirchenmusiker» («Антон Брукнер как церковный музыкант») 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)» (перевод наш, цит. по: [13, 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)<sup>6</sup>, на титульном листе которой написано: «*Afferentur*. Офферторий на праздник св. Цецилии. Для смешанного хора с органом и тремя тромбонами. Композитор — Антон Брукнер».

Обратимся непосредственно к церковным хоровым опусам композитора<sup>7</sup>, чтобы выявить возможные соответствия их стилистики идеалам цецилианцев.

В ряде случаев музыка Брукнера содержит стилистические переключки с григорианикой, аллюзии и цитаты. Григорианских аллюзий не так много — всего в десяти церковных хорах малых форм: *Asperges me* («Окропи меня») WAB 3/1, *Asperges me*

<sup>6</sup> Рукопись, хранящаяся в архиве диоцезы города Линца (Diözesanarchiv, Linz, A-LId464\_6\_29), предположительно принадлежит перу Иоганна Баптиста Бургшталлера (Johann Baptist Burgstaller), друга Брукнера, которому в 1885 году и был посвящен данный хор. — *Прим. ред.*

<sup>7</sup> Среди сохранившихся церковных произведений — около 50 опусов, среди которых в том числе (исключая незавершенные): 6 месс, реквием, *Te Deum*, магнификат, кантата, мотеты, псалмы. Ряд сочинений написан на немецком языке, но преимущественно Брукнер обращался к латинским текстам. В подавляющем большинстве случаев в составе используется хор (за исключением *Ave Maria* WAB 7, *Ave Regina caelorum* WAB 8, *Windhaager Messe* WAB 25, *Veni creator spiritus* WAB 50). — *Прим. ред.*

WAB 3/2, *Asperges me* WAB 4, *Ave Regina coelorum* («Радуйся, Царица Небесная») WAB 8, *Ecce sacerdos magnus* («Вот Великий Священник») WAB 13, *Os justi* («Уста праведника») WAB 30, *Pange lingua* («Воспойте, уста») WAB 33, *Salvum fac populum tuum* («Спаси, народ Твой, Господи») WAB 40, *Tota pulchra es Maria* («Вся ты прекрасна, Мария») WAB 46, *Veni creator spiritus* («Приди, Дух животворящий») WAB 50 (подробнее см.: [8, 100–115]).

Иной раз Брукнер усиливал ощущение архаичности, применяя старинные церковные лады. В восьми хорах можно обнаружить фригийский, эолийский и лидийский. Эолийский — *Asperges me* WAB 3/1; фригийский — *Iam lucis orto sidere* WAB 18, *Pange lingua et Tantum ergo* («Воспойте, уста» и «Славься, Жертва») WAB 33, *Tota pulchra es Maria* WAB 46, *Vexilla Regis* WAB 51 («Знамена Царя»); лидийский — *Os justi* WAB 30.

Некоторые ранние хоры Брукнера, как и их более поздние версии, образованы простыми гармоническими последовательностями и напоминают упражнения по гармонии: *Iam lucis orto sidere* («Теперь свет восходящей звезды»; 1868, 1886), *In jener letzte der Nächte* («В последние ночи»; 1848<sup>8</sup>), *Pange lingua* in C (1891), хоры на текст *Tantum ergo* (Пример 1). Фактура изложена в традиционной хоральной манере, благодаря чему отчетливо прослушивается канонический текст.

Пример 1. Брукнер. Фрагмент хора *Tantum ergo* WAB 41/3 (тт. 1–6).

The image shows a musical score for a choral fragment of 'Tantum ergo' by Bruckner, WAB 41/3, measures 1-6. The score is for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. 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 dynamic markings like *p* and *cresc.* and is written in a traditional choral style.

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

Большинство 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 рамках цецилианства подобные случаи, как мы уже знаем, были допустимы. К таким сочинениям относятся хоры: *Asperges me* WAB 3/1, 3/2, *Ave Regina coelorum* WAB 8, *In jener letzte der Nächte* WAB 17, *Iam lucis orto sidere* WAB 18a, *Libera me* («Избави меня») WAB 21, вышеупомянутый *Os*

<sup>8</sup> Известна версия этого произведения с латинским текстом — «In monte oliveti», однако она была предложена лишь в 1947 году Теодором Бернхардом Реманом (Theodor Bernhardt Rehmann) в издании «Peters» (Лейпциг). — *Прим. ред.*



*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* («Приди, Дух животворящий») 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* («После ведется она к Царю») WAB 1, *Inveni David* («Обрел я Давида») 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 заменять<sup>9</sup>.

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, регенту санкт-флорианского хора Игнацу Траумилеру (Ignaz Traumihler). 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 дизюзов и бемолей, трезвучий с седьмой ступенью, квартсекстаккордов, 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» (перевод наш, цит. по: [12, 188–189]).

Градуал, действительно, диатоничен, в нем отсутствуют какие-либо знаки альтерации (Пример 2). В комментариях к письму указывается любопытная деталь: Траумилер чуждался хроматики, поскольку был приверженцем цецилианского движения (см.: [Там же]). Видимо, этим фактом объясняется как специфика музыкально-теоретических заметок, так и шутливый тон высказывания.

Хор *Pange lingua et Tantum ergo* WAB 33 Брукнер написал в 1868 году и через некоторое время отправил Ф. Витту. Когда Витт вернул ему сочинение, композитор был раздосадован тем, что была изменена каденция на слове «Amen» (в этом варианте хор и был издан в 1885 году в сборнике «Musica sacra», в современных изданиях обычно приводится первоначальный авторский вариант). В оригинале у Брукнера обращают на себя внимание два любопытных момента. Во-первых, задержание *h* к коренному тону *a* оказывается взято одновременно с терцией *c* соответствующего конкорда (по терминологии Ю. Н. Холопова и С. Н. Лебедева, см.: [10], [7]): в результате возникает сочетание необычной диссонантности. Во-вторых, отмеченное задержание разрешается не в терцию конкорда, а в приму — ноту *a*. 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 системы. Поэтому звук *h* он заменил на *a*, нивелировав характерность модального звучания. Восприятие ладовой системы изменилось: вместо фригийского *e* фактически образовался доминантовый лад с центром *e* (Пример 3 и Пример 4) (см.: [13, 25]).

<sup>9</sup> Исключение из вышеперечисленного списка составляют несколько хоров, в которых к органу или тромбонам эпизодически присоединяются виолончель (*Ave Maria* — «Радуйся, Мария» WAB 5) или фортепиано (*Ave Maria* WAB 7), или даже вся струнная группа (*Christus factus est* — «Христос послужил нам» WAB 10).

Пример 2. Брукнер. *Os justi* WAB 30 (тт. 1–16).

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are in Russian and are aligned with the vocal lines. Dynamic markings and performance instructions are placed above the notes.

**System 1:** *p* *mf*  
 Os ju - sti me - di - ta - bi - tur sa - pi -

**System 2:** *dim.* *p* *cresc.* *f*  
 en - - ti - am, os ju - sti me - di -

**System 3:** *dim.* *p* *mf*  
 en - - ti - am, os ju - sti me - di - ta - bi - tur

**System 4:** *dim.* *p* *mf*  
 en - - ti - am, os ju - sti

**System 5:** *dim.*  
 ta - - - bi - tur sa - - - pi - en - ti - am,

**System 6:** *dim.* *p*  
 ta - - - bi - tur sa - - - pi - en - ti - am, et

**System 7:** *dim.*  
 sa - - - pi - en - ti - am,

**System 8:** *dim.*  
 sa - - - pi - en - ti - am,

Пример 3. Брукнер. *Pange lingua* WAB 33 с авторским вариантом каденции

1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si cor - po - ris my -  
 2. Tan - tum er - go sa - cra - men - tum ve - ne - re - mur  
 3. Ge - mi - to - ri ge - mi - to - que laus et ju - bi -

1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si cor - po - ris my -  
 2. Tan - tum er - go sa - cra - men - tum ve - ne - re - mur  
 3. Ge - mi - to - ri ge - mi - to - que laus et ju - bi -

1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si cor -  
 2. Tan - tum er - go sa - cra - men - tum ve -  
 3. Ge - mi - to - ri ge - mi - to - que laus

1. Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si  
 2. Tan - tum er - go sa - cra - men - tum  
 3. Ge - mi - to - ri ge - mi - to - que

ste - - - ri - um san - gui - nis - que pre - ti - o - si,  
 cer - - - mi - i, et an - ti - quum do - cu - men - tum  
 la - - - ti - o, sa - lus ho - nor vir - tus quo - que

ste - - - ri - um san - gui - nis - que pre - ti - o - si,  
 cer - - - mi - i, et an - ti - quum do - cu - men - tum  
 la - - - ti - o, sa - lus ho - nor vir - tus quo - que

- poris my - ste - - - ri - um san - gui - nis - que pre - ti - o - si, quem  
 - ne - re - mur cer - - - mi - i, et an - ti - quum do - cu - men - tum no -  
 - et ju - bi - la - - - ti - o, sa - lus ho - nor vir - tus quo - que sit

cor - po - ris my - ste - - - ri - um san - gui - nis - que pre - ti - o - si,  
 ve - ne - re - mur cer - - - mi - i, et an - ti - quum do - cu - men - tum  
 laus et ju - bi - la - - - ti - o, sa - lus ho - nor vir - tus quo - que

(Пример 3. Продолжение)

quem in mun-di pre-ti-um fru-ctus ven-tris ge-ne-ro-si, rex ef-  
 no-vo ce-dat ri-tu-i: prae-stet fi-des sup-ple-men-tum sen-su-  
 sit et be-ne-di-cti-o, pro-ce-den-ti ab u-tro-que com-par-  
 quem in mun-di pre-ti-um fru-ctus ven-tris ge-ne-ro-si, rex ef-  
 no-vo ce-dat ri-tu-i: prae-stet fi-des sup-ple-men-tum sen-su-  
 sit et be-ne-di-cti-o, pro-ce-den-ti ab u-tro-que com-par-  
 in mun-di pre-ti-um fru-ctus ven-tris ge-ne-ro-si, rex ef-  
 vo ce-dat ri-tu-i: prae-stet fi-des sup-ple-men-tum sen-su-  
 et be-ne-di-cti-o, pro-ce-den-ti ab u-tro-que com-par-  
 quem in mun-di pre-ti-um fru-ctus ven-tris ge-ne-ro-si, rex ef-  
 no-vo ce-dat ri-tu-i: prae-stet fi-des sup-ple-men-tum sen-su-  
 sit et be-ne-di-cti-o, pro-ce-den-ti ab u-tro-que com-par-

fu-dit gen-ti-um, rex ef-fu-dit gen-ti-um. A - - - men.  
 um de-fec-tu-i, sen-su-um de-fec-tu-i. A - - - men.  
 sit lau-da-ti-o, com-par sit lau-da-ti-o. A - - - men.  
 fu-dit gen-ti-um, rex ef-fu-dit gen-ti-um. A - - - men.  
 um de-fec-tu-i, sen-su-um de-fec-tu-i. A - - - men.  
 sit lau-da-ti-o, com-par sit lau-da-ti-o. A - - - men.  
 fu-dit gen-ti-um, gen-ti-um. A - - - men.  
 um de-fec-tu-i, de-fec-tu-i. A - - - men.  
 sit lau-da-ti-o, lau-da-ti-o. A - - - men.

Пример 4. Брукнер. «Tantum ergo» в издании «Musica sacra»  
(Regensburg, Pustet, 1885)

# 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 -

Cantus.  
Altus.

5. Tan - tum er - go Sa - - cra - men - - tum ve - ne -

Tenor.  
Bassus.

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.

Данный *Tantum ergo* написан для четырехголосного смешанного хора *a cappella* в строфической форме. С первых тактов обращают на себя внимание созвучия, которые образуются между голосами: музыкальный материал строится на совершенных консонансах (прима, кварта, квинта и октава), что придает музыке архаичный характер. Характер письма «*punctum contra punctum*» обуславливает формирование ясных вертикалей, вследствие чего текст хора отчетливо прослушивается. Благодаря своему строгому возвышенному строю хор *Pange lingua* получил признание со стороны цецилианцев: об этом свидетельствует публикация данного сочинения в 1885 году в цецилианском издании *Musica sacra*.

К произведениям, написанным Брукнером в соответствии с идеалами цецилианского движения, А. Кох причисляет Мессу *e-moll* (WAB 27, 1866) (см.: [19]). Любопытно, что в качестве основной темы части *Sanctus* композитор свободно цитирует короткую тему *Sanctus* из «*Missa Brevis*» (1570) Палестрины с небольшим изменением в завершении фразы (Пример 5, Пример 6). В ренессансных мессах часто в роли *cantus firmus* или *cantus prius factus* использовался материал григорианских напевов с мотетным типом техники.

Данное произведение навеивает ассоциации с принципами цецилианцев благодаря полифоничности фактуры, соотносимой с ренессансной полифонией. В роли темы — *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.

Пример 5. Палестрина. Начало *Sanctus* «*Missa Brevis*» (тт. 1–4)

The image shows a musical score for the beginning of the Sanctus from Palestrina's Missa Brevis. It consists of four staves: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The music is in G major (one sharp) and common time (C). The Cantus part starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The Altus part starts with a whole note G3, followed by a half note A3, and then a quarter note B3. The Tenor part starts with a whole note G2, followed by a half note A2, and then a quarter note B2. The Bassus part starts with a whole note G1, followed by a half note A1, and then a quarter note B1. The lyrics 'San - ctus, San - ctus, San - ctus' are written below the notes. A red oval highlights the first three notes of the Cantus part: G4, A4, and B4.

Пример 6. Брукнер. Начало *Sanctus*. Месса *e-moll* WAB 27

Andante

Oboi

Clarineti 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

5

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.

Ауэр, рассуждая о связи творчества Брукнера с цецилианством, пришел к выводу, что композитор был слишком религиозным, чтобы не оценить положительные стороны реформаторского движения. Однако Брукнеру было, по всей видимости, не по душе стремление цецилианцев к строгому воспроизведению музыкального стиля эпохи Ренессанса (см.: [13, 49]). «Палестрина — да! Цецилианство — нет!» — цитирует слова Брукнера в своей статье А. Кох (см.: [19]). Действительно ли Брукнер выразился именно так — неизвестно. Как неизвестно и время, когда композитор высказал 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 его церковных хоров со стилем цецилианцев, относятся также латинский язык, развитая полифоническая техника, григорианские и другие 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.

В течение творческого пути музыкальный язык Брукнера интенсивно развивался, но связь с традицией сохранялась и приобретала новые, порой даже необычные формы. Стиль зрелых церковных сочинений мастера представляет собой сплав различных музыкальных средств — от архаичных средневековых до позднеромантических. Таким образом, зрелые опусы Брукнера можно интерпретировать как диалог со средневековой и ренессансной традициями.



## Литература

1. [б. а.] 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](http://ru.radiovaticana.va/storico/2012/05/01/из_истории_сикстинской_капеллы._кресло_на_двоих:_доменико_мустафа_/rus-584289) (дата обращения: 01.05.2016).
2. *Ветлугина А.* Бессмертная душа грегорианского хора // Проза.ру: литературный портал. URL: <http://www.proza.ru/2010/09/28/836> (дата обращения: 2010).
3. *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. URL: [http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2011/1247/18263\\_cfbf.doc](http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2011/1247/18263_cfbf.doc) (дата обращения: 25.11.2016).
4. *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.
5. *Жесткова О. В., Баранов А. Г.* Мессы Й. Гайдна и цецилианское движение // Музыка. Искусство, наука, практика. 2012. № 1 (1). С. 18–26.
6. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. С. 209–213.
7. *Лебедев С. Н.* О модальной гармонии XIV века // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода / отв. ред. Н. С. Гуляницкая. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. С. 532. (Труды Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных; Вып. 92)
8. *Локотьянова Д. Е.* Григорианские источники в контексте стиля Антона Брукнера. Церковные вокально-хоровые сочинения малых форм // Научный вестник Московской консерватории. 2015 № 2 (21). С. 100–115.
9. *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.
10. *Холопов Ю.* Гармонический анализ: В 3-х ч. Ч. I. М.: Музыка, 1996. 96 с.
11. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество / Пер. с нем. Е. М. Закс, под ред. Е. С. Черной. М.: Музыка, 1977. 454 с.
12. Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 24/1: Briefe. Bd. I: 1852-1886. 2., revidierte Ausgabe, verbesserte Auflage / Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek; Internationalen Bruckner-Gesellschaft; vorgelegt von Andrea Harrandt und Otto Schneider. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 2009. XIII, 369 S. (Österreichische Nationalbibliothek in Wien).
13. *Auer M.* Anton Bruckner als Kirchenmusiker. Regensburg: Gustav Bosse, 1927. 225 S.
14. *Garratt J.* Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music. London: Cambridge University Press, 2002. 318 p.
15. *Gmeinwieser S.* Cecilian movement // The New Grove Dictionary of Music & Musicians / Ed. by Stanley Sadie. London, 1980. S. 330–334.
16. *Hammerstein R.* Caecilia // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. 26 [+3] Bände in zwei Teilen. 2., neubearbeitete Auflage. Sachteil. Bd. 2: Böh - Enc. / Hrsg. von L. Finscher. - 1995. Kassel —

Basel — London — New York — Prag: Bärenreiter-Verlag; Stuttgart — Weimar: Metzler-Verlag, 1995. Sp. 309–317.

17. *Höink D.* Die Rezeption der Kirchenmusik Anton Bruckners: Genese, Tradition und Instrumentalisierung des Vergleichs mit Giovanni Pierluigi da Palestrina. Göttingen: V&R Unipress, 2011. 421 S.

18. *Kirsch W.* Caecilianismus // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. 26 [+3] Bände in zwei Teilen. 2., neubearbeitete Auflage. Sachteil. Bd. 2: Böh - Enc. / Hrsg. von L. Finscher. - 1995. Kassel — Basel — London — New York — Prag: Bärenreiter-Verlag; Stuttgart — Weimar: Metzler-Verlag, 1995. Sp. 317–326.

19. *Koch A.* Der Caecilianismus: Die kirchenmusikalische Konsequenz des Historismus: Referat. Musikhochschule, Luzern. October 2004 [11 S.] // Alois Koch [Internet Ressource]. URL: <http://www.aloiskoch.ch/pages/doku/Der-Caecilianismus-Referat-2004.pdf> (дата обращения: 25.11.2016).

20. *Krones H.* Bruckners Kirchenmusik im Spiegel des Cäcilianismus // Anton Bruckner: Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts [Bruckner-Kongreß. Mainz, 1996] / hrsg. von F. W. Riedel. Sinzig: Studio Verl. Schewe, 2001. S. 91–104. (Kirchenmusikalische Studien; Bd. 7).

21. *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).

22. *Schlegel A. W.* Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Gehalten zu Berlin in den Jahren 1801-1804. [In 3 Bd.]. Erster Teil (1801 – 1802): Die Kunstlehre / Vorwort, hrsg. von J. Minor. Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger, 1884. LXXII, 396 S. (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts; 17).

23. *Thibaut A. F. J.* Über Reinheit der Tonkunst. Zweite, vermehrte Ausgabe. Heidelberg: im Verlag von J. C. B. Mohr, 1826. XII, 222 S.

24. *Unterricht H.* Cäcilianismus und anticäcilianische Tendenzen in Schlesien zur Zeit Anton Bruckners // // Anton Bruckner: Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts [Bruckner-Kongreß. Mainz, 1996] / hrsg. von F. W. Riedel. Sinzig: Studio Verl. Schewe, 2001. S. 105–113. (Kirchenmusikalische Studien; Bd. 7).