

ПАССИОНЫ ИОАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА: МЕЖДУ ДРАМОЙ И ЛИРИКОЙ

© 2016 г. А. Е. Махов

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 15 июля 2016 г.

Аннотация: Пассионы И. С. Баха рассматриваются в данной статье как синтез драматического и лирического начал. Традиционное сравнение Пассионов с музыкальной драмой или античной трагедией не исчерпывает их жанровую природу, поскольку в Пассионах драматическое действие сосуществует с лирическим измерением, где события не показываются и не рассказываются, но выступают как повод для сопереживания. При этом голоса, выражающие это сопереживание, обозначены у Баха предельно абстрактно — как некие «Я» и «Мы», которые не поддаются отождествлению с какими-либо конкретными фигурами действия. В лирических разделах Пассионов поющий голос неотожествим с драматическим персонажем точно так же, как в лирическом стихотворении говорящий голос не поддается конкретизации в драматических или эпических терминах. «Я», поющее в ариях Баха, — самое настоящее «лирическое Я» (термин Маргарет Зусман). Принцип неотожествимости голоса и персонажа естественным образом вытекает из самой истории литургических музыкальных Страстей, в которых голос (собственно, определенная интонация, тон, манера) мог соответствовать целой группе персонажей (иудеи, ученики) или же, напротив, один персонаж может наделяться несколькими головами. Драматическое и лирическое измерения Пассионов образуют единство, которое поддерживается определенными риторическими приемами. Так, диафора (повтор слова в измененном значении) на словесно-тематическом уровне устанавливает связь между соседствующими драматическими и лирическими высказываниями; апострофа (внезапное обращение к некой отсутствующей или фиктивной аудитории) осуществляет переключение из драматического измерения в лирическое. Однако на эмоциональном уровне между драматическим и лирическим планами сохраняется несомненное напряжение. Трагизму драматического действия противопоставлен мир лирической медитации, которая парадоксальным образом находит радости в страданиях Иисуса. Отсюда в музыке Пассионов — светлые, идиллические, даже танцевальные образы, возникающие на фоне самых трагических моментов действия. Бах музыкальными средствами воплощает здесь ту же мысль о радости, заложенной в Страстях вопреки их трагизму, которую Мартин Лютер выразил в «Проповеди о созерцании Святых Христовых Страстей» (1519).

Ключевые слова: Пассионы, голос и персонаж, лирика и драма, лирическое Я, диафора, апострофа.

Информация об авторе: Александр Евгеньевич Махов — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы

им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069
Москва, Россия. E-mail: makhov636@yandex.ru

JOHANN SEBASTIAN BACH'S PASSIONS: BETWEEN DRAMA AND LYRICS

Alexander E. Makhov

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: July 15, 2016

Abstract: Johann Sebastian Bach's Passions are considered to be a synthesis of dramatic and lyric principles. Traditional comparison of Passions with musical drama or ancient tragedy does not exhaustively express the nature of the genre because in the Passions, dramatic action coexists with a lyrical dimension where the action is not shown or narrated but turns out to be the trigger for compassion. Voices expressing compassion are designated by Bach in vague terms, as a certain "I" or "We" unidentifiable with any particular person. In the lyrical episodes of Bach's Passions, a singing voice does not allow any identification in the terms of personality, in the same way as the speaker's voice remains unidentifiable in the lyric poem. The "I" singing arias in Passions is the "lyrical I" (Margarete Susman) in the strict sense of the term. The principle of non-identity of the voice with a person is deeply rooted in the history of liturgical Passions. In the medieval Passion, a single voice (a definite intonation, or a manner of singing) could be associated with a group of characters (apostles, Jews etc.), or on the contrary, a single character could be endowed with different voices. Dramatic and lyrical dimensions of Passions form a unity which is supported by certain rhetorical devices. Antanaclasis (repetition of a word but each time with a different meaning) establishes thematic connections between adjacent dramatic and lyrical statements; apostrophe (address to the absent or fictional audience) serves as a "shifter" that switches between the dramatic and lyrical dimensions. However, there is also an undeniable emotional tension between these two dimensions. Tragic effects of dramatic action are opposed to the lyric meditation which, paradoxically, finds joy in Jesus' sufferings. This is why in the music of Passions, serene, idyllic, and even dancelike images sometimes emerge amidst the most tragic moments of the action. Bach's music expresses the idea of joy found in Jesus' Passion — the same idea that Martin Luther had expressed in his "Sermon on the Meditation of Christ's Holy Passion" (1519).

Keywords: Passions; voice and character; lyrics and drama; lyrical I; antanaclasis; apostrophe.

Information about the author: Alexander E. Makhov, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M.Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: makhov636@yandex.ru

Эта статья — опыт осмысления жанровой природы баховских Страстей скорее с литературно-словесной, чем музыкальной точки зрения. В ней использованы жанровые понятия, которые сложились в литературоведческой традиции: то, что музыковед определит как «арию», окажется для нас в первую очередь «лирической медитацией», и т. п.

Впрочем, и музыковеды, исследовавшие Пассионы с жанровой стороны, не чуждались литературных категорий. Многим казалась несомненной драматическая природа «Страстей»; отсюда — ставшие традиционными аналогии между Пассионами и музыкальной драмой или трагедией, прежде всего античной (ее хоры представляются схожими с хорами «Страстей»)¹.

Определение «Страстей» как музыкальной драмы мне кажется односторонним, не учитывающим их многоуровневую структуру, в которой «драматичность» отнюдь не служит объединяющим началом, но то и дело приостанавливается, преодолевается выходом в лирическое измерение.

Жанровая неоднозначность Пассионов отчасти определяется уже гетерогенностью их текста. Бах не был его автором, однако именно он, по-видимому, осуществил его окончательный монтаж. Текст обоих дошедших до нас баховских Пассионов — «Страстей по Иоанну» и «Страстей по Матфею» (далее соответственно СИ и СМ) — включает по крайней мере три пласта: Евангельское повествование; протестантские хоралы; поэтические сочинения о Страстях, принадлежащие современным Баху поэтам, — Бартольду Генриху Брокесу и Пикандеру.

Какие эффекты создавались этим текстовым монтажом и дальнейшим его претворением в музыке?

Прежде всего, эффект полифонии времен — сопряжения трех различных временных планов. Хоры *turba* (апостолов, толпы и т. д.) и речитативы действующих лиц (Христа, Пилата, ап. Петра и др.) воссоздают Страсти как непосредственно протекающее действие. Речитатив Евангелиста (*testis'a* — т. е. свидетеля событий) повествуют о Страстях как о недавнопрошедшем. Эти два плана соотносятся вполне понятным образом: Евангелист в самом деле *видел* события и рассказывает о них как о свершившемся точно так же, как, например, Терамен в «Федре» Расина в самом деле *видел* смерть Ипполита и рассказывает об увиденном.

Сложнее обстоит дело с хоралами, обрамляющими хорами, ариями, ариозо. В них использована речь от первого лица («Я», «Мы»); однако эти «Я» и «Мы», как правило, невозможно отождествить с действующими персонажами Страстей. Невозможно однозначно

¹ См., например: [17].

определить и временной план, из которого говорят эти «Я» и «Мы». Они обладают удивительной временной подвижностью: порой они заявляют, что *видят* происходящие события и даже выражают готовность в них вмешаться (однако до реального вмешательства дело никогда не доходит), порой же они говорят из явно отдаленного будущего, ибо обладают полным знанием не только о том, чем завершатся Страсти, но и об их общем сотериологическом смысле. Их положение во времени можно определить как идеальное вневременное настоящее: ведь «Я» и «Мы» у Баха способны делать для себя «настоящим» и историческое время Страстей, и недавнопрошедшее время евангельского повествования, и отдаленное по отношению к евангельским событиям будущее.

Итак, «Страсти» создают эффект постоянного перемещения между тремя временными планами: событийным планом Страстей; планом рассказа о них «свидетелем» как о недавнопрошедшем; парадоксальным планом вневременного настоящего, позволяющего *увидеть* Иисуса вопреки временной и/или пространственной удаленности от него (речь идет, таким образом, о совсем ином «узревании», нежели реальное виденье Евангелиста-свидетеля). Назовем эти три временных плана, соответственно, планом истории, планом повествования и планом сопереживания.

Исторический и повествовательный план, с одной стороны, и план сопереживания, с другой, противопоставлены как разные измерения Страстей. Исторический и повествовательный планы образуют драматическое измерение, поскольку *двигают* действие. В плане сопереживания действие, напротив, *останавливается*. Как вернее всего обозначить это измерение?

Эпизоды, которые останавливают действие, чтобы дать возможность «поразмыслить» о нем или «прочувствовать» его, создают эффект, который многими исследователями определялся как лиризация. «Хоралы дают композитору возможность ввести в историю страстей чисто лирический элемент», — пишет в этой связи Стэнли Малиновски [13, с. 109]; но эту функцию, конечно, следует признать не только за хоралами, но и за ариями, ариозо, обрамляющими хорами.

Измерение Страстей, которому соответствует план сопереживания, будет правомерно обозначить как лирическое. «Страсти» в данных эпизодах не показывают действие, как драма (этому соответствует план истории), не рассказывают о нем, как эпос (такую функцию осуществляет *testis* в плане рассказа), но, говоря языком литературной теории XVIII в., «выражают чувства», т. е. выполняют лирическую функцию. Эту функцию и оставляла за лирической поэзией современная Баху поэтика: Иоганн Кристоф Готшед усматривает в

стихотворных плачах Ф. Р. Каница и Й. фон Бессера, написанных на смерть их супруг, «образец прекрасно выраженных аффектов» [9, с. 82].

Чувства, «выражаемые» в ариях, хоралах и функционально сходных номерах, принадлежат неким «Я» и «Мы». Кто они такие? Быть может, это субъектные роли, в которые предлагается войти слушателям музыки Баха — лейпцигским протестантам, которые, находясь в храме св. Фомы в страстные пятницы 1723 и 1729 гг., во время первого исполнения соответственно СИ и СМ, сопереживают действию, желают плакать вместе с Петром, нести крест вместе с Иисусом и т.п.² Или же как «я» и «мы» обозначают себя некие аллегорические фигуры, вроде «Верующей души» или «Дочери Сиона» из Пассионов Брокеса? Но, быть может, «Я» и «Мы», хотя бы в некоторых случаях, — все-таки персонажи из исторического плана Пассионов, а соответствующие речитативы и арии — как бы их внутренние монологи? Почему бы, в самом деле, не предположить, что знаменитая ария «Сжался, мой Бог, ради слез моих...», следующая в СМ (N 47)³ сразу за сценой отречения Петра, после слов Евангелиста: «И вышел вон, и плакал горько», — монолог самого Петра, как бы сопровождающий его плач?

Эти три версии основаны на предположении, что «Я» и «Мы» можно идентифицировать — отождествить с некой «персоной»: с аллегорическим или историческим персонажем или с «персоной» слушателя. Но такое предположение нужно отбросить как противоречащее истинной сущности лирического в баховских Пассионах. Лирическое в них состоит не столько в эмоциональном отклике на события, сколько в особой субъектной структуре, при которой говорящий / поющий голос оказывается нетождественным какой-либо персоне, драматической, аллегорической или реальной. Голос и персона принципиально неотожествимы, точно так же, как в лирическом стихотворении говорящий голос часто не поддается локализации в драматических или эпических терминах (кто, в сущности, говорит у Пушкина «Я вас любил»?).

Чтобы пояснить вышесказанное, вернемся к эпизоду отречения Петра. Имея текст Пикандера, который так легко представить как «внутренний монолог»⁴ раскаявшегося Петра, Бах вполне мог и в самом деле отдать арию историческому персонажу — самому апостолу. Более того: достаточно было бы поручить арию басу (а Петра поет бас), чтобы для слушателя возникла двусмысленная

² Так трактует эти инстанции Д. С. Хилл [10, с. 205].

³ Здесь и далее ссылки на «Страсти по Иоанну» и на «Страсти по Матфею» дают по изданиям клавиристов [4; 5] с указанием номеров частей.

⁴ Именно так трактует арию Петра (только в СИ, а не в СМ) С. Дженсон [11, с. 21].

ситуация: он вполне мог бы воспринимать арию как высказывание Петра и тем самым включить ее в драматическое измерение Пассионов.

Но Бах сознательно избегает этой двусмысленности. Ария поручена женскому голосу — альту, что заведомо исключает отождествление поющего голоса с персонажем — Петром, партию которого только что (в NN 45–46) пел бас. Тот же прием Бах применяет в СИ, где арию (N 19), следующую за сценой отречения («О, мой разум, куда хочешь ты бежать, где должен я найти успокоение?»), поет тенор, а не бас, который мог бы принадлежать Петру.

Мы имеем здесь дело с приемом де-драматизации: текст, который мог бы принадлежать драматическому персонажу из исторического плана Страстей, чисто музыкальными средствами выводится из области драматического в лирическое измерение. Говорящее здесь «Я» (или «Мы») лишено всякой локализации и конкретности, «анонимно», по выражению С. Дженсона; это самое настоящее, если использовать укоренившийся в литературоведении термин Маргарет Зусман [18], «лирическое Я».

Но «лирическое Я» в Страстях сосуществует с драматическими персонажами — и сосуществует, как мы уже показали на примере отречения Петра, далеко не изолированно: высказывание этого «Я», при некотором желании и невнимательности, можно принять за высказывание персонажа. Порой соотношение голоса и персонажа (персонажей) в самом деле таит двусмысленность. Кто поет в заключительном хоре SM слова «Мы садимся, в слезах, и обращаемся к тебе в твоей могиле...»? Анонимное «лирическое Мы», или же «исторические» персонажи — Иосиф Аримафейский, Мария Магдалина и «другая Мария», которые, как говорится в речитативе *testis'a* (N 76), «сидели против гроба»?

Эффект неотожествимости голоса и персонажа, вызванный сложным взаимодействием драматического и лирического измерений, имеет очевидный генезис в истории музыкальных Страстей.

Из истории литургических Страстей: голос и персонаж

Жанр Пассионов восходит к традиции читать на службах Страстной Недели соответствующие тексты из Евангелий — и читать особым образом, не так, как читают Евангелие на других службах. Эту черту отметил уже Августин, когда заметил: «solemniter legitur passio», «Страсти читаются торжественно» [2, ст. 1084].

Так начнется жанровое определение Страстей — на уровне интонации, особого *голоса*, который отличает этот литургический

жанр. Далее (начиная с IX в.) особая манера чтения Страстных текстов детализируется, что видно из соответствующих манускриптов, где над основным текстом помещены маленькие буквы, предписывающие чтению изменения в манере интонирования в зависимости от того, в какой персонажной сфере он находится. «Слова повествователя читались быстро; слова Христа — более медленно; речи толпы (*turba*) и других персонажей, таких как Петр или Пилат, интонировались в более высоком диапазоне или громче» [13, с. 14–15]⁵.

Дальнейшая конкретизация этого различия привела к закреплению так называемых пассионных тонов — точных звуковысотностей, на которых интонировались слова определенных персонажей или групп персонажей. Сама высота тона обладала определенной семантикой: средний регистр, в котором интонировался текст Евангелиста, выражал умеренность; низкий регистр речи Христа — смирение (*humilitas*); высокий тон (*alta vox*) толпы и мирских персонажей — одержимость страстями, прежде всего гневом [8, с. 15].

Мы видим, что интонационная дифференциация «голосов» (даже и исполняемых реально одним голосом) имеет далеко не технический, не чисто музыкальный характер: она подразумевает дифференциацию смысловых, эмоциональных позиций, различных отношений к происходящему. Неудивительно, что наряду с квази-техническими различиями характера интонирования (высоко — низко, быстро — медленно, и т. п.) в манускриптах появляются и предписания эмоционально-смысловые. Гильом Дюран в «Рационале Божественных служб» (конец XIII в.) отмечает, что Страсти «не читаются полностью в тоне Евангелия (*sub tono Evangelii*)», чтение разных слов в них должно быть различным. Однако далее Дюран проводит различия не музыкально-технические, а чисто эмоциональные: «Пение слов Христа звучит нежнее (*dulcius*)», чем пение от лица Евангелиста; «слова же нечестивейших иудеев — крикливо и с грубостью голоса (*clamose et cum asperitate vocis*)»; «плач женщин о Страстях» «читается в скорбном тоне (*in tono legitur doloroso*)» [7, с. 302].

Вышеописанный путь эволюции Страстей можно, казалось бы, определить как драматизацию: в чтении Страстей священником все яснее различаются «персонажи». Но если это и драматизация, то совершенно особого рода. Если «нормальная» драма сразу, по аристотелевскому определению, «выводит героев действующими», то в описанном нами случае *музыкальной* драматизации «герои» постепенно и трудно выделяются из *голоса*; они получают жизнь не в телесной материальности, но в игре интонаций. При этом голос

⁵ См. опыт определения жанрового своеобразия Пассионов на основе особенностей их интонирования в статье Е. Р. Пау [1].

«порождает» не столько персонажей, сколько смысловые инстанции: нечестивость иудеев, смирение Христа, преданность учеников и т. д. Один и тот же персонаж мог в этой системе распасться на два голоса: так, в манускрипте из Солсбери конца XIII в. (Парма, Библиотека Палатина, Ms. 98) Христос в момент произнесения им слов «Eli, Eli...» получал *другой голос*, отличный от того, каким он говорил до этого [13, с. 18; 8, с. 26].

Если представить себе «список действующих лиц» в Страстях, то таковыми окажутся скорее голоса, чем собственно персонажи, — голоса как обобщенные смысловые инстанции. При этом голос (собственно, определенная интонация, тон, манера) мог соответствовать целой группе персонажей (иудеи, ученики) или же, напротив, один персонаж может наделяться несколькими голосами.

Принцип неотожествимости голоса и персонажа (разумеется, проводимый не сплошь, но выборочно, в отдельных эпизодах и/или партиях), намеченный уже в ранних, средневековых Страстях, находит развитие в Пассионах Баха, с одним очень существенным дополнением: голос может облекаться в форму «Я» или «Мы» и полностью выводиться за пределы исторического плана драмы.

Взаимодействие лирического и драматического планов: риторические приемы в функции скреп и «шифтеров»

Бах, как видим, создает в Пассионах особое лирическое измерение, которое отделено от измерения драматического: лирические «Я» и «Мы» стремятся (как будет показано далее) войти в драму, но могут лишь *видеть* ее — и то лишь внутренним, духовным зрением (об этом мы еще будем говорить ниже). И тем не менее Страсти — единое целое, удерживаемое в этом качестве системой приемов, как музыкальных (выходящих за рамки моей компетенции), так и словесных. О последних и пойдет речь ниже. Эти приемы, во-первых, поддерживают связь между драматическим и лирическим измерениями, выполняя функцию скреп; а во-вторых, осуществляют переключение из драматического измерения в лирическое, выступая в функции своего рода «шифтеров».

Диафора как скрепа

Базовый прием поддержания связи между драматическим и лирическим измерениями прост: некое слово из драматической части повторяется затем в части лирической, как своего рода «слово-сигнал» (термин Г. А. Гуковского). Переходя в другое измерение, оно, разумеется, в той или иной мере меняет свое значение; поэтому у нас есть основания говорить здесь о фигуре диафоры, которая состоит именно в повторении слова в измененном значении.

Приведем несколько примеров из СМ. Речитатив Евангелиста (N 6, 8) повествует о том, как в Вифании, в доме Симона прокаженно-го (Мф. 26), некая женщина вылила на голову Иисуса «сосуд драгоценной воды (ein Glas mit köstlichem **Wasser**)». Именно слово «вода» передается в последующий речитатив альта (N 8), однако с измененным значением: «Ты, любимый Спаситель, <...> позволь мне слезными потоками моих глаз излить воду (**Wasser**) на твою голову!»

Слово «вода» в речитативе альта означает уже не миро, но потоки слез, которые тем не менее в лирическом измерении Страстей метафорически наделяются функцией мира.

Евангелист в речитативе N 27 сообщает: «И, отойдя немного, [Иисус] пал на лице Свое (**fiel nieder auf sein Angesicht**) молился и говорил: Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» — в лирической части, в речитативе баса (N 28), это «fiel nieder» подхватывается: «Спаситель пал перед своим Отцом (Der Heiland **fällt vor seinem Vater nieder**), тем самым он вновь поднял меня и всех [людей] из нашего падения к Божественному милосердию».

«Fiel nieder» в речитативе Евангелиста — конкретный телесный жест, означающий мольбу и вместе с тем смирение перед волей Отца; «fällt nieder» в речитативе баса имеет уже теологический, а не «телесный» смысл, означая кеносис, самоумаление Бога ради спасения («поднятия») человечества.

Аналогичный случай, когда диафора подхватывает слово из исторического плана и в лирическом измерении придает ему теологическую семантику, мы наблюдаем и в диафоре, соединяющей речитатив Евангелиста N 73 и речитатив баса N 74. Диафорическим словом здесь становится «Abend» — вечер. Однако, если в N 73 это вечер конкретного события — «Вечером же пришел богатый человек из Аримафеи, именем Иосиф... он, придя к Пилату, просил тела Иисусова» (Мф. 27, 57–58), — то в N 74 вечер трактован богословски, как время грехопадения и искупления одновременно: «Вечером, когда было прохладно, был явлен грех Адама; вечером Спаситель сокрушает его [т. е. греховного «старого Адама». — А. М.] <...> О прекрасное время! О вечерний час!»

Центральный для Пассионов момент — смерть Христа — также скреплен в СМ диафорой с последующей лирической частью. Евангелист (речитатив N 71) сообщает: «Иисус же, вновь издав громкий вопль, скончался (**verschied**)» (Мф. 27, 50). Глагол «verschieden» отзывается в следующем далее хорале (строфа из «O Haupt voll Blut und Wunden» Пауля Герхардта) в форме «scheiden»: «Wenn ich einmal soll **scheiden**, / So **scheide** nicht von mir... (Когда я однажды должен буду уйти, не покидай меня...)».

Апострофа как «шифтер»

Мы видели, что диафора, выполняя функцию скрепы, соединяющей драматическое и лирическое измерения Пассионов, вместе с тем способна осуществлять определенные смысловые переключения между этими измерениями. Изменение смысла повторяемого в диафоре слова позволяет переводить ход Страстей в другой смысловой план: так, в вышеприведенном примере слово «пал» («fiel nieder»), употребленное в буквальном смысле, далее повторяется в смысле теологическом («умалил себя»).

Однако основным «шифтером», производящим переключение из драматического в лирическое измерение, служит, на мой взгляд, другая риторическая фигура, также систематически используемая в Пассионах, — апострофа (в латинской терминологии *aversio*).

Эти термины, греческий и латинский, означают «отворачивание»: оратор как бы отворачивается от реальной аудитории и обращается к некоей иной аудитории, фиктивной (в ее функции могут выступать неодушевленные предметы или нематериальные сущности) или находящейся вне непосредственного контакта с оратором.

В лирической поэзии апострофа используется «систематически и интенсивно», по выражению Джонатана Каллера, одним из первых обратившего внимание и на частое использование апострофы в лирике, и на неизученность этого феномена [6, с. 150].

У Баха апострофа исключительно часто возникает в момент переключения из драматического в лирическое измерение: собственно, лирическое высказывание и начинается с апострофы. Так, в СИ после слов Евангелиста «Пилат взял Иисуса и бичевал Его» (N 30), лирическое ариозо начинается апострофой — обращением к «моей душе»: «Созерцай (*Betrachte*), моя душа <...> твое высшее благо в страданиях Иисуса» (N 31); ту же функцию выполняют и апострофы-обращения к «великой любви», к «моему разуму», к «моему сердцу», к некоему отвлеченному от действия «человеку» и т. п.

Почему апострофы у Баха можно рассматривать как своеобразные шифтеры, переключающие ход Пассионов из драматического в лирическое измерение? Нетрудно заметить, что они весьма часто представляют собой обращения к внедраматическим инстанциям, т. е. инстанциям фиктивным с точки зрения собственно драматического измерения. Более того, это обращения к инстанциям интериоризованным: обращаясь к «моей душе», к «моему сердцу», субъект Пассионов фактически обращается как бы внутрь себя. Во всех этих случаях ход Пассионов, благодаря апострофе, «отворачивается» от исторического плана и переводит нас в мир субъективных — моральных, религиозных — инстанций. «Я» и/или «Мы» этого мира, при всей своей интериоризованности, лишены конкретности, которая

позволила бы локализовать их исторически или драматически; их мир — лирический. Апострофа, «отворачивающая» (в точном смысле термина) нас от действия, прерывает его неким внутренним созерцанием (о чем еще пойдет речь ниже) и/или размышлением, субъект которых — лирическое «Я/Мы».

Однако в Пассионах немало обращений не только к интериоризированным человеческим инстанциям, но и к Богу (Господу, Иисусу, «Царю» и т. п.). Можно ли и их считать апострофами-шифтерами, переключающими нас из драматического в лирическое измерение?

В СИ и СМ обращения к Богу сильно различаются. В СИ в трех обращениях к Богу он именуется «Негг» — «Господь» (NN 1, 9, 68); апострофа к Господу (Негг) фактически обрамляет Пассион, фигурируя в первом и последнем номере. В одном случае он назван «великим царем» («Ach großer König...» — N 27), в одном — «моим дорогим Спасителем» («Mein teurer Heiland...» — N 60), и лишь в одном случае он назван «историческим» именем — Христос, но с уточнением: «Сын Божий» (N 65).

Как видим, адресат этих обращений в СИ — не страдающий богочеловек Пассионов (этот «esse homo»), но либо Бог во власти и славе (Негг, König), либо уже совершивший свою миссию «Спаситель» и «Сын Божий». Он, безусловно, трансцендентен историческому плану Страстей, а потому и обращения к нему можно трактовать как апострофы, отворачивающие нас от исторического плана и выводящие за пределы драмы в область мистического общения с Богом.

В СМ обращения к Богу становятся гораздо более интимными. Образ всемогущего Господа практически исчезает — слово «Негг» фигурирует лишь в одной апострофе, и то в сочетании с «Иисус» («Негг Jesu...», N 25). Троекратно фигурирует очень личное «Мое благо» (NN 18, 25, 44); неоднократно звучит интимное обращение по имени: «Любимейший Иисус» (N 3), «Верный Иисус» (N 10), «Мой Иисус» (NN 66, 77). Обращает на себя внимание частота апостроф, где в обращении к Богу фигурирует местоимение «мой»: «Мой, страж, мой пастырь» (N 21), «Мой Бог» (N 47) и др. (в СИ аналогичный случай — ария N 13 с обращением «моя Жизнь, мой Свет»).

К «интимным» апострофам — вообще в целом более интимным, чем апострофы СИ, — я бы отнес также обращение к «сердцу» в арии N 12 («Истекай кровью, ты, милое сердце!»), где очевидным образом имеется в виду сердце Иисуса Христа, а не обычного человека-христианина. Адресатом апострофы становится и голова Иисуса в хорале П. Герхардта «О голова, преисполненная кровью

и ранами» (N 63). Но пределом интимизации мне представляется хорал N 72, где текстом служит строфа из того же хорала Герхардта, в которой нет никакого называния Бога, но есть просто обращение к нему на «Ты»: «Когда я однажды должен буду уйти, не покидай меня...».

Апострофы в СМ в большей степени, чем апострофы в СИ, преследуют цель установить в лирическом измерении Пассионов личную, интимную связь с Богом — и не со всемогущим Господом, который так ощутимо присутствует в СИ, а скорее со страдающим и любящим Иисусом. Этот лирический Иисус гораздо ближе к историческому персонажу драматического измерения, чем «Негг» из СИ. Значит ли это, что граница между историческим планом и лирическим измерением в СМ тяготеет к стиранию? Да, но не в том смысле, что лирическое растворяется в историческом, — скорее наоборот: лирическое измерение все более расширяет свои пределы, стремясь вовлечь в свою сферу уже и непосредственную реальность исторических событий. Лирическое «Я» хочет, не теряя своего лирического качества, войти в драму, стать непосредственным свидетелем Христовых Страстей — и даже их участником.

Лирическое Я хочет стать драматическим персонажем? Лейтмотив зрения

Сострадание — основа эмоционального отклика на трагедию Страстей, столь же обязательная, как и аристотелевский «*eleos*» в катарсисе, сопровождающем восприятие античной трагедии. Уже предыстория жанра дает нам свидетельства чрезвычайно бурного выражения этого сострадания. В самом первом документе, подтверждающем факт литургического чтения Страстей (конец IV в.), — в рассказе некой паломницы в Иерусалим по имени Этерия или Эгерия — момент сострадания выражен недвусмысленно: «Когда пришли в Гефсимань, были произнесены молитва и гимн; затем зачитали места из Евангелия, где Господь был взят под стражу. При чтении этого места поднялись такие вопли и стенания рыдающих людей, что жалобные крики можно было слышать даже в городе» [цит. по: 8, с. 14].

Очевидно, подобное изъяснение чувств останавливало на какое-то время евангельское повествование: драматическое развитие прерывалось «лирическим» вторжением чувств, испытываемых конгрегацией. Другим способом прерывания драматического действия было молитвенное молчание, которое в текстах уже ранних монофонических Страстей отмечалось ремаркой, следующей за эпизодом смерти Иисуса: «*Nic genuflectitur et pausatim aliquantulum*» («Здесь преклоняют колена и некоторое время молчат»).

Идея сострадания становится ключевой в восприятии Страстей Христовых с конца XII в., когда происходит разрыв с рационалистическим августинианским пониманием Распятия как «школы» — «кафедры», с которой нас «учит» величайший «Учитель»⁶. Теперь в Распятии воспринимается в первую очередь не «doctrina» Учителя, но страдание Богочеловека, которое требует ответного эмоционального движения.

Сострадание, в свою очередь, порождает потребность видеть. По мнению Ролана Рехта, растущая «потребность в зримости (*besoin de visibilité*)» в целом характерна для «общества конца Средних веков». Так, потребность видеть чудо претворения хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы породила в конце XII в. обряд вознесения гостии, который к середине XIII в. распространился по всей Европе; той же потребностью обусловлена и практика выставления гостии в монстранцах (так, по свидетельству, относящемуся к 1333 г., в соборе Цюриха можно было увидеть «*cristallus Christi*») [15, с. 98–101].

Потребность не только сострадать, но и видеть предмет сострадания, в применении к Страстям Христовым порождает технику медитации о Страстях как внутреннего созерцания/зрения. Лютер свою Страстную проповедь 1519 г. назовет «О созерцании Священных Христовых Страстей». Слово «созерцание» (*Betrachtung*) явно имеет, помимо отвлеченного, и конкретный зрительный смысл, поскольку в тексте проповеди неоднократно говорится об особом правильном «узревании» — и Страстей в целом («Правильно мыслят страдания Христа те люди, кто видят [*ansehn*] их так, что ужасаются от них сердечно и совесть их упадает в отчаяние»), и их отдельных деталей («Когда ты видишь гвозди Христа, пронизывающие его руки, будь уверен, это твоё деяние; видишь ли его терновый венец — верь, это твои дурные помышления...») [12, с. 137].

Попутно отметим, что слово «*betrachten*», «созерцать» фигурирует в СИ — в ариозо N 31, предлагающем «созерцать» «высшее благо в страданиях Иисуса».

Сострадание, вызывающее желание видеть, далее пробуждает и желание участвовать — помочь Иисусу в его Крестном подвиге. Человек, отделенный от событий Страстей исторической дистанцией, вовлекается в них посредством тех или иных стратегий, одна из которых — создание лирического «Я», свободного от пространственно-временной локализации. Именно лирические «Я» и «Мы» стремятся соучаствовать в событиях Страстей: лирическое «Я» желает

⁶ «Крест этот был школой (*schola*). На нем Учитель (*Magister*) поучал разбойника. Древо повешенного сделалось кафедрой учителя (*cathedra factum est docentis*)» [3, ст. 1116].

войти в исторический план, преодолев преграду времени. Однако это желание остается неосуществимым: лирическое «Я» хочет, но не может стать драматическим персонажем — и в этом и состоит «драматизм» его ситуации.

Неосуществимое желание участвовать в конечном итоге редуцируется в Пассионах до желания *видеть*, иногда в самом деле осуществляемого — в лирическом, но не в драматическом измерении. Трудно, наверно, найти другие музыкально-словесные произведения, в которых так настойчиво проводился бы мотив зрения, выражаемый в призыве «узреть», в просьбе «показать», и иногда — в непосредственном «я вижу».

Этот мотив проведен уже во вступительных хорах обоих Пассионов. В СИ — в призыве к Христу: **«Покажи нам (Zeig uns) своими Страстями, что ты, истинный Сын Бога...»**; в СМ — в многократном, обращенном к «верующим», призыве «дочерей Сиона» **«узреть»**: «Узрите! — Кого? — Жениха! Узрите его! — Как? — как Агнца. Узрите! — Что? — Узрите терпение. Узрите! — Что? — Нашу вину».

В СИ мотив зрения вновь появляется в хорале N 20 (фрагмент хорала Пауля Штокмана), после сцены отречения Петра. Петр, говорится в хорале, заплакал, как только на него был обращен «серьезный взгляд», — так и ты, Иисус, «посмотри на меня, когда я не захочу покаяться; если я совершил зло, растревожь мою совесть». Далее мотив всплывает в уже упомянутом ариозо N 31, предлагающем «душе» «созерцать» свое «высшее благо в страданиях Иисуса».

В арии баса с хором (N 60) призыв и/или желание увидеть наконец осуществляется: лирическое «Я», вопрошающее Спасителя, может ли оно теперь, благодаря Крестному подвигу, «унаследовать Царство Небесное», не слышит, но *видит* ответ Распятого Иисуса: «Из-за мук ты ничего не можешь сказать, но ты наклоняешь голову и говоришь молча: да».

Наконец, в завершающем СИ хорале (фрагмент хорала Мартина Шаллинга) лирическое «Я» просит «Господа» «пробудить» его в «судный день», чтобы «мои глаза увидели тебя во всей радости, о Божий Сын, мой Спаситель и престол милосердия!»

Мотив зрения оказывается в СИ обрамляющим: открывается Пассион призывом к Иисусу «показать» истинность его Божественности, а завершается просьбой «дать увидеть» Христа во славе, после судного дня.

В СМ — сходная ситуация: мотив зрения появляется неоднократно, демонстрируя колебания между желанием и призывом увидеть — и «узреванием» осуществленным, правда, лишь в лирическом измерении. Во вступительном хоре СМ мотив зрения, как

мы уже отметили, проведен гораздо мощнее, чем во вступительном хоре СИ. Призыв «узреть», так акцентированно звучащий в начале Пассиона, реализован далее в речитативе тенора с хором (N 25). Лирическое «Я» этого номера *видит* Иисуса в Гефсиманском саду — и передает увиденное: «О боль! Здесь трепещет мучимое сердце: как он склоняется вниз, как бледно его лицо! <...> Ах! Мои грехи ударили тебя...».

В арии с хором (N 36), открывающей вторую часть СМ, мотив зрения возвращается в модальность желания: «Ах, теперь моего Иисуса нет со мной», — констатирует лирическое «Я» и вопрошает: «Возможно ли, могу ли я видеть [его]?»

Появляется в СМ и зеркальное обращение мотива «я смотрю на Иисуса» — «Иисус смотрит на меня». В средней части арии «Erbarme dich» (N 47) лирическое «Я» обращается к «моему Богу» с просьбой «посмотреть»: «Взгляни, сердце и глаза плачут перед тобой горько. Сжался, сжался!»

Кульминацией этого взаимного «узревания» становится, пожалуй, ария N 70, останавливающая повествование о Распятии предложением «узреть» его — собственно, как сказано в тексте, узреть, как «Иисус распростер руки, чтобы нас обнять», и пойти в его объятия. Ключевой глагол «узрите» («sehete»), который многократно повторяется во вступительном хоре, здесь не просто открывает текст, но распевается в фигурации, занимающей почти четыре такта (!), а затем, после инструментального такта, повторяется еще раз, уже не изолированно, но в словосочетании «Sehet, Jesus hat die Hand / Uns zu fassen ausgespannt...». Столь подчеркнутое выделение глагола «видеть» музыкальными средствами, несомненно, свидетельствует о желании Баха подчеркнуть важность мистического узревания Распятого Иисуса.

Появляется мотив и в конце Пассиона — если не в заключительном хоре, то в предваряющем его речитативе, а именно, в необычной апострофе — обращении к «блаженным останкам» Иисуса. В этом обращении мы обнаруживаем столь же необычный призыв к «останкам» — «узреть»: «О, блаженные останки, смотрите, как я оплакиваю вас с раскаянием и сожалением, ибо мое падение принесло вам такое несчастье!»

Как и в СИ, мотив зрения в СМ оказывается обрамляющим, хотя реализовано это обрамление иначе, как бы в зеркальной инверсии: во вступительном хоре «верующие» души пытаются «узреть» Христа; в речитативе, предваряющем финал, «останкам» Христа предлагается узреть «раскаяние» верующей души.

Еще раз отметим, что все отмеченные нами импульсы к «узреванью» событий исторического плана исходят из лирического измере-

ния, которое у Баха остается отделенным от изображаемой реальности: лирические «Я» и «Мы» чаще либо *хотят* узреть, либо *просят* Иисуса узреть их, и лишь изредка прорываются к видению, которое представляет собой *внутреннее* созерцание событий, а не непосредственный прорыв к ним. Лирический субъект хочет войти в драматическое действие и историческую реальность, но останавливается на разделяющем пороге: лишь сила внутреннего зрения позволяет ему воображаемо преодолеть этот порог.

Эмоциональная структура Пассионов: affectus versus meditatio

Баховские «отворачивания» от драматического действия (эти композиционные апострофы), повороты к медитации, в которую погружены его лирические субъекты, — причем повороты, происходящие неожиданно, в самые напряженные моменты событий, — на уровне общей музыкальной композиции создают эффект, воспринимаемый современным слушателем не без доли недоумения. Почему в самом трагическом месте действия начинает звучать какая-то безмятежная, даже веселая музыка?

Приведем два наиболее, на наш взгляд, важных случая такого эмоционального остранения в обоих Пассионах. В СИ это ария баса с хором (N 60), которая следует сразу после слов Евангелиста: «И склонил голову, и отошел». Ария начинается словами: «Мой дорогой Спаситель, позволь тебя спросить...» — не слишком, казалось бы, подходящий момент для вопроса! Столь же «неуместен» и характер музыки: светлый ре мажор, трехдольный метр с настойчиво повторяющейся ритмической фигурой — как в танцевальной музыке: напрашивается ассоциация с менуэтом.

Эти музыкальные приемы, похоже, преследуют одну цель — противопоставить арию драматическому действию. Ария с ее спокойной радостью — внутренняя, *созерцательная* беседа со Спасителем. И в самом деле, как мы уже говорили выше, лирическое «Я», вопрошающее здесь Христа о свершении дела спасения, получает *зримый* ответ — утвердительный наклон головы Распятого.

В СМ аналогичную функцию выполняет ария альты N 70, предшествующая моменту смерти Иисуса: она предлагает *узреть*, как «Иисус распростер руки, чтобы нас обнять», и пойти в его объятия. Мотив внутреннего узревания (речь фактически идет об узревании «нами» чуда нашего собственного спасения), как и в арии N 60 из СИ, воплощается в светлой, безмятежной музыке: тональность (ми-бемоль мажор), повторяющаяся ритмическая фигура «покачивания», трели создают почти идиллический этос.

И здесь Бах очевидным образом стремится обособить эту «арию внутреннего созерцания» от драматического измерения с его напряженными и трагическими аффектами.

Сфере драматических аффектов у Баха противостоит мир лирической медитации, которая не только сопереживает, но и, парадоксальным образом, находит «радости» в страданиях Иисуса. Отсюда в музыке Пассионов — светлые, идиллические, танцевальные образы, возникающие на фоне самых трагических моментов действия.

Такая двойственность заложена, возможно, в самой природе литургических Страстей. Скорбно-радостную двойственность Страстной недели отмечает сиенский «*Ordo officiorum*» (1215): «...таинства одного и того же спасения отчасти придавливают нас к скорби, отчасти возносят к радостям (*partim nos deprimunt in tristitiam, partim levant ad gaudia*)» [14, с. 124]. Еще яснее мысль о радости, заложенной в Страстях вопреки их трагизму, выражена у Лютера, в уже цитированной Страстной проповеди 1519 г. В 13 и 14 параграфах этой проповеди Лютер дает совет: «Отбрось твои грехи от себя на Христа (*wirffestu deyn sunde von dir auff Christum*)», если, конечно, ты твердо веришь, что его раны и страдания — это твои грехи, которые он несет и искупает. «Ибо наш грех, если мы позволим ему воздействовать на нашу совесть и остаться с нами и будем смотреть (*ansehen*) на него в нашем сердце, станет для нас слишком силен и останется жить [в нас] вечно. Но если мы увидим, что он лежит на Христе и побежден его Воскресением, и если мы поверим в это твердо, то он [грех] умрет и превратится в ничто. Ибо на Христе он [грех] не может остаться, он будет поглощен его Воскресением, и ты не увидишь (*sihest*) теперь на нем [Христе] ни ран, ни боли, то есть никакого знака греха».

Значит, от созерцания страдания в Страстях нужно в конечном итоге отказаться и видеть в них радость — как пишет Лютер, «не созерцать (*zusehen*) больше страдание Христа (ибо оно уже сделало свое дело и напугало тебя), но прорваться (*durchdringen*) сквозь него и узреть его [Иисуса] дружественное сердце, которое полно любви к тебе...» [12, с. 140].

Моменты медитативного «отворачивания» от действия — те, о которых говорилось выше, и другие подобные — собственно, и представляют собой такие «прорывы» (воспользуемся лютеровским словом) к радостному смыслу Страстей: на какой-то момент страдания и раны исчезают, а лирическое «Я/Мы» узревает «дружественное сердце» Христа. В этой связи уже не кажется странным отказ от оплакивания Иисуса, звучащий в начале финального хора СИ: «Покойтесь, вы, священные останки, которые я теперь больше не оплакиваю...».

Вернемся, в заключение, к нашей попытке определить измерение баховских Пассионов, связанное с безымянными инстанциями «Я/

Мы», как лирическое. Как видим, лирическое у Баха предполагает некую отрешенность, дистанцию от событий — лирический субъект воспринимает их как бы из удаления, как уже совершившиеся и законченные, а порой и просто вступает в резкое расхождение с эмоциями исторических персонажей, радуясь там, где последние скорбят.

Насколько такая форма лирического согласуется с современными Баху представлениями о лирике? Младший современник Баха (и также, по крайней мере на момент исполнения СМ, житель Лейпцига), Иоганн Кристоф Готшед, развивает теорию лирики как высказывания, дистанцированного от аффекта, испытываемого поэтом, и не имеющего ничего общего с самовыражением: «Ведь очевидно, что поэт в тот момент, когда он сочиняет стихи, не может испытывать полную силу страсти... Аффект должен уже в значительной мере утихнуть, когда поэт берется за перо и хочет представить все свои жалобы в упорядоченной связи» [9, с. 82].

Спустя шесть десятилетий Шиллер в своем понимании лирики займет сходную позицию: в рецензии на стихотворения Бюргера (1791) он будет предостерегать поэта против «воспевания боли в состоянии боли». Поэт не должен сочинять «в момент господства аффекта» — это звучит как реминисценция из Готшета! Настоящий лирик сочиняет как бы «из нежного и удаляющего воспоминания», становясь при этом «чуждым самому себе (*sich selbst fremd zu werden*), отделяя предмет своего вдохновения от собственной индивидуальности». Изображая собственный аффект, он достиг бы одной лишь «исторической» цели. Итог таков: «Для прекрасного изображения самой огненной страсти необходимы определенные покой и свобода» [16, с. 95, 96, 102].

Именно такой, дистанцированный и медитативный, взгляд на события Страстей — как бы из «удаляющего воспоминания», по выражению Шиллера, — мы и находим в музыкальных высказываниях Страстей, которые определены нами как лирические.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Pay E. P.* Эпическое, сакральное, драматическое: выделение образных сфер в процессе формирования жанра пассионов // Грамота. 2015. № 5 (55): в 2 ч. Ч. II. С. 149–151.
- 2 *Augustinus.* Sermo 218 // *Patrologia Latina.* Vol. 38. Parisiis: apud J. Migne, 1841. Col. 1084–1087.
- 3 *Augustinus.* Sermo 234 // *Patrologia Latina.* Vol. 38. Parisiis: apud J. Migne, 1841. Col. 1115–1117.
- 4 *Bach J. S.* Johannes-Passion / Klavierauszug von G. Rösler. Leipzig: Edition Peters, O.J. (N 39).
- 5 *Bach J. S.* Matthäus-Passion / Klavierauszug von K. Soldan. Leipzig: Edition Peters, O.J. (N 4503).

6 Culler J. *Apostrophe* // Culler J. *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*. Lnd; N. Y.: Cornell University Press, 2001. P. 135–154.

7 Durandus, *Gulielmus*. *Prochiron, vulgo rationale divinatorum officiorum*. Matriti: Blasii Roman, 1775. 448 p.

8 Fischer K. von. *Die Passion: Musik zwischen Kunst und Kirche*. Stuttgart: J. B. Metzler; Kassel: Barenreiter, 1997. 145 S.

9 Gottsched J. Chr. *Versuch einer Critischen Dichtkunst* // Gottsched J. Chr. *Schriften zur Literatur*. Stuttgart: Ph. Reclam, 1989. S. 12–196.

10 Hill D. S. *The Persistence of Memory: Mode, Trope, and Difference in the Passion Chorale*. (Diss. Ph. D.). State University of New York, 1994. 293 p.

11 Janson S. *Johann Sebastian Bachs Passionsmusik als persönlicher Frömmigkeitsausdruck: Studien zur Arie «Erbarme dich, mein Gott» aus der Matthäus-Passion* // *Die Musikforschung*. 36. Jahrg. H. 1 (Januar–März 1983). S. 18–24.

12 Luther M. *Sermo von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi* // Luther M. *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Bd 2. Weimar: H. Böhlau, 1884. S. 136–142.

13 Malinowski St. A. *The baroque oratorio passion*. (Diss. Ph. D.). Cornell University, 1978. 595 p.

14 *Ordo officiorum ecclesiae senensis*. Bononiae: Longhi, 1766. 531 p.

15 Recht R. *Le croire et le voir. L'art des cathédrales XII^e–XV^e siècle*. P.: Gallimard, 1999. 446 p.

16 Schiller F. *Über Bürgers Gedichte* // Schiller F. *Über Kunst und Wirklichkeit*. Leipzig: Reclam, 1975. S. 83–106.

17 Somervell D. C. *The Bach Passions and Greek Tragedy* // *Music and Letters*. Vol. 27, N 4 (Oct., 1946). P. 221–224.

18 Susman M. *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik* // *Lyricktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Ph. Reclam, 1990. S. 290–293.

REFERENCES

1 Rau E. R. *Epicheskoe, sakral'noe, dramaticheskoe: vydelenie obraznykh sfer v protsesse formirovaniia zhanra passionov* [Epic, sacred, dramatic: distinguishing image-bearing spheres in the process of passion genre formation]. *Gramota*, 2015, no 5 (55): v 2-kh ch. Bk. II, pp. 149–151.

2 Augustinus. *Sermo 218* [Sermon 218]. *Patrologia Latina*. Vol. 38. Parisiis, apud J. Migne, 1841. Col. 1084–1087.

3 Augustinus. *Sermo 234* [Sermon 234]. *Patrologia Latina*. Vol. 38. Parisiis, apud J. Migne, 1841. Col. 1115–1117.

4 Bach J. S. *Johannes-Passion*, Klavierauszug von G. Rösler. Leipzig, Edition Peters, s. a. (N 39).

5 Bach J. S. *Matthäus-Passion*, Klavierauszug von K. Soldan. Leipzig, Edition Peters, s. a. (N 4503).

6 Culler J. *Apostrophe* // Culler J. *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*. London, New York, Cornell University Press, 2001, pp. 135–154.

- 7 Durandus, Gulielmus. *Prochiron, vulgo rationale divinatorum officiorum* [Rationale of divine services]. Matriti, Blasii Roman, 1775. 448 p.
- 8 Fischer K. von. *Die Passion: Musik zwischen Kunst und Kirche* [Passion: the music between art and church]. Stuttgart, J. B. Metzler; Kassel, Barenreiter, 1997. 145 p.
- 9 Gottsched J. Chr. Versuch einer Critischen Dichtkunst [An essay in critical poetics]. Gottsched J. Chr. *Schriften zur Literatur*. Stuttgart, Ph. Reclam, 1989, pp. 12–196.
- 10 Hill D.S. *The Persistence of Memory: Mode, Trope, and Difference in the Passion Chorale*. (Diss. Ph. D.). State University of New York, 1994. 293 p.
- 11 Janson S. Johann Sebastian Bachs Passionsmusik als persönlicher Frömmigkeitsausdruck: Studien zur Arie «Erbarme dich, mein Gott» aus der Matthäus-Passion [Johann Sebastian Bach's Passions as an expression of personal devoutness. Studies in the air «Have mercy, my God» from the Matthäus-Passion]. *Die Musikforschung*. 36. Jahrg. H. 1 (Januar–März 1983), pp. 18–24.
- 12 Luther M. Sermo von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi [Sermon on the Meditation of Christ's Holy Passion] // Luther M. *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Bd 2. Weimar: H. Böhlau, 1884, pp. 136–142.
- 13 Malinowski St. A. *The baroque oratorio passion*. (Diss. Ph. D.). Cornell University, 1978. 595 p.
- 14 *Ordo officiorum ecclesiae senensis* [Order of services in Siena churches]. Bononiae, Longhi, 1766. 531 p.
- 15 Recht R. *Le croire et le voir. L'art des cathédrales XII^e–XV^e siècle* [To believe and to see: The art of the cathedrals of the XII–XV centuries]. Paris, Gallimard, 1999. 446 p.
- 16 Schiller F. Über Bürgers Gedichte [On Bürger's poems] // Schiller F. *Über Kunst und Wirklichkeit*. Leipzig, Reclam, 1975, pp. 83–106.
- 17 Somervell D. C. The Bach Passions and Greek Tragedy // *Music and Letters*. Vol. 27, N 4 (Oct., 1946), pp. 221–224.
- 18 Susman M. Das Wesen der modernen deutschen Lyrik [The essence of modern german lyrics] // *Lyricktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Ph. Reclam, 1990, pp. 290–293.