

МУЗИЧНИЙ СВІТ ЄВРОПИ І АМЕРИКИ: АНАЛІТИЧНИЙ ПОГЛЯД

УДК 783.3:[78.071.1(439)Ліст+78.071.1(450)Ваньїні]](045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2023.137.294667

Зосім О. Л.

Зосім Ольга Леонідівна — доктор мистецтвознавства, професор, професор Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7546-094X>

olgazosim70@gmail.com

© Зосім О. Л., 2023

ТЕМПОРАЛЬНІ ВИМІРИ ПАСІЙНОГО НАРАТИВУ У «VIA CRUCIS» ФРАНЦА ЛІСТА ТА СТЕФАНО ВАНЬЇНІ

Виділено й охарактеризовано наративний та рефлексійний компоненти сакральної музики барокової і постбарокової доби, здійснено огляд пасійних музично-літургічних жанрів західної християнської традиції та визначено їхні специфічні риси, зокрема зв'язок з літургічною і паралітургічною церковною практикою. Окреслено специфіку паралітургічного обряду хресної дороги, вказано на причини пізнього формування музично-літургічного жанру на його основі, наголошено, що «Via crucis» є пасійним жанром, що має паралітургічну генезу. Створено типологію музично-літургічного жанру хресної дороги: виділено жанровий інваріант (твір кантатно-ораторіального типу з розвиненою інструментальною та мінімізованою вербальною складовою) та два варіанти — інструментальний і кантатно-ораторіальний з розлогою та деталізованою сюжетною лінією. Жанровий інваріант, представлений твором «Via crucis» Ф. Ліста (1879) та однойменною модульною ораторією С. Ваньїні (1997), виявився найбільш мобільним і відкритим до експериментів. Обидва твори відзначаються не традиційним для сакральної музики темпоральним рішенням у розгортанні пасійної оповіді. Ф. Ліст порушує лінійність пасійного наративу, який спирається на чотирнадцять епізодів обряду хресної дороги, обираючи для низки частин свого «Via crucis» темпорально не узгоджені зі змістом описуваних подій вербальні тексти. Особливого значення у творі композитора набуває середньовічна секвенція *Stabat mater*, що слугує маркером богородичної присутності в сюжетному ряді хресної дороги. У «Via crucis» С. Ваньїні, який орієнтувався на лістівський твір, темпоральна нелінійність стала основою паралельної богородичної сюжетної лінії. Темпоральні зсуви та подвійна (паралельна) наративність у творах Ф. Ліста та С. Ваньїні визначають форму передачі богословських істин, а саме в особливий та наочний спосіб підкреслюють роль Богородиці в історії Спасіння.

Ключові слова: релігійне мистецтво, обряд хресної дороги, пасійні музичні жанри, вокально-хорові композиції «Via crucis» Франца Ліста та Стефано Ваньїні, теологія в музиці, наратив як форма розкриття змісту богословських істин.

Вступ. Студії релігійної музики — як класичної, так і сучасної — є одним з важливих дослідницьких напрямів сучасного музикознавства. Попри постмодерний світоглядний релятивізм та відхід від сакральних коренів європейського мистецтва, релігійна творчість останніх десятиліть свідчить про постійний інтерес митців до

сфери трансцендентного — і в прикладній функції музики як супроводу богослужіння, і в художніх рішеннях мистецьких творів, що спираються на жанрову систему літургійної музики. Модерний та постмодерний розрив музичної традиції ХХ–ХХІ століть мало вплинув на історичну тяглість сакрального мистецтва в його прикладній функції (оскільки навіть у Новий час воно ще зберігало орієнтацію на канон як ідеал), однак багато в чому змінив форми квазісакральної музики концертного призначення, яка нерідко мала лише опосередкований зв'язок з літургійним прообразом, а в стильовому відношенні охоплювала всі можливі сфери музичної творчості — від авангарду до джазу і року.

Розмаїття музики сакральної та квазісакральної сфер приваблює науковців, які прагнуть у сучасній музичній творчості релігійної тематики унаочнити зв'язок з церковною традицією й одночасно показати оригінальність та неповторність художніх рішень митців, виявити й описати культурні коди релігійної музики, закладені європейською музичною традицією як такою, що належить до християнської цивілізації, які збереглися в ній у трансформованому вигляді. Постмодерний жанровий плюралізм, в тому числі і в сакральній музичній творчості, посилив інтерес науковців до церковних жанрів, які донедавна були на маргінесі музикознавчої науки, а саме тих, що базувалися не на канонічних текстах (літургія, меса, всеношна, реквієм тощо), а спиралися на паралітургійну традицію. Серед них звернімо увагу на обряд хресної дороги (*via crucis*), який довгий час був у тіні канонічних жанрів, але в модерну і, особливо, в постмодерну добу, завдяки мобільності, виявився актуальним для творчих шукань митців. Музична рецепція паралітургійного обряду хресної дороги вже має свою традицію та мистецькі здобутки, серед яких «*Via crucis*» Ф. Ліста, «*Le Chemin de la Croix*» М. Дюпре, «*Via crucis*» С. Ваньїні, «*Via crucis*» П. Лукашевського, «*Křížová cesta*» Л. Гурніка та ін. Оскільки музикознавче осмислення хресної дороги як музичного жанру, що відзначається розмаїттям художніх рішень, сьогодні лише на початковому етапі, у першу чергу необхідно виявити її специфічні риси та показати продуктивність для розвитку релігійного мистецтва ХХ–ХХІ століть. Перший мистецький зразок — «*Via crucis*» Ф. Ліста, створений наприкінці ХІХ століття, заклав фундамент жанру хресної дороги, а тому заслуговує на першочергову увагу науковців. Не менш важливими є й твори, які не лише продовжують традицію, а й спираються на лістівську модель як інваріантну. В цьому контексті показовою композицією є «*Via crucis*» С. Ваньїні, що написана на межі тисячоліть. Обидва твори пов'язані не лише приналежністю до жанрового інваріанту, а й оригінальністю підходів до пасійного нарративу, покладеного в основу обряду, а тому саме цей аспект є центральним у порівняльному аналізі цих знакових для європейської релігійної музики композицій.

Аналіз останніх досліджень. «*Via crucis*» Ф. Ліста є твором, що неодноразово привертало увагу зарубіжних науковців. Серед сучасних праць назвемо дисертацію Д. Д. Блека [Black 2014], монографію Д. Пеше [Pesce 2014], статтю П. Де Мея та Д. Бьорна [De Mey, Bijn 2012], в яких під різними кутами зору розглянуто зазначену композицію. Серед українських науковців до хорової релігійної музики зверталася Г. Шпак [Шпак 2012], однак в її дисертації увагу сконцентровано на ораторіях («*Легенда про святу Єлизавету*», «*Христос*») та месях («*Гранська*», «*Коронаційна*», «*Хоральна*») Ф. Ліста. Невелика, але змістовна стаття О. Кореняк [Кореняк 2002], що присвячена «*Via crucis*» з позицій рецепції композитором григоріанських піснеспівів, на сьогоднішній день є в Україні єдиною науковою працею, де розкрито специфіку обряду хресної дороги та здійснено аналіз цього твору. Музичний доробок С. Ваньїні, в тому числі його релігійні композиції, серед яких модульна¹ ораторія «*Via crucis*», ще не

¹ Жанрова дефініція «модульна ораторія» належить автору твору — С. Ваньїні. Особливості композиції модульного типу буде розкрито нижче, при аналізі твору «*Via crucis*», в межах завдань статті. Специфіка модульної музики, як особливого типу музичної композиції, потребує окремого дослідження.

була предметом мистецтвознавчих рефлексій як зарубіжних, так і українських науковців. Темпоральність, що заявлена як базова категорія, у роботі розглядається з позицій синхронності/несинхронності подій пасійної оповіді, а звернення до неї обумовлено особливостями художнього рішення творів «Via crucis» Ф. Ліста та С. Ваньїні, де лінійність/нелінійність розгортання сюжетної лінії утворює нові смисли — і мистецькі, і богословсько-догматичні. Історичні та теологічні аспекти обряду хресної дороги містить праця німецького теолога М. Кунцлера [Кунцлер 2001]. Серед сучасних українських мистецтвознавчих праць виділимо монографію А. Єфіменко [Єфіменко 2011], яка поєднує мистецтвознавчий та богословсько-літургичний підходи в аналізі німецької богослужбової музики ХХ століття, що є перспективним для багатоаспектного вивчення сакральної музики. Втім, останні дві роботи є важливими передусім методологічно, оскільки в них не розглядають твори, які стали предметом дослідження.

Мета статті — розкрити темпоральний аспект розгортання пасійного наративу в композиціях «Via crucis» Ф. Ліста і С. Ваньїні та з'ясувати художній і догматично-богословський потенціал темпоральних зсувів у пасійній оповіді.

Наукова новизна статті полягає у створенні типології музично-літургичного жанру хресної дороги та характеристиці вербального й музичного компонентів «Via crucis» Ф. Ліста і С. Ваньїні з позиції виявлення темпоральних зсувів у розгортанні пасійного наративу та смислотворчих аспектів його лінійних і нелінійних векторів.

Методологічним підґрунтям статті стали історико-культурний і компаративний методи, які дозволили виокремити хресну дорогу з решти пасійних жанрів та здійснити його типологію. Музично-літургичний і богословсько-герменевтичний аналіз надав можливість виявити особливості втілення пасійної оповіді у творах «Via crucis» Ф. Ліста та С. Ваньїні, довести, що темпоральність як категорія, що окреслює лінійність або нелінійність розгортання сюжетної лінії, може стати чинником формування нових смислів — і мистецьких, і богословсько-догматичних.

Результати дослідження. Темпоральність та її порушення в релігійній музиці неможливо розглядати без розуміння взаємодії її двох базових компонентів — наративного і рефлексійного. Рефлексія є невід'ємною її складовою, однак вона формується достатньо пізно — в добу бароко, коли особливої цінності набувають особистісні релігійні переживання людини. Також саме в цей час активно розвивається паралітургіка, а деякі давні літургичні жанри трансформуються у паралітургичні, що найяскравіше проявилось в жанрі пасіону. Класичними в цьому контексті є бахівські зразки, де сюжетний наратив, що йде за канонічним євангельським текстом (партії євангельських персонажів — індивідуальних /Євангеліст, Ісус, Понтій Пілат, Петро та ін./ і колективних /учні Ісуса, народ/), доповнюється рефлексіями та коментарями (арії, дуети, вступні й заключні хори, гармонізовані протестантські духовні пісні, які традиційно визначають як протестантські хорали). Якщо наративна частина пасіонів строго притримується канонічних євангельських текстів і є лінійною в часовому розгортанні, то рефлексивна, яка є продуктом авторської творчості, є позачасовою, але змістовно та темпорально узгодженою з пасійним наративом.

У барокову добу музика як складова авторської (індивідуальної, але проголошеної від імені церковної громади) рефлексії ще тісно пов'язана з текстом, однак з часом музично-рефлексивна складова релігійної музики, особливо паралітургичного типу, посилює автономність, і з кінця ХІХ століття відпадає необхідність у додаткових текстах, оскільки вже сама музика стає коментарем церковного сюжету. Рефлексія в релігійній музиці у ХХ сторіччя створює окремий напрям музичної творчості, що базується на жанрах церковної традиції, але призначена для концертного виконання. Музична рефлексія вплинула і на прикладну церковну музику — літургичну і паралітургичну. Однак наративність залишається

провідною складовою в релігійній музиці сюжетного типу, де оповідь є формою донесення богословської істини, а текстова і музична рефлексія є коментарями до релігійного нарративу. Центральними в музиці християнської традиції всіх деномінацій є три релігійних сюжети — різдвяний, пасійний і великодній, на яких побудовано зміст церковних богослужінь та концертних музичних творів, написаних на основі останніх. Хресна дорога як обряд і створені на її основі музичні композиції відносяться до пасійних жанрів, які були надзвичайно розвиненими в католицькій та протестантській церковній практиці.

На християнському Заході протягом століть у рамках богослужіння та паралітургічних молитовних практик формуються типи релігійних відправ, які набувають жанрового статусу¹, а в ХХ столітті стають автономними творами концертного призначення. Жанр пасіону (*Passio*), який змальовує події страждання і хресної смерті Ісуса Христа, є наймасштабнішим з музично-літургічних жанрів пасійної тематики. Пасійна оповідь лежить в основі обряду хресної дороги (*via crucis*), який сьогодні вже також можна розглядати як окремий музично-літургічний жанр. Наратив пасіонів та хресної дороги базується на розповіді про останні години земного шляху Ісуса Христа. Відмінність між ними полягає в літургічному походженні жанру пасіону (читання Євангелія про страждання і смерть Ісуса Христа на богослужінні Великої П'ятниці), який в добу бароко стає паралітургічним через збільшення тривалості та посилення музично-рефлексійного компоненту дидактичного змісту, тоді як хресна дорога має паралітургічну генезу, а тому в ній відсутній канонізований текст, а деякі з епізодів мають неєвангельське походження і базуються на церковній традиції. Саме літургічна генеза та використання канонічних текстів Євангелій сприяли популярності пасіону і формуванню його жанрової моделі вже в добу бароко, тоді як хресна дорога як музично-літургічний жанр виникає лише наприкінці ХІХ століття. Наголосимо на тематичній спорідненості обох жанрів, де наративність та пов'язана з нею лінійність у відтворенні хронології подій при розкритті змісту релігійного догмата про спокутну смерть Ісуса Христа є ключовими. Спільність сюжету та наративність, як головна ознака, не могли не вплинути на розвиток обох жанрів у ХХ–ХХІ столітті, зокрема змішанню їхніх жанрових рис, особливо в постмодерну добу.

Пасійну тематику також репрезентують жанри *Stabat mater* та Сім слів Ісуса Христа на хресті (*Ultima septem verba*), однак у них вага наративності є зменшеною, натомість посилене рефлексійне начало. Перший з них має літургічну генезу і базується на тексті середньовічної секвенції, і, подібно до пасіонів, у барокову добу трансформувалася у паралітургічний жанр. Сюжетна лінія тут зводиться до однієї події: у творі описується страждання Богородиці, що стоїть під хрестом, де розп'ятий її Син; подальший текст секвенції вже є не пасійною оповіддю, а проханням до Богородиці про дар переживання таких самих мук, що відчував Ісус, для отримання небесного блаженства. Сім слів Ісуса Христа на Хресті базуються на євангельських текстах, а саме на тих фрагментах, що передають слова Ісуса Христа, які він вимовив перед смертю. Генезою цього жанру став не літургічний обряд або паралітургічна практика, а виокремлений з пасійного нарративу останній епізод земного шляху Ісуса Христа, який у барокову добу перетворився на самостійний семичастинний музичний

¹ Визначимо їх як музично-літургічні жанри, оскільки їхні жанрові ознаки формувалися в рамках богослужіння або інших церковних відправ (меса, реквієм, вечірня, всеношна, літанія тощо). З часом музична складова посилила своє значення у жанротворенні: в композиторській практиці від пізнього Середньовіччя унаслідок тематичного об'єднання частин з незмінним текстом виникає п'ятичастинний цикл, який відзначається музичною цілісністю, але в богослужінні частини виконуються окремо одна від одної відповідно до послідовності церковного ритуалу. У ХХ столітті циклічна меса є відокремленим від обряду самостійним музичним твором концертного призначення. Визначення «музично-літургічний» вказує на музику концертного типу з пріоритетністю музичного чинника в жанротворенні, хоча в її основі — церковний прототип.

твір (вокально-інструментальний кантатно-ораторіального типу або інструментальний циклічного типу) паралітургічного призначення і виконувався в храмах у Велику П'ятницю, посилюючи молитовно-емоційне переживання смерті Спасителя всіма учасниками молитовного зібрання. Відсутність сюжетної лінії робить жанр Сім слів Ісуса Христа, як і *Stabat mater*, рефлексійним, а не наративним, оскільки основний акцент у них припадає на переживання людиною однієї події пасійного наративу. Обидва зазначені музично-літургічні жанри змістовно належать до великої пасійної оповіді, тому є випадки, особливо у постмодерну добу, їхнього поєднання, як, наприклад, в Пасіоні за Лукою (*Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam*) К. Пендерецького, де *Stabat mater* є одним з епізодів пасійного наративу (№ 24) і одночасно завершеним самостійним твором.

Зупинимося детальніше на хресній дорозі (*Via crucis*), оскільки цей жанр, попри мегапопулярність самого обряду в католицькій і деяких протестантських деномінаціях, є значно менш поширеним серед композиторів, на відміну від пасіонів, *Stabat mater* та Сім слів Ісуса Христа на хресті¹. Найбільш відомими й часто виконуваними є твір «*Via crucis*» для органу і мішаного хору Франца Ліста, написаний у 1879 році, але вперше публічно виконаний лише через півстоліття — у 1929 році, та органний цикл «*Le Chemin de la Croix*» (1932) Марселя Дюпре. Решта композицій на поточний момент ще не стали класичними, хоча й посідають важливе місце в музичній культурі своїх країн, але, безумовно, низка з них з часом увійде до скарбниці світової музики і стане зразковими, у тому числі в жанротворенні.

Для розуміння особливостей музично-літургічного жанру хресної дороги наведемо зміст паралітургічного обряду, покладеного в його основу. Хресна дорога виникає у XV–XVI століттях у Західній Європі, а остаточної форми набуває у XVIII столітті. 14 епізодів хресної дороги Ісуса Христа формують наративну лінію пасійного сюжету — і в рамках паралітургічних церковних практик, і в художніх творах, що базуються на цьому обряді. Традиційна форма² хресної дороги виділяє в пасійній оповіді такі події: 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. Рух прихожан у храмі хресною дорогою є сюжетною частиною обряду відповідно до євангельського наративу, доповненого церковною традицією. Він має лінійний характер, розпочинаючи оповідь від засудження Ісуса Христа до смертної кари до зняття його тіла з хреста та покладання у гроб. Окрім наративної складової, обряд хресної дороги має молитовну та рефлексійну — кожне стояння включає молитовне звертання до Бога та розмірковування про той чи інший епізод хресного шляху Ісуса Христа. На відміну від пасіонів та Семи слів Ісуса Христа на хресті, хресна дорога відправляється не лише у Велику П'ятницю, а й щоп'ятниці у період Великого Посту, тому молитовна та рефлексійна її частини є дуже гнучкими і спрямовані на актуалізацію змісту пасійного наративу (в його сакральній та повчальній функції) для кожної людини, що бере участь в обряді.

«*Via crucis*» Ф. Ліста — твір, написаний у 1879 році, як історично перший стає жанровим інваріантом. Щоправда, ця композиція була зовсім невідомою сучасникам

¹ Останній жанр набув популярності у XX–XXI століттях, серед композицій XVII–XIX століть найбільш відомими є твори Г. Щютца, Дж. Б. Перголезі, Й. Гайдна, Ш. Гуно, С. Франка.

² У 1991 році Папа Іван Павло II запропонував нову версію хресної дороги, яка відповідає біблійній оповіді і не містить подій, опису яких немає в Євангелії; у 2007 році Папа Бенедикт XVI затвердив її для індивідуальних медитацій та публічних відправ. Однак композитори, особливо у творах концертного призначення, наразі віддають перевагу традиційній версії обряду.

композитора, оскільки не видавалася при його житті. «Via crucis» Ф. Ліста як вокально-хоровий твір тривалість 40–45 хвилин має ознаки ораторії (кантати), водночас через тексти невеликого обсягу в ньому вагому роль відіграє інструментальна складова, яка є цілком самостійною та автономною: окрім вокально-інструментального, композитор передбачав можливість інструментального виконання твору.

Втім, інваріантна модель — твір кантатно-ораторіального типу з розвиненою інструментальною та мінімізованою вербальною складовою — не отримала поширення. Причиною цього став сам твір «Via crucis» Ф. Ліста — унікальна композиція, що, як і вся пізня творчість митця, цілком і повністю відповідає естетиці зрілого модернізму, при цьому час її написання припадає на період, коли модернізм лише народжувався. Оригінальні знахідки Ліста, у тому числі у відтворенні євангельського нарративу, не знайшли продовження в композиторській творчості XX–XXI століття, вочевидь тому, що митці не бажали створювати копію лістівського шедевра. Єдиним винятком є модульна ораторія «Via crucis» (1997) Стефано Ваньїні (Stefano Vagnini), в якій автор звернувся саме до інваріантної — лістівської — моделі жанру хресної дороги, творчо розвинувши її богословські та художні знахідки, у тому числі темпоральні зсуви у відтворенні пасійного нарративу.

У музичній творчості більшого поширення набули два жанрові варіанти хресної дороги, перший з яких спирався на інструментальну, другий — кантатно-ораторіальну складову. Інструментальний жанровий варіант хресної дороги був закладений Ф. Лістом, а саме органною версією його «Via crucis». Однак ми також можемо висловити припущення, що до появи лістівського «Via crucis» могла існувати практика органного супроводу обряду хресної дороги, де органіст під час відправи виконував різну музику — як спеціального підібрані твори відповідного характеру, так і власні імпровізації. Так, у подібний спосіб було створено «Le Chemin de la Croix» Марселя Дюпре, що спочатку з'явилася як органна імпровізація, хоча і не в рамках церковного обряду, а публічного читання поезій з однойменного циклу Поля Клоделя, яка пізніше була записана нотами і видана як завершений музичний твір. Інструментальна хресна дорога — це 14 композицій молитовно-медитативного типу, що найчастіше створювалися для органу. Окрім органу, композитори зверталися до різноманітних інструментальних складів, у тому числі з індивідуальним підбором тембрів. Якщо органні твори передбачали використання як в богослужбовій практиці, так і концертне виконання, то інструментальні версії — лише концертне. Серед органних композицій, окрім найвідомішої «Le Chemin de la Croix» М. Дюпре, назвемо «Via crucis» (1939) Жана-Марі Плюма (Jean-Marie Plum), «Der Kreuzweg für Orgel» (1998) Гюнтера Герлаха (Günter Gerlach), «Der Kreuzweg: 14 Stationen für Orgel» (2007) Рут Цехлін (Ruth Zechlin) та ін. До інструментальних інтерпретацій хресної дороги належать «Křížová cesta» для симфонічного оркестру (1927–1928) Отакара Острчіла (Otakar Ostrčil), «Via Crucis» для струнного оркестру з облігатною віолончеллю (1960) Реджінальда Сміта-Бріндла (Reginald Smith-Brindle), «Kreuzweg» для двох гобоїв та англійського ріжка (2001) Фолькера Давіда Кірхнера (Volker David Kirchner), електронний альбом «Via crucis» (2022) Фабіо Менгоцці (Fabio Mengozzi) та ін. Інструментальні хресні дороги є циклічними програмними творами, що відтворюють сюжетну лінію обряду і характеризуються лінійною нарративністю в часовому розгортанні подій та одночасною рефлексією над ними, що характерно для музики програмного типу. Темпоральна лінійність є єдиною можливою в інструментальних версіях хресної дороги, де подієвий ряд за відсутністю вербального тексту маркується за допомогою назв, у цьому випадку — епізодів-стоянь обряду хресної дороги.

Другий жанровий варіант хресної дороги, який також генетично пов'язаний з лістівським «Via crucis» — вокально-інструментальна композиція кантатно-ораторіального типу з розлогими текстами, наскрізним музичним розвитком та

театралізованим драматизмом в передачі сюжетних колізій. Вагомість вербальних текстів, часто канонічних, наближає ці твори до пасіонів, при цьому наративний ряд відповідає традиційним для обряду хресної дороги 14 епізодам-стоянням. Серед творів, що належать до цього жанрового варіанту, назвемо «Via Crucis» (1999) Павла Лукашевського (Paweł Łukaszewski), «Křížová cesta» (2011) Лукаша Гурніка (Lukáš Hurník) та ін. У таких композиціях пасійний наратив є лінійним, але, подібно до жанру барокових та постбарокових пасіонів, оповідна лінія переривається коментарями-рефлексіями на відповідні події.

Отже, більш ніж за сто років історії розвитку музично-літургичного жанру хресної дороги на основі інваріанту виокремилися два жанрові варіанти, які набули більшого поширення ніж інваріант через його експериментальний характер та нетипову будову, але саме завдяки цим рисам він став фундаментом двох інших, що суттєво різняться між собою. Оскільки «Via crucis» Ф. Ліста в зарубіжній музикології є достатньо дослідженим твором, зосередимося на аспекті, який не був висвітленим у науці, а саме — особливості темпоральності у пасійному наративі.

«Via crucis» Ф. Ліста — чотирнадцятичастинна композиція зі вступом, де IV, V, X, XIII частини є інструментальними, а інші мають короткий вербальний текст, який виконує оповідну функцію, узгоджуючись з подієвим рядом (I частина — слова Понтія Пілата, що засуджує Ісуса на смерть: «Innocens ego sum a sanguine justī hujus» /«Невинний я у крові цього праведника»/; III, VII, XI частина — «Jesus cadit» /«Ісус падає»/; VIII частина — слова Ісуса до єрусалимських жінок: «Nolite flere super me, sed super vos ipsas flete et super filios vestros» /«Не оплакуйте мене, але оплакуйте себе і дітей своїх»/; XII частина — слова Ісуса на хресті: «Eloi Eloi lamma sabacthani» /«Боже мій, Боже мій, нащо ти мене покинув»/, «In manus tuas commendo spiritum meum» /«В руки твої віддаю дух свій»/, «Consummatum est» /«Звершилося»¹), або є коментарем, подібно до барокових пасіонів кантатно-ораторіального типу протестантської традиції (лютеранські піснеспіви пасійного змісту «O Haupt voll Blut und Wunden» /VI частина/ та «O Traurigkeit, O Herzeleid» /XII частина/²), де оповідь зупиняється, даючи простір рефлексії — композиторській і слухачькій.

На перший погляд, наратив лістівської хресної дороги є лінійним, однак у творі є кілька невідповідностей змісту її епізодів-стоянь та текстів, які обирає композитор для художнього втілення тієї чи іншої події. Так, наприклад, в XI частині, що оповідає про момент прибивання Ісуса до хреста, звучить текст «Crucifige» («Розіпни на хресті»), хоча ці євангельські слова відносяться до більш раннього епізоду пасійної оповіді, а саме її початку (I частина, що оповідає про суд у Пілата). Але найбільш показовим є використання тексту першої строфи секвенції *Stabat mater*, зміст якої присвячено розповіді про страждання Богородиці під хрестом, у III, VII, IX частинах твору — тих, які оповідають про падіння Ісуса під вагою хреста на шляху до Голгофи. Як бачимо, текст *Stabat mater*, використаний композитором, темпорально не синхронізований та змістовно не пов'язаний з сюжетним розгортанням пасійної оповіді про хресну дорогу Ісуса Христа. Не варто його розглядати і як коментар до епізоду падіння Ісуса під хрестом, принаймні у вузькому розумінні, бо перша строфа *Stabat mater*, окрім змістовної невідповідності, є наративним, а не рефлексивним, догматичним чи повчальним текстом, хоча вона, безумовно, з музичної точки зору близька до коментаря, бо медитативно-споглядальним характером відтіняє драматичну репліку «Jesus cadit».

¹ Латинський текст XII частини — три з семи слів, які становлять основу жанру Сім слів Ісуса Христа на хресті. Оскільки слова належать до різних Євангелій, їх треба інтерпретувати не як рецепцію композитором традиції пасіонів, а саме жанру Сім слів Ісуса Христа на хресті.

² Нагадаємо, що перший протестантський піснеспів був використаний Й. С. Бахом у Пасіоні за Матфеєм (№ 54 з текстом першої строфи), другий — у Пасіоні за Марком (№ 48 за реконструкцією Роберта Кольстри /Robert Koolstra/ 2017 року з текстом восьмої строфи «O Jesu, du Mein Hilf und Ruh»).

Висловимо припущення, чому Ф. Ліст у «Via crucis» порушив лінійну послідовність розгортання пасійного сюжету. В 14 епізодах-стояннях обряду хресної дороги майже відсутня богородична лінія (мати Ісуса згадується лише в IV епізоді), яка достатньо розвинена в пасіонах і Семи словах Ісуса Христа на хресті, оскільки в основі цих жанрів — євангельські тексти, а не лише окремі епізоди пасійного наративу. Найбільш богородичним серед пасійних жанрів є *Stabat mater*, але в посттридентську добу цей текст став частиною літургічних відправ іншого свята — Семи скорбот Богородиці (15 вересня), хоча в паралітургічній пісенній практиці використовувався і як пасійний. Якщо ж говорити про обряд хресної дороги, то в ньому богородична лінія є опціональною, але вона може бути посилена через відповідні молитовні звертання і прохання або розмірковування над тими чи іншими епізодами з позицій богородичної теології, що є можливим завдяки нерегламентованості текстів обряду. Богородичний вимір хресної дороги засвідчують численні¹ зображення її разом з іншими жінками, що супроводжували процесію до Голгофи, не лише на четвертій, а й інших зупинках-стояннях хресної дороги.

Відповідно до церковної практики, що знайшла відбиток в образотворчих версіях хресної дороги, «Via crucis» Ф. Ліста має богородичний вимір, але в силу специфіки музичного мистецтва його художнє втілення є більш складним. Композитор звертається до найбільш знакового тексту-символу пасійної оповіді — секвенції *Stabat mater*, що стає маркером богородичної присутності, подібно до її зображень на картинах чи скульптурах хресної дороги. У III, VII, IX частинах твору Ф. Ліст використовує текст першої строфи секвенції, яка змальовує пасійний епізод стояння Богородиці під хрестом, що не увійшов до обряду хресної дороги, тим самим намічаючи паралельну сюжетну лінію, хоча й не розвиває її². Але попри те, що повноцінного богородичного наративу у Ф. Ліста немає, поява образу-символу Богородиці у «Via crucis» є розсередженою в часі та темпорально неузгодженою з пасійною оповіддю, тим самим відкриваючи шлях до змалювання богородичної присутності в пасійних подіях через окремий наратив.

Темпоральну нелінійність у сюжетній лінії хресної дороги було розвинуто у «Via crucis» С. Ваньїні³. Попри відмінності у вербальних текстах, музичному стилі та драматургії, твір С. Ваньїні, орієнтуючись на жанрову модель Ф. Ліста, створює

¹ Оскільки хресна дорога є найпоширенішою паралітургічною практикою Католицької Церкви, зображення всіх її епізодів (у вигляді картин) є в кожному храмі; достатньо поширеними є й позахрамові барельєфи або скульптури. Ці зображення, які слугують дороговказом під час відправи хресної дороги, спрямовані допомагати вірянам зосередитися над кожною її подією.

² Процесуальність у Ф. Ліста намічена скоріше музичними засобами, ніж вербальними: мелодія *Stabat mater* вперше гармонізована і звучить в тональностях *fis-moll/A-Dur*, вдруге — *g-moll/B-Dur*, втретє (у дещо видозміненому вигляді) — *b-moll/Des-Dur*. Отже, символічний рух вниз відбувається за допомогою занурення у бемольну сферу. У XIII частині, що оповідає про зняття тіла Ісуса з хреста, мелодія секвенції, вже без тексту і в скороченому вигляді, звучить в тональності *es-moll*, яка у музиці романтичної доби семантично пов'язана зі смертю.

³ Стефано Ваньїні (нар. 1963 р.) — італійський композитор і органіст. Народився у м. Фано (Fano), провінція Пезаро і Урбіно (Pesaro e Urbino), навчався грі на органі, органній композиції та електронній музиці в Італії та США, брав участь у майстер-класах провідних органістів сучасності. З 1986 по 2013 рік був арт-директором Міжнародного органного фестивалю в Санта Марія Нуова (Santa Maria Nuova) у м. Фано. З 2003 року виступає в дуеті під назвою «Aidaduo» зі співачкою Джорджією Раньї (Giorgia Ragni). Є автором книг з музичного мистецтва міждисциплінарного спрямування. У музичному світі С. Ваньїні відомий передусім як теоретик модульної музики, яка передбачає варіативність та відкритість тексту музичного твору завдяки модульній конструкції і можливості комбінації музичних модулів. Твір «Via crucis», що був написаний у 1997 році та успішно виконаний, окрім Італії, в Німеччині, Австрії, Швейцарії, Китаї, Бразилії, Аргентині, Уругваї, став першою модульною композицією автора. Серед інших релігійних творів композитора — «Missa Jubilaris Picena», «Te Deum», «Our Father», «Vergine Madre» та ін.

постмодерну реплікацію лістівської композиції із врахуванням досвіду музики ХХ століття, у тому числі варіантів жанрової моделі¹ хресної дороги. Саме в цьому полягає оригінальність та художня цінність твору італійського композитора.

Вербальні тексти основного пасійного нарративу, обрані С. Ваньїні, в цілому відповідають лінійності розгортання сюжету, хоча вони майже не збігаються з лістівськими. Спільним є лише текст VIII епізоду, що оповідає про зустріч Ісуса з єрусалимськими жінками, при цьому у С. Ваньїні використано весь євангельський текст звертання Ісуса до жінок (Лк 23: 28–30), на відміну від скороченої версії у Ф. Ліста. Якщо говорити про темпоральність розгортання подій та хронологічну узгодженість обраних для її описів текстів, то відмітимо той факт, що С. Ваньїні, з одного боку, «виправляє» хронологічну «помилку» Ф. Ліста і розміщує текст «*Crucifige eum*» («Розіпни Його на хресті») у I, а не XI частині, з іншого сам припускається «помилки», порушуючи хронологію подій, коли слова розіп'ятого на хресті Ісуса, де він звертається до своєї матері («*Mulier ecce filius tuus*» /«Жінко, ось твій син»/) звучать у IV частині твору, яка оповідає про зустріч Ісуса своєї матері на хресній дорозі. Однак найбільша темпоральна неузгодженість пов'язана з використанням тексту *Stabat mater* у III, VII, IX та XII частинах твору, тобто, за винятком однієї, тих самих, що й Ф. Ліст². Утім, С. Ваньїні не копіює лістівський твір, а творчо розвиває ідею темпоральної розсинхронізації між змістом епізодів хресної дороги та текстами, які для них було підбрано. С. Ваньїні використовує не лише першу строфу, а весь текст *Stabat mater*, розбиваючи його на 4 нерівні фрагменти (строфи 1–3, 4–7, 8–13, 14–20) та розміщаючи їх в III, VII, IX (так само, як у Ф. Ліста) та XII (у Ф. Ліста мелодія *Stabat Mater* без вербального тексту звучить у XIII частині) частинах твору. Розсинхронізація змісту епізодів хресної дороги та їх вербальних текстів, що ми бачили у Ф. Ліста, у С. Ваньїні завдяки використанню усієї секвенції трансформується у два паралельних нарративи — пасійний і богородичний, які темпорально не узгоджені між собою (вони перетинаються лише в момент смерті Ісуса в XII частині), але, доповнюючи один одного, створюють єдиний христо-богородичний вимір євангельської оповіді.

Оскільки текст секвенції *Stabat mater* С. Ваньїні озвучує повністю, у рамках чотирнадцятичастинного «*Via crucis*» виокремлюється чотиричастинна *Stabat mater*, як свого роду жанр у жанрі. Дещо подібне ми знаходимо у Ф. Ліста в ораторії «Христос» або у К. Пендерецького в його Пасіоні за Лукою, де *Stabat mater*, хоча і є частиною масштабнішого твору, маючи завершену форму, може виконуватися окремо від нього. Втім, між цими творами та «*Via crucis*» С. Ваньїні є суттєва різниця: по-перше, у Ф. Ліста та К. Пендерецького *Stabat mater* синхронізована із загальним нарративом; по-друге, вони є цілісними композиціями, із власною музичною драматургією, а «*Stabat mater*» С. Ваньїні як окремий твір існує лише віртуально, як розсереджена у часі паралельна оповідь у рамках центрального нарративу — хресної дороги. Втім, з музичної точки зору, віртуальна *Stabat mater* С. Ваньїні, якщо її виконувати як окремий твір, має свою драматургію. III, VII, IX частини є медитативно-споглядальними за характером музичного висловлювання та камерними за виконавським складом (сопрано /III/, тенор /VII/, контральто /IX/ соло з органом), натомість хорова (в супроводі органу) XII частина, текст якої поєднує два нарративи — пасійний («*Eloi Eloi lamma sabacthani*») і богородичний (14–20 строфи *Stabat mater*) —

¹ З інструментальними хресними дорогами твір С. Ваньїні поєднує базовий модуль А, написаний для органу, який може бути доповнений будь-якими іншими модулями (модуль А — орган, модуль В — комп'ютер, модуль С — чотириголосний мішаний хор, модуль D — струнний оркестр та перкусія, модуль Е — квартет дерев'яних духових інструментів, модуль F — відеоряд), з кантатно-ораторіальними — доволі розлогі вербальні тексти в VIII, IX, XII частинах.

² У цьому контексті варто звернути увагу на той факт, що після Ф. Ліста у вокально-інструментальних версіях «*Via crucis*» лише С. Ваньїні звертався до тексту секвенції *Stabat mater*.

звучить урочисто і водночас драматично, оскільки оповідає про смерть і водночас перемогу над нею.

Отже, С. Ваньїні розвиває геніальну знахідку Ф. Ліста, а саме оригінальну форму вияву богородичної присутності в сюжеті обряду хресної дороги, створюючи у пасійній оповіді окремих паралельний богородичний наратив, тим самим підкреслюючи її місце в історії спасіння та відкуплення людства.

Висновки та перспективи.

«Via crucis» як пасійний жанр, що має паралітургічну генезу з нерегламентованістю текстів, у музичній творчості не набув такого поширення, як пасіони, Stabat mater, Сім слів Ісуса Христа на хресті. На основі жанрового інваріанту (твір кантатно-ораторіального типу з розвиненою інструментальною та мінімізованою вербальною складовою) сформовані два варіанти – інструментальний та кантатно-ораторіальний з розлогою та деталізованою сюжетною лінією. Жанровий інваріант, представлений твором «Via crucis» Ф. Ліста (1879) та однойменною модульною ораторією С. Ваньїні (1997), виявився найбільш мобільним та відкритим до експериментів. Обидві композиції відзначаються нетрадиційним для сакральної музики темпоральним рішенням в розгортанні пасійної оповіді. Ф. Ліст порушує лінійність пасійного наративу, який спирається на чотирнадцять епізодів обряду хресної дороги, обираючи для низки частин свого «Via crucis» темпорально неузгоджені зі змістом описуваних подій вербальні тексти. Особливого значення у творі композитора набуває середньовічна секвенція Stabat mater, що слугує маркером богородичної присутності в сюжетному ряді хресної дороги. У «Via crucis» С. Ваньїні, який у своїй композиції орієнтувався на лістівський твір, темпоральна нелінійність стає основою паралельної богородичної сюжетної лінії. Темпоральні зсуви та подвійна (паралельна) наративність у творах Ф. Ліста та С. Ваньїні стають формою передачі богословських істин, а саме в особливий та наочний спосіб підкреслюють роль Богородиці в історії Спасіння.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Ефименко А. Пути обновления теории и богослужебной практики католической мессы XX столетия (на примере творчества церковных композиторов) : монография. Луцк : Вежа, 2011. 402 с.
2. Кореньяк О. Романтична рецепція григоріанського хоралу (на прикладі твору Ф. Ліста «Via crucis»). *Київське музикознавство*: зб. ст. Київ, 2002. Вип. 8. С. 94–101.
3. Кунцлер М. Літургія Церкви. Львів : Свічадо, 2001. 616 с.
4. Шпак Г. Венгерская национально-религиозная идея в хоровом творчестве Ф. Листа : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 205 с.
5. 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.
6. 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.
7. Pesce D. Liszt's Final Decade. Rochester : University of Rochester Press, 2014. 369 p.

REFERENCES

1. Efimenko, A. (2011). *Puti obnoveniia teorii i bogoslužhebnoi praktiki katolicheskoi messy XX stoletiiia (na primere tvorchestva tserkovnykh kompozitorov) [Ways to update the theory and liturgical practice of the Catholic Mass of the 20th century (on the example of the work of church composers)]*. Lutsk: Vezha, 402 p. [in Russian].

2. Koreniak, O. (2002). *Romantychna retsepsiia hryhorians'koho khoralu (na prykladi tvoriv F. Lista «Via crucis»)* [Romantic perception of the Gregorian chant (on the example of F. Liszt's work «Via crucis»)]. In: *Kyivske muzykoznavstvo [Kyiv musicology]*. Issue 8, pp. 94–101. [in Ukrainian].

3. Kunzler, M. (2001). *Liturhiia Tserkvy [Liturgy of the Church]*. Lviv: Svichado, 616 p. [in Ukrainian].

4. Shpak, G. (2012). *Vengerskaia natsionalno-religioznaia ideia v khorovom tvorchestve F. Lista [The Hungarian national-religious idea in the choral work of F. Liszt]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Odesa National A. V. Nezhdanova Music Academy. Odesa, 205 p. [in Russian].

5. Black, D. D. (2014). *Franz Liszt's «Via Crucis»: A summation of the composer's styles and beliefs*. The University of Arizona ProQuest Dissertations Publishing, 107 p. [in English].

6. De Mey, P., Burn, D. (2012). «Regnavit a ligno Deus»: Tradition and Modernity in Liszt's «Via crucis». In: *Devotional Cultures of European Christianity 1790–1960*. Dublin: Four Courts Press, pp. 99–121. [in English].

7. Pesce, D. (2014). *Liszt's Final Decade*. Rochester: University of Rochester Press, 369 p. [in English].

OLGA ZOSIM

Zosim, Olga – Dr. Habil. of Art Criticism, Professor, Professor at the V. I. Vernadsky Taurida National University (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7546-094X>

olgazosim70@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2023.137.294667

TEMPORAL DIMENSIONS OF THE PASSION NARRATIVE IN «VIA CRUCIS» BY FRANZ LIST AND STEFANO VAGNINI

Relevance of the study. Postmodern genre pluralism, including in sacred musical creativity, has increased the interest of scientists in church genres that have recently been on the margins of musicological science, namely those that were not based on canonical texts, but relied on the paraliturgical tradition. Among them, let us pay attention to the rite of the Way of the Cross (via crucis), which for a long time was in the shadow of canonical genres, but in the period of modernism and especially in postmodern times, due to mobility, it turned out to be relevant for the creative searches of contemporary masters. The first artistic example—«Via crucis» by F. Liszt, created at the end of the 19th century, laid the foundation for the genre of the Way of the Cross, and therefore deserves the primary attention of scientists. No less important are works that not only continue the genre tradition, but also rely on the Lisztian model invariant. In this context, the iconic composition is «Via crucis» by S. Vagnini, written at the turn of the millennium. Both works are connected not only by belonging to the genre invariant, but also by the originality of approaches to the passion narrative underlying the rite, so this aspect is central in the comparative analysis of these compositions that are significant for European religious music.

The purpose of the article is to reveal the temporal aspect of the deployment of the passion narrative in the compositions «Via crucis» by F. Liszt and S. Vagnini and to elucidate the artistic and dogmatic-theological potential of temporal shifts in the passion narrative.

The methodological basis of the article are the historical, cultural and comparative methods, which made it possible to single out the Way of the Cross from other passion genres and to carry out its typology. Musical-liturgical and theological-hermeneutic analysis made it possible to identify the features of the embodiment of the passion narrative in the works of «Via crucis» by F. Liszt and S. Vagnini, to prove that temporality as a category outlining the linearity or non-linearity of the

storyline deployment can become a factor in the formation of new meanings—artistic and theological-dogmatic.

The results and conclusions. A typology of the musical-liturgical genre of the Way of the Cross has been created: a genre invariant (a work of cantata-oratorio type with a developed instrumental and minimized verbal component) and two variants—instrumental and cantata-oratorio with a sprawling and detailed storyline—has been identified. The genre invariant, represented by the work «Via crucis» by F. Liszt (1879) and the modular oratorio of the same name by S. Vagnini (1997), turned out to be the most mobile and open to experiments. Both works are notable for the temporal decision in the unfolding of the passionate narration, which is unconventional for sacred music. F. Liszt violates the linearity of the passionate narrative, based on fourteen episodes of the rite of the Way of the Cross, choosing for a number of parts of his «Via crucis» verbal texts that are temporally inconsistent with the content of the events described. Of particular importance in the composer's work is the medieval sequence *Stabat mater*, which serves as a marker of the presence of the Mother of God in the storyline of the Way of the Cross. In «Via crucis» by S. Vagnini, who in his composition focused on Liszt's work, temporal non-linearity becomes the basis of a parallel storyline of the Mother of God. Temporal shifts and double (parallel) narrativity in the works of F. Liszt and S. Vagnini become a form of conveying theological truths, namely, in a special and visual way they emphasize the role of the Mother of God in the Salvation history.

Keywords: religious art, the rite of the Way of the Cross, passion music genres, vocal and choral compositions «Via crucis» by Franz Liszt and Stefano Vagnini, theology in music, narrative as a form of revealing the content of theological truths.