

Валерія ШАЛЬ,

orcid.org/0009-0000-5906-4429

аспірантка кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності

Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія музики»

Дніпропетровської обласної ради

(Дніпро, Україна) bunik.shal@gmail.com

СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ РЕЛІГІЙНИХ ОБРАЗІВ У МОТЕТАХ ХХ СТОЛІТТЯ: «TOTENTANZ» ГУГО ДІСТЛЕРА

Статтю присвячено специфіці втілення релігійних образів в мотетах ХХ століття, зокрема Гуго Дістлера в контексті відродження жанру мотету в німецькій музиці ХХ століття та історії лютеранського мотету. Історія розвитку жанру, яка починається у ХІІІ столітті, вплинула на розвиток у ХХ столітті. Німецький мотет започатковано у композиторів періоду Реформації. Жанр розвинувся у музиці Шютца, тоді як у Баха мотети узагальнюють надбання минулого. У ХХ ст. в низці відомих німецьких композиторів, зокрема Ф. Мендельсона, Й. Брамса, М. Регера, Р. Штрауса традицію німецького мотету продовжує Гуго Дістлер, оновлюючи компоненти його жанрової структури. Композитор вважався першим в ряду композиторів євангелістської церкви, був автором більше 60 мотетів, в яких втілює важливу ідею нового підходу до лютеранського богослужіння. Мотет «Totentanz» на тексти Ангелуса Сілезіуса та за мотивами картини Бернта Нотке концентрує новаторський підхід до жанру мотету, який полягає у театральній-драматичній формі, з різноманітною роллю хору та читців. Текст побудовано у формі олександрійського вірша (дивіршій). Твір ділиться на 14 афоризмів, кожен з яких відповідає зверненню до грішників та праведників, людей з різними видами діяльності, віком та охоплює як чоловіків, так і жінок. Образи, втілені у музиці завдяки відтворенню середньовічної лінійності, модальності (з використанням середньовічних церковних ладів), контрапунктичної техніки, музично-риторичних фігур бароко. Особливу роль у цьому грають інтонаційно-мелодичні комплекси з алюзіями на ренесансну стилістику. Композитор використовує широку палітру різностильових музичних засобів у поєднанні з композиторським мисленням ХХ століття. Театральній-драматичній формі дозволяє втілювати велику кількість виконавських інтерпретацій, які підкреслюють особливості оновлення церковної музики Гуго Дістлером.

Ключові слова: мотет, релігійні образи, поліфонія, лінійність, хорова музика, Гуго Дістлер, «Totentanz».

Valeriia SHAL,

orcid.org/0009-0000-5906-4429

Postgraduate student of the Department of Musicology, Composition and Performing Arts

Municipal Institution of Higher Education «Dnipro Academy of Music»

of the Dnipropetrovsk Regional Council

(Dnipro, Ukraine) bunik.shal@gmail.com

SPECIFICITY OF RELIGIONAL IMAGES IN MOTHETS OF THE XX CENTURY: «TOTENTANZ» BY HUGO DISTLER

The article is devoted to the specifics of the embodiment of religious images in motets of the 20th century, in particular Hugo Distler in the context of the revival of the motet genre in German music of the 20th century and the history of the Lutheran motet. The history of the development of the genre, which begins in the 13th century, influenced its development in the 20th century. The German motet originated with composers of the Reformation period. The genre developed in the music of Schütz, while Bach's motets generalize the heritage of the past. In the 20th century, in a number of famous German composers, in particular F. Mendelssohn, J. Brahms, M. Reger, R. Strauss, the tradition of the German motet is continued by Hugo Distler, updating the components of its genre structure. The composer was considered the first among the composers of the evangelical church, he was the author of more than 60 motets, in which he embodied the important idea of a new approach to Lutheran worship. The motet «Totentanz» on the texts of Angelus Silesius and based on the painting by Bernt Notke concentrates an innovative approach to the motet genre, which consists of a theatrical and dramatic form, with a diverse role of the choir and readers. The text is built in the form of an Alexandrian poem (distich). The work is divided into 14 aphorisms, each of which corresponds to an appeal to sinners and righteous people, people with different types of activities, ages and covers both men and women. Images embodied in music thanks to the reproduction of medieval linearity, modality (using medieval church modes), contrapuntal technique, musical and rhetorical figures of the Baroque. A special role in this is played by intonation-melodic complexes with allusions to Renaissance stylistics. The composer uses a wide palette of multi-style musical means in combination with the composer's

thinking of the 20th century. The theatrical and dramatic form allows for a large number of performing interpretations that emphasize the features of Hugo Distler's renewal of church music.

Key words: motet, religious imagery, polyphony, linearity, choral music, Hugo Distler, «Totentanz».

Постановка проблеми. Перелом в мистецтві ХХ ст. сприяв оновленню не тільки виразних ресурсів музичного мистецтва, але й їх активній неостильовій інтерпретації та жанровим мікстам. Особливого значення набуває відродження поліфонічних жанрів та форм, в яких поліфонія як тип мислення застосовується в широких жанрово-стильових та історико-культурних контекстах. Свідомо цьому – хорові твори І. Стравінського, А. Онеггера, П. Гіндеміта, О. Мессіана, В. Торміса, А. Пярта, Г. Канчелі тощо. В українській хоровій музиці поліфонія як формоутворюючий та експресивний стимул притаманний творам Є. Станковича, В. Сільвестрова, Л. Дичко, В. Польової, В. Степурка, М. Шука тощо.

Інтерпретація середньовічних жанрів у ХХ ст., зокрема мотету, народження якого датується ще XIII століттям, відображає його бурхливу історію та еволюцію. Вже у епоху бароко відчувається нестабільність системи жанру мотету: саме у цей час є розбіжність в тому числі і у складі виконавців, до яких відноситься не тільки хоровий склад, а і сольне, фактично, концертне виконання. Німецький флейтист та музикознавець Йоганн Йоахім Кванц писав про мотет наступне: «Зараз в Італії мотетом називають духовну сольну кантату, яка виконується зазвичай одним із найкращих співаків під час меси, після Credo» (Quantzens, 1752: 288). У XVIII ст. відбувається відносно забуття мотету, а подалі – його активна трансформація, що підкреслює складний шлях розвитку жанру. (Ткаченко, 2015: 57).

У великому англійському словнику музики під редакцією Гроува мотет, за визначенням авторів словника, «не має єдиного набору характеристик, який би визначав його в цілому, а лише в окремому історичному або регіональному контексті» (Sanders et al., 2001). Тим не менш, у статті наголошено на особливій нормативності жанру у XIII ст.: йому була притаманна наявність основної запозиченої з іншого твору теми у нижньому голосі – тенорі, і голосу, який розташовувався безпосередньо над тенором – мотетусом. До них додавався третій голос, написаний вільно, таким чином поєднуючи три голоси на різні тексти, породжуючи політекстовість (Жаркова, 2023: 177). Це надбання мотету як жанру неабияк розвинув поліфонію, тому пізніше, в епоху Ренесансу, коли ці жанрові особливості стали менш затребуваними в силу своєї складності, мотет став набувати більш різноманіт-

них форм завдяки авторському стильовому контексту та національним композиторським школам.

Автори статті про мотет в музичному словнику Гроува підкреслюють падіння значущості мотету у ХХ столітті. В Motu proprio Папи Пія X (1903), особливому папському документі, який в даному випадку вказував на певні правила співу, де найвищим прикладом духовної музики вказані григоріанський спів та стиль Палестрини. Цей документ був спрямований проти театральності XIX століття у церковній музиці, що відбилося у музиці композиторів Італії та Франції. При цьому такому стилю протиставляються концертність та повнота мотету або кантати, особливо в антифонах (Sanders et al., 2001).

Так, німецька традиція мотету, яка започаткована ще за часи Г. Шютца, Л. Хасслера мала своє продовження у музиці Й. С. Баха, а потім у більш простій формі у Ф. Мендельсона, у більш складній – у Й. Брамса, Р. Штрауса та М. Рegera (Muller, 2002: 176). Альберт Швейцер вказував, що мотет у барокові часи виконував функцію пояснення Євангелія. (Schweitzer, 1958: 295). Поступово німецький мотет, подібно іншим жанрам, оновлювався, вбираючи в себе різні стилі від пізнього романтизму і модерну до неостилів. Те саме відбувалося і з втіленням вербального тексту у формах жанру, що суттєво відрізнялись від попередніх видів. При певних видозмінах мотету протягом довгого періоду, у ХХ ст. прослідковується збереження традиції використання мотету у богослужінні, що вбачається у творчості Г. Дістлера: його мотети під загальною назвою «Geistliche Chormusik» прямо пов'язані з літургічним роком подібно до його більш коротких мотетів «Der Jahrkreis» (Hanheide, 2009: 7). Загалом німецький протестантський мотет краще всього представлений у творчості Макса Рegera, Арнольда Мендельсона, Генріха Камінські, Ернста Пеппінга і Гуто Дістлера.

Німецькомовний мотет містив впливи не тільки базової, лютеранської традиції, але й впливи мадригального та євангелічного мотетів, духовного концерту та пассіона. Німецькомовні мотети ХХ ст. вбирають в себе ознаки як бахівської специфіки, так і надбань композиторів епохи Відродження, презентують проблему вербально-текстової поліфонії на новому рівні. Таким чином, стильова рецепція жанру німецькомовного мотету є різноманітною та реалізує його жанрову мобільність та їх художній потенціал, накопичений традицією.

Втім, німецькомовні мотети ХХ століття залишаються в своїй більшості недостатньо опанованими слухачем. Також бракує сучасних досліджень, які б висвітлювали надбання цієї потужної традиції саме у ХХ столітті, зокрема Гуго Дістлера, який є автором 61-го мотету, якого за життя все ж було визнано першим композитором німецької євангелістської музики. Але це не призвело до широкого розповсюдження його музики та повертання уваги до його трагічної долі, що потребує певного дослідження.

Аналіз досліджень. Дослідженню жанру німецькомовного мотету в українському музикознавстві присвячено праці Д. Савона, Є. Ткаченко. Увагу Д. Савона привернули вокально-виконавські принципи у мотетах Й. С. Баха, що дозволило досліднику сформулювати конкретні ознаки і практичні засоби досягнення аутентичного виконання мотетів Й. С. Баха. Особливо важливим у науковому обґрунтуванні стала увага до рівня втілення специфіки бароко через вербальний текст і афекти творів (Савон, 2022).

Є. Ткаченко у власній дисертації розглядає німецький лютеранський мотет ХІХ-першої половини ХХ ст. в еволюції жанру. Особливу увагу приділено періоду Реформації, коли на тлі латинського мотету формується новий різновид жанру у Німеччині, вершиною якого стали твори Й. С. Баха, а також ХХ століттю, коли мотет знов займає важливе місце у творчості композиторів. Основним напрямком дослідження стали три види лютеранського мотету: віхою у аналізі мотетів стало визначення трьох основних видів лютеранського мотету: *Liedmotette*, *Choralmotette* та *Sprüchmotette*; на їх основі були розглянуті твори Г. Шютца (імітаційний мотетний стиль з рисами *concertato*), Й. С. Баха (концертність, віртуозні вокальні епізоди), мотети романтиків (розгалуження мотету на літургійний та концертний), Ф. Мендельсона (прототип *Liedmotette*, опора на старовинні церковні наспіви), Р. Шумана (загальнофілософський зміст, масштабність побудови), пізніх романтиків на основі *Choralmotette*: Й. Брамса (друга «кульмінація» після Баха) та М. Рegera (застосування старовинних поліфонічних форм) (Ткаченко, 2015).

ІІІ. Ханхайде порівнює мотети Генріха Шютца та Гуго Дістлера, і має на меті виявлення спільних рис, а також вплив Шютца на Дістлера. Головним твором, на який спирається дослідник, є «Духовна хорова музика», спільна назва циклів у Шютца і Дістлера. Дослідником проводиться паралель між цими двома циклами, які обидва не були закінчені. Їх головна різниця полягає у вико-

навському складі: мотети Шютца допускалися з супроводом, а Дістлера – виключно а *capella*. До того ж, дослідник виявляє важливу деталь, а саме прямий зв'язок текстів мотетів Дістлера з літургійним роком, а у Шютца цей зв'язок відсутній. Хоча обидва композитори використовували тексти Біблії та священної поезії. Окрім Шютца, Дістлер сам визнавав вплив інших композиторів епохи Реформації, у яких він знаходив «світогляд, який його захоплює» (у есе «Пробудження ХVІ та ХVІІ століть у музичній практиці нашого часу»). Дослідник підкреслює, що Дістлер «...захоплюється економністю та скупістю, короткою, суворою та лаконічною мовою. Він стверджує, що максимально можлива концентрація захищає від поверховості чи застою. Лаконічна виразність, на його думку, глибоко вкорінена в народному, місцевому, національному» (Hanheide, 2009: 8).

Дістлер трактує мотет як твір з глибоким історичним корінням з домінуванням поліфонічної фактури на основі духовних текстів, використовуючи *kerigmu* (заклик чи повчання в євангельському дусі). Композитор самостійно обирає та komponує тексти мотетів, використовує переклад Святого Письма М. Лютера, а в якості музичної основи часто застосовує традиційні протестантські хорали та наспіви, як зазначає Є. Ткаченко (Ткаченко, 2015: 143).

Мета статті полягає у виявленні специфіки релігійних образів в мотеті «Totentanz» Гуго Дістлера.

Виклад основного матеріалу. Композитор відтворював традиції німецького мотету з метою збереження справжнього релігійного духу служіння. У власних статтях Дістлер писав: «Те, чим ми захоплюємося в старовинній музиці, так це її тенденція до об'єднання спільноти. Може, вона найближча до нашого способу мислення та почуттів, і що, як не вона могла б висловити глибше наш колективістський дух часу, який, у свою чергу, є лютеранською ідеєю свободи кожного» (Distler, 1932: 1325).

У 1934 році, створюючи збірку «Духовна хорова музика», Дістлер переживає нервовий зрив, і, незважаючи на це, пише найважливіший мотет збірки – «Totentanz» («Танок смерті») ор. 12, в якому хотів створити зрозумілу музичну мову богослужіння у церкві, але водночас художньо-вишукану. За час свого короткого життя він зміг створити власний стиль, який спирався на риси німецького бароко і ренесансної поліфонії.

Мотет «Танок смерті» написано на текст релігійно-поетичних афоризмів німецького поета та містик ХVІІ ст Ангелуса Сілезіуса з «Херувим-

ського паломника». Поет спирався на олександрійський вірш з парними римами, що було незвичним для німецької поезії. Порівняння символів землі та неба лягло в основу поетичної форми збірки – дивірша.

Надихнувся Дістлер і картиною «Танок смерті» Бернта Нотке. Полотно тридцять метрів довжиною, величезне та монументальне, знаходилося у церкві Св. Марії у Любеку, в якій працював композитор. Композиція була створена у 1463 році в пам'ять про людей, які були знищені «чорною смертю» – чумою.

Чергування людей та скелетів скелетами створює коло смертельного танцю. Кольорова версія Любекської картини яскраво відтіняє цю ідею, де головним кольором є червоний, фон – осінній пейзаж з величними будівлями, ймовірно, храмами, домівками, ратушами.

Один зі скелетів тримає в руках інструмент: смерть намагається затягнути кожну людину музикою до себе. Йдеться, звісно, не про спів, а про інструментальну музику.

Дістлер як глибоко віруюча людина, доволі близько до серця відчував поезію Сілезіуса, яка проникнута щирим почуттям Бога. Відповідно листу Дістлера 1941 р. до Альфреда Кройца, тема смерті стояла для нього дуже гостро у зв'язку зі смертю брата на війні. Проте, віра і музика були спасінням у складних реаліях: «Знаєте, можна пережити, морально та духовно, те, що відбувається сьогодні, лише якщо вірити в реальність того царства, яке не належить цьому світу. Це стає для мене дедалі більш очевидним фактом, і я споді-

ваюся, що багато людей відчувають те саме» (Ein Feldpostbrief, 1941). Рятівну ідею лютеранської філософії Дістлер порівнює з музикою, написаною за лінійним принципом: «Немає нічого ближчого до потреб громади, – писав композитор, – ніж лінійне письмо у музиці. Що це означає? Те, що всі голоси – верхній, нижній, середній – рівноправні» (Sievers, 1989: 32).

Мотет побудовано за принципом драматичного твору: смерть звертається до людей, які уособлюють певні соціальні типи, які симетрично надають їй розгорнуті відповіді. Дістлер віддає тексти людей читцям, тоді як хор виконує афоризми, що є релігійно-філософським узагальненням останньої зустрічі. Саме хор підводить підсумок земного життя людини, яке стає чинником його вічного життя.

Перший афоризм – пролог мотету, промовляння відмови від земного світу як умови отримання вічності.

Залиш усе, що маєш, щоб узяти все!

Відкинь світ, щоб отримати його тисячократно!

На небі день, у безодні ніч.

Ось сутінки: Блаженний той, хто це добре розуміє!

У дивірші відбувається зміщення сильної долі в імітаціях, розвивається у низхідний рух, ніби вимальовується важкий шлях земного життя. У зоні каденції усі голоси рухаються паралельно, у діатонічному ладі, архаїчним звучанням нагадуючи середньовічні мотети.

Зміст тексту диктує і зміни музичної стилістики афоризмів: так, риторичне питання



Рис. 1 Фрагмент Таллінського «Танку смерті» Бернта Нотке



Рис. 2 Г. Діслер «Танок смерті». Фрагмент Афоризму 1

до **Імператора** – це суворий архаїчний наспів, насичений паралельними октавами та квінтами, що нагадує середньовічний паралельний органум. У **третьому афоризмі** (звертанні до Єпископа) звучання квінтакордів компенсовано мелодичними імпульсами та структурою тризвуків на сильній долі такту. У **четвертому афоризмі**, зверненні до Дворянина, композитор вдається до поєднання середньовічної стилістики, що вбачається у наявності протилежного руху голосів та хорально-акордового складу, який наближено до протестантського хоралу. При загальній стилістичній спільності усіх афоризмів, особливо з них виділяється **сьомий афоризм**, наповнений сим-

волами та риторичними фігурами, пов'язаними зі зверненням Смерті до Найманця.

*Мій друже, боротьби недостатньо,
ти повинен також подолати [перешкоди],
якщо хочеш знайти вічний спокій!»*

Залишаючись найскладнішим з усіх інших, сьомий афоризм складається з двох контрастних розділів. Перший з них охоплює два перші рядки, втілюючи енергійність у подоланні труднощів. Контекст слів «повинен» та «недостатньо» (зусиль) супроводжується подовженими тривалостями, тоді як енергійність уособлена імітаціями та складовими розспівами. Дане подання композитором цих образів ускладнюється ідеєю безкі-



Рис. 3 Г. Діслер «Танок смерті». Фрагмент Афоризму 7

нечного канону, або, в контексті слів афоризму, безкінечність страждань Найманця. Другий розділ втілює ідею вічного спокою після смерті, який може отримати людина: контрастуючи з першим розділом, тут відтворено «строгий» стиль в ключі модальності і плавний безстрибковий рух акордів.

Наступні афоризми звертаються до праведників. Так, у **восьмому афоризмі**, до моряка, Дістлер при загальному спокійному характері застосовує інтенсивні ладові зрушення як образ моря: Фа іонійський модулює у міксолідійський та Соль фригійський. Звернення до Відлюдника у **дев'ятому афоризмі** передає його власне гріховне відчуття при справжній духовній чистоті: дисонантні вертикалі створюються через розшарування тексту. **Десятий афоризм**, до працелобного фермера, утворює фігуру циркуляції у характерній дістлеровській лінеарності. **Афоризм до Діви** відсилає нас до євангельської притчі про десять дів, п'ять з яких були готові до зустрічі з Богом, а п'ять – ні, таким чином підкреслюючи готовність її увійти у вічне життя. Для цього Дістлер застосував імітаційну поліфонію, до якої він не часто звертається, секвенції та принцип ритмічної комплементарності.

Особливе значення серед афоризмів до праведників має звернення до Дитини:

*Душа, якій ще менше мало,
Буде найкрасивішим ангелом у Царстві Небесному.*

Дитина питає Смерть про необхідність покидати земне життя. Особливий трагізм цього афоризму Дістлер підкреслює максимально прозору та світлу звучність хору у межах повної діатоніки, в чергуванні досконалих та недосконалих дисонансів. Таким чином створюється варіантно-строфічна форма, де постійно оновлюються ритмічна основа та комбінаторика співзвуч. Ударні склади композитор відзначає висотними «сплесками», увиразнюючи мелодійний рельєф. Так виникає висловлювання з безкінечною варіантністю смислових відтінків.

Узагальнення всього, що відбувалося у діалогіх реалізовано у кінцевому афоризмі.

*Душа, оскільки вона народжена для вічності,
не має справжнього відпочинку в справах цього часу.*

*Тому дивовижно, що ти так любиш світ
і так зосереджений на ефемерних справах.*

Рис. 4 Г. Дістлер «Танок смерті». Фрагмент Афоризму 13

Рис. 5 Г. Дістлер «Танок смерті». Фрагмент Афоризму 14

Нейтрально-об'єктивний характер висновку створюється завдяки мі еолійському, статичним вертикалям. Експресія посилюється у наступній строфі експонує імітаційні вигуки, що підтверджується і ритмічною активізацією голосів, відображуючи неспокій. Найважливіший текст усього мотету висвітлюється зверненням до гармонічної фактури, музика відступає на другий план. Композитор завершує твір розспівом сопрано у загальному мовчанні голосів, використовуючи цей розспів як символ вічного життя.

Висновки. Отже, мотет «Totentanz» Гуго Діслера є свідомим прагненням композитора до відродження стилістики та духу німецької протестантської музики, яка збагачується сучасними засобами композиції. Мотет створено як музично-драматичний твір, де хор передує звертанням Смерті. Він заснований на варіантних інтонаційно-мелодичних комплексах, серед

яких виокремлюється так званий «архаїчний комплекс» – стилізація поліфонії Ренесансу. Різноманітність мелодичність хорових партій в мотеті презентує вплив органних імпровізацій Діслера.

Театралізація мотету ставить перед дослідниками питання її доцільності у жанрі духовної музики, хоча і нелітургічній. Проте, оновлення церковної музики як більш доступної для парафіян, а також повернення до принципів церковної композиції протестантської церкви, є поясненням драматичної інтерпретації як прямого втілення образів у мотетах Діслера. Отже, особливості релігійних образів «Totentanz» Гуго Діслера і їх театралізоване втілення не руйнують суворий порядок протестантського мистецтва, а підкреслюють важливі духовні сторони, віддзеркалюють особливе релігійне почуття і майстерність композитора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жаркова В. Історія західної музики : Homo Musicus від античності до бароко. Навчальний посібник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2023. 548 с.
2. Савон Д. Вокально-виконавські принципи музики бароко на прикладі мотетів Й. С. Баха : дис. ... доктора мистецтв : 025 «Музичне мистецтво : 02 «Культура і мистецтво». Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 139 с.
3. Ткаченко Є. С. Німецький лютеранський мотет XIX – першої половини XX ст. в еволюції жанру : дис.... канд. мист. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 188 с.
4. Distler H. Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik. *Zeitschrift für Musik*. №101, 1 Halbjahr (Januar mit Juni). Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1935. P. 1325-1329. URL: <https://archive.org/details/NeueZeitschriftFuerMusik1935Jg102/page/n1449/mode/2up> (дата звернення: 16.04.2026)
5. Ein Feldpostbrief H. Distlers an Alfred Kreuz, als Antwort auf einen Feldpostbrief aus Russland von A. Kreuz. 9. November 1941. Hugo Distler Freundeskreis und Familienarchiv. URL: https://www.surf-inn.net/HugoDistler/?Hugo_Distler%3A_Briefe_an_Freunde_und_Angeloh%F6rger:An_Alfred_Kreuz (дата звернення: 28.03.2026)
6. Hanheide S. Komponieren in dunklen Gefahren. Heinrich Schütz und Hugo Distler. *Schutz Yearbuch*. Bd. 31. 2009. P. 7-14 <https://doi.org/10.13141/sjb.v2009594>
7. Muller H. J. Der Komponist als Prediger: Die Deutsche Evangelisch-Lutherische Motette als Zeugnis von Verkündigung und Auslegung vom Reformationszeitalter bis in die Gegenwart. Dis. ... der Doktorgrades. Oldenburg. 2002. 423 p.
8. Quantzens J. J. K. Preußischen Kammermusik, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Berlin. 1752.
9. Sanders E., Lefferts P., Perkins L., Macey P., Wolff C., Roche J., Dixon G., Anthony J., Boyd M. Motet. Grove Music Online. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040086> (дата звернення: 02.04.2026) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40086>
10. Schweitzer A. J. S. Bach. V. 2 Adam & Charles Black. London. 1958. 468 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.28946/page/n309/mode/2up> (дата звернення: 01.03.2026)
11. Sievers A. Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörrike-Chorliederbuch. Wiesbaden. 1989. 142 p.

REFERENCES

1. Zharkova V. (2023) Istoriiia zakhidnoi muzyky : Homo Musicus vid antychnosti do baroko. [History of Western Music: Homo Musicus from Antiquity to Baroque] Navchalnyi posibnyk. NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 548. [in Ukrainian].
2. Savon D. (2022) Vokalno-vykonavski pryntsyipy muzyky baroko na prykladi motetiv Y. S. Bakha [Vocal and performance principles of Baroque music based on the example of J. S. Bach's motets] : dys. ... doktora mystetstv : 025 «Muzychne mystetstvo : 02 «Kultura i mystetstvo». Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 139. [in Ukrainian].
3. Tkachenko Ye. S. (2015) Nimetskyi liuteralskyi motet XIX – pershoi polovyny XX st. v evoliutsii zhanru [German Lutheran Motet of the 19th – first half of the 20th century in the evolution of the genre] : dys ... kand. myst. : 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 188. [in Ukrainian].
4. Distler H. (1935) Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik [On the spirit of the new Protestant Church music]. *Zeitschrift für Musik*. Regensburg, Gustav Bosse Verlag. №101, 1 Halbjahr (Januar mit Juni). 1325-1329.

URL: <https://archive.org/details/NeueZeitschriftFuerMusik1935Jg102/page/n1449/mode/2up> (data zvernennia: 16.04.2026). [in German].

5. Ein Feldpostbrief H. Distlers an Alfred Kreuz, als Antwort auf einen Feldpostbrief aus Russland von A. Kreutz. [A field post letter from H. Distler to Alfred Kreuz, in reply to a field post letter from Russia from A. Kreutz]. (9. November 1941). Hugo Distler Freundeskreis und Familienarchiv. URL: https://www.surf-inn.net/HugoDistler/?Hugo_Distler%3A_Briefe_an_Freunde_und_Angeloh%F6rige:An_Alfred_Kreutz (data zvernennia: 28.03.2026) [in German].

6. Hanheide S. (2009) Komponieren in dunklen Gefahren. Heinrich Schütz und Hugo Distler. [Composing in dark dangers. Heinrich Schütz and Hugo Distler]. *Schutz Yearbuch*. Bd. 31. 7-14 <https://doi.org/10.13141/sjb.v2009594> [in German].

7. Muller H. J. (2002) Der Komponist als Prediger: Die Deutsche Evangelisch-Lutherische Motette als Zeugnis von Verkündigung und Auslegung vom Reformationszeitalter bis in die Gegenwart. [The composer as preacher: The German Evangelical Lutheran motet as a testament to proclamation and interpretation from the Reformation era to the present day.] *Dis. ...der Doktorgrades*. Oldenburg. 423. [in German].

8. Quantzens J. J. K. (1752) Preußischen Kammermusikus, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. [Prussian chamber musician, attempt at an instruction on playing the transverse flute; accompanied by various remarks useful for promoting good taste in practical music, and illustrated with examples]. Berlin. [in German].

9. Sanders E., Lefferts P., Perkins L., Macey P., Wolff C., Roche J., Dixon G., Anthony J., Boyd M. (2001) Motet. *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040086> (data zvernennia: 02.04.2026). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40086>

10. Schweitzer A. (1958) J. S. Bach. V. 2 Adam & Charles Black. London. 468. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.28946/page/n309/mode/2up> (data zvernennia: 01.03.2026)

11. Sievers A. (1989) Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörrike-Chorliederbuch. [Hugo Distler's compositional style illustrated by examples from the Mörrike choral songbook]. Wiesbaden. 142. [in German]

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

