

РОЗДІЛ 5
МУЗИЧНА РЕЦЕПЦІЯ
ЦЕРКОВНИХ ПАРАЛІТУРГІЧНИХ ОБРЯДІВ:
ВІД РОМАНТИЗМУ ДО ПОСТМОДЕРНУ

Зосім Ольга

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-509-5>

ВСТУП

Музична творчість, як духовна, так і світська, має культову генезу. Музика як вид мистецтва формувалася у синкретичних формах переважно ритуального характеру. Із часом шляхи музики й культу розійшлися, однак не втратили точки дотику: музичне мистецтво завдяки таким якостям як медитативність та екстатичність зберігає пам'ять про сакральну-ритуальну генезу, а релігійні обряди невіддільні від музичного супроводу.

Культова музика християнської традиції з розгалуженою жанровою системою налічує величезну кількість творів, і багато з них справедливо вважаються шедеврами світової музики. Більшість композицій призначалася безпосередньо для культових відправ (монодійні сакральні піснеспіви, багатоголосні літургії, меси, всеношні, вечірні тощо), менша – для концертного виконання, оскільки в ХХ столітті виникає та набуває поширення практика звернення композиторів до жанрів сакральної музики, що не передбачали використання в рамках церковного культу. Варто звернути увагу на той факт, що, обираючи жанрову модель культової музики для втілення своїх творчих задумів, сучасні композитори зазвичай орієнтуються на літургічну музичну творчість. У ХХ–ХХІ століттях написано безліч мес, літургій, реквіємів, всеношних; популярністю користуються псалми, антифони, респонсорії, літанії, тексти яких є канонічними і містяться у Св. Письмі або належать до церковної гімнографії. Дещо рідше композитори звертаються до жанру пасіону, який виник як літургічний, але пізніше функціонував в церковній практиці як паралітургічний. Якщо ж говорити про інші паралітургічні жанри та обряди, то до кінця ХІХ століття вони у край рідко були предметом зацікавлень

композиторів. Звернення митців до паралітургічних практик ознаменував новий етап розвитку християнської релігійної музики, а саме поворот у бік остаточного розмежування культового та некультового напрямів музичної творчості в межах єдиної жанрової системи сакральної музики. Проте радикальний поворот був неможливим, якщо б між культовою та некультовою музикою не існувала проміжна ланка, а саме музична творчість, яка базувалася на неканонічних, проте апробованих церковною владою паралітургічних практиках, де якої композитори могли експериментувати, бо не залежали і від традицій, і від необхідності працювати в рамках, які накладало на них тогочасне церковне життя. Відповідям на питання, які паралітургічні обряди були обрані композиторами другої половини XIX – початку XXI століття для втілення своїх творчих задумів, який художній результат було досягнуто і чи була сформована на основі паралітургічних практик особлива жанрова модель, присвячена ця розвідка.

Розпочнемо з генези паралітургії як частини християнського культу. Основою церковного богослужіння стали синагогальні відправи, які включали молитви, читання та тлумачення Св. Письма, та були доповнені суто християнською складовою – євхаристією. За часів переслідування християн в Римській імперії, тобто до Медіоланського едикту 313 року, йде формування християнського обряду та написання літургічних текстів, однак текстова частина богослужіння, особливо в першому столітті, мала імпровізаційний характер. Отримання християнами свободи віросповідання призвело до пришвидшення розвитку церковної обрядовості й формування регіональних типів богослужінь на християнському Сході (візантійська, вірменська, єрусалимська, коптська та інші літургії), так і на Заході (амвросіанська, галліканська, мосарабська, римська та інші літургії). У Середньовіччі на християнському Сході остаточно закріпилося богослужіння візантійського обряду, її найбільш вживаним чином стає Літургія Св. Іоанна Золотоуста, на Заході – літургія римського обряду, яка поєднувала елементи римської та галліканської літургічних традицій.

У Середньовіччі виникають та закріплюються такі поняття як сакральний текст, сакральний простір богослужіння, сакральна монодія, які існують в синкретичній єдності літургії як особливому сакральному часопросторі, що сполучає земний та трансцендентний

виміри світобудови. Відповідно і сам простір богослужіння, і всі складові ритуалу (літургійні тексти, музика, живопис, скульптура тощо) є частиною сакрального акту, який спирається на сталі форми, що символізують вічність та незмінність Божественної Трансценденції. Попри те, що літургія та інші церковні служіння зазнавали трансформації і в середньовічну добу (зміни могли відбуватися у зв'язку з появою нових свят або канонізацією нових святих, проведенням церковних реформ тощо), саме в цей період відбулося остаточне закріплення обрядових форм, завершення створення корпусу гімнографічних текстів та літургійних піснеспівів.

Процеси, що відбувалися у Середньовіччі в християнському церковному ритуалі й гімнографії, сприяли стабілізації зовнішніх форм богослужіння та формуванню жанрової системи сакральної музики. Саме завдяки стабілізаційним тенденціям сакральне музичне мистецтво в ренесансну добу набуває виразних форм, де музика посідає важливе значення – чи то у візантійському каллофонному співі, чи то п'ятичастинній поліфонічній месі композиторів франко-фламандської школи. Однак музична краса, як і краса обряду, в середньовічно-ренесансній культурній парадигмі, стають причиною відходу від базових засад літургії як спільної справи християнського народу: миряни вже не є суб'єктом літургії та її активними учасниками, вони стають пасивними спостерігачами літургійного дійства. Більшою мірою це стосувалося християнського Заходу, де клерикальні тенденції були сильнішими, меншою мірою – східнохристиянського богослужіння.

Прагнення західних християн брати активну участь у богослужінні породило велику кількість паралітургійних практик. Це були різного роду молитовні зібрання, народні молебні, процесії, прощі, де усі християни, а не лише клірики, могли виражати свою любов до Бога та шанувувати його велич. Німецький літургіст М. Кунцлер підкреслює генетичний зв'язок народної побожності та паралітургійних практик з добовим колом богослужінь¹⁸⁷. Польський музикознавець Б. Бартковський натомість говорить про паралітургійні практики у зв'язку саме з літургією в її середньовічному розумінні, де вагому роль відігравали неписані звичаї та усна традиція. Так, середньовічна літургія передбачала ще процесію, проповідь, пополудневий молебен,

¹⁸⁷ Kunzler M. Die Liturgie der Kirche. Paderborn : Bonifatius, 2003. S. 551–558.

які разом утворювали повну недільну літургію. Дослідник зазначає, що «літургічне значення мали не тільки дії, приписані для священників або кліру, а також ті, які вони виконували на основі неписаних звичаїв, але й ті, що підчас літургії виконував народ»¹⁸⁸. Німецький філолог-славіст Д. Штерн зауважує, що католицька церковна практика розрізняє два типи дій – літургічні дії (*actiones liturgicae*) та побожну практику (*ria exercitia*), де перші потребують апробації апостольської кафедри, другі – лише затвердження місцевого єпископа¹⁸⁹. *Ria exercitia* фактично є тим, що ми називаємо паралітургічними практиками: це нерегламентовані або частково регламентовані за формою обрядові дії, які супроводжуються чи можуть супроводжувалися молитвами й піснеспівами, що виникли з народної побожності.

Паралітургічні практики мають свої відмінності в кожній християнській конфесії. У своїй монографії ми дали своє розуміння паралітургії¹⁹⁰, яке є максимально універсальним і таким, що враховує особливості усіх християнських деномінацій. Наразі ми зосередимся на креативному потенціалі паралітургічних практик, які мало усвідомлюються науковцями. Паралітургіка – це джерело оновлення літургії, вона розвивається як відповідь на прагнення народу до спільної молитви відповідно духу часу, коли церковне служіння тією чи іншою мірою стає формалізованим і мало актуальним для християнської громади. Паралітургіка хоча б частково знімає протиріччя, що були закладені в християнській літургії, яка, з одного боку, як символ вічності Бога, тяжіє до незмінності, з іншого – має часовий вимір, що завжди передбачає зміни, в тому числі й у сфері, яка орієнтується на незмінне й трансцендентне. Паралітургічні практики Середньовіччя та Нового часу треба розглядати в контексті продовження традицій релігійної творчості ранньохристиянських громад, але в інших історичних умовах, коли богослужіння вже набуло усталених форм поклоніння та спільного релігійного служіння.

¹⁸⁸ Bartkowski B. *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*. Kraków : PWM, 1987. P. 21.

¹⁸⁹ Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2000. P. 289.

¹⁹⁰ Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ : НАККіМ, 2017. С. 39–49.

Паралітургіка виникає і розвивається на базі літургічних практик як форма народного благочестя, яке доповнює літургію та інші церковні відправи – утреню, вечірню та ін. Паралітургічні обряди відправляються в храмі, навколо нього або навіть поза ним, але у відповідності до храмових служінь; вони відзначені певною обрядовою сталістю і одночасно неповною регламентованістю текстів молитов та піснеспівів; мають дозвіл і схвалення церковної влади, представники якої також можуть брати участь в цих відправах.

Апробація церковною владою та участь священників у такого роду обрядах є необхідним елементом паралітургіки, бо народна побожність завжди має небезпеку відходу від церковної догматики. Проте, як показала практика, з часом паралітургічні обряди внаслідок клерікалізації, до якої тяжіє церковне життя, консервуються та набувають ustalених форм. При черговій літургічній реформі низка паралітургічних обрядів може вилучатися, а найбільш популярні з них залишаються, наближаючись за формою та статусом до літургічних. В римо-католицькій церковній традиції дві популярні паралітургічні молитовні практики, що виникли у Середньовіччі, а саме обряд хресної дороги та розарій дожили до наших днів і нині є важливою частиною церковної побожності. Хресна дорога та розарієва молитва пережили століття, зазнавши трансформації форм, а сьогодні остаточно закріпилися як церковна молитовна практика паралітургічного типу.

Попри те, що хресна дорога і розарій були важливою частиною католицької церковної традиції і користувалися великою популярністю у народі, через їх паралітургічний характер, який не передбачав уніфікацію текстів (хресна дорога) або базувався на багаторазовій повторності молитовних звертань (розарій), церковні композитори зазвичай оминали своєю увагою ці обряди та молитви, оскільки не бачили в цьому особливої потреби. Музична складова хресної дороги, а подекуди й розарію, зазвичай складалася з коротких та простих рефренів або строф пісень, які виконували усі прихожани. Інтерес до паралітургічних обрядів, які корінням сягають народної побожності, а, отже, близькі до фольклору, виникає в добу романтизму. Так, геніальний композитор-романтик Франц Ліст (1811–1886) неодноразово звертався до католицької церковної музики (меси, реквієм, антифони, респонсорії, псалми та ін.), і ці твори є значним внеском у скарбницю церков-

ної музики, однак найбільш революційним кроком у його релігійній музиці, який фактично відкрив новий її напрям, стали музичні композиції, які базувалися на паралітургічних церковних обрядах.

5.1. Обряд хресної дороги та його жанрова модель

Обряд хресної дороги (*Via crucis*) на християнському Заході виникає у пізньому Середньовіччі. Його поява була пов'язана з історичними подіями в Європі та на Близькому Сході: після захоплення мусульманами Єрусалиму вирушення на прощу до місць, де жив, проповідував, страждав, помер та воскрес Спаситель, було ускладненим та небезпечним, а тому у XV–XVI століттях в європейських країнах виникає практика не фізичного, а духовного, тобто без виїзду за межі Європи, паломництва на Святу Землю, кульмінаційною точкою якого було проходження останньої – хресної – дороги Ісуса Христа.

Обряд хресної дороги культивували францисканці, завдяки зусиллям яких у відкритих святинях або на відкритій місцевості облаштовувалися найважливіші місця-стояння (їх кількість коливалася від семи до тридцяти) останнього шляху Ісуса Христа, який він проходив на Святій Землі. У XVII столітті місця-стояння хресної дороги були перенесені у середину храмів, а у XVIII столітті остаточно закріплюється їхня кількість, а саме чотирнадцять. Традиційна форма хресної дороги мала такі епізоди пасійного нарративу: I. Ісуса засуджують на смерть; II. Ісус бере на себе хрест; III. Ісус падає під хрестом перший раз; IV. Ісус зустрічає свою матір; V. Симон Киренейський допомагає Ісусові нести хрест; VI. Свята Вероніка витирає обличчя Ісуса; VII. Ісус падає вдруге під хрестом; VIII. Ісус зустрічає єрусалимських жінок; IX. Ісус падає втретє під хрестом; X. З Ісуса знімають одяг; XI. Ісуса прибивають до хреста; XII. Ісус помирає на хресті; XIII. Тіло Ісуса знімають з хреста; XIV. Тіло Ісуса кладуть до гробу.

Обряд хресної дороги відправлявся у період Великого Посту, особливо значення він набував у Велику П'ятницю. Процесія, зазвичай на чолі зі священником, рухалася по храму, на стінах якого була розміщені зображення усіх епізодів хресної дороги у вигляді рельєфів, картин або інших позначень. Зупиняючись на кожному з місць-стоянь, прихожани долучалися до молитов та розмірковували про страждання, які переніс Спаситель на своєму хресному шляху.

Остаточне закріплення кількості та змісту епізодів та проведення обряду в храмі, часто після літургії, надало хресній дорозі паралітургичного статусу. Регламентованими були лише стояння, натомість читання зі Св. Письма, молитви, роздуми, короткі піснеспіви були варіативною частиною.

Твір «Via crucis» («Хресна дорога») Ф. Ліста для органу, солістів та хору був завершений композитором на початку 1879 року, хоча його задум виникає набагато раніше, у 1866 році¹⁹¹. Звернення Ф. Ліста до паралітургичного обряду хресної дороги як джерела інспірації, на перший погляд, є несподіваним, однак цілком логічним з точки зору інноваційності мислення, що характеризує усю творчість митця, у тому числі й церковну. По-перше, композитор протягом тривалого за часом творчого шляху неодноразово звертався до церковної музики. Він кілька років (1861–1869) прожив у Римі – духовному центрі європейської культури, пізніше неодноразово туди повертався. У його доробку є ораторія «Христос» (1866), яка мала спільні з «Via crucis» сюжетні лінії – страждання і смерть Ісуса Христа (одинадцята («Tristis est anima mea») і дванадцята («Stabat mater dolorosa») частини. Оскільки робота на ораторією збіглася за часом з виникненням задуму «Via crucis», тому, ймовірно, композитор, який у творчості випереджував свій час, обрав для ораторії «Христос» доволі нетипову кількість частин – чотирнадцять, тобто таку ж, що й обряд хресної дороги та його твір «Via crucis».

По-друге, Ф. Ліст, значна кількість творів якого виникла під впливом образотворчого мистецтва, не міг не бути знайомий з серією акварелей «Via Crucis» (1857) німецького художника Йоганна Фрідріха Овербека (1789–1869), представника назарейського напрямку в мистецтві. Зв'язок «Via Crucis» Ф. Ліста та Й. Ф. Овербека мало відрефлексований в музикознавстві¹⁹², і ми не можемо беззаперечно стверджувати, що імпульсом до написання лістівського «Via Crucis» став твір художника, а не сам паралітургичний обряд. На нашу думку, окрім

¹⁹¹ Black D. D. Franz Liszt's «Via Crucis»: A summation of the composer's styles and beliefs. The University of Arizona ProQuest Dissertations Publishing, 2014. P. 15.

¹⁹² Про нього скоріше можна прочитати в анотаціях до концертів лістівського твору, ніж в наукових працях. Про твір Овербека у зв'язку «Via crucis» Ф. Ліста згадує у монографії Д. Пеше (Pesce D. Liszt's Final Decade. Rochester: University of Rochester Press, 2014. P. 88–89), проте дослідниця більшу увагу звертає зв'язок двох інших творів митців – «Septem sacramenta» («Сім таїнств»).

картин Й. Ф. Овербека, важливими були й ритуально-обрядові прообрази «Via Crucis», враховуючи і безпосередню участь в обряді хресної дороги композитора, і францисканський дух ритуалу, близький Ф. Лісту, і часову природу музики, її процесуальність, яка має релігійно-обрядову генезу.

Ф. Ліст не дає жанрового визначення твору «Via crucis». Виконавський склад (орган, мішаний хор, солісти) та тривалість звучання (40–45 хвилин) є найбільш близьким до кантати або невеликої ораторії. Якщо скористатися аналогією щодо іншого, більш популярного музично-паралітургічного жанру – пасіону, зокрема його історичними музичними різновидами, то найбільш точно жанрове визначення твору «Via crucis» – хресна дорога кантатно-ораторіального типу. У цій дефініції поєднано обидва жанрові прототипи – обрядовий і музичний, хоча, на відміну від пасіонів, до лістівського твору музичних різновидів хресної дороги не існувало.

Відповідно до обрядового прообразу «Via crucis» важливо розуміти, чи передбачав композитор, хоча б гіпотетично, його використання в паралітургічній практиці. Ймовірно так, бо різні редакції для виконавського складу, які вказує в роботі Д. Блек (для мішаного хору, солістів й органу (LW J33), для органу соло (LW E31), для фортепіано соло (LW A287), для двох фортепіано (LW B52))¹⁹³, теоретично уможливають звучання інструментальної (органної) версії в храмі під час проведення обряду. Проте варто усвідомлювати, що виконання твору навряд чи сприяло молитовному настрою прихожан, для яких дисонантна, а місцями майже атональна музика митця була б надто радикальною. Складність музичної мови не сприяла популярності «Via crucis» за часи життя композитора: твір вперше прозвучав через багато років після смерті Ф. Ліста – у Велику п'ятницю 29 березня 1929 року в Будапешті, а опублікований був ще пізніше – в 1936 році¹⁹⁴.

«Via crucis» – це скоріше не музика до обряду, а індивідуальне уявлення Ф. Ліста про ідеал католицької музики і одночасно вияв його особистої побожності, побожності митця. Церковний жанр як засіб

¹⁹³ Black D. D. Franz Liszt's «Via Crucis»: A summation of the composer's styles and beliefs. The University of Arizona ProQuest Dissertations Publishing, 2014. P. 15.

¹⁹⁴ Black D. D. Franz Liszt's «Via Crucis»: A summation of the composer's styles and beliefs. The University of Arizona ProQuest Dissertations Publishing, 2014. P. 16.

вираження індивідуального релігійного почуття набуває поширення трохи пізніше, у XX – XXI століттях, хоча такі випадки відомі й раніше в історії музики, як то «Висока меса» Й. С. Баха або «Урочиста меса» Л. Бетховена. Те ж саме ми можемо сказати і про «Via crucis» Ф. Ліста, за винятком того, що композитор як модель обрав не апробовані століттями музично-літургичні жанри, а паралітургичний обряд, зокрема обряд хресної дороги, чого раніше в історії музичного мистецтва не траплялося. Якщо жанрові моделі меси, реквієму, літургії та інші вже закріпилися в церковній практиці і композитори активно працювати з ними, то Ф. Ліст у творі «Via crucis» формує нову жанрову модель, яка відштовхується виключно від паралітургичних церковних практик (нагадаємо, що пасіон – жанр, що в історії функціонував і як літургичний, і паралітургичний). Жанрова модель хресної дороги не отримала значного поширення, якщо брати кількісний показник, але виявилася вельми продуктивною для музичного мистецтва у цілому, оскільки паралітургичні обряди як відкриті та нерегламентовані стали тим містком, що відкривав шлях до використання жанрів церковної музики як моделей для композицій, призначених для концертного виконання, що вже відірвалися від сакрального першоджерела та жанрово-обрядового прообразу.

Розглянемо «Via crucis» Ф. Ліста з точки зору характеристики особливостей жанрової моделі, що виникла на основі паралітургичних обрядів та жанру хресної дороги зокрема. Ці аспекти не розглядалися українськими і зарубіжними дослідниками, хоча твір «Via crucis», який є достатньо популярним в сучасній виконавській практиці, вже неодноразово потрапляв в поле зору українських¹⁹⁵ та зарубіжних¹⁹⁶ науковців.

Першим аспектом є особливості формування та специфіка жанрової моделі. Оскільки паралітургичні обряди не мають усталених текстів, а унормованою є лише ритуальна складова, для них характерна

¹⁹⁵ Кореняк О. Романтична рецепція григоріанського хоралу (на прикладі твору Ф. Ліста «Via crucis»). *Київське музикознавство*: зб. ст. 2002. Вип. 8. С. 94–101.

¹⁹⁶ Black D. D. Franz Liszt's «Via Crucis»: A summation of the composer's styles and beliefs. The University of Arizona ProQuest Dissertations Publishing, 2014; De Mey P., Burn D. «Regnavit a ligno Deus»: Tradition and Modernity in Liszt's «Via crucis». *Devotional Cultures of European Christianity 1790–1960*. Dublin: Four Courts Press, 2012. P. 99–121; Pesce D. Liszt's Final Decade. Rochester: University of Rochester Press, 2014.

текстова та музична варіативність, а також індивідуальна вибірковість в рамках обряду. Якщо говорити про рецепцію паралітургічного обряду в музичній творчості та формування на його основі жанрової моделі, то вже перша художньо досконала композиція має шанс стати тим зразком, на який тією чи іншою мірою орієнтуватимуться митці. Ми можемо стверджувати, що Ф. Ліст у «Via crucis» створив жанрову модель хресної дороги, яка ставала дороговказом для композиторів ХХ століття.

Другим аспектом є звертання до церковних монодійних піснеспівів як символів сакральної музики. Нагадаємо, що церковне багатоголосся у Середньовіччі базувалося на григоріанських піснеспівах, з часом григоріанське першоджерело як основа музичної композиції відходить на другий план, особливо у Новий час, але ніколи не зникає повністю. Головна особливість григоріанського підгрунтя церковної музики богослужбового призначення – літургічна відповідність багатоголосних творів та їх монодійного першоджерела: так, наприклад, композитор ніколи в частині меси *Credo* не спиратиметься на григоріанські піснеспіви *Kyrie* чи *Gloria*.

Дещо інакше виглядає ситуація, коли композитор звертається до паралітургічних жанрів. У творі «Via crucis» Ф. Ліст, відповідно до естетичних ідеалів цециліанського руху, використовує григоріанські мелодії, але його вибір є довільним і відповідає творчому задуму. Митець обирає два григоріанських піснеспіви – «*Vexilla regis prodeunt*» (інтродукція, XIV частина) та «*Stabat Mater*» (III, VII, IX частини, в інструментальному варіанті – XIII частина). В обох піснеспівах, які в католицькому богослужінні виконуються у період Страсного тижня, ключовою лексемою є хрест (*crux*), який є символом Спасіння. Гімн «*Vexilla regis prodeunt*», який має догматичний зміст і прославляє хрест як знаряддя Спасіння людства, є музично-тематичною основою твору. Його початкові мотиви у видозміненому вигляді неодноразово з'являються у лістівському творі та цементують усю композицію. Гімн-секвенція «*Stabat Mater*» у творі ілюструє сюжетну лінію, а саме епізод падіння Ісуса під хрестом, що повторюється тричі. Зазначимо, що зміст піснеспіву та епізодів хресної дороги, де він звучить, не пов'язані між собою, сюжетно вони збігаються лише з останніми частинами (XI, XII) хресної дороги. Однак використання «*Stabat Mater*»

у III, VII та IX частинах, що змальовують епізод падінні Ісус під хрестом, не є випадковим, оскільки надає обряду хресної дороги, який є христоцентричним, богородичного виміру¹⁹⁷. Посилення богородичної лінії можна пов'язати і з картинами Й. Ф. Овербека: більшість зображень хресної дороги містять жіночі образи, серед яких, безумовно, є його матір, яку він зустрічає на дорозі (IV епізод). Отже, Ф. Ліст для твору «Via crucis» обирає григоріанські піснеспіви, які змістовно розкривають тему хреста як знаряддя Спасіння, але прямо не дотичні до змісту обряду, а їх використання обумовлено лише авторським задумом. У XX–XXI століттях авторський підхід у використанні церковних піснеспівів і особливо канонічних текстів стане звичайним явищем, останні нерідко будуть комбінуватися з будь-якими іншими, в тому числі й нерелігійного змісту.

Два названих аспекти – формування оригінальної жанрової моделі на основі паралітургічного обряду з його варіативністю та індивідуалізований підбір сакральних піснеспівів як основи для музичного розвитку і побудови драматургії твору – є провідними. До них можна додати й інші, але вони не є базовими. Третій аспект стосується музичних особливостей «Via crucis». Відзначимо медитативний характер музики, який досягається за допомогою не лише повільного темпу, а й ладовим та гармонічним особливостям, зокрема використанню композитором як архаїзованих модалізмів, так і ускладнених гармонічних співзвуч з невизначеним тональним центром, що наближає музику Ф. Ліста до атональності. Тональні «блукання», дисонантність звучання твору, які позбавляють музики опори та виводять її за межі того, що ми визначили б як природний вимір буття, є прообразами релігійної музики XX століття, що відзначена двома базовими рисами – ускладненістю гармонічної мови та посиленням медитативності. Попри те, що ускладненість та індивідуалізованість музичної мови – це ознаки індивідуалізму в релігійній творчості, а медитативність апелює до загального, надіндивідуального, поєднання непоєданого є типовим для релігійної музики XX–XXI століть, бо крайні вияви людського індивідуалізму мезують з трансцендентним та надіндивідуальним.

¹⁹⁷ Див. про це: Зосім О. Л. Темпоральні виміри пасійного нарративу у «Via Crucis» Франца Ліста та Стефано Ваньїні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 137: Теорія музики сьогодні: новації, відкриття, аналітика. С. 83–94.

Цю рису релігійної творчості наприкінці XIX століття геніально передбачив Ф. Ліст, але, відповідно до церковної та музичної практики свого часу, відтворив її не в жанровим моделях сакральної музики, а реалізував у жанровій моделі, що базувалася на нерегламентованих і відкритих за формою та змістом паралітургічних обрядах.

Четвертий аспект пов'язаний з поліконфесійністю твору, а саме включення в музичний текст «*Via crucis*» Ф. Ліста лютеранських піснеспівів («*O Haupt voll Blut und Wunden*» в VI частині, «*O Traurigkeit, O Herzeleid*» – в XII частині), які виконуються німецькою мовою. Зазначимо, що для католицької церковної практики використання піснеспівів національними мовами, у тому числі й німецькою (згадаймо німецькі меси Алоїза Бауера, Франца Бюлера, Міхаеля Гайдна, Франца Шуберта та ін.¹⁹⁸), було доволі поширеним явищем у Новий час. Також обряд хресної дороги був розповсюджений не лише у католиків, а й серед протестантів, у тому числі й лютеран. Звучання протестантських піснеспівів у творі на той час формально унеможливило його виконання в рамках католицьких церковних практик, принаймні в його вокально-інструментальній версії, проте композитор і не прагнув цього. Включення іноконфесійних елементів стає у XX та XXI століттях типовим для музичних композицій концертного призначення, які базувалися на жанрових моделях богослужбової музики. Поліконфесійність характерна і для сучасної культової музики різних християнських конфесій (за винятком православної), її оновлення в екуменічному дусі припадає на другу половину XX століття.

Ще одним аспектом «*Via crucis*» Ф. Ліста, який не є жанротворчим, однак важливим для релігійної музики XX століття, є виконавська варіативність. Практика написання авторських версій творів для різних виконавських складів є типовою і для світської музики, і для церковної. В історії богослужбових жанрів, особливо доби Ренесансу та бароко, нерідко до інструментальних творів для використання у богослужінні композитори додавали сакральний текст; також церковні вокальні композиції могли втрачати свій текст і виконуватися як інструментальні. У романтичну добу таких випадків стало значно

¹⁹⁸ Паламарчук К. М. Жанр німецької меси як репрезентант церковної культури Австрії другої половини XVIII – першої третини XIX століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2013. С. 157.

менше, оскільки індивідуальність музичного твору мала важливе значення для митців, принаймні для тих, що створювали не лише культуру, а й світську музику. «Via crucis» Ф. Ліста повертається до давньої практики, де твір має різні версії, серед яких є і вокально-хорові, й інструментальні, їх використання залежить від завдань або можливостей виконавського складу. Проте зовні формальний крок назад насправді стає рухом уперед, наближаючи лістівський твір до модульної композиції, яка набуває теоретичного обґрунтування на межі ХХ та ХХІ століть.

Таким чином, «Via crucis» Ф. Ліста є тією композицією, поява якої ознаменувала початок трансформації підходів до релігійної музики. Твір став першим зразком і одночасно жанровою моделлю, що виникла на основі паралітургічної гілки сакрального мистецтва західної християнської традиції, і музичною композицією, що увібрала в себе головні ознаки релігійної музики ХХ–ХХІ століть, випередивши свій час.

Французький композитор Марсель Дюпре (1886–1971) у своєму творі для органу «Le Chemin de la Croix» («Хресна дорога»), що був завершений у 1932 році, продовжив традицію, закладену у «Via crucis» Ф. Ліста, хоча, найімовірніше, не був знайомий з цією композицією. Тим не менше, багато ідей, які були запропоновані Ф. Лістом і не сприйняті його сучасниками, стали актуальними через півстоліття, а тому були підхоплені та розвинені французьким композитором і органістом, зокрема ідея звернення до паралітургіки як джерела музичної творчості.

Між цими творами, попри відмінності, є багато цікавих паралелей. Ми зупинимось на тих моментах, де М. Дюпре продовжує лінію Ф. Ліста у формуванні жанрових моделей, що виникли на основі паралітургічних обрядів. Відомо, що імпульсом для написання «Le Chemin de la Croix» став не сам паралітургічний обряд, а його літературна рефлексія – однойменний твір французького драматурга й поета Поля Клоделя, написаний у 1911 році. П. Клодель був ширим та палким католиком, а «Le Chemin de la Croix» стала його особистою рефлексією над останнім шляхом Ісуса Христа, який в католицькій церковній практиці відтворювався в обряді хресної дороги. Як зазначає у своїй статті Р. Стоув, відома бельгійська драматична актриса

Мадлен Рено-Тевене, яка захоплювалася поезією П. Клоделя, запропонувала публічне читання «Le Chemin de la Croix», а після кожної частини твору, яка відповідала зупинкам-стоянням хресної дороги, на органі мав імпровізувати М. Дюпре, даючи свій власний музичний коментар євангельським подіям. Пробне виконання відбулося в Парижі у церкві Сен-Сюльпіс, а сам твір як імпровізація прозвучав у Брюсселі на концерті, який відбувся 13 лютого 1932 року. Після концерту було прийнято рішення перетворити імпровізацію на повноцінний музичний твір та зафіксувати у нотному записі. Сам композитор у виданні «Le Chemin de la Croix» не посилається на твір П. Клоделя¹⁹⁹, як і Ф. Ліст на Й. Ф. Овербека. Останнє свідчить як про самодостатність композиції М. Дюпре, так і на значимість обрядового першоджерела, яке покладено в основу твору. Знаменно, що тривалість музичної складової (40–45 хвилин) є приблизно однаковою у Ф. Ліста і М. Дюпре, що пов'язано не впливом одного твору на інший, а тривалістю самого обряду, де кожна зупинка-стояння триває близько трьох хвилин. Таким чином, для обох митців, попри безпосередній або опосередкований мистецький (образотворчий або літературний) імпульс, важливим моментом у створенні композиції стала її ритуальна сторона, яка формувала драматургію музичного твору.

Серед спільних рис відзначимо концертне призначення твору, його малу відповідність реальній літургічній практиці. Також варто відзначити відкритість обох митців на творчість композиторів різних конфесій. Але якщо Ф. Ліст цитував у своєму творі зразки лютеранської музики, то М. Дюпре орієнтувався на доробок німецьких композиторів лютеранського віросповідання, які зробили важливий внесок в розвиток релігійної протестантської музики. У процесі роботи над твором, як зазначає Р. Стоув, М. Дюпре вивчав музику не лише католицьких, а й протестантських композиторів, серед яких Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Г. Шютц. Також на концерті, де вперше прозвучав твір «Le Chemin de la Croix» як імпровізація, композитором-органістом було виконано кілька хоральних прелюдій Й. С. Баха²⁰⁰.

¹⁹⁹ Stove R. Messiaen Before Messiaen?: Tradition and Radicalism in Marcel Dupré's *Le Chemin de la Croix*. *Organ Australia*. 2018. № 49 (3). P. 43–44.

²⁰⁰ Stove R. Messiaen Before Messiaen?: Tradition and Radicalism in Marcel Dupré's *Le Chemin de la Croix*. *Organ Australia*. 2018. № 49 (3). P. 43–44.

Якщо говорити про музичну мову у творі «Le Chemin de la Croix», то вона є більш складною, ніж у «Via crucis» Ф. Ліста, що пов'язано зі стрімкою еволюцією засобів музичної виразності у ХХ столітті, однак поєднання дисонантних гармоній з медитативним типом викладу – це те, що споріднює твори обох митців, для яких релігійна музична творчість стала особливим типом молитви, актуальним для людини Новітнього часу. Не варто забувати, що М. Дюпре був одним зі вчителів геніального О. Мессіана, релігійна творчість якого відштовхується від здобутків М. Дюпре, репрезентованих у тому числі і в творі «Le Chemin de la Croix».

Серед рис, які різнять обидва твори, відзначимо, що «Le Chemin de la Croix» М. Дюпре як композиція для органу соло у музичному відношенні орієнтується на традицію органних мес, які звучали на літургії як її інструментальний супровід, тобто має не лише паралітургічну, а літургічну генезу, хоч і не пряму. Також композиція М. Дюпре не мала авторських музичних версій і була чисто інструментальною. Її зв'язок зі словом, на відміну від лістівського твору, є опосередкованим і okazіональним. В сучасній концертній практиці є дві традиції виконання «Le Chemin de la Croix» – перша як суто інструментальний твір, друга – як музично-літературна композиція, з чергуванням поезії П. Клоделя та музики М. Дюпре.

Отже, реалізація жанрової моделі обряду хресної дороги М. Дюпре виявилася напрочуд близькою до лістівської завдяки ритуально-обрядовій основі, яка диктувала зміст і послідовність епізодів, загальну часову тривалість композиції та медитативний характер музики. Екуменічний потенціал твору, повною мірою реалізований у «Via crucis» Ф. Ліста, у М. Дюпре виявлений імпліцитно.

Обряд хресної дороги як джерело натхнення було обрано сучасним італійським композитором та теоретиком модульної музики Стефано Ваньїні²⁰¹ (нар. 1963 р.) для демонстрації особливостей музичної композиції модульного типу. Ораторія «Via Crucis» (1997) С. Ваньїні стала першою у світі композицією, яка продемонструвала можливості модульного методу написання музики. Його особливість полягає у відкритості музичної композиції для створення безкінечної кількості

²⁰¹ Vagnini S. The Modular Method in Music, Views of an Open Art, English and Italian. Rome: Falcon Valley Music, 2002.

варіантів. Модульний музичний твір має основний модуль (А), який доповнюється іншими (В, С, D, E, F, ...), і виконавці у власних інтерпретаціях можуть їх вільно обирати та комбінувати. Також будь-хто може додати свої оригінальні модулі до базової композиції. «Via Crucis» С. Ваньїні має такі складові: модуль А – орган, модуль В – комп'ютер, модуль С – чотириголосний мішаний хор, модуль D – струнний оркестр та перкусія, модуль E – квартет дерев'яних духовних інструментів, модуль F – відеоряд.

Модульна ораторія «Via Crucis» С. Ваньїні багато в чому орієнтується на жанрову модель Ф. Ліста. З його твором він не міг не бути знайомим, враховуючи тривалу традицію його виконання у ХХ столітті. Відмітимо й орієнтацію на виконавський склад (модуль А – орган, модуль С – чотириголосний хор), і варіативність авторських версій. Щодо останнього, то між двома композиціями є й суттєва відмінність: твір Ф. Ліст може звучати в будь-якому з авторських варіантів (органному, фортепіанному, вокально-інструментальному), але згідно тексту, створеного композитором, модульна ж композиція передбачає вільне оперування різними модулями, а тому може існувати безліч різних виконавських трактувань.

Ораторія «Via Crucis» (кожна частина репрезентована окремим відео) представлена на Ютуб-каналі композитора²⁰². У різних частинах твору композитор використовує різні модулі. У базовому модулі А, який є інструментальним, вербальний текст відсутній, але він як основа композиції може виконуватися самостійно. Тут очевидною є близькість до «Via Crucis» Ф. Ліста з його органом та вокально-інструментальною (орган, хор, солісти) версіями. Модулі з хоровими партіями містять короткі текстові фрагменти латинською мовою, взяті зі Св. Письма та церковної гімнографії, що споріднює цей твір з «Via Crucis» Ф. Ліста, при цьому тексти обох творів не є ідентичними²⁰³. Єднає обидві композиції й використання гімну-секвенції «Stabat mater» у чотирьох частинах – III, VII, IX, XII у С. Ваньїні та III, VII, IX, XIII у Ф. Ліста, при цьому форми його рецепції суттєво

²⁰² <https://www.youtube.com/user/ArteModulare>

²⁰³ Див. про це: Зосім О. Л. Темпоральні виміри пасійного наративу у «Via Crucis» Франца Ліста та Стефано Ваньїні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 137: Теорія музики сьогодні: новації, відкриття, аналітика. С. 83–94.

різняться. Тривалість звучання твору – близько години, що є дещо довшим за традиційні для жанрової моделі 45-50 хвилин, однак це збільшення є не суттєвим. «Via Crucis» С. Ваньїні характеризується медитативним типом музики, однак як композитор кінця ХХ століття він, відповідно до музичної практики доби постмодерну, відмовляється від єдиного музичного стилю.

Попри відмінності між «Via Crucis» Ф. Ліста та С. Ваньїні, між ними є очевидний генетичний зв'язок – як ритуально-обрядовий, так і на рівні жанрової моделі. Твір С. Ваньїні виконувався в різних країнах (Італія, Німеччина, Австрія, Швейцарія, Китай, Бразилія, Аргентина, Уругвай) як концертний, однак його базова модульна версія (А) або поєднання органної та хорової (А+С), на нашу думку, цілком придатні для використання в рамках паралітургічного обряду хресної дороги.

Отже, модульна ораторія «Via Crucis» С. Ваньїні засвідчила продуктивність паралітургічних церковних практик у формуванні жанрової системи релігійної музики, актуальність жанрової моделі хресної дороги, відкритість сучасної музики на нові форми композиції та публічної презентації з одночасним збереженням своєї релігійної генези.

5.2. Розарієва молитва: особливості музичних втілень

Розарієва молитва є однією з найпопулярніших католицьких побожних практик. Популярність розарію полягає в його універсальності: він виникає як індивідуальна молитва християнина, але з часом стає спільною молитвою громади як церковне паралітургічне служіння. Так, наприклад, розарій читається в храмі перед виставленими Св. Дарами протягом усього місяця жовтня, на який припадає свято Матері Божої Св. Розарія (7 жовтня). Історія розарію як духовної практики, що передбачала багаторазовий повтор короткої молитви, сягає ранньохристинських часів. Кількість повторів молитов – 150 або 50 як третина від 150 – апелює до кількості псалмів у книзі Псалтир і віддзеркалює середньовічну практику неписьменних ченців, які замінювали тексти Псалтиря на інші популярні молитви («Отче наш», «Радуйся, Маріє»).

Розарій має виразно богородичний зміст, що було характерно для середньовічної європейської побожності. Традиційно вважається, що

розарій дала Богородиця Св. Домініку у 1214 році, хоча його різні форми в Європі були відомі й раніше. Проте саме домініканці зробили дуже багато для розповсюдження розарієвої молитви. Зв'язок розарію та Псалтиря усвідомлювався в католицькій церковній традиції, його називали Псалтирем Діви Марії. Книга Томаса Вортінгтона (Thomas Worthington, 1549–1627) мала назву «Розарій або Псалтир Діви Марії»²⁰⁴, яка на початку XVII століття мала велику кількість перевидань. У Середньовіччі в Європі існували й інші Богородичні Псалтирі, серед яких найвідомішим була книга, авторство якої приписується францисканцю Св. Бонавентурі (1221–1274)²⁰⁵. Втім, вона базувалася не на розарії, а на текстах біблійного Псалтиря, які в трансформованому вигляді набули додаткового богородичного забарвлення. Остання книга вплинула і на східнослов'янську православну богословську традицію: її рецепцією став твір «Христіанскія пѣснопѣнія пресвятѣй Царицѣ небеснѣй Приснодѣвѣ Маріи Богородицѣ: составлены по подобію Псалмовъ», творцем якого вважають Св. Дмитрія Ростовського (1651–1709), що орієнтувався на західно-християнську богословську думку. Якщо ж говорити про розарій на українських землях та інші молитовні і паралітургічні практики, то вони з'явилися достатньо пізно, а їх поширення відбувалося в унійному та римо-католицькому середовищі.

Серцевиною розарію як молитви був не лише повтор 50 (частина розарію) чи 150 (повний розарій) коротких богородичних молитов, а розмірковування над головними подіями життя Ісуса Христа та Богородиці. 150 молитов «Радуйся, Маріє» було розбито на три великі частини, які об'єднувалися однією темою. Перший цикл отримав назву «Радісні таємниці», куди входили Благовіщення, Відвідини Марією Єлизавети, Народження Ісуса Христа, Стрідення, Набуття Ісуса в Єрусалимському храмі, другий – «Скорботні таємниці» – включав Молитву в Гетсиманському саді, Бичування, Увінчання терновим вінцем, Хресну дорогу, Розп'яття і смерть, третій – «Славні таємниці» – оповідав про Воскресіння, Вознесіння, Зішестя Святого Духа, Успіння

²⁰⁴ Rosarivm Siue Psalterivm Beatae Virginis Mariae a T. W. A. editum: Cui accessere Litaniae plurimae, et pia exercitia varia. Antverpiae: Apud Ioannem Keerbergium, 1600.

²⁰⁵ Seraphici doctoris S. Patris Io. Eustachii Bonaventurae Ord. Min. Psalterium in honorem B. Mariae Virginis compilatum. Romae: Ex Typographia Camerae Apostolicae, 1604.

Богородиці, Увінчання Богородиці небесною славою. Пізніше ці три частини у 2002 р. було доповнено четвертою – «Світлі таємниці», куди входили Хрещення Ісуса в Йордані, Весілля в Кані Галілейській, Проголошення Царства Божого, Преображення, Встановлення Євхаристії.

Молитва на розарії, приватна або публічна, передбачала після вступної частини оголошення відповідної таємниці. Кожна таємниця розарію розпочиналася читанням «Отче наш» («Pater noster»), потім 10 разів відмовлялася молитва «Радуйся, Маріє» («Ave Maria»), а завершувалася кожна таємниця читанням короткої доксології «Слава Отцю» («Gloria Patri»). Після завершення усіх таємниць йшли заключні молитви. Під час відмовляння молитов треба розмірковувати над змістом кожної із зазначених вище таємниць. І хоча індивідуальна побожність не забороняє читання щоденно усіх частин Розарію, в Католицькій Церкві закріпилася практика відмовляти одну з його трьох (або чотирьох) частин в залежності від дня тижня.

Розарієва молитва, яка виникла як приватна побожна практика, лише в окремих випадках ставала частиною паралітургічних відправ, а тому не передбачала спеціальної музичної складової. Частково це пов'язано і з тривалістю молитви на розарії, бо її спів був би суттєво розтягнутим у часі, а головне – змістив би акцент молитви, суттєво зменшивши вагу медитації над подіями з життя Ісуса Христа та Богородиці. Саме тому розарій доволі рідко ставав джерелом натхнення композиторів. Однак в історії музики є приклади, коли митці зверталися до розарієвої молитви або непрямо використовували потенціал розарію для створення власних музичних концепцій.

На відміну від хресної дороги, розарій з позицій усталеності текстової частини є найбільш регламентованою молитвою. З іншого боку, медитативна складова кожної таємниці, яка переживається індивідуально, дає широкий простір для художньої творчості. Тому розарій має два варіанти музичної реалізації, перший із яких передбачає «озвучення» текстів основних молитов, що багаторазово повторюються (вербально-молитовна модель), другий – музичне втілення змісту таємниць, про які розмірковують християни під час розарієвої молитви (програмно-нарративна модель). Нашим завданням є характеристика обох моделей та з'ясування перспективності кожної з них для створення базової жанрової моделі розарію як музичного твору.

Вперше до розарію як музичного жанру звернувся австрійський композитор Генріх Ігнац Франц Бібер (Heinrich Ignaz Franz Biber) (1644–1704), який написав твір «Rosenkranzsonaten» («Розарієві сонати») (бл. 1676) – цикл із 15 сонат для скрипки з basso continuo, що відтворювали зміст 15 таємниць розарієвої молитви. «Rosenkranzsonaten» організовані у три цикли, які відповідають трьом частинам розарію – радісним, скорботним та славним таємницям. Усі сонати мають циклічну структуру, однак в кожній порянок частин та жанрові орієнтири були індивідуалізовані відповідно до змісту розарієвих таємниць. Так, наприклад, Соната III (Народження Ісуса Христа) складалася з 5 частин (Sonata – Presto – Adagio – Courente – Double – Adagio), Соната VI (Молитва в Гетсиманському саді) – з 6 частин (Lamento – Adagio – Presto – Adagio – Adagio – Adagio), Соната IX (Хресна дорога) – з 4 частин (Sonata – Courente – Double – Finale), Соната XI (Воскресіння) – з 3 частин (Sonata – Surexit Christus hodie – Adagio). Окрім того, для створення особливої тембрової палітри у кожній сонаті для передачі змісту таємниць розарію композитор використовував скордатуру.

Оскільки «Rosenkranzsonaten» Г. Бібера є інструментальним твором, то у ньому композитор зосередився на наративній лінії розарію, і його змістом стають таємниці як об'єкт споглядання християн під час розарієвої молитви. Однак оскільки сонати Г. Бібера, які тривалий час зберігалися в рукопису і залишалися невідомими широкому загалу, було опубліковано лише у 1905 році, програмно-наративна модель розарію, що виникла у XVIII столітті й була історично першою, стала актуальною лише у XX століття.

Вербально-молитовний різновид жанрової моделі розарію представлений у творі Ф. Ліста «Rosario» («Розарій»), який було завершено у листопаді 1879 року. На його написання митця надихнуло перебування у період з 1862 по 1866 рік у монастирі храму Богородиці Розарію (Madonna del Rosario), що розташований на пагорбі Монте Маріо близько Риму (нині це територія Риму). Проживаючи у монастирі, Ф. Ліст часто брав участь у молитвах розарію, а пізніше створив свою музичну версію розарієвої молитви.

Оскільки «Rosario», як і «Via crucis», не був виданий при житті композитора, найімовірніше, задум Ф. Ліста оновити католицьку церковну

музику, в тому числі «озвучити» популярні паралітургічні молебні, до яких належить розарій, в реальній богослужбовій практиці так і не був втілений.

«Rosario» написаний для чотириголосного мішаного хору в супроводі органу або фісгармонії. Композитором передбачена й інструментальна версія твору. Виконавський склад «Rosario» є подібним до «Via crucis», оскільки обидва писалися одночасно. Композитор не дав своєму твору жанрового визначення, вважаючи, що більш важливим є його зміст, що відсилає до молитовного першоджерела. «Rosario» є невеликим за обсягом – його тривалість відповідно тексту партитури є приблизно 8 хвилин. Твір, за задумом композитора, має прикладну функцію.

Партитура «Rosario» складається з 4 частин: «Mysteria gaudiosa», «Mysteria dolorosa», «Mysteria gloriosa» та «“Pater noster” zum Rosario». Перші три написані на однаковий текст – «Ave Maria», кожна з них звучить приблизно півтори хвилини²⁰⁶. Але якщо уявити, що композитор передбачав виконання «Rosario» як частину обряду, то тільки повторення «Ave Maria» 50 разів (по 10 разів на кожен з 5 таємниць)²⁰⁷ збільшило тривалість твору до 75 хвилин, і це без врахування інших молитов. Тому через велику часову тривалість важко уявити цей твір як паралітургічний, що звучить у храмі.

Кожна частина «Rosario» «озвучена» відповідно до змісту таємниць – радісних, скорботних та славних. «Mysteria gaudiosa», «Mysteria dolorosa», «Mysteria gloriosa» мають подібний, хоча й не ідентичний музичний текст. Зміни пов'язані зі змістом твору: перша частина (радісні таємниці) написана в тональності G-dur, вона носить світлий характер, однак звучить доволі аскетично, друга частина (скорботні таємниці) звучить в однойменному мінорі (g-moll), вона, як і перша, відзначається мінімалізмом у музичних засобах, третя частина (славні таємниці), де повертається мажорний лад (G-dur), є урочиствою та піднесеною. Таким чином у творі, якщо виконувати перші три

²⁰⁶ Нагадаємо, що у своїй творчості Ф. Ліст кілька разів звертався до текстів «Ave Maria» та «Pater noster»; ці композиції є самостійними хоровими творами, за часом звучання найкоротший з них триває не менше трьох хвилин.

²⁰⁷ Говорячи про 50 «Ave Maria», ми маємо на увазі, що повторюється лише одна частина літвського твору, присвячена або радісним («Mysteria gaudiosa»), або скорботним («Mysteria dolorosa»), або славним («Mysteria gloriosa») таємницям.

частини поспіль, а не повторювати кожну з частин 50 разів, формується наскрізна форма, яка символічно змальовує історію Спасіння, що представлена в інтелектуально-медитативній складовій розарію. У стильовому відношенні музика «Rosario» в цілому відповідає романтичному стилю, і лише незначні деталі нагадують, що вже перетнуто часову межу романтизму, і «Rosario» є твором доби модернізму.

«Rosario» завершується молитвою «Отче наш» («*Pater noster*” zum Rosario»). Нагадаємо, що ця молитва відкривала кожну таємницю і читалася перед кожною десяткою «Радуйся, Маріє». У стильовому відношенні «*Pater noster*” zum Rosario» суттєво відрізняється від перших трьох частин. Тут аскетизм вираження доведений до максимуму – баритон (або чоловічий хор) співає соло а cappella, лише іноді, переважно у каденціях, його супроводжує орган. Мелодія близька до григоріанської (виконання чоловічим хором це яскраво унаочнює), її контури цілком впізнавані, проте вона є видозміненою як в мелодичному, так і ритмічному плані. Ця частина завершує твір, і якщо її виконувати після перших трьох, то вона не є органічною з музичної точки зору, оскільки входить в протиріччя з вибудованою архітектонікою тричастинної побудови. Проте якщо уявити, що «*Pater noster*” zum Rosario» звучав перед десятикратним повтором однієї з трьох основних частин, картина буде інакшою – у стильовому відношенні протиріччя знімається, оскільки зміни відбивають рух від давнини до сучасності.

Таким чином, ми можемо говорити про два можливі типи драматургії твору – той, що є в нотному тексті, який Ф. Ліст запропонував до друку (чотиричастинний тривалістю 8 хвилин), і реконструйований нами відповідно до обряду читання розарію. Композитор не давав вказівки, як саме треба виконувати «Rosario», але задумував його в контексті обряду як авторський варіант музики до розарієвої молитви. Сьогодні ми можемо почути і виконання окремих частин «Rosario», і всього твору як чотиричастинної композиції, що звучить близько 8 хвилин. Зазначимо, що обидві версії – друкowana та реконструйована нами відповідно обряду та описана вище – не є досконалыми з драматургічної точки зору, і саме тому цей твір доволі рідко виконується на концертах і ніколи не звучить в храмі як супровід розарієвої молитви. Отже, твір Ф. Ліста «Rosario» як зразок вербально-молитовної моделі показав її суперечності в драматургічному рішенні композиції, а тому

не став базовою жанровою моделлю розарію, поступившись місцем програмно-нарративній.

До тематики розарію у другій половині ХХ століття звернувся Альфред Шнітке (1934–1998) – один з провідних композиторів радянського музичного авангарду. Його Четверта симфонія – унікальний твір, який актуалізував жанрову модель розарію. Нагадаємо, що християнська тематика посідала вагоме місце в творчості митця, попри заборону радянської влади звертання до релігійних тем. Серед найбільш оригінальних творів А. Шнітке – Четверта симфонія (1984), яка була написана невдовзі після хрещення композитора, яке він прийняв у католицькому храмі Св. Августина у Відні 18 червня 1983 року. Католицького віросповідання були бабуся та мати композитора, що вплинуло на вибір ним християнської конфесії. А. Шнітке як митець мав широкий погляд на релігію, а тому хрещення стало тим кроком, який було зроблено композитором «не для того, щоб догматично пов'язати себе жорсткими правилами церкви та певною релігійною конфесією, навпаки – заради здобуття свободи у сфері духу, заради відкриття для себе нових, вищих вимірів»²⁰⁸.

Четверта симфонія А. Шнітке має програму, зміст якої базується на подіях, про які оповідають 15 таємниць розарію. Композитор підійшов до музичного втілення цього паралітургічного молебня подібно до Г. Бібера, зосередившись на сюжетах із життя Богородиці та Ісуса Христа, а не повторюваних текстах молитов, як це зробив Ф. Ліст. Молитовність як серцевина розарію зорієнтувала композитора обрати програмно-нарративну модель та медитативний тип висловлювання. В музикознавстві особливість цього твору, яка полягає у символічному відтворенні медитативно-сюжетної лінії паралітургічного молебня, була окреслена в категоріях ритуаліки. Як зазначає В. Холопова у монографії, присвяченій творчості композитора, що вийшла ще за часів СРСР, його Четверта симфонія поєднує риси симфонії та ритуалу²⁰⁹. Відмітимо той факт, що авторка на початку 1990-х років не наважилася вказати, що в основу симфонії А. Шнітке було покладено католицький розарій, а лише обмежилася зауваженнями, що твір має варіаційну

²⁰⁸ Холопова В. Композитор Альфред Шнітке. М. : Аркаим, 2003. С. 156.

²⁰⁹ Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнітке. Очерки жизни и творчества. М. : Советский композитор, 1990. С. 205.

форму і складається з 15 варіацій – невеликих за часом звучання епізодів, зчеплення яких утворює «ритуальну форму» симфонії. 15 варіацій «згруповані у три розділи по 5 варіацій, з яких перший – світлий та стриманий за афектом, другий – скорботний, третій – радісно-славильний»²¹⁰. Саме у такій прихованій формі музикознавиця подає читачеві інформацію про зміст твору, непрямо вказуючи на розарій через згадку про кількість епізодів, їх групування та музичну образність. І лише у другій монографії, виданій у 2003 році, В. Холопова зазначає, що Четверта симфонія має програму, яка базується на молитві розарію²¹¹. Проте ще наприкінці 1980-х років радянські науковці вказували на релігійне першоджерело Четвертої симфонії А. Шнітке. А. Воблікова у дисертації зазначає, що цей твір можна назвати «невидимим розарієм»²¹². Дослідниця говорить про поєднання у симфонії двох типів оповідальності. «Перший – медитативна оповідальність, що заснована на наскрізному звуковому узагальненні та пронизана дієвістю смислових колізій. Другий тип – оповідальність іншого художньо-естетичного роду, властива, наприклад, серії настінних розписів у храмі: оркестрові варіації уподібнюються замкнутим картина-іконам, споглядання яких змінюється у коментарях поглибленим розумінням образів»²¹³.

Для нас є важливими спостереження В. Холопової та А. Воблікової, які детально проаналізували Четверту симфонію А. Шнітке та охарактеризували особливості втілення змісту розарію як програми симфонічного твору. Для нас є значимим і констатація зв'язку з ритуалом, що генетично підкреслює єдність з паралітургічним обрядом-молитвою, і уподібнення до образотворчого мистецтва з його замкненістю та статичністю. Художня цінність твору А. Шнітке засвідчила перспективність програмно-нарративної моделі відтворення розарієвої молитви в музиці.

²¹⁰ Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнітке. Очерки жизни и творчества. М. : Советский композитор, 1990. С. 206.

²¹¹ Холопова В. Композитор Альфред Шнітке. М. : Аркаим, 2003. С. 168.

²¹² Воблікова А. Б. Симфонические концепции А. Шнітке как явление художественной культуры: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». М., 1989. С. 12.

²¹³ Воблікова А. Б. Симфонические концепции А. Шнітке как явление художественной культуры: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». М., 1989. С. 14.

Наведемо ще кілька прикладів музичних творів, які наслідують зміст розарію або тематично дотичні до його сюжетної лінії. Англійський композитор Джон Кеннет Тавенер (John Kenneth Tavener) (1944–2013) є автором релігійної музики, значна частина якої спирається на східнохристиянську музичну традицію, оскільки у 1977 році композитор прийняв православ'я. В основі його твору «The Protecting Veil» («Покрова») (1987) для віолончелі з оркестром покладено сюжет ікони Покрови Богородиці, і деякі частини цієї восьмичастинної музичної композиції тотожні сюжетним лініям розарію. Перша і остання мають назву «Покрова», апелюючи до свята Покрови, частини 2–7 змальовують інші події з життя Ісуса та Богородиці: Різдво Богородиці, Благовіщення, Втілення, Плач Божої Матері на Хресті, Воскресіння, Успіння. Таким чином, сюжетна лінія православної ікони, на яку спирається Дж. Тавенер, та католицького розарію як наративу історії Спасіння збігаються, оскільки базуються на євангельських подіях та ранній церковній традиції, при цьому сюжетика розарію представлена в редукованому вигляді.

Музика «Покрови» Дж. Тавенера відзначається медитативністю та споглядальністю (загальний час звучання восьмичастинного твору – 45 хвилин), а сюжетна лінія відтворена через програмність. І хоча композитор не прямо не спирався на молитву розарію, його підхід у втіленні релігійного сюжету був близьким до Четвертої симфонії А. Шнітке, яка була з ним написана практично одночасно. Саме тому «Покрову» Дж. Тавенера можна розглядати як твір, що близький до програмно-наративної моделі розарію.

Серед творів сучасних композиторів, які, хоча й непрямо, продовжують традицію музичної інтерпретації розарію, варто згадати і цикл містерій Юрія Іщенка (1938–2021) – одного з провідних українських митців. Християнська тематика посідає вагоме місце в його творчості останніх двох десятиліть. Композитор більшою мірою спирається на традиції східного християнства, ніж західного, у його доробку є твір, що має назву «Обробки 10-ти українських католицьких пісень для хору з оркестром» (2001)²¹⁴, який був написаний у зв'язку з приїздом до України Папи Івана Павла II. Це свідчить про те, що для Ю. Іщенка

²¹⁴ Гарькава І. О., Зосім О. Л. Християнські ідеї та образи у творчості Юрія Іщенка: монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2023. С. 191.

важливішими є загальнохристиянські теми та ідеї, а не репрезентація традиції тієї чи іншої конфесії.

Композитор є автором чотирьох містерій: «Осанна» (2011), «Благовіщення» (2013), «Воскресіння» (2014), «Преображення» (2015)²¹⁵. Як і «Покрова» Дж. Тавенера, формально ці твори не пов'язані з розарієм, проте не можна не помітити, що дві містерії – «Благовіщення» та «Воскресіння» – тематично збігаються з частинами класичного, а «Преображення» – оновленого розарію. Принагідно відзначимо, що тема Преображення, яка є однією з провідних у східному християнстві, надзвичайно важлива для творчості Ю. Іщенка. Містерія «Осанна» за назвою ніби випадає з розарієвої тематики, однак змістовно тяжіє до славної частини її таємниць. Наголосимо на тому, що композитор не прагнув у своїх містеріях втілити ідею розарію, як це зробив А. Шнітке, тим більше, що усі містерії Ю. Іщенка є доволі великими за обсягом (приблизний час звучання кожної – 15–20 хвилин) і, головне, самостійними творами. Однак вибір сюжетів містерій свідчить про те, що ідея написання композицій медитативного характеру, які апелюють до тематики розарію як циклу найважливіших епізодів життя Христа та Богородиці, знаходила відгук у композиторів ХХ–ХХІ століть. Містерії Ю. Іщенка, на нашу думку, варто розглядати як такі, що апелюють до програмно-нарративної моделі розарієвої молитви в музиці.

Музичну рецепцію розарію ми можемо побачити і в творах, що мають прикладну функцію. Непрямий вплив таємниць розарієвої молитви ми знаходимо в паралітургічному творі, що має назву «Годинки о Зачатїи Пресвятыя Дѣвы Богородиця от римска діалектра на роскїй преведенны, в Супраслю», автором якого є василіанин Спиридон Яхимович²¹⁶. «Годинки» є церковнослов'янським варіантом популярного молебня «Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny», який, у свою чергу, є польським перекладом латинського «Officium parvum Conceptionis Immaculatae Beatae Mariae Virginis». Написання «Годинок» датується серединою XVIII століття – часом,

²¹⁵ Гарькава І. О., Зосім О. Л. Християнські ідеї та образи у творчості Юрія Іщенка: монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2023. С. 155.

²¹⁶ Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2000. P. 754.

коли було створено рукопис, який має назву «Супрасльський богогласник», що містить цей твір.

«Годинки» поєднують західну та східну християнські традиції, а тому сполучають елементи обох церковних молитовних практик. Д. Штерн називає «Годинки» церковнослов'янським римованим офіцієм, порівнюючи його з популярним західноєвропейським літургичним жанром доби Середньовіччя. Одночасно дослідник зауважує, що твір апелює й до Акафісту Богородиці, оскільки містить точні й неточні цитати з його тексту²¹⁷. У монографії ми вказуємо на ще одне джерело «Годинок»²¹⁸, а саме на розарієву молитву, оскільки кожна частина церковнослов'янських «Годинок» приурочена подіям із життя Богородиці та Ісуса Христа, чого не було в латинському оригіналі. І хоча в Акафісті також згадуються епізоди з життя Богородиці, у «Годинках» їх кількість розширено: якщо Акафіст розповідає про події від Благовіщення до Стрітєння, то в «Годинках» – від Зачаття Богородиці до Увінчання її небесною славою. Зміст подій «Годинок» наближений, хоча й не ідентичний до розарію: так, повністю випущено скорботні та скорочена кількість радісних і славних таємниць, натомість додано кілька інших епізодів з життя Богородиці. І хоча зміст подій у «Годинках» і розарії не повністю тотожний, він є більш близьким до останнього, ніж Акафіст, оскільки охоплює усю історію Спасіння, акцентуючи в ній особливу роль Богородиці. Відхід від текстів Акафісту та наближення до розарію ми пояснюємо тим, що у XVIII столітті ця молитва на християнському Заході була дуже популярною і не могла не вплинути на духовну практику уніатів.

Якщо говорити про те, до якого типу музичної реалізації розарію відносяться «Годинки», то варто зазначити, що рукопис не є нотованим і містить лише тексти творів, серед яких переважають пісні. Проте «Годинки» не відносяться до жанру пісні, оскільки це розгорнутий молитовний обряд, що складається з кількох частин, кожна з яких має свої складові – гімн, молитви, вірші з відповідями. В рукописі усі частини молебня не виписувалися, а фіксувалися лише ті, що відпові-

²¹⁷ Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2000. P. 251–252.

²¹⁸ Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 203–205.

дали змісту окремої години, до яких відносився гімн та окремі вірші з відповідями. Частина, що повторювалося, були записані лише один раз на початку «Годинок».

Відповідно до традиції молитовних практик Католицької Церкви, більшість частин молебня не співалася, а читалася або виконувалася псалмодійно. Найімовірніше, найбільш мелодично розгорнутими були строфічні гімни, усі строфи яких виконувалися на одну мелодію, подібно до пісенного жанру. На жаль, самі мелодії до нас не дійшли, оскільки рукопис містив лише тексти. Однак ми з упевненістю можемо говорити про особливості музичної рецепції розарію на рівні цілісної композиції: оскільки кожна пісня-гімн «Годинок» була присвячена окремій події з життя Богородиці і Христа, то його музична інтерпретація базувалася на медитативно-нарративній складовій розарію і була реалізована у циклі гімнів-пісень, які, орієнтуючись на зміст розарієвих таємниць, оповідали про головні віхи історії Спасіння.

Своєрідним продовженням традиції написання пісенних творів, що змістовно спиралися на таємниці розарію, ми знаходимо в сучасних українських римо-католицьких аудіо-альбомах «Оазис життя»²¹⁹ та «Exodus»²²⁰, що були записані на початку 2000-х років і призначалися для молитовних зібрань оазових реколекцій, які організовував католицький рух «Світло – Життя». Автором пісень обох аудіо-альбомів є католицький священник Олег Сартаков, який протягом багатьох років плідно працює на ниві пісенної релігійної творчості для молоді. Пісенні твори з кожного альбому виконували функцію «пісні дня» оазових реколекцій і одночасно розкривали зміст однієї з таємниць повного розарію.

Альбоми «Оазис життя» та «Exodus» мають подібну структуру: перший складається з 16, другий – з 17 пісень, де 15 тематично пов'язані з таємницями розарію²²¹, а решта творів є доповненням. Варто однак зазначити, що далеко не усі тексти пісень змістовно пов'язані з розарієм. В альбомі «Оазис життя» більшість творів має опосередкований

²¹⁹ «Оазис Життя»: гімни Оази «Світло – Життя» I ступеню. URL: https://dc.lviv.ua/ruh_svitlo_zhyttya/665-oazov-gmni-i-stupn.html

²²⁰ «Exodus»: гімни Оази «Світло – Життя» II ступеню. URL: https://dc.lviv.ua/ruh_svitlo_zhyttya/672-oazov-gmni-i-stupn.html

²²¹ Автор циклу спирається на класичну версію молитви, що складається із 15 таємниць.

зв'язок з розарієвими таємницями, а дві пісні (№ 2 «Світло з висоти» та № 12 «В горниці чування») оповідають відповідно не про таємниці Відвідин Марією Єлизавети та Вознесіння, а апелюють до подій Благовіщення й Зішестя Святого Духа. Перша частина альбому «Exodus» лише номінально пов'язана з радісними таємницями, більш наочним є зв'язок пісень з тематикою скорботної та славної частин розарію. Ймовірно, автор творів не зміг, а, можливо, й не ставив завдання поєднати у текстах пісень зміст таємниць розарію з тематикою кожного дня оазових реколекцій.

Якщо говорити про музичний стиль альбомів «Оазис життя» та «Exodus», то він є доволі еkleктичним і спирається на стильовий шар популярної музики 1960–1990-х років. Музичні орієнтири стали причиною трансформації традиційних церковних пісень, які завжди писалися в куплетній формі без приспіву: більшість пісенних творів з альбомів «Оазис життя» та «Exodus» мають приспів, обов'язковий для естрадних пісень. З одного боку, можна розглядати обидві збірки як свого роду католицькі концептуальні альбоми, єдність яких досягається через звернення до таємниць розарію. З іншого боку, ця єдність існує лише теоретично, оскільки кожна пісня є окремим твором, що призначена на конкретний день молитовних зібрань оазових реколекцій. Тому альбоми «Оазис життя» та «Exodus» не є циклічними творами в класичному розумінні, бо головна мета їх запису – сприяти популяризації нових пісень, які мирянам без музичної освіти легше вивчати на слух.

На завершення зазначимо, що альбоми «Оазис життя» та «Exodus», як і «Годинки», є прикладними творами, головним призначенням яких є молитва та християнська медитація. Однак не варто забувати, що вони також належать до жанрової моделі розарію, який тематично тяжіє до наративної, але реалізується не через музичну програмність, як в інструментальних творах Г. Бібера, А. Шнітке, Дж. Тавенера, Ю. Іщенко, а у вигляді тематичних циклів пісень або концептуальних альбомів як сучасних варіантів пісенного циклу.

Таким чином, жанрова модель, що базується на паралітургічному молебні розарію, має два різновиди – вербально-молитовний, що базується на «озвученні» текстів молитов розарію («Ave Maria», «Pater noster»), та програмно-нاراتивний, який засобами музичної програм-

ності передає зміст його таємниць, послідовно розкриваючи історію Спасіння. Історично першим виникає програмно-нарративний різновид, представлений у творі «Rosenkranzsonaten» (1676) Г. Бібера, де кожна з 15 сонат відтворює зміст таємниць, про які розмірковують християни під час розарієвої молитви. У творі Ф. Ліста «Rosario» (1879) запропоновано інший підхід, реалізація якого сформувала вербально-молитовний різновид жанрової моделі розарію, який однак у зв'язку із суперечливістю художньої концепції не став базовим. Програмно-нарративний різновид у XX–XXI столітті представлений в Четвертій симфонії (1984) А. Шнітке, де композитор органічно поєднав у музиці медитативність із сюжетною нарративністю. Продовженням цієї лінії стали твори «The Protecting Veil» (1987) Дж. Тавенера і симфонічні містерії «Осанна» (2011), «Благовіщення» (2013), «Воскресіння» (2014), «Преображення» (2015) Ю. Іщенка, які за тематикою та типом висловлення близькі до програмно-нарративного типу жанрової моделі розарію. Музичні твори прикладного призначення також спираються на нарративно-медитативний, а не вербально-молитовний компонент розарію, однак їх музичною основою є не інструментальна композиція, а пісенний цикл.

ВИСНОВКИ

Паралітургіка є особливим типом церковних обрядових практик, текстова та ритуальна складова яких регламентована лише частково. Через неуніфікованість та варіативність текстів паралітургічні обряди рідко ставали предметом зацікавлення церковних композиторів, які віддавали перевагу усталеним церковним жанрам – літургії, месі, вечірні, всеношній, реквієму тощо.

У процесі розвитку християнська культова музика зазнала еволюції, унаслідок чого виникли музичні жанрові моделі найбільш популярних богослужбових відправ, що мали власний тип драматургії, який був автономним та незалежним від церковного ритуалу. Паралітургічні обряди, навіть найбільш популярні, в силу нерегламентованості та неуніфікованості текстів, до кінця XIX століття не мали, за рідним винятком, музичних втілень, а, отже, процес формування жанрових моделей, що базувалися на паралітургічних церковних практиках, фактично розпочинається саме в цей період.

Релігійні пошуки геніального композитора-романтика Франца Ліста та його спроба реформувати церковну музику дали поштовх до створення жанрових моделей музичних творів на основі паралітургічних обрядів, які були популярними в Римо-католицькій Церкві. Ф. Ліст у своїх композиціях «Via crucis» (1879) та «Rosario» (1879) на основі двох популярних паралітургічних практик – обряду хресної дороги та розарію, які корінням сягають часів Середньовіччя – запропонував власні зразки їх жанрових моделей. Музичне втілення обряду хресної дороги у «Via crucis» відзначено органічністю поєднання обрядової та музичної складових, а тому стало жанровою моделлю, яку в той чи інший спосіб було розвинено у «Le Chemin de la Croix» Марселя Дюпре та «Via Crucis» Стефано Ваньїні. Менш переконливою була музична концепція розарієвої молитви, запропонована Ф. Лістом у творі «Rosario», яка репрезентує вербально-молитовний різновид її жанрової моделі, де музичне втілення отримують тексти розарієвих молитов – «Ave Maria» і «Pater noster». Більш перспективним виявився програмно-нарративний різновид, презентований Г. Бібером у циклі «Rosenkranzsonaten» ще у XVII столітті. Твір складався з 15 сонат, кожна з яких відповідала одній із таємниць розарію, де за допомогою музичної програмності розкривався зміст історії Спасіння. Програмно-нарративна лінія у XX столітті знайшла продовження в Четвертій симфонії (1984) Альфреда Шнітке. Продуктивність програмно-нарративного різновиду жанрової моделі розарію засвідчила поява близьких за ідеєю та сюжетикою творох: «The Protecting Veil» (1987) Джона Тавенера, містеріях Юрія Іщенка «Осанна» (2011), «Благовіщення» (2013), «Воскресіння» (2014), «Преображення» (2015). У прикладних творах, які тією чи іншою мірою пов'язані з розарієвою молитвою (барокові церковнослов'янські «Годинки», альбоми межі тисячоліть «Оазис життя» та «Exodus»), також спираються на програмно-нарративний різновид жанрової моделі розарію, однак реалізуються у пісенному циклі та концептуальному альбомі як його сучасній версії.

АНОТАЦІЯ

Дослідження присвячено висвітленню питання музичної рецепції церковних паралітургічних обрядів у музичній творчості XIX – XXI століть. Встановлено, що композитори від часів Середньо-

віччя віддавали перевагу жанрам, що сформувалися на базі богослужбової музики з усталеними гімнографічними текстами – літургії, месі, вечірні, всеношній, реквієму тощо, тоді як популярні паралітургічні практики через відсутність регламентації їх вербальної складової рідко ставали предметом зацікавлення митців. Інтерес до паралітургічних обрядів, які корінням сягають народної побожності і близькі до фольклорної традиції, виникає в добу романтизму. Тому процес формування жанрових моделей, що базувалися на паралітургічних церковних практиках, найпопулярнішими з яких були хресна дорога та розарій, розпочинається саме в цей період, хоча в історії музики відомі і більш ранні зразки музики, написані до паралітургічних відправ.

Жанрова модель обряду хресної дороги була репрезентована Ф. Лістом у творі «Via crucis» (1879). Цей твір відзначено органічністю поєднання обрядової та музичної складових, а тому його лістівська модель стала еталоном і була розвинена в той чи інший спосіб у «Le Chemin de la Croix» (1932) Марселя Дюпре та «Via Crucis» (1997) Стефано Ваньїні.

Розарій як паралітургічна практика, що поєднувала читання молитовних текстів із одночасним розмірковуванням над таємницями історії Спасіння, в історії музики отримала дві форми музичного втілення – вербально-молитовний, що базується на текстах розарієвих молитов («Ave Maria», «Pater noster»), та програмно-нарративний, який через музичну програмність передає зміст таємниць розарію. «Rosario» (1879) Ф. Ліста започатковує вербально-молитовний різновид жанрової моделі, який виявився в історичній перспективі менш продуктивним.

Програмно-нарративний різновид, запропонований ще у XVII столітті Г. Бібером у циклі «Rosenkranzsonaten» (бл. 1676), у XX столітті знайшов продовження в Четвертій симфонії (1984) Альфреда Шнітке. Продуктивність програмно-нарративного різновиду жанрової моделі розарію засвідчила поява близьких за ідеєю та сюжетикою композицій: «The Protecting Veil» (1987) Джона Тавенера, містеріях Юрія Іщенка «Осанна» (2011), «Благовіщення» (2013), «Воскресіння» (2014), «Преображення» (2015). У прикладних творах, які тією чи іншою мірою пов'язані з розарієвою молитвою (барокові церковнослов'янські «Годинки», альбоми межі тисячоліть «Оазис

життя» та «Exodus»), також спираються на програмно-нарративний різновид жанрової моделі розарію, однак реалізуються у пісенному циклі та концептуальному альбомі як його сучасній версії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вобликова А. Б. Симфонические концепции А. Шнитке как явление художественной культуры: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 1989. 25 с.
2. Гарькава І. О., Зосім О. Л. Християнські ідеї та образи у творчості Юрія Іщенка: монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2023. 224 с. іл.
3. «Exodus»: гімни Оазису «Світло – Життя» II ступеню. URL: https://dc.lviv.ua/ruh_svitlo_zhyttya/672-oazov-gmni-i-stupn.html
4. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 328 с.
5. Зосім О. Л. Темпоральні виміри пасійного нарративу у «Via Crucis» Франца Ліста та Стефано Ваньїні. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2023. Вип. 137: Теорія музики сьогодні: новації, відкриття, аналітика. С. 83–94.
6. Кореньок О. Романтична рецепція григоріанського хоралу (на прикладі твору Ф. Ліста «Via crucis»). *Київське музикознавство: зб. ст.* 2002. Вип. 8. С. 94–101.
7. «Оазис Життя»: гімни Оазису «Світло – Життя» I ступеню. URL: https://dc.lviv.ua/ruh_svitlo_zhyttya/665-oazov-gmni-i-stupn.html
8. Паламарчук К. М. Жанр німецької меси як репрезентант церковної культури Австрії другої половини XVIII – першої третини XIX століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2013. 205 с.
9. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. Москва : Аркаим, 2003. 251 с.
10. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерки жизни и творчества. Москва : Советский композитор, 1990. 350 с.
11. Bartkowski B. Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy. Kraków : PWM, 1987. 284 s.
12. Black D. D. Franz Liszt's «Via Crucis»: A summation of the composer's styles and beliefs. The University of Arizona ProQuest Dissertations Publishing, 2014. 107 p.
13. De Mey P., Burn D. «Regnavit a ligno Deus»: Tradition and Modernity in Liszt's «Via crucis». *Devotional Cultures of European Christianity 1790–1960*. Dublin : Four Courts Press, 2012. P. 99–121.
14. Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2000. 767 s.
15. Kunzler M. Die Liturgie der Kirche. Paderborn: Bonifatius, 2003. 722 s.
16. Pesce D. Liszt's Final Decade. Rochester: University of Rochester Press, 2014. 369 p.

CHAPTER 5

17. Rosarivm Siue Psalterivm Beatae Virginis Mariae a T. W. A. editum: Cui accessere Litaniae plurimae, et pia exercitia varia. Antverpiae: Apud Ioannem Keerbergium, 1600. 234 p.

18. Seraphici doctoris S. Patris Io. Eustachii Bonaventurae Ord. Min. Psalterium in honorem B. Mariae Virginis compilatum. Romae: Ex Typographia Camerae Apostolicae, 1604. 142 p.

19. Stove R. Messiaen Before Messiaen?: Tradition and Radicalism in Marcel Dupré's *Le Chemin de la Croix*. *Organ Australia*. 2018. № 49 (3). P. 43–46.

20. Vagnini S. The Modular Method in Music, Views of an Open Art, English and Italian. Rome: Falcon Valley Music, 2002. 161 p.

Information about the author:

Zosim Olga Leonidivna

Doctor of Art Criticism, Full Professor,

Professor at the Department of Musical Art

of the Educational Scientific Institute

«Donetsk State Academy of Music named after S.S. Prokofiev»,

V.I. Vernadsky Taurida National University

E-mail: olgazosim70@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7546-094X